

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E

HISPANOAMERICANA



TESIS DOCTORAL

EL MITO DE ÍFIGENIA EN LAS LETRAS HISPÁNICAS: DE LAS
RECREACIONES MEDIEVALES A LAS LECTURAS ILUSTRADAS

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Esther Márquez Martínez

DIRECTOR

Juan Montero Delgado

Sevilla, 2021

Esther Márquez Martínez

El mito de Ifigenia en las letras hispánicas (Tesis Doctoral)

Director de tesis
Juan Montero Delgado

Universidad de Sevilla
2021

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de estos años he contado con la ayuda y el apoyo de muchas personas, a las que quiero expresar mi gratitud. Quiero agradecer, en primer lugar, al Dr. Juan Montero la dirección de esta Tesis Doctoral. Sin su apoyo, sus sabios consejos y su amplísima formación filológica no habría sido posible llevarla a cabo. Su guía, su ejemplo y su maestría desde que comencé la carrera han sido los pilares de mi vocación y formación investigadora. Gracias a sus enseñanzas, desde mis primeras clases, allá por septiembre de 2011, a sus palabras de aliento y a su forma de comprender y entender la Literatura, me he convertido en la filóloga que soy hoy.

Igualmente, deseo manifestar mi gratitud a todos mis compañeros del grupo PASO, junto a los que he aprendido y crecido como investigadora. Especialmente, a las profesoras Isabel Román, Mercedes Comellas y Clara Marías, quienes siempre me han escuchado y brindado grandes consejos. Asimismo, me gustaría agradecer a todos los profesores del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana; a mis compañeros becarios, por su compañía en el largo de esta larga travesía; y, por supuesto, a todo el personal de administración, especialmente a Encarnación Moreno, por su ayuda inestimable en todas las labores administrativas.

Debo expresar mi agradecimiento también a los profesores que me acogieron durante mis estancias en la Universidad de Paris-Sorbonne y en la Universidad de Cambridge: a la Dra. Mercedes Blanco, cuyos consejos tanto me ayudaron durante la edición de la *Fábula* de Verdejo, y al Dr. Bill Burwinkle, por facilitarme el acceso a los magníficos fondos de la biblioteca universitaria de Cambridge, donde el apoyo y el entusiasmo de C. L. Rhabbit fue esencial. También tengo que agradecer a todo el personal de archivos y bibliotecas que me han facilitado datos y ayuda durante toda esta investigación: al personal de la Biblioteca Nacional y del Archivo Histórico Nacional en Madrid; al equipo de bibliotecarios del Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, en especial a Eduardo Peñalver, quien resolvió todas las dudas que se me presentaron con gran paciencia y amabilidad.

Aunque son muchas las personas que me han acompañado en este largo y no siempre grato proceso, querría agradecer especialmente a Silvia Hinojosa, Marina Llera,

Elisa Hernández de la Torre, Beatriz Vera, Aurelio Núñez, Manuel Herrera, Mario Gómez, Eva Iturbe y Josemi Pérez su generosidad y comprensión. Por último, quiero agradecer a mi familia, Miguel, Montse y Sonia, su constante apoyo durante estos años. Gracias a todos.

ÍNDICE

1. Introducción.....	15
2. Marco teórico.....	27
3. La tradición del mito de Ifigenia en las letras europeas	32
3.1. Orígenes	35
3.2. Edad Antigua.....	42
3.3. Edad Media	55
3.4. Edad Moderna	60
4. Corpus y metodología.....	78
4.1. Cuestión religiosa.....	83
4.2. Cuestión política.....	85
4.3. Cuestión de la feminidad.....	88
4.4. Cuestión metapoética	91
5. Representaciones religiosas.....	92
5.1. Isaac e Ifigenia frente a frente en la <i>General Estoria</i>	92
5.2. Ifigenia, Cristo y la virtud	107
5.3. De dioses y demonios.....	117
5.4. De santas y heroínas.....	130
5.5. La familia cristiana.....	155
6. Representaciones políticas.....	163
6.1. El sacrificio de un rey. Las traducciones hispánicas de la <i>Consolatio Philosophiae</i> de Boecio.....	163
6.1.1. La sustitución de Ifigenia.....	171
6.1.2. La muerte como bien mayor	180
6.1.3. Sacrificios en alta mar.....	183

6.1.4. Pérdida de la condición de padre	185
6.1.5. Lecturas posteriores	189
6.2. Intendencia bélica en el <i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i>	196
6.3. Los orígenes de la nación: <i>La amistad pagada</i> de Lope de Vega.....	205
6.4. La inculturación francesa: las adaptaciones de Racine	215
6.5. La esclavitud del cetro en las <i>Ifigenias</i> de Cañizares.....	219
6.5.1. Primera parte	219
6.5.2. Segunda parte	230
6.6. “No hay sacrificio como obedecer”. Parodias del mito de Ifigenia en la <i>Comedia de Valmojado</i> de Ramón de la Cruz	239
6.7. Jovellanos: notas sobre la cuestión política en <i>Ifigenia</i> (1769).....	245
6.8. Civilización y barbarie: <i>La Ifigenia en Táuride</i> de Domingo José de Arquellada.....	254
7. Representaciones de la feminidad	260
7.1. Sacrificios olvidados en las Crónicas troyanas	261
7.2. Ifigenia como representación del ideal de la mujer del siglo XV	281
7.3. Ingenio femenino en la <i>Floresta de Engaños</i> de Gil Vicente	296
7.4. Los arquetipos femeninos en las obras didácticas del Siglo de Oro	303
7.5. Ifigenia en las fábulas mitológicas barrocas	315
7.6. Conflictos femeninos en una zarzuela dieciochesca	340
7.7. El baile como expresión de los sentimientos	351
8. Representaciones metapoéticas	359
8.1. Ifigenia y las teorías poéticas áureas.....	360
8.2. Ifigenia en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	379
8.3. Campos literarios en la obra de Esteban Manuel de Villegas.....	385
8.4. Literatura y pintura: el velo de Timantes en el Siglo de Oro.....	391
9. Conclusiones.....	408
10. Referencias bibliográficas	415
Obras de referencia	415
Fuentes primarias.....	416

Griegas	416
Ediciones y traducciones antiguas	416
Ediciones y traducciones modernas	417
Latinas	419
Ediciones y traducciones antiguas	419
Ediciones y traducciones modernas	420
Vernáculas	421
Ediciones y traducciones antiguas	421
Ediciones y traducciones modernas	430
Expedientes	435
Láminas, dibujos y grabados	436
Estudios	436
11. <i>Fábula del sacrificio de Ifigenia</i> de Luis Verdejo Ladrón de Guevara	479
11.1. Transmisión textual de la <i>Fábula del sacrificio de Ifigenia</i>	481
I. Impresos	481
Testimonio <i>V</i>	481
II. Manuscritos	483
Testimonio <i>G</i>	483
Testimonio <i>As</i>	485
Testimonio <i>Am</i>	487
Testimonio <i>S</i>	488
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Ecuador	488
Ejemplar de la de la biblioteca Firmiana	489
11.2. Criterios de edición	491
11.3. “Prólogo” a la <i>Fábula del sacrificio de Ifigenia</i>	493

11.4. Edición crítica de la <i>Fábula del sacrificio de Ifigenia</i> de Luis Verdejo Ladrón de Guevara	495
11.5. “Prólogo” a <i>La caída del apóstol San Pablo</i> de Luis Verdejo Ladrón de Guevara	543
12. Cronología	545

RESUMEN

La Tesis Doctoral que ahora se presenta aborda como tema principal el estudio del mito de Ifigenia en las letras hispánicas. A pesar del gran interés que ha despertado a lo largo de distintas épocas y autores, la pervivencia de este mito todavía no ha sido analizada de manera monográfica dentro de las letras hispánicas, por lo que esta Tesis viene a cubrir un vacío importante dentro de los estudios de mitocrítica. Para ello, en primer lugar, vamos a llevar a cabo un repaso de la tradición literaria y artística europea de este mito, desde sus orígenes hasta el siglo XVIII. De este modo, trataremos, por un lado, de ofrecer un repositorio histórico que incluya las diferentes formas de interpretar este mito clásico en el mundo hispánico, y de trazar las fuentes y las redes de influencias de nuestro corpus de textos. En segundo lugar, plantearemos un análisis temático de los aspectos fundamentales del mito, que atienda también a las circunstancias históricas y las diferencias entre las cosmovisiones de los distintos autores. Para poder llevar cabo este análisis, estableceremos cuatro ejes interpretativos fundamentales: religioso, político, femenino y metapoético. Mediante esta división cuatripartita subrayaremos los aspectos que han tenido más relevancia dentro de la tradición hispánica, y examinaremos su evolución histórica. Finalmente, ofreceremos la edición de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo Ladrón de Guevara, una de las obras más importantes dentro de la tradición hispánica del mito de Ifigenia.

ABSTRACT

The PhD that is now presented deals with the study of the myth of Iphigenia in Spanish literature as its main subject. In spite of the great interest that it has awakened throughout different times and authors, the survival of this myth has not yet been analyzed monographically, thus this investigation fills an important gap within the studies of Myth Criticism. To this end, we will firstly carry out a review of the European literary and artistic tradition of this myth, from its origins to the eighteenth century. In this way, we will try, on the one hand, to offer a historical repository that includes the different ways of interpreting this classic myth in the Spanish world, and to trace the sources and networks of influences of our corpus of texts. Secondly, we propose a thematic analysis of the fundamental aspects of the myth, which also takes

into account the historical circumstances and the differences between the world views of the different authors. In order to carry out this analysis, we establish four fundamental axes: religious, political, feminine and metapoetic. By means of this quadripartite division, we will highlight the aspects that have had more relevance within the Spanish tradition, and we will examine their historical evolution. Finally, we will offer the edition of the *Fábula del sacrificio de Ifigenia* by Luis Verdejo Ladrón de Guevara, one of the most important works within the Spanish tradition of the myth of Iphigenia.

1. INTRODUCCIÓN

IFIGENIA: – Prohibido derramar lágrimas. Y vosotras, jóvenes, entonad propiciamente un peán, por mi destino, a Ártemis hija de Zeus. ¡Que resulte un presagio feliz para los Danaides! ¡Que alguien apreste los canastillos, y que se encienda el fuego con los granos de cebada purificatorios, y que mi padre se dirija al altar por la derecha! Porque voy para procurar a Grecia la salvación y la victoria (Eur. *IA*, 1468-1475)¹.

El mito de Ifigenia ha cautivado durante siglos la imaginación de los autores occidentales. Los motivos de los sacrificios humanos, la obediencia a los dioses, los conflictos entre la comunidad y la familia, la culpa heredada y el paso a la edad adulta se entremezclan para crear una historia que se ha mantenido viva hasta nuestros días. Eurípides le dedicó dos obras a la primogénita de Agamenón. Mientras que en su *Ifigenia en Áulide*, el dramaturgo griego se centraba en su sacrificio, el primer derramamiento de sangre de la guerra de Troya, en *Ifigenia entre los tauros*, ponía fin a las desgracias del linaje de los Atridas. Ovidio también trató en varias ocasiones el mito (*Metamorfosis* 15. 488-490; *Tr.* I 9, 28; *Tr.* IV 4, 67; *Pónt.* III 2, 62). Así, en sus *Tristia* comparaba su exilio con la soledad de la joven griega en el reino de los tauros: “Ésta es, pues, la región que me es cercana, casi la última del inmenso mundo, de la que huyeron hombres y dioses” (*Ov. Tr.* IV 4, 67). El paso a la Edad Media no disminuyó el interés por este mito, que se mantuvo vigente, reinterpretado por la mentalidad cristiana. Durante el Renacimiento continuaron las relecturas sobre la princesa micénica, aunque fue hacia finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, cuando experimentó un mayor auge, con cuatro grandes hitos literarios: la *Iphigénie* (1674) de Racine, y las *Ifigenias* (1774 y 1779) de Gluck, y la *Ifigenia en Táuride* (1787) de Goethe.

La Tesis Doctoral que ahora se presenta aborda como tema principal el estudio de este mito en las letras hispánicas. A pesar del gran interés que ha despertado a lo largo de distintas épocas y autores, la pervivencia de este mito todavía no ha sido analizada de manera monográfica en la península ibérica, por lo que esta Tesis viene a cubrir un vacío importante dentro de los estudios de mitocrítica. Esta investigación

¹ Nos basamos en la traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado (1979) de Gredos.

pretende, por tanto, catalogar y analizar las distintas relecturas del mito de Ifigenia en el ámbito hispánico, para demostrar, de este modo, su vitalidad, ya que “lo que caracteriza el mito es sobre todo su aptitud para ser contado y repetido” (Burkett, 2013: 65).

Así pues, esta Tesis pretende cumplir tres objetivos básicos. En primer lugar, ofrecer un panorama de la recepción de las distintas versiones del mito griego en las letras hispánicas e identificar y catalogar las reescrituras editadas o manuscritas hasta 1800. Así, y a través de este panorama y de su análisis crítico pretendemos recopilar un repositorio histórico que, dé cuenta, por un lado, de las distintas fases de la evolución del mito, y, por otro lado, de sus diferentes interpretaciones en las letras hispánicas. En segundo lugar, vamos a plantear un estudio de las fuentes europeas modernas de este mito y de su recepción por parte de los autores hispánicos. De esta manera, podremos ampliar y modificar nuestra perspectiva sobre las redes de influencia de las distintas literaturas nacionales, adoptando una visión paneuropea. En tercer lugar, vamos a llevar a cabo un estudio simbólico-literario del personaje de Ifigenia, de tipo diacrónico, que permita examinar las características que más se subrayan en las distintas relecturas del mito. Este análisis nos permitirá caracterizar el papel de la joven griega dentro de la cultura hispánica a través de las interpretaciones que de esta heroína se hacen y de los mitemas que conforman su historia. De este modo, podremos categorizar al personaje de Ifigenia, por un lado, como doncella sacrificada y, por otro lado, como mujer fuerte que acepta un destino terrible por el bien común. Asimismo, y para completar la investigación aquí presentada, se incluye la edición crítica de la *Fábula del Sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo Ladrón de Guevara, una de las principales obras que conforman nuestro corpus.

En lo que atañe a nuestro objeto de estudio, es necesario tener en cuenta que en esta Tesis vamos a trabajar las dos versiones que existen del mito de Ifigenia. Por ello, evaluaremos tanto las recreaciones de su sacrificio en Áulide, como los textos que tratan su estancia como sacerdotisa de Ártemis entre los tauros. Hemos acotado nuestro corpus a un marco cronológico que abarca desde la Edad Media hasta 1800², y hemos seleccionado las obras que o bien contengan los mitemas esenciales para la configuración de ambas versiones, o bien incluyan una mención explícita al mito griego. No pretendemos llevar a cabo un estudio monográfico de cada uno de estos

² Sin duda, habría sido interesante tratar el auge del mito en la Literatura del siglo XX, pero esperamos poder tratarlo en ulteriores investigaciones.

textos, pues, como ya hemos dicho, el objeto de nuestra investigación es la recepción del mito. En su lugar, nos centraremos en la evolución de la tradición mítica a lo largo de los siglos, en los distintos procesos culturales que subyacen a estas recreaciones mitológicas y en los principales hitos literarios en el ámbito hispánico. No obstante, en cada uno de los epígrafes ofreceremos un pequeño estado de la cuestión en el que remitiremos a los principales estudios sobre cada una de las obras.

Para cumplir estos objetivos, la metodología utilizada es la de presentar y estudiar las relaciones entre los textos y sus fuentes, constatando las presencias y ausencias de mitemas, que entendemos significativas, en las narraciones míticas y sus recreaciones hispánicas. El análisis mitocrítico tiene un papel esencial, ya que nos permite, por un lado, abordar nuestra investigación desde un punto de vista filológico, y, por otro lado, poner las obras de nuestro corpus en relación con el contexto socio-cultural en el que se componen y las cosmovisiones de sus respectivos autores. Para ello, hemos partido de la metodología propuesta por Gilbert Durand y su escuela, desarrollada en obras como *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (1960) o *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979). El mitoanálisis durandiano nos permite rastrear las estructuras míticas que recorren los textos de nuestro corpus y analizar su repercusión en distintas épocas y contextos socioculturales. De este modo, podremos comparar los mitemas repetidos en las recreaciones hispánicas sobre Ifigenia, determinar redes de afinidades y correlaciones, y esclarecer las nuevas significaciones inteligibles de cada lectura del mito para los miembros de una determinada sociedad.

A su vez, nuestro método de trabajo se ha enriquecido con las herramientas que nos ofrecen distintas disciplinas como la Literatura Comparada, que permite aunar tradiciones literarias diferentes y rastrear sus relaciones a través de autores y obras; o las metodologías propias de la Crítica textual y de la Historia literaria, con las que podemos abordar la complementariedad entre el cauce manuscrito y el impreso en la transmisión de los textos literarios, el papel de la traducción como mediación entre literaturas diversas, la emergencia y consolidación del sujeto autorial o su inserción de las redes constitutivas de la República literaria.

Las investigaciones sobre recepción de mitos clásicos han tenido una larga tradición en las letras europeas, debido, sin duda, a la marcada impronta que ha dejado en las distintas literaturas nacionales y las continuas recreaciones que del material

mitológico grecolatino se han hecho³. En el mundo hispánico, los estudios mitocríticos también han dado sus frutos en las últimas décadas. En esta línea, una de las primeras obras que es necesario destacar es el estudio de José María de Cossío sobre *Fábulas mitológicas en España* (1952), que supuso un avance fundamental en el análisis de las fábulas mitológicas barrocas, y que aportó datos esenciales para nuestra investigación sobre Luis Verdejo Ladrón de Guevara y su *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, como podrá comprobarse en el epígrafe 7.5.

Las perspectivas mitocríticas y filológicas se han combinado con gran éxito en los estudios de autores como José Manuel Losada Goya (1995; 2008; 2010), investigador principal de *ACIS. Grupo de investigación en Mitocrítica* y presidente de *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica*⁴. Dentro de su línea de trabajo, conviene destacar las publicaciones de la revista *Amaltea. Revista de mitocrítica*, al igual que las distintas ediciones del Congreso Internacional de Mitocrítica. La labor crítica e investigadora de Losada Goya ha cristalizado en numerosas contribuciones científicas, en revistas y libros especializados, sobre distintos mitos, como Fedra (Losada Goya, 2011), o Ifigenia (Losada Goya, 1995), como comentaremos en el epígrafe 6.5, dedicado a dos obras del dramaturgo José de Cañizares. Desde el punto de vista teórico, una de las mayores aportaciones de Losada Goya ha sido la actualización de la corriente crítica iniciada por Gilbert Durand. Esta nueva “mitocrítica cultural” (2015: 16) se centra, sobre todo, en el estudio de los mitos en el mundo contemporáneo, atendiendo a tres factores fundamentales de la sociedad actual: la globalización social, la inmanencia y las lógicas de consumo. Estas contribuciones han permitido examinar, de manera exhaustiva, la pervivencia de los mitos clásicos en el siglo XXI y su papel en nuestra cultura y pensamiento.

Es importante, asimismo, destacar los estudios de Carlos García Gual (1981; 1995; 1997; 2008; 2014a; 2014b; 2015), que han continuado algunos de sus discípulos,

³ En esta línea, conviene recordar las nuevas perspectivas de trabajo, interdisciplinares y paneuropeas, que cuentan con el apoyo de las universidades e instituciones de investigación. Prueba de ello son, por ejemplo, el proyecto *Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children's and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges* de la Universidad de Varsovia y la mención de Doctorado, organizada por las Universidades de la Sorbona, Bonn, y Florencia, en “Mythes fondateurs de l'Europe dans la littérature, les arts et la musique”. Entre otros proyectos conviene también recordar las aportaciones del *Centre for Myth Studies* de la Universidad de Essex, bajo la dirección de Rodrick Main, especialista en estudios jungianos; la labor que realizó el *Centre de recherches mythologiques* de la Universidad de París X; y los trabajos del GRIMM (*Gruppo triestino di ricerca sul mito e la mitografia*), coordinado por Ezio Pellizer y Gennaro Tedeschi.

⁴ Pueden consultarse sus páginas webs en los siguientes enlaces: <https://asteriamyth.com> y <https://www.ucm.es/acis>.

como Hernández de la Fuente (2008; 2017) y Movellán Luis (2016), y que han contribuido al análisis de personajes mitológicos como Orfeo, Ariadna y Prometeo. García Gual adopta una metodología que aúna el pensamiento filosófico y la tradición filológica, con su sólida formación como clasicista.

Finalmente, es necesario subrayar los trabajos del grupo PASO y su línea de investigación dedicada a la mitocrítica. Sus estudios han abordado figuras concretas de la mitología como Psique y Cupido (Escobar Borrego, 2002) o Narciso (Escobar Borrego, 2010). También se han centrado en obras de temática mitológica como la *Fábula de Acteón* (ca. 1614) de Antonio Mira de Amescua (Osuna Rodríguez, 2010) o la fábula *Venus y Adonis* (1656) de Garcés y Gralla (Ruiz Pérez, 2016). Los planteamientos del grupo PASO también han abarcado un arco cronológico amplio con investigaciones sobre el Siglo de Oro (Ruiz Pérez y Cano Turrión, 2015; Cano Turrión, 2005; 2011; 2015), el siglo XIX (Comellas Aguirrezábal, 2003; Comellas Aguirrezábal y Román-Gutiérrez, 2009) y el siglo XX (García Aguilar, 2002). Además, se han adoptado perspectivas de análisis que atienden a los procesos de recontextualización del material mitológico grecolatino en las literaturas vernáculas, como, por ejemplo, el tratamiento burlesco áureo (Cano Turrión, 2007; Martínez Navarro, 2015; Jodar Jurado, 2017a y 2017b). A todo ello, se suman los nuevos campos teóricos que abre la Tesis Doctoral en marcha de Fátima Rueda Giráldez acerca del debate sobre la mitología entre la Ilustración y el Romanticismo.

En lo que atañe al objeto de nuestra investigación, hasta ahora, además de los trabajos parciales⁵, solo existían dos estudios con perspectiva europea sobre Ifigenia: *Iphigénie: De la Grèce Antique à l'Europe des Lumières* de Jean-Michel Gliksohn (1985) y *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy* de Edith Hall (2013). La monografía de Gliksohn parte de la metodología propia de los estudios filológicos, y opta por una perspectiva cronológica. Se centra en la pervivencia del mito en la Literatura francesa, tomando como punto de referencia la

⁵ Entre los estudios parciales podemos destacar distintas líneas de trabajo: desde obras dedicadas a la tradición grecolatina, con Eurípides como máximo exponente (Siegel, 1980; Wolff, 1992; Kyriakou, 2006; Hall, 2013), estudios sobre Racine (Pfohl, 1974; Ahmed, 1988) o Goethe (Frederic A. Hall, 1914). Por su parte, en el mundo hispánico podemos encontrar investigaciones sobre la *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes (Ivonne Carter, 1980; Glantz, 1989; Teja, 2004; Arenas Monreal, 2010; Barría González, 2012); sobre la novela de Teresa de la Parra, *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (Aizenberg, 1985); o Lorca (Orringer, 2006); Manuel Lassala (Sebastià Sáez, 2015); o el trabajo de De Paco Serrano (2001) sobre el personaje de Ifigenia en el teatro español contemporáneo; o estudios comparativos como el de Lugo Mirón (2002), que examina *El sacrificio de Ifigenia* (1716) de José de Cañizares y la *Ifigenia* (1720) de Petros Katsaítis.

Iphigénie de Racine. A pesar de que su objetivo es analizar la presencia de Ifigenia en las letras francesas, también lleva a cabo un pequeño recorrido por el resto de las literaturas europeas para plantear los antecedentes del dramaturgo. Entre sus mayores aportaciones al estudio de este mito cabe destacar, por un lado, la labor comparatista de Gliksohn que logra demostrar la plasticidad del mito de Ifigenia en sus adaptaciones literarias, y por otro lado, su examen temático de las recreaciones mitológicas francesas, en el que analiza los motivos del amor, la religión, el absolutismo, la filosofía y la representación de la mujer.

Por otra parte, la investigación de Hall (2013) sigue una metodología propia de la Historia cultural y se propone examinar el impacto de la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides en el mundo occidental. El estudio opta por una aproximación temológica, que permite analizar la huella de los distintos motivos de este episodio del mito: la importancia de los viajes, la amistad de Orestes y Pílates, la cristianización del personaje de Ifigenia, entre otros. Aunque se citan referencias literarias a lo largo de todo el estudio, solo dos capítulos están dedicados exclusivamente a obras concretas: la *Iphigénie* de Gluck y la *Iphigenie* de Goethe. Su obra destaca por su documentado análisis sobre la recepción del mito de Ifigenia en la Antigüedad, especialmente, por sus teorías sobre la popularidad en las pinturas de vasijas griegas, su impacto en el Egipto del siglo II, y en la importancia de la obra de Pacuvio para el afianzamiento del motivo de la amistad entre Orestes y Pílates. Asimismo, también es necesario destacar su revisión del tropo del sacrificio en el Modernismo y su lectura feminista del personaje de Ifigenia.

Asimismo, conviene recordar los estudios parciales recogidos en *Il mito di Ifigenia: da Euripide al Novecento* (2008) editado por Lia Secci y Nicola Bietolini, cuyos capítulos analizan la representación del mito de Ifigenia en la tradición occidental. Se trata de una obra interdisciplinar que examina la pervivencia del material mitológico en la Literatura, el Arte figurativo, la Arqueología, la Música, la Danza, la Filosofía y el Cine.

Tras este somero repaso por los principales estudios de mitocrítica y las mayores aportaciones al análisis de la recepción del mito de Ifigenia en las letras europeas, resulta necesario exponer la estructura de la Tesis doctoral que ahora se presenta. Nuestra aproximación al estudio de la recepción del mito de Ifigenia consta de los siguientes capítulos: 1) Introducción; 2) Marco teórico; 3) La tradición del mito de Ifigenia; 4) Corpus; 5) Versiones religiosas del mito; 6) Versiones políticas del mito; 7)

Versiones femeninas del mito; 8) Versiones metapoéticas del mito; y 9) Conclusiones. El segundo capítulo está dedicado al marco teórico y a la metodología que vamos a emplear en esta Tesis. Asumiendo una perspectiva metodológica propia de la Filología y aplicando los principios del mitoanálisis durandiano, como ya hemos comentado, pretendemos examinar las recreaciones hispánicas del mito de Ifigenia para tratar de identificar los mitemas significativos, las redes de influencias, las diferentes lecturas que se hacen, y cómo influyen las distintas cosmovisiones de los autores y la época en la recepción del mito.

En el tercer apartado de esta Tesis, procederemos a rastrear los orígenes del mito de Ifigenia y examinar su vigencia durante la Edad Antigua, la Edad Media y la Edad Moderna. Nos centraremos en el mitema del sacrificio, que se repite constantemente en todas las versiones, tanto en Áulide como en Táuride, y que hunde sus raíces en los rituales de purificación de los cazadores paleolíticos (Burkert, 2013). La inmolación de Ifigenia también presenta grandes semejanzas con los ritos de iniciación de las jóvenes vírgenes que se celebraban en Braurón y en Muniquia; mito y ritos comparten el mismo esquema formal: la falta, la calamidad, el oráculo, el sacrificio de una virgen, y la consiguiente sustitución con un animal (Hughes, 2006; Bonnechère, 2013). En este acercamiento a los orígenes del mito, examinaremos también la importancia del motivo de la virginidad, que entronca con los ritos prenupciales griegos y que ha dejado una huella significativa en las tragedias sobre Ifigenia. Asimismo, analizaremos los sincretismos de la hija de Agamenón con la diosa Ártemis que recogen varias fuentes antiguas (Green, 2007; Baring y Cashford, 1993). Tras este panorama de los antecedentes del mito, procederemos a llevar a cabo un recorrido por la tradición literaria y artística en Europa. Desde las obras de Eurípides, hasta la *Iphigénie* (1674) de Racine, las recreaciones literarias sobre la princesa micénica han gozado de una importante influencia, que ha dejado su huella en distintas generaciones de escritores. Esta visión de conjunto presentará, en primer lugar, una idea general del éxito del mito en las letras europeas; en segundo lugar, nos permitirá familiarizarnos con algunas de las fuentes de los autores hispánicos; y, por último, planteará las principales similitudes y diferencias en el tratamiento del mito.

En el cuarto capítulo presentaremos nuestro corpus de textos y estableceremos nuestra clasificación temática, basada en cuatro aspectos fundamentales: religioso,

político, femenino y metapoético⁶. En este primer acercamiento a las obras que vamos a tratar, procederemos a examinar, en primer lugar, de manera cuantitativa los datos. Este primer análisis, nos permitirá comprobar el éxito del mito de Ifigenia en la tradición hispánica y en los periodos que estamos estudiando. Por la variedad de textos en los que aparece, la Edad Media constituye una de las épocas más importantes para el mito. La variedad de lecturas medievales revela una gran riqueza interpretativa como podremos ver en las recreaciones que se incluyen en la *General Estoria*, en la *Comedieta de Ponza* del marqués de Santillana, en las adaptaciones medievales de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio o en la *Floresta de Engaños* de Gil Vicente. Frente a esta expansión medieval, durante los Siglos de Oro se percibe una tendencia a la imbricación del mito con otros materiales como en *La amistad pagada* de Lope de Vega, en el primer episodio del *Persiles y Sigismunda* de Cervantes o en *San Mateo en Etiopía* de Felipe Godínez, y un importante auge de las recreaciones metapoéticas como en el “Capítulo” de Boscán. Finalmente, en el siglo XVIII se observa un mayor auge del mito, motivado, fundamentalmente, por la influencia de la Literatura francesa, como ilustran las numerosas traducciones de estos años, desde la de Gaspar Melchor de Jovellanos hasta la de José de Cañizares.

Así pues, siguiendo esta estructura temática, los cuatro siguientes capítulos, que compondrían el núcleo de nuestra investigación, están dedicados al examen de las recreaciones hispánicas del mito de Ifigenia. El quinto capítulo se centra en las versiones religiosas del mito de Ifigenia y está dividido en seis epígrafes. En estos apartados, analizaremos las dos narraciones del mito que se incluyen en la *General Estoria* de Alfonso X, desde el punto de vista de su tratamiento religioso, que queda patente por las concomitancias que se establecen entre la historia de la joven griega con el relato del sacrificio de Isaac. Asimismo, analizaremos una red de textos, unidos por la consideración de que el sacrificio de Ifigenia es consecuencia de labores demoniacas. Se trata de un motivo que comienza en el *Libro de las diez cuestiones vulgares sobre los dioses de los gentiles* de Alonso Fernández Ribera de Madrigal, también conocido como el Tostado, y que llega a la *Filosofía secreta* (Madrid, 1585) de Juan Pérez de Moya, pasando por la *Apologética historia sumaria* de Bartolomé de las Casas. La huella de

⁶ Para poder trazar las relaciones de influencias entre las distintas obras, hemos seguido un criterio cronológico dentro de cada uno de los cuatro capítulos que componen nuestro análisis del corpus: 5) Versiones religiosas; 6) Versiones políticas; 7) Versiones femeninas; 8) Versiones metapoéticas. De esta forma, además de facilitar su lectura, puede observarse la evolución en el tratamiento temático del mito. Asimismo, hemos establecido una serie de epígrafes que destacan los aspectos del mito más relevantes en las recreaciones literarias analizadas.

estos textos también puede observarse en *San Mateo en Etiopía* de Felipe Godínez, el primer autor que imbrica este material mitológico con la tradición hagiográfica de una santa etíope del mismo nombre, cuya leyenda estaba unida a la predicación de san Mateo en África. A su vez, la comedia de Godínez influyó en otras dos hagiografías sobre esta santa: por un lado, una portuguesa, *Os Dous Atlantes da Ethiopia* (Lisboa, 1738) de Joseph Pereira Santa Anna; y, por otro lado, otra castellana, *El Carmelo Ilustrado con favores de la Reina de los ángeles* (Valladolid, 1754) de Francisco Colmenero. Además, en este capítulo, examinaremos las cristianizaciones del mito en los *Morales de Ovidio* de Alfonso Gómez de Zamora, basado en el *Ovidius Moralizatus* de Pierre de Berçuire, que demuestra la importancia de los diferentes cauces de difusión de la mitología, pues la historia de la hija de Agamenón se emplea aquí para la predicación. Por último, analizaremos una reactualización cristiana de las dinámicas familiares de los Atridas en la *Ifigenia in Aulide* de Manuel Lassala.

En el sexto capítulo, procedemos a examinar las versiones políticas del mito. La primera sección está dedicada al análisis de la tradición vernácula de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio, que incluía una serie de alusiones al episodio del sacrificio de Ifigenia (Boecio, IV. VII). Al tratarse de una colección importante de textos, pues incluimos desde las primeras versiones medievales, como la de Pere Saplana, hasta las áureas, como las de Aguayo o Sánchez de Viana, hemos subdividido este epígrafe en cinco subepígrafes, que facilitan la lectura del estudio exhaustivo de todas las variantes mitológicas. Entre las innovaciones que merecen ser destacadas en esta introducción se encuentran: la sustitución de Ifigenia por una de sus criadas, que acaba siendo inmolada durante el sacrificio, o el cambio de lugar del ritual, que se sitúa en alta mar tras la guerra de Troya. En el siguiente epígrafe de este capítulo, tratamos el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, que pone de relieve los aspectos prácticos de la guerra, adoptando un tratamiento más realista del mito, en el que se atiende, por ejemplo, a los problemas de la intendencia bélica. En tercer lugar, analizaremos la comedia de *La amistad pagada* de Lope de Vega, y su papel en la construcción de una serie de ideas sobre la naturaleza de la identidad castellana. Para ahondar en ello, Lope lleva a cabo un ensamblaje del material mitológico procedente del mito de Ifigenia, y de la materia histórica de *El león de España*.

En cuarto lugar, trabajamos la inculturación francesa en la literatura española del siglo XVIII, y la influencia que tuvieron las múltiples traducciones de teatro francés de estas décadas. Entre estas adaptaciones francesas, se encuentran dos obras de José de

Cañizares, basadas en la *Iphigénie* de Racine y en el *Oreste et Pylade ou Iphigénie en Tauride* (1699), de François-Joseph de La Grange-Chancel, respectivamente. Tras haber examinado las *Ifigenias* de Cañizares, procederemos a estudiar el sainete de la *Comedia de Valmojado* de Ramón de la Cruz. Se trata de una pieza en la que se representa la obra *El sacrificio de Eugenia*, que, como se verá, consiste en una parodia de la obra de Cañizares. El mensaje de Ramón de la Cruz subvierte el contenido de la obra de Cañizares. Al análisis de este sainete, le seguirá un examen de la traducción de Jovellanos de la *Iphigénie* de Racine, y la posterior corrección de Cándido María Trigueros. Finalmente, el capítulo se cierra con el análisis de *La Ifigenia en Táuride* de Domingo José de Arquellada, que ofrece una reflexión de la dicotomía civilización y barbarie con el trasfondo de la versión de “Ifigenia entre los tauros”.

El séptimo capítulo analiza las obras que se centran en los aspectos femeninos del mito, desde la construcción del personaje de Ifigenia como un ejemplo de virtud para las mujeres, hasta las relaciones, generalmente conflictivas, que establece la joven griega con otras mujeres del mundo mitológico como Clitemnestra, Helena, Electra o la propia diosa Ártemis. En primer lugar, analizaremos la representación de Ifigenia en las Crónicas troyanas del mundo hispánico. Nos centraremos, especialmente, en las *Sumas de la historia troyana de Leomarte*, ya que describe a la hija de Agamenón siguiendo el prototipo de la doncella guerrera, al considerarla la “primera batalladora” de la guerra de Troya (Leomarte, 1932: 188). En segundo lugar, analizamos el papel de Ifigenia como representación del ideal de la mujer del siglo XV. Para ello, estudiaremos tres textos en los que la figura de Ifigenia se toma como paradigma de virtudes femeninas: uno de los poemas recogidos en el *Cancionero de Baena*, un romance del *Cancionero de Estúñiga*, y algunas coplas de *La Comedieta de Ponza* del marqués de Santillana. A continuación, analizaremos la *Floresta de Engaños* de Gil Vicente, que mezcla los mitemas de Psique y Cupido y los de la historia de Ifigenia. Se trata de una pieza teatral en la que el material mitológico se toma como base para una de las escenas de la obra, la que se centra en la trama amorosa entre Grata Celia y Cupido. La caracterización de la protagonista se inspira en la Ifigenia griega, acentuando el ingenio de la joven y sus rasgos positivos.

En el cuarto epígrafe, trataremos tres obras que ahondan en las construcciones del personaje de Ifigenia basadas en arquetipos áureos, unas veces positivos, y otras negativos. Entre las visiones que alaban las virtudes de la joven griega es necesario destacar, por un lado, *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón y, por otro lado, la *Selva*

militar y política de Bernardino de Rebolledo y Villamizar. Aunque ambos textos profundizan en los arquetipos femeninos positivos, *El Scholástico* contrapone la virtud de Ifigenia con la maldad de Clitemnestra, en tanto que la *Selva militar* pone el énfasis en el adulterio de Helena, que es para Rebolledo la causa última del sacrificio de Ifigenia y también del de Polixena.

La quinta sección de este capítulo está dedicada a la *Fábula del Sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo Ladrón de Guevara, un largo poema de cuño gongorino. Se trata de uno de los textos fundamentales dentro de la tradición hispánica del mito. Esta recreación sobresale, principalmente, por sus innovaciones en los aspectos femeninos del mito. El poema confronta a Ifigenia con la diosa Ártemis, que se siente celosa por la belleza, alabada por Agamenón, de la joven griega. La injusta decisión de su sacrificio provoca la ira de Ifigenia, que se opone a su inmólación hasta el último momento. Este enfrentamiento es único dentro de la tradición del mito, que se caracterizaba, generalmente, por la sumisión de la joven, siguiendo el modelo de Eurípides. Asimismo, la fábula también incluye una serie de críticas a la religión pagana, probablemente, inspiradas en el *De rerum natura* de Lucrecio (I, 85).

El siguiente epígrafe está dedicado a la zarzuela de *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad. Iphigenia en Tracia*, con libreto de Nicolás González Martínez y música de José de Nebra. El enfoque femenino se aprecia a lo largo de los diálogos de la obra, donde se pone el énfasis en los conflictos amorosos a los que se podían enfrentar las mujeres en el siglo XVIII. Finalmente, el capítulo termina con el examen de dos *ballets d'action* dieciochescos de Domenico Rossi: *Ifigenia en Taurida* e *Ifigenia en Aulida*, que se enfocan a través de los sentimientos de los personajes femeninos.

En el octavo capítulo, estudiaremos los textos con carácter metapoético. Desde el famoso cuadro en el que Timantes de Sición pintó el sacrificio de Ifigenia, el mito ha estado relacionado con las reflexiones sobre la naturaleza y los límites del Arte. La maestría con la que ejecutó la escena, cubriendo el rostro de Agamenón con un velo, fue alabada por distintos autores latinos como Cicerón, Plinio, el viejo, Quintiliano y Valerio Máximo. Estos juicios positivos se difundieron en la tradición occidental hasta convertirse en un lugar común, especialmente en las letras hispánicas. Este tópico, conocido por la expresión “el velo de Timantes”, se utilizó como paradigma de la

*aposiopesis*⁷. Por otra parte, las lecturas metapoéticas también se extendieron en la tradición hispánica mediante los tratados poéticos áureos. La influencia de Aristóteles en la poética renacentista tuvo una importante repercusión en la recepción del mito de Ifigenia. Los juicios, positivos y negativos, que se encuentran en la *Poética* sobre las Ifigenias de Eurípides se discutieron y examinaron durante el siglo XVI, como ilustra, por ejemplo, la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano. Estas teorías literarias dejaron su huella en obras posteriores, como en el *Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes, obra a la que se dedica el tercer epígrafe del capítulo. También encontraremos otros acercamientos metaliterarios en poemas como el de Esteban Manuel de Villegas, “Elegía V, A Cristóbal de Mesa”, donde se emplea el material mitológico como forma de organizar un ataque literario. Se trata de un poema que se ajusta, perfectamente, a la estrategia de promoción literaria de Villegas.

Tras las conclusiones de nuestra investigación, hemos incluido una serie de capítulos, que pueden facilitar la lectura de esta Tesis. En el primero podemos encontrar la edición crítica de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo Ladrón de Guevara. La edición, que incluye el aparato crítico y las notas aclaratorias, presenta, sinópticamente, los dos estados de redacción que se conservan del texto. Creemos que resulta imprescindible presentar la edición de la obra junto a nuestro estudio del mito por varias razones. En primer lugar, la fábula de Verdejo representa uno de los grandes hitos dentro de la tradición del mito de Ifigenia en las letras hispánicas. Las innovaciones que incluye, el tratamiento de los personajes y los cambios que presentan los dos estados de redacción permiten entender la diversidad de acercamientos que plantean las recreaciones del mito. En segundo lugar, se trata de un texto complejo, de marcado cuño gongorino, que no cuenta con ninguna edición crítica. Nuestro trabajo permite acercar a los lectores actuales una fábula mitológica prácticamente desconocida, con todas las garantías científicas que exige nuestra disciplina. Finalmente, su inclusión como apéndice, y no en el epígrafe dedicado a esta obra, tiene como objetivo mantener la coherencia interna de nuestro estudio simbólico del personaje y de los aspectos temáticos del mito. Además de esta edición, también ofrecemos una síntesis de la transmisión textual de la *Fábula* de Verdejo y un cronograma que ayuda a situar temporalmente cada una de las obras estudiadas.

⁷ La figura retórica de guardar silencio (LaGuardia y Yandell, 1996).

2. MARCO TEÓRICO

Los mitos se caracterizan por su naturaleza cambiante, lo que ha permitido su análisis desde perspectivas múltiples y su relectura en distintas épocas. Los estudios sobre recepción de mitos clásicos han tenido una larga tradición en las letras occidentales, debido, sin duda, a las continuas reinterpretaciones que del material mitológico clásico se han hecho y a la marcada impronta que han dejado en las distintas literaturas nacionales. A causa de la complejidad del objeto de estudio, existe una importante variedad de metodologías de análisis aplicadas a estas investigaciones, dependiendo del aspecto que se pretende destacar. Esto ha llevado a que los mitos se hayan examinado desde enfoques etnológicos (Lévi-Strauss, [1ª ed. 1964] 2013), antropológicos (Girard, 1983), de historia de las religiones (Frazer [1ª ed. 1890; última edición resumida y editada por el autor 1922] 2006; Graves, [1ª ed. 1955] 2007; Eliade, [1ª ed. 1963] 2017), psicoanalíticos (Freud [1ª ed. 1913] 2018; Jung, [1ª ed. 1932] 2014), mitocríticos (Durand, [1ª ed. 1960] 1992; [1ª ed. 1979] 2013) y también, filológicos, con aportaciones sobre personajes concretos, como las *Antígonas* de Steiner (1991) o *The Medieval Medea* de Morse (1996); sobre motivos específicos, como la catábasis (Clark, 1979), o sobre mitos concretos como el de los Argonautas (Bacon, 1925; Cannella, 2015). No obstante, estas propuestas de estudio no son excluyentes, sino complementarias y su combinación contribuye a un conocimiento más profundo de las realidades subyacentes al mito.

En el desarrollo de esta tesis doctoral, hemos pretendido continuar con la labor de los trabajos de recepción sobre mitología en las letras europeas como *Antígonas* (1991) de Steiner o *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI* de Francisco Javier Escobar Borrego (2002). Para llevar a cabo un análisis de este proceso de transmisión, trataremos de abarcar todas las formas de expresión del mito de Ifigenia, desde la política al arte, aunque centrándonos, principalmente, en la literatura, creando así un "atlas mitológico" (Durand, 2013: 343) dentro del contexto hispánico, desde la Edad Media hasta 1800. Esta perspectiva de trabajo nos permite analizar y comparar los cambios en la representación del mito y su evolución en los distintos contextos históricos⁸.

⁸ Teniendo en cuenta este objetivo, y a pesar del interés del análisis de las dinámicas del linaje de los Atridas y las redes de oposición que se establecen entre los distintos miembros, siguiendo la línea de los estudios estructuralistas encabezados por Lévi-Strauss (2013), y continuados por los trabajos de Vernant

La multiplicidad de las relecturas de los mitos clásicos en diferentes épocas supone una de las cuestiones más complejas en el estudio de su recepción. A la hora de estudiar la transmisión literaria de un mito hay que tener en cuenta que la dicotomía entre variación y permanencia atañe casi siempre a la estructura del relato. La cuestión, ya desde sus orígenes, es compleja, pues en el mundo helénico no existían castas o grupos sacerdotales cuyo cometido fuera preservar los relatos sagrados, sino que su difusión quedaba en mano de los poetas⁹ (Bermejo Barrera, 2004: 24). Así que, a diferencia de los ritos o las ceremonias, que suelen ser mucho más estables, los mitos sufren cambios paulatinos cuando se incorporan a la tradición escrita y literaria, lo que produce variantes significativas (García Gual, 2008: 6). Su transmisión se ha caracterizado por un proceso dinámico y complejo, en el que se han producido sucesivas transformaciones y actualizaciones, generando relatos mitológicos que beben tanto de la tradición como de la innovación de los poetas que los adoptan. Por esta razón, es fundamental determinar lo que es orgánico dentro del relato y lo que son adyacentes coyunturales. Para ello, vamos a adoptar el término *mitema*, acuñado por Lévi-Strauss ([1ª ed. 1964] 2013), entendido como aquel segmento mínimo, significativo y redundante de una narración mítica.

Asimismo, resulta necesario, en un estudio de este tipo, ofrecer la definición que manejamos sobre el concepto de mito. A pesar de la multitud de definiciones y las dificultades que entraña nuestro objeto de estudio, consideramos, siguiendo la estela de los estudios filológicos, que:

El mito es una narración o un relato tradicional, memorable y ejemplar, paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios (en el mundo griego, dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano (García Gual, 2008: 2).

Esta definición, en primer lugar, tiene en consideración su aspecto literario al aludir, por un lado, a su naturaleza narrativa, lo que permite su análisis textual, y, por otro lado, al carácter extraordinario de sus protagonistas. Asimismo, tiene en cuenta su

(1983) o Detienne (1998), no pretendemos llevar a cabo un estudio estructural de las relaciones familiares de esta saga familiar).

⁹ Salvo el caso de los Misterios de Eleusis, administrados por las familias Kerikes y Eumólpidas. A través del mito, el poeta podía acceder a la verdad del mundo gracias a su capacidad para sobrepasar la temporalidad humana. Su narración permite tanto reactualizar el pasado como perdurar en el futuro, garantizándole el acceso a un nuevo orden temporal: “Pasado, presente y futuro quedan así unidos, el tiempo queda anulado y por ello el hombre puede superar su condición efímera” (Bermejo Barrera, 2004: 24).

origen en un tiempo y espacio determinados, en este caso, el mundo griego, cuna de la civilización occidental. Por último, su condición paradigmática remite al carácter atemporal y proteico de los mitos, que permite su reactualización en diferentes contextos históricos y culturales, adaptándose a las nuevas condiciones materiales. Así pues, esta investigación se inscribe en la línea de la crítica literaria y los estudios comparados, sin renunciar a las aportaciones que ofrecen disciplinas como la Antropología cultural, la Psicología y la Etnología, que han resultado imprescindibles para el desarrollo de la ciencia de la mitología.

Como última consideración sobre nuestro objeto de estudio, resulta necesario examinar, también, la dimensión religiosa y sobrenatural de los mitos, que ha sido considerada como uno de sus elementos constitutivos (Lévi-Strauss, 2013; Eliade, 2017). Para estas escuelas de pensamiento, la función original del mito es fundamentar y explicar el mundo y la sociedad a través del acceso trascendente a un tiempo cíclico y sagrado (Eliade, 2017). Sin embargo, existen corrientes de análisis que no parten de esta concepción trascendental, y optan por expandir el concepto de mito. Así, Barthes (2014) señala como característica esencial el hecho de que los mitos son un sistema de comunicación¹⁰, construido a partir de una cadena semiológica, que permiten que cada palabra y cada ser animado o inanimado sea susceptible de transformarse en mito (Barthes, 2014: 211). Por ello, en su libro *Mythologies* ([1ª edición 1957] 2014), Barthes interpreta y analiza como mitos¹¹, entre otros elementos de la cultura el striptease, la astrología y el Citroën DS 19. Aunque el enfoque de Barthes ha ofrecido importantes avances, creemos preferible restringir el término de acuerdo con la tradición crítica que no prescinde de los elementos religiosos y trascendentales del mito, y considerar como criterio fundamental para nuestra definición de nuestro objeto de estudio “[...] la concomitancia entre dos mundos heterogéneos, el natural y el sobrenatural, dotados de igual carga de verosimilitud [...]” (Losada Goya, 2017: 26).

En cuanto a la metodología, vamos a partir del mitoanálisis durandiano. Las teorías de la imagen de Gilbert Durand, que desarrolló, por primera vez, en *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (1960), son fundamentales para la

¹⁰ Aunque con un rasgo particular, pues depende de un sistema semiológico previo. El mito sería un sistema semiológico secundario, posterior al sistema de representación en el que se plasma, ya sea a través del lenguaje o soportes visuales. Por ello, Barthes concibe el mito como un metalenguaje.

¹¹ Para este autor, los mitos son discursos despolitizados de las clases dominantes que les permiten naturalizar su ideología por medio de este tipo de representaciones.

investigación que nos proponemos abordar. Su escuela mitocrítica¹² ha generado herramientas de análisis que nos permiten examinar las obras literarias de nuestro corpus atendiendo a sus estructuras míticas. En este sentido, su mitoanálisis no solo nos permite esclarecer los componentes míticos que subyacen a unos textos determinados, sino que busca revelar los procesos históricos que favorecen la reinterpretación de un determinado mito en un contexto sociocultural específico. Así pues, siguiendo este método de trabajo, pretendemos descubrir:

1. Los mitemas redundantes, comparándolos sincrónica y diacrónicamente, para examinar las variaciones que se producen en la recepción del mito.
2. Las situaciones y aproximaciones que cada autor hace del mito, tratando de determinar dimensiones de afinidades y correlaciones en las distintas interpretaciones.
3. Una vez realizada estas operaciones, pretendemos esclarecer las nuevas significaciones inteligibles de cada lectura del mito para los miembros de una determinada sociedad, puesto que estos enfoques recrean patrones de organización social y cultural, que condicionan la interpretación ideológica del mito en sus distintas facetas.

Además de estos objetivos, también tendremos en cuenta las premisas hermenéuticas de la mitocrítica cultural¹³ de Losada Goya (2016), que asume que los estudios mitocríticos deben: ser interdisciplinarios; justificar el concepto de mito que se emplea; avanzar en el estudio del mito partiendo de las fuentes del mismo y teniendo en cuenta las relecturas en distintas lenguas; precisar a qué tipología pertenece cada mito; y ser consciente de las ideologías que se impregnan en los mitos con cada nueva relectura en unas coordenadas espacio-temporales concretas.

Asimismo, consideramos que, para el estudio de la transmisión del mito de Ifigenia en las letras hispánicas, no podemos renunciar al enriquecimiento que supone una metodología en cierta medida ecléctica, en la que se utilizarán nociones y conceptos de distintos autores y escuelas. Sin embargo, es necesario reconocer que la metodología

¹² En un primer momento, sus planteamientos teóricos fueron conocidos como *estructuralismo figurativo* pero, con el tiempo, pasaron a denominarse *mitocrítica* (Gutiérrez, 2012).

¹³ Sus avances han permitido aunar las tendencias sociales actuales para “articular una metodología innovadora que, sin excluir los logros de la mitocrítica tradicional, permita el estudio analítico y sintético de los mitos en condiciones espacio-temporales y mentales de la cultura contemporánea” (Losada Goya, 2016: 14).

fundamental que se emplea en esta Tesis es la que nos ha aportado la Filología, a través de disciplinas como la Historia de la Literatura o la Literatura Comparada. A pesar de ello y como ya reconoció el propio Burkert:

No obstante, de nada sirve cercar las materias con las fronteras que delimitan las disciplinas. La filología está inmersa en una realidad y una tradición determinadas por la biología, la psicología y la sociología, en las que encuentra sus presupuestos interpretativos (Burkert, 2013: 9-10).

A través de los mitos los distintos autores construyen imaginarios e interpretaciones sobre su propio tiempo, pues el relato antiguo funciona como una metáfora que sirve como imagen del marco político-social en el que se inserta. La cultura, de la que forman parte estos mitos, “es la manera en la que las relaciones sociales de un grupo son estructuradas y modeladas, pero también en la que esas formaciones son experimentadas, entendidas e interpretadas” (Hall y Jefferson, 2014: 63). La toma de este acervo cultural común para volcar una serie de claves ideológicas aplicables a unas circunstancias históricas concretas funciona, en muchas ocasiones, como medio para dirigir el pensamiento de la colectividad o para normalizar, promover o legitimar ciertas ideas dentro del conjunto social¹⁴, ya que:

[I]a distinta cosmovisión y el cambio de perspectiva pueden afectar a todos los niveles que caben distinguir en la sustancia mitológica o en la obra teatral [...] cambiando así la interpretación ideológica del mito o de algunos de sus aspectos (Waltheus, 1996: 633).

Asumiendo esta perspectiva metodológica pretendemos atender a las dimensiones pragmáticas de los textos y a la manera en la que se insertan dentro del sistema de comunicación literaria y sus prácticas para darles su significación histórica precisa. Gracias a este análisis de las distintas reactualizaciones del mito de Ifigenia en contextos culturales e históricos diferentes, se va a tratar de analizar las diferencias entre las distintas cosmovisiones y elucidar los elementos fundamentales que

¹⁴ Así se han estudiado, por ejemplo, las variaciones del mito de Prometeo. Tomado ya desde el Renacimiento como imagen de la modernidad y de las distintas visiones de espacios utópicos (Hinkelammert, 2008), se convierte en la representación de la condición humana, de sus posibilidades de innovación y del sufrimiento inherente a la existencia, subyugando la imaginación de distintos autores, de Tomás Moro, Goethe o Marx.

estructuran la configuración de cada uno de esos textos y, en general, de su ideología y valores.

3. LA TRADICIÓN DEL MITO DE ÍFIGENIA EN LAS LETRAS EUROPEAS

Para comprender este mito en su totalidad es imprescindible describir el contexto en el que se sitúa y la importancia del antagonismo y las desgracias familiares del linaje de los Atridas.¹⁵ La tragedia tiene su origen en los conflictos y las venganzas fraternales entre Atreo y su hermano gemelo Tiestes¹⁶, y en el infame banquete que el primero preparó al segundo con la carne de sus hijos. Tras el asesinato de Atreo a manos de Egisto, hijo de Tiestes y futuro amante de Clitemnestra, el atrida Agamenón, heredó el trono de Micenas y mató a Tántalo, su primo, y al hijo recién nacido de éste, dejando viuda a Clitemnestra, con quien después se casó. Aunque Clitemnestra¹⁷ aceptó el matrimonio con reticencias, tuvo con Agamenón varios hijos, cuyo número y nombre varía según la tradición, aunque, generalmente, se identifica a Ifigenia, Electra, Crisótemis¹⁸ y Orestes.

Años más tarde, y tras el rapto de Helena, consecuencia directa del juicio de Paris para dictaminar quién era la más bella de las diosas, Menelao pidió ayuda a Agamenón y al resto de caudillos griegos para recuperar a su mujer y vencer en la guerra contra Troya. Sin embargo, cuando las tropas ya estaban reunidas en Áulide para

¹⁵ Esquilo en su *Agamenón* pone en boca de Casandra estas palabras: “¡A una casa que odian los dioses, testigo de inúmeros crímenes en los que se asesinan parientes, se cortan cabezas, a una casa que es matadero de hombres y a un solar empapado en sangre!” (Aesch., *Ag.* 416).

¹⁶ Hijos de Pélope e Hipodamía, quienes asesinaron a su hermano Crisipo, lo que les acarreó el exilio del reino y la maldición de su padre. Huyeron a Micenas, donde su odio quedó patente. Años más tarde, Atreo encontró en su rebaño un cordero con un vellón de oro, pero a pesar de que le había prometido a Ártemis sacrificarle lo más bello de ese año, dejó vivo al animal y se quedó con el vellón. Sin embargo, su esposa, Aérope, amante de su hermano Tiestes, le robó la guedeja, que enseñó a los ciudadanos de Micenas para ser elegido nuevo monarca, tras la muerte del rey. No obstante, la intervención de Zeus hizo que Atreo reinase sobre Micenas tras el milagro de hacer que el Sol cambiara su rumbo en el cielo. Entonces, Atreo exilió a su hermano, hasta que se enteró de la traición de Aérope, y lo hizo llamar. Una vez Tiestes llegó a Micenas, Atreo mató y cocinó a los hijos de su hermano y se los sirvió como banquete. Tras la comida, Atreo le reveló el origen de los alimentos, y lo volvió a expulsar del país. Tiestes se dirigió a un oráculo que le vaticinó que el hijo que tuviese con su hija Pelopia le vengaría. Violó a Pelopia en secreto, quien más tarde se casaría con Atreo. Atreo cuidó y educó al hijo de Pelopia, Egisto, como si fuese suyo y cuando creció le pidió que matase a Tiestes. No obstante, Egisto descubrió a tiempo que Tiestes era su padre y volvió a Micenas y mató a Atreo (Grimal, 1981).

¹⁷ Hija de Tindáreo y de Leda y, hermana, por tanto, de los Dioscuros, Cástor y Póllux, y también de Helena.

¹⁸ Personaje de la *Electra* de Sófocles y se alude a ella en la *Iliada* como hija de Agamenón, donde no se nombran ni a Electra ni a Ifigenia como hijas del caudillo.

zarpar, se produjo un accidente, que puso a la diosa Ártemis en contra de los griegos¹⁹. Fuera cual fuese, provocó el fin del buen tiempo e impidió que los barcos zarparan. Los generales griegos se impacientaron y pidieron consejo al adivino Calcante, que les indicó que la única manera de aplacar la ira de la diosa era sacrificar a la hija de Agamenón. Aunque, al final, Agamenón acabó cediendo a las demandas del resto de caudillos griegos, sus dudas suelen tener un papel importante en la mayoría de las versiones de este mito. Una vez que lograron su consentimiento, Odiseo ideó un plan para convencer a Clitemnestra de que entregase a Ifigenia. Para ello, organizaron una embajada para traer a la joven con la promesa de su matrimonio con Aquiles. Existe una importante variación entre las relecturas que se tienen de esta primera parte del mito, pues, en unos casos, Ifigenia murió sacrificada y en otros casos, Ártemis se apiadó de ella y la salvó en el último momento para trasladarla a Táuride. Los hechos que tienen lugar en este nuevo escenario se engloban en la segunda versión del mito, que denominaremos “Ifigenia entre los tauros”²⁰.

El sacrificio de Ifigenia²¹ a manos de su padre, Agamenón, fue para Clitemnestra una prueba de la ambición desmedida de su marido y de su incapacidad para enfrentarse a su hermano Menelao y al resto de comandantes griegos. El sacrificio de su primogénita sirvió de justificación a la reina para el asesinato de su marido, que planeó y ejecutó junto con su amante, Egisto, a su regreso de Troya. Estos hechos dieron comienzo al ciclo mítico de la *Orestíada*, pues Orestes, persuadido por Electra y después de consultar al dios Apolo, quien le advirtió de que esta venganza estaba permitida, mató a su madre para poder vengar el asesinato de su padre. Sin embargo, a pesar de la promesa de Apolo, el matricidio le supuso la persecución de las Erinias, que acabaron por volverlo loco.

Electra: [...] En cuanto a la justicia de Febo, ¿de qué debo acusarle? Persuade a Orestes a dar muerte a la madre que le dio el ser, lo que no le atrae la alabanza de todos. Con todo, él la mató por no desobedecer al dios [...] Desde entonces,

¹⁹ Se trata de un conflicto que varía según las fuentes. La mayoría de los textos recogen que la caza de una cierva consagrada a Ártemis por parte de Agamenón fue la causa fundamental de la ira de la diosa, como veremos en los próximos epígrafes.

²⁰ En esta Tesis Doctoral, las obras de Eurípides irán en cursiva (ej.: *Ifigenia en Áulide*) mientras que las versiones del mito irán entrecomilladas (“Ifigenia en Áulide”).

²¹ Aunque el sacrificio de Ifigenia es probablemente uno de los más célebres de la mitología griega, tampoco hay que olvidar el de Polixena. La relación entre ambas es manifiesta: ambas hijas de reyes, sacrificadas una antes de la expedición contra Troya y la otra una vez ha acabado, y ambas son tratadas como prometidas de Aquiles, Ifigenia en unas bodas falsas y Polixena en unas fúnebres (Revert Soriano, 2012: 32).

aquejado por una feroz enfermedad, se consume el desgraciado Orestes. Aquí yace tendido sobre el lecho y la sangre de su madre lo transporta vertiginosamente en ataques de locura. Pues no me atrevo a nombrar a las diosas (Eur. *Or.* 28-39).

Para poder ser liberado, se tuvo que celebrar un juicio, presidido por Atenea. Los votos del jurado se repartieron, considerándolo la mitad culpable y la otra mitad inocente, pero el voto de la diosa, que se encontraba entre los que defendían su inocencia, hizo inclinar la balanza a su favor. Para curarse definitivamente de la locura, Orestes le preguntó a Apolo qué debía hacer, y el oráculo le contestó que debía buscar una estatua de Ártemis en el país de los tauros, en la península del Quersoneso²². Al llegar a Táuride, tanto Orestes como su compañero Pílates son capturados y conducidos al templo para ser sacrificados.

A partir de este momento, comienza la segunda parte del mito de Ifigenia. Como ya hemos comentado, Ártemis salvó a la joven hija de Agamenón y la llevó a Táuride, donde la consagró a su culto. Según las costumbres locales, Ifigenia, como sacerdotisa del templo de Ártemis, debía sacrificar a todos los extranjeros que arribaban a las costas de su nuevo hogar. Al principio, los dos hermanos no se reconocieron, pero tras hablar con los prisioneros, Ifigenia descubrió su identidad e ideó un plan para escapar. Ifigenia le dijo al rey Toante²³ que los prisioneros eran impuros para el ritual por culpa de los crímenes que habían cometido y que, antes de sacrificarlos, era necesario que fuesen purificados en el mar. Gracias a esta estrategia, Orestes, Pílates e Ifigenia lograron robar la estatua y huir a Grecia.

Además de estos dos capítulos, que son los más conocidos, existe una tercera parte, que solo nos ha llegado a través de las *Fábulas* (CXXI-CXXII) de Higino²⁴. La

²² Algunas leyendas consideraban que la estatua había caído del cielo (Falcón Martínez, Fernández-Galiano, López Melero, 1980: 353).

²³ También conocido como Toas en la tradición. Se cuenta que antes de convertirse en rey de los tauros, Toante había huido de Lemnos. El mito cuenta que las mujeres de Lemnos fueron castigadas por Afrodita con mal aliento a causa de un adulterio, lo que hacía que los hombres no quisiesen yacer con ellas. Como represalia, las mujeres degollaron a todos los hombres de la isla. Solo Toante, “auténtico representante de la sociedad patriarcal” (Burkert, 2013: 296), se salva de morir gracias a su hija Hipsípila, quien lo oculta en el templo de Dioniso durante la noche. A la mañana siguiente, y con el pretexto de purificar al dios en el agua del mar, esconde a su padre en un arcón de madera en forma de ataúd y lo lanza al mar.

²⁴ Parece que fue tratada también por Accio en sus *Agammemnoidae* y por Licofrón en *Aletes* (Sebastià Sáez, 2015). Lucius Accio (h. 170 a.C. - 82 a.C.) fue un autor que vivió en Roma desde muy joven y que alcanzó un gran renombre gracias a su trabajo como gramático, crítico literario y poeta trágico, como refleja el hecho de que fue reconocido por Varrón y Cicerón (Dangel, 2002: 26). Es el único trágico cuyo corpus está ordenado por ciclos míticos seguidos y coherentes dedicados a las dinastías malditas (Dangel, 2002: 31). “En effet, en procédant à une sorte de genèse diachronique de la malédiction, effectuée à partir

reconstrucción de esta historia es compleja porque no ha llegado a nuestros días ni el *Crises* de Sófocles ni el de Pacuvio (Hall, 2013: 147), pero Higino indica que en este nuevo episodio *Crises el Viejo*, sacerdote de la isla de Esmintos y padre de *Criseida*, la cautiva de Agamenón, y su nieto *Crises el Joven*, ayudaron a Orestes e *Ifigenia* a matar a *Toante*, ya que *Crises el Joven* no era el hijo de Apolo y *Criseida*, como esta había dicho, sino que en realidad era hijo de Agamenón, y, por tanto, hermanastro de *Ifigenia* y Orestes. Tras la muerte de *Toante*, los jóvenes griegos continuaron su periplo para llegar a su hogar. Mientras tanto, en Micenas un mensajero había advertido a *Electra* de que su hermano había sido sacrificado en Táuride en honor a la diosa. *Aletes*, hijo de *Egisto*, al enterarse de las noticias, trató de hacerse con el trono del reino. Ante esta situación, *Electra*, para buscar respuestas a la muerte de su hermano, se dirigió a Delfos, donde se encontró con Orestes e *Ifigenia*. *Electra*, con la ayuda del mensajero, reconoció a la sacerdotisa táurica y se enfrentó a *Ifigenia* para vengar la muerte de su hermano. Sin embargo, la intervención de Orestes provocó una *anagnórisis* que logró poner un final feliz a las desgracias que habían asolado al linaje de los Atridas.

Orígenes

El origen de este mito es antiquísimo y, probablemente, como muchas prácticas sacrificiales, se retrotrae a los rituales de purificación de los cazadores paleolíticos, donde la división entre caza y sacrificio no era tajante (Burkert, 2013: 19-124). Las concomitancias entre ambos actos son numerosas, y se apoyan en el carácter extraordinario que rodea ambas actividades. La caza y el sacrificio no solo compartían preparativos como la abstinencia sexual y el ayuno, propios de la vida cotidiana donde predomina un régimen desexualizado, producto de la civilización (Burkert, 2013: 108), sino también por la “inhibición biológica” (Burkert, 2013: 48), es decir, el rechazo que provoca la visión de la sangre derramada. El sentimiento de culpa ante el animal muerto es recurrente en numerosos pueblos cazadores y se plasma en rituales de “disculpa y reparación que a menudo adquieren tintes grotescos” (Burkert, 2013: 41), pues, aunque su muerte es necesaria para la preservación de la comunidad, la extinción masiva de las víctimas podría resultar igualmente catastrófica para el ser humano. A partir de estos fundamentos psíquicos, tiene lugar un proceso de humanización, que hace que “el

de longues *sagas*, l’auteur est conduit à choisir, parmi les multiples bourgeonnements d’un même mythe, des versions qui, conformes à une continuité et à une cohérence narratives, sont souvent les plus rares” (Dangel, 2002: 34). Por su parte, *Licofrón de Calcis* fue un trágico de época helenística y también bibliotecario de Alejandría.

animal cazado se convierta en víctima” (Burkert, 2013: 47). Gracias a este fenómeno se explica el carácter intercambiable entre víctimas humanos y animales durante los rituales sacrificiales:

Con notable constancia, los mitos identifican el principio del hombre con un pecado original, con un crimen que suele tener el carácter de un acto cruento. El pensamiento griego buscó detrás de este acto una Edad de Oro caracterizada por la suficiencia vegetariana, que tuvo su fin con el “asesinato” del buey de labranza [...] el ser humano se convirtió en tal por la caza, por el acto de matar (Burkert, 2013: 49-50).

De estos rituales propiciatorios, los que tienen más semejanzas con el mito de Ifigenia son los cultos relacionados con los ritos de iniciación de jóvenes vírgenes que se hacían en Braurón y en Muniquia. Pierre Bonnechère (2013), tras la consulta del corpus mítico que ha llegado hasta nosotros, llegó a la conclusión de que el elemento base de los mitos que subyacían a estos cultos de la Antigüedad arcaica era la domesticación de una osa salvaje que se habría instalado en un santuario dedicado a la diosa Ártemis. Después de un incidente, que varía según las versiones, provocado por una niña, el animal cayó abatido por los miembros de la comunidad masculina, lo que desencadenó la ira divina y trajo consigo alguna calamidad sobre el pueblo. Tras la consulta de los oráculos pertinentes, en el culto de Braurón²⁵, se llegó a la conclusión de que, para reparar la muerte del animal, todas las mujeres vírgenes debían realizar un ritual antes del matrimonio, o más específicamente, antes de la consumación de la primera relación sexual. De esta manera,

Tous les quatre ans, certaines fillettes venaient y “faire l’ourse”, ἀρκεύειν, en l’honneur de la déesse, et les sources anciennes définissent le service des enfants comme un tribut, une dîme dont les jeunes Athéniennes s’acquittaient en payant de leur personne. [...] Les sources sont claires quant au but de cette prestation: les filles devaient s’y soumettre avant de cohabiter avec un homme, pour propitier Artémis, à la veille de leur mariage, de la perte à venir de leur virginité (Bonnechère, 2013: 21-22)

²⁵ Fanódemo, historiador del Ática del siglo IV a.C., sitúa el sacrificio de Ifigenia en Braurón y menciona su intercambio con una osa y no una cierva (Bonnechère, 1994: 33-34).

Para el caso de Muniquia, el oráculo exigió el sacrificio de una virgen. Uno de los hombres de la comunidad, Embaros, propuso a su hija como víctima, pero, en realidad, la escondió, y ofreció en su lugar una cabra vestida con sus ropas. A cambio de su ofrecimiento, se otorgó a su linaje el sacerdocio hereditario del culto.

A pesar de las diferencias, ambos ritos siguen el esquema formal que Bonnechère (2013: 23) considera clásico: la falta, la calamidad, el oráculo, el sacrificio de una virgen, y la consiguiente sustitución²⁶. Esta estructura básica es la que también subyace al mito de Ifigenia, por lo que la correlación con estas prácticas rituales parece sugerir que el mito proviene de algún culto similar, relacionado con Ártemis. Hughes (2006: 83-85), que comparte las mismas tesis que Bonnechère, insiste también en el hecho de que, probablemente, en el origen del mito de Ifigenia ya estuviese presente la sustitución animal, y rechaza las teorías que presuponen que este intercambio se introdujo posteriormente cuando la sociedad griega ya no toleraba este tipo de prácticas sacrificiales²⁷. Sin embargo, otros autores, apoyándose en el papel que jugaron el sincretismo y la conciliación religiosa en la cuenca del Mediterráneo, sin los que es difícil comprender algunas lecturas clásicas, entienden que la sustitución animal y la salvación *in extremis* por parte de la diosa muestran el deseo los autores griegos de distanciarse de los rituales antiguos que implicaban sacrificios humanos, propios de algunas religiones mediterráneas primigenias²⁸ (Morenilla Talens, 2012).

La práctica de estos ritos prenupciales también dejó sus huellas en las tragedias griegas que versan sobre este mito, y que, en muchos casos, juegan con las semejanzas entre los rituales del sacrificio y del matrimonio de la joven Ifigenia. El sacrificio funciona como un ritual de iniciación y transición a una nueva identidad que asegura su integración dentro de la sociedad. Así, en el *Agamenón* de Esquilo estas concomitancias se sustentan gracias a la mención de sus ropas de color azafrán (Aesch. *Ag.* 235-240):

²⁶ Por su parte, Dowden (2014: 12-13) indica que los motivos básicos del mito son: 1) Un hombre, probablemente el fundador del templo 2) mata a un ciervo, lo que encoleriza a Ártemis, 3) que envía algún mal (plaga o hambruna. 4) Un adivino pronostica que solo el sacrificio de la hija del hombre calmará a la diosa. 5) La hija es traída bajo la promesa de un matrimonio. 6) Pero antes de que sea sacrificada, es sustituida por un ciervo.

²⁷ Esta sustitución ya está explicada en los textos de Ovidio, y queda recogida por los humanistas italianos a través de la obra de Natale Conti: “Solía inmolarse una cierva a Diana, según dice Ovidio en libro I (387-8) de los *Fastos*: Porque una vez fue matada en honor de la triple Diana en lugar de una virgen, también ahora cae una cierva sin sustituir a ninguna doncella” (Conti, 2006: 84).

²⁸ Esta idea que vincula la evolución y el progreso social con la renuncia a los sacrificios humanos ya estaba presente en las *Leyes* de Platón (Hughes, 2007: 19). Para más información sobre el tema de los sacrificios humanos dentro de las religiones mediterráneas cfr. José María Blázquez (1977): *Imagen y mito: estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid: Ediciones Cristiandad.

An Athenian audience would have had a hard time hearing of this “saffron-dyed robe” (κρόκου βαφας) without thinking of their own cult of Artemis Brauronia, especially given that Iphigenia’s sacrifice is linked directly to Artemis (134-55). At the Brauronia, prepubescent Athenian girls served the goddess as “bears” and dedicated their saffron (κροκωτός) robes around the time of menarche, part of the cultural and ritual preparation for their eventual marriage. In Euripides’ *Phoenissae*, Antigone clearly distinguishes her “veil” (κραδεμνα 1490) from her “saffron garment” (στολίδος κροκόεσσαν 1491), both of which she removes to mourn over the corpses of her mother and brothers (Rehm, 1994: 50-51).

Por su parte, Walter Burkert, que ha estudiado la sexualización de los ritos de inmolación en los sacrificios de vírgenes, destaca también el elemento del intercambio de la víctima por un animal como parte esencial del mito/ritual. Debido a la fuerte carga sexual que tiene el acto de matar, se genera una importante ambivalencia entre la muerte ritual y la iniciación sexual de las jóvenes en los sacrificios de vírgenes. Sin embargo, durante acontecimientos extraordinarios para la comunidad, se suspende, volviéndose incompatible, esta asociación entre el acto de matar y el sexual, por lo que “con frecuencia la abstinencia sexual forma parte de la preparación de la caza, la guerra y el sacrificio” (Burkert, 2013: 107), paradoja que se plasma en el hecho que tanto la diosa de la caza como la diosa de la guerra en la mitología griega sean ambas vírgenes²⁹. El sacrificio de vírgenes transforma el erotismo de los guerreros en agresividad, por lo que resulta fundamental en períodos de preparación, ya que, además de reconfigurar los sentimientos de los guerreros, funciona como “entrega para obtener una ganancia” (Burkert, 2013: 112).

Si la acción posterior y la acción previa se corresponden, es posible invertir la secuencia de culpa y expiación, con el sacrificio posterior de vírgenes o mujeres. Esta práctica tiene lugar sobre todo en el ritual fúnebre, aunque también encontramos analogías en los ritos sacrificiales [...]. De este modo se expresan los sentimientos de culpa, la disposición para la expiación, del mismo modo que antes la muerte se ha convertido en una matanza, motivada por la agresividad y la

²⁹ Los poetas eróticos latinos utilizaron a Diana para plasmar la tensión entre la fidelidad y la atracción sexual, gracias, en parte, a la ambigüedad sexual que implica el concepto de caza. Ya sea a través del contraste de la castidad de la cazadora, que se opone a las intenciones del poeta, o bien a través del motivo de la mujer que persigue y da caza al hombre. “Ovid, after all, recommended Diana’s sanctuary at Aricia *specifically* as a prime hunting ground –for tracking down women” (Green, 2007: 123).

sexualidad. Si la inmolación de Ifigenia precede a la guerra de Troya, el sacrificio de Polixena la sucede (Burkert, 2013: 117).

Así, el sacrificio no solo permite conseguir el aplacamiento de la diosa Ártemis, sino que también al sacrificar a Ifigenia, los griegos esperan poder ganar Troya³⁰, porque anticipa, justifica y perdona las muertes de los troyanos. Este proceso es fundamental porque justifica el sacrificio de Ifigenia a manos de Agamenón y frustra los argumentos de Clitemnestra para asesinar a su marido como vengadora de su hija, ya que el acto de Áulide motiva y disculpa las muertes troyanas.

Agamenón se ha transformado en un héroe trágico, que tuvo que entregar a su hija para poder obedecer a su destino de conquistar Troya. Una vez sacrificada su hija, ya no tiene ninguna posibilidad de dar marcha atrás. Tiene que conquistar Troya o morir. Si regresara derrotado, él sería un simple asesino de niños. El sacrificio de Ifigenia habría sido en balde [...] Sacrificada su hija, Ifigenia, Agamenón debía vencer sobre Troya para que el sacrificio se mostrara en su fertilidad. Si no vencía, el sacrificio habría sido en balde y toda la vida de Grecia perdería su sentido. (Hinkelammert, 1998: 17).

Asimismo, el hecho de que el sacrificio esté dedicado a Ártemis es relevante, ya que, debido a su relación con la diosa Hécate, algunas tradiciones argumentaban que tenía influencia en las encrucijadas, lo que le permitía amparar a los griegos en su misión contra Troya: “The early hunter, the young initiate, and the man who went to unknown territories to sell his goods, to make war, or to learn about the world, turned to her [Ártemis]” (Green, 2007: 131).

Ártemis³¹ es una de las diosas más antiguas y menos civilizadas del panteón griego y procede, probablemente, de la diosa paleolítica de los animales salvajes y de la caza, previa al cultivo de la tierra y la construcción de ciudades. Su figura y su culto, asociados a la luna, se fueron ampliando a través del sincretismo y la asunción de nuevas esferas de acción, como la protección de los partos, de las encrucijadas y, en ocasiones, del inframundo (Baring y Cashford, 1993: 322). Para Green (2007: 134-135)

³⁰ Los sacrificios de vírgenes para poder ganar una guerra ya están presentes en el mito de las hijas de Erecto (Grimal, 1981: 167).

³¹ Para el caso de Diana, la diosa latina que se identifica con la griega Ártemis gracias a la influencia de la cultura griega en el Lacio, se sabe que su nombre, de raíces indoeuropeas, tiene relación con una divinidad celestial y brillante (probablemente asociada a la luna) y que sus primeros cultos están relacionados con la caza y lo salvaje (Green, 2007: 112).

esta pluralidad de formas no implica que fuese, necesariamente, la amalgama de varias diosas, sino diferentes advocaciones de la misma divinidad. Dada su condición lunar, se la conoce en muchos casos como la diosa de las tres caras, y puede aparecer como Selene, Hécate³² o Perséfone. Como consecuencia, y ya desde la Antigüedad, se atestiguan fuentes que sincretizan estas advocaciones y justifican la elección de Táuride como escenario de las peripecias de Ifigenia, ya que respondería a una asimilación de la princesa micénica con Hécate, diosa de la península de Crimea. De este modo, Hesíodo en su *Catálogo de mujeres* recoge la tradición de que Ártemis no convirtió a Ifigenia en su sacerdotisa, sino que le otorgó la inmortalidad, asimilándose a la diosa Hécate. Lo mismo propuso Heródoto (Hdt. 4.103), que, por su parte, consideró que los sacrificios que realizaban los tauros iban dedicados a la diosa Ifigenia, la hija de Agamenón. La estrecha relación entre estas tres figuras, Hécate, Ártemis e Ifigenia es compleja³³. Ya Esquilo cuando se refiere a Ártemis como “la de la mirada estrellada” (Aesch. *Fragmentos*, 170) hace referencia a su condición de diosa lunar, que comparte con Selene o Deméter, como protectora de la luna llena, y con Hécate, la diosa de la luna nueva, convirtiendo el elemento de la oscuridad en el punto de unión de estas divinidades (Baring y Cashford, 1993: 328). El sincretismo también ha sido analizado con respecto a la relación entre Ártemis e Ifigenia, pues los testimonios de Pausanias, Estesícoro, Hesíodo y Heródoto indican que Ifigenia fue venerada como diosa en algunas zonas del Mediterráneo, y que su culto pudo haber llegado a rivalizar con el de la propia Ártemis. Gliksohn (1985) observó que la separación entre Ártemis e Ifigenia tuvo que ser relativamente tardía para la religión griega, basándose en el hecho de que ambas figuran comparten atributos esenciales como la virginidad, la transformación en animales y el contacto con lo salvaje y la muerte³⁴:

³² Hécate es una diosa poco conocida y afín a Ártemis. En épocas más modernas, se le atribuye la invención de la hechicería y es protectora de magos y brujas. Se la representaba de manera triforme o tricéfala.

³³ “It is difficult to reconstruct the precise status of female figures (other than the major Olympians) who received cult attention in Greek antiquity, especially as early as the fifth century BCE. Much of the evidence derives from Pausanias, an author writing centuries after Euripides and influenced by him. The model of ritual antagonism between god and hero which often works for male heroes –Odysseus and Poseidon, Oedipus and Apollo– does not much illuminate the more analogical relationship between Artemis and Iphigenia, who can be a substitute for Artemis (see Strabo 7.4.2) and whose name can be one of the goddesses’ titles [...]” (Hall, 2013: 29).

³⁴ Al final de la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides se indica que: “Y tú, Ifigenia, has de ser la clavera de esta diosa en los bancales sagrados de Brauron. Allí serás enterrada cuando mueras, y te dedicarán en ofrenda los sutiles peplos bordados que las mujeres dejan en su casa cuando mueran en el parto” (Eur. IT 1465-7). De esta manera, se subraya el sincretismo con la diosa Ártemis que era protectora de los partos desde que ayudó a su propia madre a dar a luz a su gemelo, Apolo.

La estancia de Ifigenia allí [entre los Tauros] y su carácter de sacerdotisa es algo perteneciente a la tradición de la época de Eurípides y se basa en un sincretismo de tres Ifigenias en origen diferentes: la diosa ática identificada con Ártemis (Ártemis-Ifigenia o “protectora del parto”), la cual recibía culto en Halas y Braurón en la costa norte del Ática; la diosa táurica que, según Heródoto (IV, 103), “los mismos Tauros llamaban Ifigenia, hija de Agamenón”; y finalmente la Ifigenia humana, hermana de Orestes, Electra y Crisótemis e hija de Agamenón y Clitemnestra (Calvo Martínez, 1978: 341).

Para el caso de la versión de “Ifigenia en Táuride”, Hall (2013) propuso que el esquema básico fundamental que sigue es el siguiente: dos jóvenes provenientes de una comunidad considerada como civilizada se adentran en un territorio bárbaro de donde deben rescatar a la heroína protagonista. En muchas ocasiones, también, deben robar algún tipo de talismán, que, en el caso del mito griego, sería la estatua de Ártemis³⁵. El viaje se convierte en un motivo fundamental en estas versiones, no solo por la importancia de las travesías marítimas para la configuración de la identidad griega, sino también el viaje psicológico que implica, encarnando el paso final a la madurez de los dos hermanos. Asimismo, los hechos de Táuride suponen el último eslabón en los caminos de Orestes e Ifigenia y ponen fin a la maldición familiar de los Atridas (Hall, 68).

Un último motivo sobre el que es necesario llamar la atención en la construcción y unión de las dos vertientes del mito es la estructuración de los personajes en parejas de símbolos opuestos que van transformándose y cambiando continuamente de rol. Así, Ifigenia pasa de ser la sacrificada a la sacrificadora en las dos partes del mito; Agamenón que comienza el mito cazando la cierva de Ártemis, y terminará siendo cazado por la venganza de Clitemnestra; y la diosa Ártemis de castigadora a protectora de la propia Ifigenia.

De forma significativa, estos pares de opuestos no quedan reducidos a un simple dualismo, sino que cada uno de sus elementos se transforma en el otro, como la noche da paso al día: el cazador se convierte en presa, el caníbal en abstigente, los vivos son inmolados y los muertos vuelven a la vida (Burkert, 2013: 155).

³⁵ Por ejemplo, ese mismo esquema se repite en el *Miles Gloriosus* de Plauto (Hall, 2013: 95).

A partir de estos elementos esenciales, el mito de Ifigenia fue configurándose en torno a estos temas que han cautivado la imaginación de los artistas desde el principio de los tiempos. La relación entre, por un lado, lo salvaje, la violencia y la guerra, y, por otro lado, la civilización, hunde sus raíces en las religiones más antiguas de la cuenca del Mediterráneo. La estructura narrativa de la primera versión del mito, “Ifigenia en Áulide”, basada en los mitemas de la falta, la calamidad, el oráculo, el sacrificio de una virgen y su consiguiente sustitución por un animal, permite explicar los ritos de iniciación para las jóvenes mediante la fusión del sacrificio y el matrimonio. La mezcla entre lo violento y lo sexual, difusa en los momentos de la caza y la guerra, ha permitido estrechar los lazos entre estos mitemas esenciales para el mito de “Ifigenia en Áulide”. Por su parte, la versión de “Ifigenia entre los tauros”, que se centra en el viaje de unos jóvenes, que desde la civilización penetran en los territorios de lo salvaje para salvar a una joven, consolida esta alianza y profundiza en el motivo del paso a la madurez. Así, tomando elementos profundos que subyugan la psique humana, se han construido las bases del mito de Ifigenia.

Edad Antigua

Las primeras menciones literarias del personaje de Ifigenia se encuentran en la épica arcaica. Aunque en los poemas homéricos no se menciona explícitamente el motivo del sacrificio, algunos autores han defendido que puede haber referencias implícitas en *Il. I 68-72*³⁶ y en *Il. I 106-108*³⁷ (Revert Soriano, 2012: 29). La única información explícita que aporta la *Iliada* (IX 144-147) se refiere a la descendencia de Agamenón, aclarando que es padre de tres hijas: Crisótemis, Laódica e Ifianasa. De estos tres nombres, Crisótemis aparece como personaje en la *Electra* de Sófocles y Laódica será sustituida por Electra. Con respecto a Ifianasa se interpreta, generalmente, que se trata de Ifigenia³⁸, aunque esta identificación ha generado importantes polémicas a lo largo de los siglos, ya que, si se acepta, implicaría que en el universo de la *Iliada* no

³⁶ “Tras hablar así, se sentó; y entre ellos se levantó / el Testórida Calcante, de los agoreros con mucho el mejor, / que conocía lo que es, lo que iba a ser y lo que había sido, / y había guiado a los aqueos con sus naves hasta Ilio / gracias a la adivinación que le había procurado Febo Apolo” (*Il. I 68-72*). Tanto esta como la cita siguiente se han tomado de la traducción de Emilio Crespo Güemes para Gredos, citada en el apartado de referencias bibliográficas.

³⁷ “[Habla Agamenón] ¡Oh adivino de males! Jamás me has dicho nada grato: / siempre los males te son gratos a tus entrañas de adivinar, / pero hasta ahora ni has dicho ni cumplido una buena palabra” (*Il. I 106-108*).

³⁸ “La que gobierna con la fuerza” (Kerényi, 2009: 340) y “la que gobierna con fuerza los nacimientos” (Kerényi, 2009: 340), respectivamente.

se habría producido el sacrificio de Áulide pues Agamenón afirma que Ifianasa se encuentra segura en su hogar (*Il.* IX 145). Ya Aristarco (*ap. Schol. ad Il.* IX 145) negaba que se tratase de la misma figura, sin embargo, Lucrecio (*De rerum natura* I, 84-86) sostiene esta identificación, que también han seguido investigadores contemporáneos (Kerényi, 2009). Asimismo, otros autores (Dowden, 2014: 11-12) han defendido la tesis de que, aunque no se menciona en la *Iliada*, Homero conocía el mito del sacrificio de Ifigenia, aunque opta por no incluirlo en su obra explícitamente.

A pesar de que el mito no aparece en la épica homérica, sabemos que estaba incluido en la obra perdida de los *Cantos Ciprios* de Estasino, texto que versaba sobre los hechos de la saga troyana. Dado que se trata del testimonio más antiguo que incluye el mito de Ifigenia del que se tienen noticias, se asume, generalmente, que Estasino sería el autor principal, o al menos el desarrollador del mito dentro de la épica griega³⁹. Aunque la obra no se conserva, Proclo ofrece en su *Crestomatía* un resumen de los *Cantos Ciprios* en el que, se habla de cuatro hijas de Agamenón (Morenilla Talens, 2012: 147). De los eventos de Áulide, Proclo sintetiza en un párrafo los versos que le habrían dedicado los *Cantos Ciprios*, gracias al cual se sabe que la ira de Ártemis se desató porque Agamenón mató a un ciervo y afirmó que lo había hecho mejor que la misma diosa⁴⁰. Ártemis, como castigo, envió tormentas que impidieron a la flota partir de Áulide, hasta que Calcante determinó que solo el sacrificio de Ifigenia aplacaría su cólera. Así pues, mandaron a buscar a la primogénita con la promesa de que se casaría con Aquiles y la intentaron sacrificar, pero Ártemis colocó a un ciervo en su lugar y se llevó a la joven al país de los tauros donde la hizo inmortal.

También hay una referencia en el *Catálogo de las mujeres* fr. 23a de Hesíodo, donde aparece como Ifimide, a quien salva Ártemis y le otorga la inmortalidad⁴¹. Estesícoro también menciona el sacrificio de la hija de Agamenón, siendo,

³⁹ Hay teorías que defienden que podría haberlo tomado de distintos cultos más antiguos, analizados en el apartado anterior.

⁴⁰ Dowden (2014: 15) considera que este elemento pudo ser un añadido a posteriori para otorgar una mayor verosimilitud a la ira de la diosa, de manera que el sacrificio no fuese solo consecuencia de la muerte de un ciervo. Este motivo, conocido como *hybris* (ὑβρις), es fundamental en muchos mitos griegos y suele ser la causa de la ira de los dioses, como sucede en el mito de Aracné, en el que se ofende a Atenea o en el de Níobe y sus hijos, donde Apolo y Ártemis se vengan de Níobe por sus palabras. Sin embargo, en este mito la *hybris* supone un cambio de focalización de Ifigenia a Agamenón, y como explica Dowden: “Shifts of focus are revealing signs of corruption [...] Here we should be warned by the story of the daughters of Proitos, where it is the daughters who boast. If there had been a boast in the original story of Aulis, it would not have been Agamemnon’s” (Dowden, 2014: 15). Por otra parte, Hughes (2007: 25) considera que más que un ejemplo de *hybris*, se trata de un descuido lingüístico por parte de Agamenón.

⁴¹ En el fr 23b, un desarrollo de la versión fr. 23a y que algunos autores incluyen entre los fragmentos de la *Orestíada* de Estesícoro, Ártemis transforma en Hécate a Ifigenia.

probablemente, el primero en tratarlo como una de las causas principales por las que Clitemnestra asesina a su marido (Revert Soriano, 2012: 30). Asimismo, retoma la transformación de Ifigenia en Hécate, y parece que también incluye el motivo de las bodas con Aquiles como pretexto para atraer a la joven a Áulide. Estesícoro debió de ser la fuente de Píndaro (Revert Soriano, 2012: 30), que también menciona el sacrificio en *Píticas* XI 22 ss, donde para celebrar el triunfo de un joven tebano en los juegos Píticos hace un catálogo de las mujeres míticas de la ciudad. A partir de la mención a Delfos, ciudad en la que, durante una temporada, vivió Pílates, el autor incorpora varias historias sobre los Atridas, aunque a la hora de narrar el mito de Ifigenia no llega a referirse el motivo de la inmortalidad otorgada a la joven princesa griega.

La tradición historiográfica griega también recogió el mito. Así, en el *Epítome* (III, 21 s) de la *Biblioteca mitológica* del pseudo-Apolodoro⁴², se señalan las dos causas de la ira de la diosa: el hecho de que Agamenón hubiera matado un ciervo y se hubiera jactado de hacerlo mejor que la propia Ártemis; y el que Atreo, el padre de Agamenón, hubiera prometido sacrificarle el cordero de oro y no lo llevara a cabo⁴³. Esta segunda razón quizá provenga del poema épico de la *Alcmeónida* o de los *Cantos ciprios* de Estasio (Dowden, 1989). En estas circunstancias, Calcante vaticinó que solo el sacrificio de la hija más bella de Agamenón satisfaría a la diosa. Esta versión, también incluye la sustitución de la joven por un ciervo y su traslado al país de los tauros, y remite a otras tradiciones que consideran que Ártemis le otorgó la inmortalidad. Por su parte, Pausanias en su *Descripción de Grecia* (7.26.5; 9.19.6) menciona, por un lado, en el libro VII un templo de Egira en el que se guardaba una imagen sagrada, identificada con Ifigenia por los habitantes, e indica que el templo probablemente fue construido en su honor. Por otro lado, en el libro IX, indica que en Áulide se erigía un templo de Ártemis en el que había dos estatuas de mármol blanco. Una, disparaba una flecha, y la otra llevaba unas antorchas. Pausanias no recoge las causas de la ira de la diosa y, sobre el sacrificio, solo indica que la diosa sustituyó a Ifigenia por un ciervo en el altar.

No obstante, no son la épica, la lírica o la historiografía los géneros que desarrollan más el mito, sino la tragedia. Los tres grandes trágicos atenienses

⁴² Se trata de una fuente importante para el estudio del mito, pues, aunque se trata de una obra tardía, al ser un compendio de mitología cuyo objetivo es recoger la tradición cultural de la manera más fidedigna posible hay pocas posibilidades de que el autor haya introducido cambios o variantes nuevos y, además, probablemente se haya basado en fuentes con las que compartiese los mismos fines (Dowden, 1989: 10).

⁴³ Se refiere al voto que hizo Atreo de sacrificar el animal más bello nacido ese año, que, al ver que se trataba de un carnero dorado, no llegó a cumplir. Es el animal que, como se ha visto antes, supuso uno de los motivos de conflicto con su hermano Tiestes.

compusieron diversas obras sobre este ciclo mítico y sus personajes. La *Orestíada* de Esquilo comprende la trilogía formada por *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*. Aunque en la línea temporal de estas tragedias, el mito de Ifigenia es un evento ya pasado, tiene una gran repercusión en los acontecimientos que se representan sobre la escena pues suponen el detonante de la cadena de venganzas que recorre la trilogía. Así, el sacrificio de Ifigenia lleva a Clitemnestra a asesinar a Agamenón, lo que da lugar al periplo de Orestes, su matricidio y posterior juicio. En *Agamenón*, se narra cómo la diosa, airada contra Agamenón y Menelao, detiene los vientos que han de llevarlos a Troya. Calcante vaticina que solo el sacrificio de Ifigenia puede llevarlos hasta Ilión, que habría de caer ante las tropas argivas, pero que, también conllevaría la muerte de Agamenón a manos de su esposa. La decisión ante la que se enfrenta el mayor de los Atridas le hace dudar y exclamar:

¿Qué alternativa está libre de males? ¿Cómo voy yo a abandonar la escuadra y a traicionar con ello a mis aliados? Sí, lícito es desear con intensa vehemencia el sacrificio de la sangre de una doncella para conseguir aquietar los vientos. ¡Que sea para bien! (Aesch. *Ag.* 205-215).

La violencia del acto del sacrificio en Esquilo sobresale entre el resto de las adaptaciones del mito. Los jefes griegos amordazan a Ifigenia para que no pueda proferir ninguna maldición mientras la joven suplica con su mirada a los presentes. Esquilo, además, es uno de los primeros autores en hacer referencia a la pintura en su versión del sacrificio: “Daba la sensación de una pintura que los quisiera llamar por sus nombres” (Aesch. *Ag.* 243), mucho antes de que Timantes pintara su célebre obra. Asimismo, es necesario hacer hincapié en la representación de Ifigenia, que, al negarse a aceptar el sacrificio requerido por los dioses, se presenta como una mujer presa de la locura, frente a la sensatez de Agamenón, que valora la utilidad del sacrificio y actúa en consecuencia (Hinkelammert, 2008).

Por su parte, Sófocles⁴⁴ compuso una *Electra* en la que también se refiere al sacrificio de la joven princesa. En el contexto de un enfrentamiento entre Electra y Clitemnestra, la madre admite que mató a Agamenón pero que la justicia la ampara por razón del sacrificio de su primogénita, pues, como madre, le pertenece a ella y no al

⁴⁴ Quizás en *Crises* pudo tratar la huida de Ifigenia y Orestes del país de los tauros, pero hoy está perdida y los resúmenes de Higino no son fiables (Revert Soriano, 2012: 32).

resto de los generales griegos. Asimismo, argumenta que lo natural habría sido sacrificar a los hijos de Menelao, al ser sus padres la causa de la guerra⁴⁵. Por su parte, Electra explica que la causa del sacrificio de su hermana se debe a que Agamenón se jactó de matar un ciervo en el recinto sagrado de Ártemis y que, para calmar la ira de la diosa, debía compensar la muerte del animal con la de su primogénita. No obstante, Electra continúa atacando la línea de defensa de su madre al argüir que, si la muerte de Ifigenia debe pagarse con la muerte de Agamenón, lo mismo debe hacerse con la propia Clitemnestra.

Cuida no sea que, por establecer este principio entre los hombres, reporte dolor y arrepentimiento para ti misma. Porque, si damos muerte a uno en defensa de otro, tú podrías morir la primera si se hiciera justicia. Ten cuidado no establezcas un pretexto inexistente (Soph. *El.* 580-584).

Sin embargo, sus contribuciones al mito no concluyen aquí, pues tanto Esquilo como Sófocles compusieron sendas *Ifigenias*, de las que hoy solo se conservan algunos fragmentos. De la obra de Esquilo, se conservan tres, que nos dan noticia de que la estratagema para atraer a la joven a Áulide fue el matrimonio con Aquiles y de que las súplicas de Ifigenia tenían como objetivo que los griegos no llorasen mientras la sacrificaban⁴⁶. En cuanto a la obra de Sófocles, de la que también se conservan pocos fragmentos, se suele admitir que presentaba una gran semejanza con la trama de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, aunque con algunas diferencias. Así, por un lado, el coro sofocleo habría estado formado por soldados griegos y no por mujeres; y por otro lado, de la obra de Sófocles, Odiseo debía tener un papel importante en la estrategia para atraer a Ifigenia al campamento griego, al igual que Aquiles, pues se ha conjeturado sobre la posibilidad de que el acuerdo matrimonial fuese real y no ficticio como en Eurípides (Lucas de Dios, 1983: 148-149).

⁴⁵ Sin embargo, para autores como Hinkelammert, Agamenón solo tiene como única salida sacrificar a su primogénita. De lo contrario habría renunciado a su masculinidad dentro de la sociedad griega: “De igual modo, como patriarca de una sociedad patriarcal, sería gravantemente sospechoso si mostrase la debilidad humana de dejarse seducir por su mujer Clitemnestra” (Hinkelammert, 2008: 4).

⁴⁶ Algunos investigadores (Michelakis, 2006: 24) han propuesto que *Ifigenia en Áulide* pudo haberse representado junto a *Télefo* y *Palamedes*, hoy perdidas, debido a que las tres tratarían las primeras etapas de la guerra de Troya y compartirían temas similares como la persuasión, el engaño o los orígenes de la guerra. Otros autores han defendido otras combinaciones. Así, Revert Soriano argüía que la “[...] *Ifigenia* de Esquilo también podría haber sido representada junto a otra obra sobre la vida de Ifigenia en el país de los tauros, explorando así el cambio de situación del personaje, de víctima a verdugo” (Revert Soriano, 2012: 31).

A pesar de todo, Eurípides es el autor que más trató el tema al dedicarle dos tragedias a la joven princesa griega, *Ifigenia entre los Tauros* (h. 414 a.C.) e *Ifigenia en Áulide* (h. 409 a.C.)⁴⁷, junto a otras tres obras protagonizadas por miembros de los Atridas: *Helena*, *Las troyanas* y *Orestes*. Por un lado, en *Ifigenia entre los Tauros*⁴⁸, cuyo estatus de tragedia ha sido puesto en duda en distintas ocasiones (Platnauer, 1967; Calvo, 2000) y defendido en otras tantas (Belfiore, 1992; Kyriakou, 2006; Revert Soriano, 2012), combina varios de los motivos anteriores cuando se describen los acontecimientos de Áulide: Agamenón (en lugar de su padre, Atreo) le prometió a Ártemis el sacrificio del animal más bello que hubiese nacido ese año y en vez de sacrificar a Ifigenia, sacrificó a una cierva. En lo que respecta a la concepción religiosa de la obra, Revert Soriano (2012: 38) afirma que Eurípides, influido por la “crisis de conciencia del siglo V”, adopta un punto de vista relativista, pues, aunque los sacrificios humanos iban contra la ética griega, se asume que los sentimientos religiosos varían en función de cada comunidad. No hay que olvidar a este respecto la respuesta de Toante ante el hecho de que los dos extranjeros que han llegado a sus costas hayan matado a su madre: “¡Por Apolo! Ni siquiera entre los bárbaros se atrevería nadie a eso” (Eur. *IT* 1173).

Por otro lado, *Ifigenia en Áulide*, compuesta casi al final de la Guerra del Peloponeso, muestra, como han defendido diferentes autores (De Paco, 2001; Revert Soriano, 2012), un carácter decididamente político marcado por las tensiones generadas en tiempos bélicos:

⁴⁷ Por un escolio en *Ranas* de Aristófanes y por el léxico *Suda* sabemos que esta tragedia junto con *Bacantes* y *Alcmeón en Corinto* se representaron póstumamente gracias al hijo de Eurípides, Eurípides el Joven. Dado que la muerte del dramaturgo está fechada en el 406 a.C., la redacción de la obra tuvo que ser anterior, en torno al 409-408 a.C. en Macedonia, en la corte del rey Arquelao (Revert Soriano, 2012: 41).

⁴⁸ Parece que Polyidos compuso una tragedia, hoy perdida, sobre este mismo tema y que Aristóteles cita en su *Poética* (17.1455b2-12). Hall (2013: 73-74) basándose en las representaciones de este mito en una serie de vasijas funerarias del siglo IV a.C. y en la mención aristotélica explica que el recurso de la carta podría no estar presente en esta obra. Asimismo, Hall (2013: 76) también refiere otra obra sobre este tema, de un tal Timesiteo, cuyo título habría sido *Orestes y Pilades*, mencionada en *Suda* y de la que habría sobrevivido un verso en la *Ifigenia en Táuride* burlesca de Rintón, comediógrafo helenístico que también compuso una *Ifigenia en Áulide* y una *Ifigenia entre los tauros*. La importancia de la representación de este mito en las vasijas funerarias es evidente pero no hay consenso sobre las razones para ello. Hall propone que “[t]he story told in the play, with its buoyant ending, absence of death, and avoidance of sex, had few rivals as a ‘safe’ choice at a moment of emotional crisis [...] The situation of the play, which involves the transition from emotional pain and trauma and family death, through danger and exile, to joyful reunion and escape from danger, could only have been reassuring and positive for the bereaved at a time of crisis” (2013: 81-82).

Ifigenia en Áulide presenta una serie de características que nos permiten ubicarla bien dentro de la producción eurípidea, especialmente en la última fase de su carrera dramática: la provocativa y revisionista actitud de la obra con el mito, su postura crítica de la cultura contemporánea y los políticos, su preocupación por la moral y la corrupción política así como por los conflictos de género e internacionales, la lucha entre valores cívicos y familiares, la tensión entre las personas individuales y las masas, su teatral conciencia de sí mismo y su interés por los reveses argumentales y por la demostración visual del sufrimiento (Revert Soriano, 2012: 41).

Asimismo, es importante mencionar el cambio de actitud con respecto al tratamiento del sacrificio de Ifigenia. Frente al acto cruento que se describe en la obra de Esquilo, en Eurípides se genera una “ideología del sacrificio” (Pesthy-Simon, 2017: 41), que implica la aceptación por parte de la víctima propiciatoria y que no aparece recogida en obras anteriores, pues la actitud de la víctima no era relevante en el ritual. En la obra de Eurípides, Ifigenia se transforma, movida por un deseo de destruir a los troyanos, y se convierte en el principal motor de la empresa bélica de su padre (Hinkelammert, 2008: 15-16). Ya Aristóteles comentaba esta reformulación, al criticar el cambio de decisión de Ifigenia en *Ifigenia en Áulide*, que considera injustificado.

[...] pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente. Un ejemplo de maldad de carácter sin necesidad es el Menelao del *Orestes*; de carácter inconveniente e inapropiado, la lamentación de Odiseo en la *Escila* y el parlamento de Melanipa, y de carácter inconsecuente, la Ifigenia en *Áulide*, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego (Arist. *Poet.* 1454a26).

La crítica aristotélica generó bastantes relecturas en las letras occidentales, especialmente a partir del Renacimiento. Aristóteles también comentó en la *Poética* la *Ifigenia entre los tauros*, aunque, esta vez, para subrayar la genialidad con que se produce la anagnórisis final (Arist. *Poet.* 1455a17-20).

El mito también tuvo vigencia en Roma, especialmente, los acontecimientos de Táuride, por tres motivos: en primer lugar, por la asimilación de este mito con ciertos rituales que se practicaban en la península itálica desde antiguo; en segundo lugar, por la importancia que adquirió el mito para el programa ideológico del reinado de Octavio

Augusto; y, finalmente, por la amistad de Orestes y Pílates, que funcionó como paradigma de las virtudes romanas, especialmente durante la República, pero que dio frutos en épocas posteriores⁴⁹.

Con respecto a los cultos de la península itálica, cabe destacar los rituales que se practicaban en el templo de Aricia en honor a la Diana Nemorensis en la región del Lacio, próximo al lago Nemi. Esta diosa, venerada desde antiguo y cuyos atributos se asemejaban a los de la divinidad griega, fue asimilada con la Ártemis Táurica⁵⁰, probablemente entre los siglos VI y IV a.C., fechas en las que se han encontrado numerosos restos arqueológicos, generalmente piezas funerarias de cerámica⁵¹, aunque también bajorrelieves⁵². Estos testimonios arqueológicos no solo demuestran el proceso de sincretismo entre ambas diosas, sino que ilustran, de igual modo, la pervivencia del mito⁵³, ya que, como apunta Hall, “there are more illustrations of *IT* in Greek vase-painting of the fourth century than any other tragedy” (Hall, 2013: 69). Sin duda, el mito de Ifigenia y sus mitemas esenciales cumplían las funciones requeridas para las representaciones funerarias de este tipo:

Ésta [la escena del sacrificio de Ifigenia] había sido prodigada también por los etruscos en sus urnas cinerarias. Su simbolismo es patente: la muerte, entendida como sacrificio (para evidenciarlo así, aparece un personaje escanciando sobre la víctima con una pátera umbilical) que permite el arrebatamiento a otra vida. Esta iconografía autoriza la hipótesis sobre la creencia etrusca en una vida mejor tras la muerte (Revilla, 2016: 370).

La fusión de estas dos figuras, estrechamente relacionadas con el tema de “Ifigenia entre los tauros”, generó nuevas variantes del mito que se difundieron por toda

⁴⁹ La importancia de este mitema en la literatura romana se trasladará también a la época de los padres fundadores de Estados Unidos, ya que la República romana fue tomada como modelo cívico y político. Prueba de ello es, por ejemplo, el grupo escultórico *Orestes and Pylades in Tauris* de Carl Johann Steinhauser situado en el Fairmount Park de Filadelfia (Hall, 2013: 92-93).

⁵⁰ Probablemente, los cultos del sur de Italia dedicados a Ártemis “Phakelitis” fueron un primer estadio en el sincretismo entre estas dos figuras (Hall, 2013: 141).

⁵¹ Como ya se ha comentado la historia de “Ifigenia entre los tauros” era especialmente adecuada para momentos de crisis emocionales, como la pérdida de un ser querido, debido a que su final no incluía muertes, ni escenas sexuales (Hall, 2013: 80).

⁵² Green (2007: 22) menciona un bajorrelieve arcaizante, procedente del valle de Aricia, en los alrededores del santuario de la diosa, hoy en Copenhague, que muestra el asesinato de un rey a manos de un joven, figuras que se suelen identificar con Egisto y Orestes.

⁵³ Son un total de trece vasijas que se encuentran repartidas en distintos lugares del mundo: cinco en Italia; tres en Moscú o San Petersburgo, “reflecting Russian imperial interest in this tragedy” (Hall, 2013: 72); y el resto en París, Basilea, Nueva York, Sídney e Inglaterra.

la península itálica (Hall, 2013: 141). Así, Servio en su comentario a la *Eneida* (*ad Aen.* I.116 y II. 226) hace referencia a este nuevo entramado mítico, en el que la estatua táurica que robaron Orestes e Ifigenia habría ido a parar a Aricia⁵⁴; también Estrabón recoge en su obra (5.3.12) que la imagen de la diosa aricina es una copia de la del país de los tauros; y lo mismo ocurre con Ovidio que da a entender en las *Metamorfosis* (15. 488-490) que la estatua de Ártemis robada en Táuride fue a parar al Lacio: “[...] en cuanto a su esposa [de Numa Pompilio, sabino y segundo rey de Roma], abandonando la ciudad, se esconde y oculta en las densas selvas del valle de Aricia y con sus gemidos y lamentos estorba los cultos de la orestea Diana”; por último, tanto Higino (*Fab.* 61), como Catón el Viejo en los *Orígenes* (III, 4), hacen referencia a una versión que se aleja de la del mundo griego, en la que, al huir del país con la estatua, Orestes abandona su espada en un árbol:

Thesunti Tauriani uocantur de fluuio, qui propter fluit. Id oppidum Aurunci primo possiderunt, inde Achaei Troia domum redeunt. In eorum agro fluuii sunt sex; septimus finem Rhegium atque Taurinum dispescit: fluuii nomen est Pecoli. Eo Orestem cum Iphigenia atque Pylade dicunt maternam necem expiatum uenisse, et non longinqua memoria est, cum in arborem ensem uiderint, quem Orestes abiens reliquisse dicitur (Catón, *Orígenes*, III, 4).

Les Thesunti de Taurianum tirent leur nom du flueve qui coule à proximité. Cette place-forte a d’abord été habitée par des Aurunces puis par des Achéens à leur retour de Troie. Sur son territoire il y a six fleuves; le septième marque la frontière entre les territoires de Régium et de Taurinum: le nom de ce fleuve est le Peccoli. C’est là, dit-on, qu’Oreste avait abordé avec Iphigénie et Pylade pour expier le meurtre de sa mère et il n’y a pas si longtemps on pouvait voir, suspendue à un arbre, l’épée qu’Oreste y avait laissé en partant, d’après ce qu’on raconte (Chassignet, 2002: 32-33)⁵⁵.

La presencia de esta espada es fundamental para entender la imbricación del mito de Ifigenia con la figura de Orestes y con el culto de la Diana de Aricia, y su

⁵⁴ La estatua de Ártemis robada del país de los tauros ha tenido muchos hogares posteriores y se ha asimilado a distintos lugares de la cuenca del Mediterráneo. En el caso de Aricia, el hecho de que el culto esté relacionado con la transición a la edad adulta, con la caza masculina y con la reproducción femenina suponen puntos de unión con el mito griego y el culto a Ártemis (Hall, 2013: 141-142).

⁵⁵ Citamos la obra en francés porque no existe una edición moderna en español de los *Orígenes* de Catón.

asimilación con el ritual del *rex nemorensis*⁵⁶. En el mundo latino, el mito de “Ifigenia en Táuride” sufre una serie de variantes hasta convertirse en un mito etiológico del ritual del *rex nemorensis* (Green, 2007: 203). Entre estas divergencias hay que destacar que Orestes mata al rey Toante para poder robar la estatua, oculta en un haz de leña; que los hermanos no roban la estatua de Ártemis para llevarla a Ática, sino a Aricia; y que, finalmente, Orestes abandona su espada junto al templo aricino.

A través de estas acciones, que transgreden, pero son, a la vez, exigidas por la ley divina, Orestes pone fin a su viaje, que le ha llevado desde el matricidio al exilio, pasando por una probable esclavitud y barbarismo hasta lograr recuperarse de su locura. Este mito se convirtió, más adelante, en un paradigma para el establecimiento del ritual del asesinato del rey-sacerdote que se practicaba en Aricia, hasta el punto de que Nerón justificó el asesinato de Agripina, recordando las acciones de Orestes en este mito (Green, 2007: 205).

Octavio Augusto, cuya madre provenía de esta zona según Cicerón, tuvo un interés particular en el culto aricino, especialmente a partir de la batalla de Accio. Probablemente fue por esas fechas cuando trasladó los huesos de Orestes desde Aricia a Roma, exponiéndolos en una urna en el templo de Saturno, cerca del templo de la Concordia, según apuntan Higino (*Fab.* 261) y Servio (*ad Aen.* II.116) y se ve en un friso de la época claudiana, que muestra a Diana y a Apolo a cada uno de los lados de la urna donde descansarían los restos de Orestes (Green, 2007: 41). Sus huesos, que se

⁵⁶ Este concepto remite a la muerte periódica y posterior sustitución del sacerdote-rey dentro de una comunidad. Fue acuñado por James Frazer en *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión* (2006: 25), en la que demuestra que el proceso de evolución religiosa desde un estado de prácticas mágicas hasta el establecimiento de religiones regladas es común a diferentes culturas. Frazer, que pertenece a la escuela antropológica clásica, contribuyó en gran medida a las teorías ritualistas sobre el mito, que deben entenderse dentro de la polémica de *myth and ritual*, que tuvo un gran impacto dentro del ámbito anglosajón y que trataba de analizar la precedencia dentro de las sociedades arcaicas del mito o del rito. Burkert sintetizó así las tesis ritualistas: “No son, según esta concepción, las representaciones las que originan los ritos, sino que más bien son los ritos los que engendran y configuran las representaciones, e incluso la experiencia y el sentimiento [...] La tradición, al transmitir directamente la costumbre en cuanto tal, engendra representaciones, moldea experiencias y despierta necesidades” (Burkert, 2013: 58-59). Las teorías ritualistas tuvieron su contestación tras la Segunda guerra mundial, especialmente, a través de los trabajos de diferentes etnólogos americanos como Joseph Fonterose, Clyde Kluckhohn o William Bascom, a los que luego se sumaron autores europeos como G. S. Kirk, y más tarde, Claude Lévi-Strauss. En sus trabajos, acusaron a los ritualistas de haber infravalorado el componente narrativo de los mitos, y de la falta de datos concretos que demostrasen la dependencia de mitos y rituales concretos. La imposibilidad de demostrar fehacientemente la precedencia de estas instituciones provocó el surgimiento de una nueva corriente: el funcionalismo de Malinowski, que postuló la unidad entre ambas instituciones y su papel complementario dentro de la comunidad. Malinowski supera la visión de los mitos como sistemas cognoscitivos de las sociedades primitivas y, en cambio, subraya su participación en la vida de estos pueblos, que los conciben como realidades que influyen en el devenir del mundo. Sus teorías superaron la visión positivista del XIX, que concebía los mitos como instrumentos de conocimiento del hombre primitivo, para entenderlos como parte de la vida sagrada de una comunidad (Meletinski, 2001).

convirtieron en uno de los siete *pignora imperii*⁵⁷ (Serv. *ad Aen.* VII.188), tenían la función de librar a la ciudad y al imperio de las desgracias tras la guerra civil. Como han analizado muchos autores (Hölscher, 1990; Green, 2007; Tilg, 2008; Hall, 2013), Octavio Augusto se autoidentificó con la figura de Orestes, atribuyéndose a sí mismo el papel de vengador, esencial dentro de su programa ideológico⁵⁸ (Tilg, 2008: 369). Sin duda, la figura de Orestes y, el culto a Diana, tuvieron que ser muy apreciados por Octavio Augusto, hecho que, para algunos autores, influyó en el gran auge del mito en esta época:

In fact, the personal and political importance of the cult of Diana to Augustus – both at Rome and at Aricia– all but guarantees an orthodoxy in contemporary discussions of the cult unimaginable in any other circumstances in the Latin or Roman world. Our principal poetic witnesses, Vergil, Ovid, and Horace, were so close to the princeps, so dependent on his good will, and therefore so attuned to his expectations (whether approving them or not), that what they say about Diana or her sanctuary must have rested on unassailable cultic authority, reinforced by Augustus’ approval (Green, 2007: 120).

Así, escritores anteriores o contemporáneos a Octavio Augusto como Cicerón, Horacio, Lucrecio u Ovidio trataron el mito en distintas obras. Por su parte, Cicerón en *De officiis* III, 95 emplea el mito como ejemplo de que en ocasiones es mejor no cumplir una promesa, pues a veces las cosas que parecen prudentes son, en realidad, injustas. Asimismo, retoma otra vez el mito, aunque centrándose solo en el motivo de la amistad entre Orestes y Píldes en *De Finibus bonorum et malorum* (2.79; 5.63). A su vez, Horacio en *Sátiras* II, 3 hace referencia al sacrificio de Áulide a partir de un comentario sobre los distintos tipos de locura que asolan al género humano. Estertinio, uno de los personajes de la sátira, enumera cuatro tipos: la de los avaros, la de los ambiciosos, la de los hedonistas y la de los supersticiosos. Para ilustrar la locura de los ambiciosos escoge el ejemplo de Agamenón, a quien se enfrenta en un diálogo fingido acusándolo de que

⁵⁷ Cada uno de estos objetos era un símbolo que confirmaba la grandeza de Roma y su hegemonía en el mundo en tiempos de crisis (Green, 2007: 43).

⁵⁸ En este programa ideológico, Octavio Augusto sería un nuevo Orestes que trata de vengar la muerte de la figura paterna Julio César-Agamenón, y en el que Marco Antonio sería Egisto, y Cleopatra, Clitemnestra, que había mantenido relaciones con César-Agamenón. Gracias a su triunfo en la batalla de Accio, una última acción sangrienta, se alcanzó el fin de la guerra civil, tal y como el último acto de venganza de Orestes puso fin a la maldición sobre la casa de los Atridas. Asimismo, Apolo, dios protector de Octavio Augusto, fue el que asistió a Orestes en los juicios por su matricidio (Tilg, 2008: 368-369).

su locura es mucho peor que la de Áyax, que solo mató a unas ovejas tomándolas por enemigos.

¿Y tú, cuando en Áulide pones ante el altar, en lugar de una ternera, a tu hija querida y espolvoreas, cruel, su cabeza con la harina salada, conservas tu buen juicio? “¿A qué viene esto?” ¿Pues qué hizo Áyax en su locura, cuando abatió con el hierro el rebaño?: se guardó de hacer violencia a su mujer y a su hijo; y aunque lanzó mil imprecaciones contra los Atridas, no acometió a Teucro ni al propio Ulises. “Es que yo, para poder sacar mis naves paradas en una ribera adversa, aplaqué prudente a los dioses con sangre” ¿Con la tuya, demente? “Con la mía, pero demente no” (Hor. *Sat.* III 199- 206).

No obstante, no son los únicos tratamientos críticos sobre el sacrificio de Áulide, ya que también Lucrecio en *De rerum natura*, I, 85 trata esta versión de forma negativa. Aquí, Ifigenia, que mantiene el nombre homérico de Ifianasa, es conducida al altar, con los ojos tapados, creyendo que va a casarse. Una vez allí, la venda que le cubría la cara se desliza por sus mejillas y descubre lo que va a suceder. Entonces, cae, muda, de rodillas. Lucrecio emplea este mito como ejemplo de los crímenes que se cometen en nombre de la religión para llevar a cabo una condena taxativa de todas las religiones.

Pero, sin duda, fue Ovidio uno de los autores que más trató el mito. Ifigenia aparece tanto en libro XII como en el libro XIII de las *Metamorfosis*, y en sus *Tristia* 4.4, donde el mito se entremezcla con su propio exilio⁵⁹. También aparece en *Epistulae ex Ponto* (3.2.39-102), donde se recogen tanto el motivo del sacrificio como los sucesos acaecidos en Táuride. Es en esta obra donde se introduce por primera vez en la tradición literaria el motivo del “bárbaro admirado”, en el que un viejo tauro alaba el estrecho lazo de amistad entre Pílates y Orestes, en lugar de despreciarlo, como habría sido esperable⁶⁰. Este motivo alcanzará su máximo desarrollo en *Toxaris*, obra de Luciano de Samósata.

Otro motivo esencial para el desarrollo de la tradición literaria del mito es la preponderancia de la amistad entre Orestes y Pílates que llega incluso, en muchas ocasiones, a eclipsar la figura de Ifigenia⁶¹. Es lo que ocurre en el caso de *Sobre la*

⁵⁹ Ovidio tiende a representarse como un personaje de tragedia en su poesía del exilio como ha estudiado Ingleheart (2010).

⁶⁰ Quizás el motivo pudo haber estado en la tragedia de Pacuvio (Hall, 2013: 105)

⁶¹ Para más información sobre este tema cfr. Hall (2013), especialmente el capítulo V de su monografía. Para más información sobre el concepto romano de *amicitia* cfr. Burton (2004). Además de

amistad (7.24) de Cicerón, donde se retoma el mito de “Ifigenia entre los tauros”, a través de una cita de la obra de Marco Pacuvio⁶², pero en lugar de mencionar a la heroína griega, se centra en el motivo de la amistad entre Orestes y Pílates. Lo mismo sucede en el epigrama (6.11) de Marcial donde se resalta la importancia de la simetría en la amistad de los dos jóvenes. El motivo de la relación entre ambos jóvenes llegó a cuestionarse dentro del seno de la iglesia cristiana por los tintes homosexuales que llegó a alcanzar en ciertas obras⁶³.

Hubo autores latinos posteriores que también trataron el mito. Antonino Liberal (ca. 200) retoma el mito en el libro XXVII de su *Colección de metamorfosis*, siguiendo al poeta griego Nicandro. En esta obra, Ifigenia, hija de Teseo y Helena y criada por Clitemnestra, también es salvada por Ártemis en el último momento, mientras los reyes griegos, volvían la mirada para no ser testigos de la muerte de la joven. En este texto, también destaca el hecho de que un toro aparece junto al altar donde se encuentra Ifigenia, pues sirve para ligar las dos partes del mito con la etimología del topónimo Táuride y el epíteto Taurópola de Ártemis. Asimismo, hay que hacer hincapié en el final del mito, en el que Ifigenia se casa finalmente con Aquiles, junto con el que vive en la isla blanca, siendo una diosa inmortal conocida como Orsiloquia⁶⁴. Asimismo, Higino

Cicerón, la legendaria amistad de Pílates y Orestes también aparece en los epigramas de Marcial (6.11), en los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo (4.7); en los *Tristia* (4.4.) de Ovidio; en las *Confesiones* (4.6) de San Agustín, donde admite que no se habría visto preparado para sacrificar su propia vida por la de su amigo; en las *Erotes* (47) de Luciano de Samósata. Llegó a convertirse en el ejemplo paradigmático de la amistad en la retórica romana (Hall, 2013: 101), y de ahí pasó a la Edad Media y al Renacimiento europeos. Su amistad ha sido vista también en diversas ocasiones como una relación homosexual: “[...] it is important to notice how emphatically Iphigenia’s emotional life and subjectivity were effaced in the Roman world, from Pacuvius to Augustine, by the male psycho-drama –however we may define it– of her brother and his best friend” (Hall, 2013: 110).

⁶² Marco Pacuvio fue autor de teatro latino, del que solo nos han llegado tragedias. La cita pudo provenir del *Orestes* que probablemente pertenecía a un ciclo dedicado al destino de los hijos de Agamenón junto con *Dulorestes*, *Hermiona* y *Crises* (Hall, 2013: 98). Hall (2013: 97) especula sobre la posibilidad de que la obra de Pacuvio incluyese el motivo de Ifigenia poseída, debido a la representación de una serie de frescos romanos y en un epigrama de la *Antología griega* (16.128), en la que se describe una pintura, donde se da a entender que Ifigenia se encuentra en un estado de *mainetai*, que podría ser interpretado como una locura dionisiaca previa al sacrificio ritual o como superada por los sentimientos de ver a Orestes. Este estado de locura podría haber sido el reflejo de la situación de Orestes, perseguido por las Furias, o en algunas ocasiones por la sombra de su madre, como se refiere en la *Eneida*: “[...] Le aterran a la par/ las muchas predicciones de antiguos adivinos con terribles presagios [...] o lo mismo que el hijo de Agamenón, Orestes, / perseguido en escena va huyendo de su madre, que armada con antorchas/ y con negras serpientes le acosa mientras en el umbral/ le aguardan las Erinias vengadoras” (Virgilio, IV. 471-473). Para Hall, la influencia de la obra de Pacuvio tuvo que ser grande en las recreaciones mitológicas sobre Ifigenia de otros autores latinos del reinado de Augusto, en detrimento de la de Eurípides (Hall, 2013: 100).

⁶³ Se ha analizado, por ejemplo, un pasaje de san Agustín (*Conf.* 3.1.) en el que hace referencia a la relación de Orestes y Pílates (Hall, 2013: 108).

⁶⁴ Dicho nombre parece proceder de historiador Amiano Marcelino en cuya obra afirma que los tauros hacían sacrificios a Ártemis, a la que denominaban Orsiloquia (Dowden, 2014: 18).

en sus *Fabulae*⁶⁵ recoge las tres versiones del mito, y al igual que algunos de sus predecesores, narra la salvación de Ifigenia a manos de Ártemis. Además de estas obras, se conoce la existencia de dos tragedias, hoy perdidas: una *Ifigenia* de Nevio y otra de Ennio (Sebastià Sáez, 2015: 120).

Finalmente, Plinio el viejo en su *Historia Natural* también hace un comentario sobre el sacrificio de la primogénita de Agamenón, aunque lo hace a partir de la écfrasis de un célebre cuadro del pintor griego Timantes.

Tampoco a Timantes le faltó su buena dosis de ingenio: en efecto, hay un cuadro suyo, muy alabado por los oradores, de Ifigenia de pie, esperando la muerte en el altar; pues habiendo pintado a todos tristes, y sobre todo a su tío, y habiendo plasmado a la perfección la viva imagen de la tristeza, cubrió el rostro del propio padre, porque no era capaz de expresar sus rasgos convenientemente (Plin. *HN* 35.31).

Se trata por tanto de una saga mítica compleja en la que se dan la mano muchos motivos diferentes y que ha sido empleada en contextos diversos y con objetivos concretos. Su éxito durante la Antigüedad es incuestionable, tanto en Grecia como en Roma, como ilustran la gran cantidad de autores que lo han tratado. Todos estos cauces literarios acabaron transformándose en las fuentes a través de las que penetró el mito en la Literatura española.

Edad Media

La pervivencia de la cultura clásica durante la Edad Media ha sido ampliamente demostrada por distintos estudios, tanto en el ámbito europeo, en la *Literatura Europea y Edad Media latina* de Curtius o *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* de Jean Seznec, como en el peninsular en *La materia de Troya en las letras romance del siglo XIII hispano* de Juan Casas Rigall. La Antigüedad clásica y la Edad Media no sufren una separación radical como muchos humanistas defendieron durante el Renacimiento, sino que forman un *continuum*, cuya delimitación resulta, en muchas ocasiones, confusa⁶⁶. Durante toda la Edad Media, se dejó sentir la influencia

⁶⁵ Es las número 98; 120 s.; 238; 261.

⁶⁶ La discusión sobre la cronología y separación de las distintas categorías es extensa, pero no nos parece necesaria para el objetivo de nuestra Tesis. El marco cronológico que hemos empleado está

de los autores clásicos, considerados precedentes de la misma cultura común, aunque leídos desde la óptica cristiana. La relación ambivalente del cristianismo con la cultura de la Antigüedad resultó conflictiva durante gran parte del medievo. Por un lado, el cristianismo veía como una amenaza la cultura clásica, que se erigía con referentes culturales más potentes de los que ella poseía. Por otro lado, trataba de asimilarla y adaptarla a sus esquemas interpretativos del mundo. Desde sus orígenes, el cristianismo bebe en gran medida de la cultura clásica, y muchos de sus autores más instruidos ejemplifican esta dualidad de pensamiento con respecto a la tradición grecolatina, en la que muchos de ellos se habían formado⁶⁷. Miembros de la Escuela de Alejandría, como Clemente de Alejandría u Orígenes, y apologistas cristianos como Justino, exponentes del llamado humanismo cristiano, tratan de aunar ambas tradiciones durante los primeros siglos de nuestra era. Para el siglo IV, este sincretismo se había consolidado dentro de la propia Iglesia (Oroz Reta, 1988: 25-26), a través de las reflexiones de san Agustín. Su postura innovadora se basa en el aprovechamiento de los elementos positivos de la cultura pagana para la formación intelectual de los jóvenes, pero, no obstante, estrechamente vinculados y subordinados a los valores cristianos.

El mitógrafo Fulgencio, en el siglo VI, seguirá estos mismos preceptos en sus *Mythologiae*, donde trata de racionalizar la mitología con la ayuda del análisis etimológico y de otorgarle un valor formativo a través de citas bíblicas. Y, más adelante, en el siglo VIII, Teodulfo, obispo de Orleans, profundizará en este cambio en la mentalidad cristiana al afirmar que tras el velo de la frivolidad podían descubrirse en los autores clásicos verdades ocultas de las que sacar provecho (Seznec, 1980). A partir de esta línea de pensamiento, muchos autores clásicos, que habían sido rechazados en un primer momento por sus ideales paganos, comenzaron a interpretarse desde de una óptica cristiana, aprovechando la elocuencia, gramática y estilo de sus textos, para asimilarlos a la cultura medieval. Esta mixtura de modelos y materiales de diversas procedencias determinó el carácter de esta época (Kappler, 2004: 17).

De entre los escritores grecolatinos, cabe destacar a Virgilio⁶⁸, y más tarde a Ovidio, como exponentes máximos de la recepción y adaptación del pensamiento pagano a la tradición medieval cristiana. A través de estos nuevos esquemas

condicionado por la naturaleza hispánica de nuestro corpus, aunque hagamos referencia a textos en otras lenguas europeas.

⁶⁷ San Ambrosio, por ejemplo, citaba continuamente a los autores clásicos durante sus sermones y llegó a inspirarse en ellos para los títulos de sus obras. San Jerónimo también recurrirá a ellos en numerosas ocasiones, a pesar de sus continuas críticas (Oroz Reta, 1988: 27)

⁶⁸ Cfr. Comparetti, 1872: *Virgilio nel Medioevo*, Livorno: Coi Tipi di Francesco Vigo.

interpretativos se presentaba, por ejemplo, como una profecía mesiánica la cuarta égloga virgiliana (Bühler, 2005: 17), y Eneas se transformaba en el prototipo del héroe cristiano (Martindale, 1997: 4). Virgilio, considerado el poeta romano más importante, mantuvo su prestigio durante los primeros siglos de la Edad Media, como demuestran los comentarios que de su obra se hacen, entre los que destacan los de Servio, Filargirio o Claudio Donato, estudiados en las escuelas⁶⁹. El proceso de alegorización de la obra de Ovidio tardó un poco más en llevarse a cabo que el de la de Virgilio, mucho más grave y en la que se presenta a los dioses en actitudes más virtuosas.

Boecio, con su *De consolazione philosophiae*, será el primero que siente las bases para la alegorización ovidiana, lo que permitirá la creación de *un ovidius christianus*, que hará de Ovidio el autor más leído durante los siglos XII y XIII, la conocida como *aetas ovidiana*. Este auge en la lectura del autor de las *Metamorfosis*, como ya estudió Battaglia (1965), se explica, en primer lugar, por el mayor conocimiento de la cultura clásica que se alcanza en estos siglos; en segundo lugar, por la revolución ideológica que representó la lectura de Ovidio, que se oponía a la escuela tradicional en la que Virgilio era el máximo representante; y, finalmente, por el interés que despertaba su conocimiento de la praxis erótica y psicológica⁷⁰. Ovidio se convierte así en una de las fuentes fundamentales para los autores medievales, ya sea a través de los textos latinos originales, o, con mayor probabilidad, a través de relecturas y comentarios posteriores como las *Allegoriae* de Arnulfo de Orleans o los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garlandia.

La obra ovidiana, con las *Metamorfosis* a la cabeza, resultará fundamental para la transmisión de los materiales mitológicos, que serán reinterpretados por el pensamiento medieval. La exégesis de estos textos mitológicos se convirtió en una práctica extendida durante todo la Edad Media, y dejó profundos vestigios en las obras literarias del medievo. Ya Sez nec demostró que existen tres vías fundamentales de penetración y recepción de los mitos clásicos durante la Edad Media. En primer lugar,

⁶⁹ “Los escritores medievales conocían a Ovidio y Virgilio pero, sobre todo, la información de los autores clásicos les había llegado a través de otros escritores más tardíos como Macrobio, Lactancio Plácido, Servio, cuyas versiones ya se habían desviado de las fuentes originales” (Franco Durán, 1997: 139).

⁷⁰ “Non c’è dubbio che l’avvento di Ovidio coincida con una maggiore libertà intellettuale e una meno intollerante ortodossia morale. C’è alla base di questo rinnovato e avido desiderio di conoscere Ovidio, una curiosità anche morbosa e libertina; ma c’è anche l’intento o l’istinto di sublimarne il complesso, d’inserirne la lezione nella consapevolezza spirituale e risolverla obbiettivandola come esigenza di vita e progressivo superamento. Ma soprattutto è il risultato, questo ritorno entusiasta di Ovidio, di una più profonda e generale attenzione ai fatti della psiche, alle loro più interne motivazioni, alla meccanica passionale che le genera e le aggroviglia e le fa sperimentare giorno per giorno” (Battaglia, 1965: 29).

habría que analizar la tradición histórica o la vía evemerista, que surge a partir de las interpretaciones de Evémero de Mesina (h. 340-260 a. C.), historiador griego cuya obra tuvo ya desde el siglo III a.C. una gran repercusión. Su tesis proponía que los mitos clásicos representaban las vidas de personajes extraordinarios, engrandecidos en las obras de los poetas, o de soberanos a los que sus súbditos, ya fuera por gratitud o adulación, habían elevado a la condición de dioses. Su consideración divina, por tanto, se habría producido posteriormente, al pasar sus hechos y biografías al cauce narrativo. Así, por ejemplo, en la obra de Petrus Comestor (Pedro el Tragón), como recoge Seznec (1980), se apunta que Minerva habría alcanzado este estatuto por haber sido la primera mujer en inventar el tejido, y lo mismo habría sucedido con Isis, que habría enseñado a escribir a los egipcios.

Los comentarios de Servio a Virgilio contribuyeron a la expansión de estas ideas que, en gran medida, favorecieron la inclusión de las divinidades grecolatinas junto a figuras bíblicas, como Abraham, en las obras historiográficas medievales. Así, lo ilustra, en primer lugar, la obra de Eusebio de Cesarea, recogida más tarde por San Jerónimo, en la que la mitología clásica sería un reflejo de la tradición judeocristiana; y, en segundo lugar, las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, en cuya obra la mitología se presenta ya paralelamente a la historia bíblica a través de la división del mundo en seis edades, idea que fue retomada por Alfonso X en su *General Estoria*.

Además de este procedimiento interpretativo, Seznec también destaca la vía alegórica, que tiene su origen en el trasfondo de las discusiones en torno a la naturaleza de los textos homéricos, mantenidas por los estoicos y por Teágenes de Regio y Heráclito el rétor, que trataban de descubrir un significado oculto bajo la superficie de sus poemas. Así, los mitos clásicos se presentan como símbolos alegóricos propedéuticos que Dios transmitió a los pueblos de la Antigüedad como una revelación de los principios cristianos. Los comentarios alegóricos cristianos llegarán a su apogeo a partir del siglo XII. Las historias de los dioses clásicos se emplean, entonces, para promover los preceptos morales cristianos. La calidad estética de los mitos pierde fuerza a favor de su poder de enseñanza. Los autores tratan de conciliar las fábulas mitológicas con las lecturas cristianas y moralizantes. Uno de los primeros autores en llevar a cabo estas interpretaciones morales es Boecio en su *De Consolatione* que, con su interpretación, fundamenta la alegorización de Ovidio, lo que conduce en Francia, a comienzos del siglo XIV, a la composición de un *Ovide moralisé* que se difundió rápidamente por Europa.

La última vía que recoge Seznec es la vía física o astral, en la que los dioses paganos se asimilan a las estrellas y los planetas, cuyo movimiento y posición dominaban entonces las vidas de los hombres. La conversión de los dioses en astros no fue una operación sencilla, sino que fue un proceso de transformación que ocupó prácticamente toda la Antigüedad, como ya explicó Seznec.

Sin embargo esta identificación de los dioses y los astros, que es completa al final de la era pagana, es el resultado de una complicada evolución. Para las constelaciones, como para los planetas, el proceso de «mitologización» ha sido gradual y bastante irregular (Seznec: 1980, 41).

Desarrolló esta vía de interpretación en la Antigüedad la escuela estoica, aunque la influencia decisiva se produjo por la paulatina introducción de las religiones orientales, donde ya existía el culto a los planetas. Este método interpretativo tendrá un incremento significativo durante todo el medievo y también durante el Renacimiento, provocando recelos de la Iglesia por el auge de la astrología. A pesar de los intentos por frenar este fenómeno, la astrología arraigó con fuerza dentro de la cultura europea, como demuestran las profundas huellas que dejó en la iconografía, la adivinación, el arte o la literatura, como se ve en la obra de Alfonso X. No obstante, como ya expresó Seznec (1980), las tres vías⁷¹ no se oponen en los textos, sino que se complementan formando un *continuum* que puede resultar difícil de diferenciar. Así, en algunas obras, el mismo mito puede interpretarse con las tres vías antes vistas.

En la península ibérica, la materia troyana tiene sus primeras manifestaciones documentadas entre los siglos XI y XII, como demuestran los testimonios epigráficos, textuales e historiográficos (Pichel Gotérrez, 2016). Sin embargo, no es hasta los siglos XIII y XIV cuando experimenta un auge importante en las letras hispánicas, y es entonces cuando las antiguas fuentes clásicas (Homero, Virgilio y Estacio) son sustituidas por la tradición antihomérica. Estas nuevas fuentes, que tienen como ejemplos paradigmáticos a los falsos mitógrafos Dictis Cretense y Dares Frigio, que,

⁷¹ Algunos autores (Franco Durán, 1997; Sanz Morales, 1999) también añaden el método racionalista o palefatismo, iniciado por Paléfato en el siglo IV. a.C., que interpreta que los mitos se han originado a partir de hechos triviales que se han transmitido a través de errores y exageraciones varias. Esta vía hermenéutica continuará en la Edad Media y en el Renacimiento, pero, sobre todo, reaparecerá con fuerza a partir del siglo XIX como herencia de las teorías ilustradas (García Gual, 1997: 52). García Gual lo incluye dentro del alegorismo.

con sus supuestos testimonios de primera mano de la guerra de Troya⁷², aportan una nueva visión de los hechos a los autores medievales. Además, empieza a tener cada vez más peso la influencia de los textos neolatinos o en distintas variedades romances. Así, obras como la *Histoire ancienne*, el *Roman de Troie* o la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne se emplean como fuentes a la altura de los autores latinos⁷³.

El mito de Ifigenia se mantuvo vivo durante toda la Edad Media no solo en la literatura sino también en las artes plásticas, en pinturas, esculturas, mosaicos y tapices. Así, y dentro del ámbito hispánico, ya en el siglo XV, cabe recordar el regalo que Enrique IV de Castilla les hizo a sus hermanos, Alfonso e Isabel, la futura reina de Castilla, con quienes tuvo grandes conflictos sucesorios: un tapiz que había presidido sus estancias en el que se rememoraba la célebre historia de la princesa micénica, del que Ladero Quesada, afirmó:

El tema troyano de Agamenón e Ifigenia, que tal debe ser la “estoria de un rey que mató a una su fija”, se repite en otros tapices de la época, pero cabe preguntarse si era el más adecuado para el cuarto y para la imaginación de unos infantes huérfanos, pues sugiere el sacrificio total de los afectos familiares por los designios políticos (Ladero Quesada, 1991: 261).

Edad Moderna

Con el fin de la Edad Media, se produjo una renovación del interés por la Antigüedad, que se plasmó, a partir del siglo XVI⁷⁴, en un mayor desarrollo en el estudio de la mitología. Las razones de este proceso fueron múltiples, pero conviene incidir en dos, por su importancia para la recepción del mito de Ifigenia. En primer

⁷² Dictis Cretense se hace pasar por un soldado griego, compañero de Idomeneo, mientras que la obra de Dares Frigio es narrada, supuestamente, por un sacerdote troyano.

⁷³ Entre los primeros textos hispánicos que se ocupan de la materia troyana se encuentran el *Libro de Alexandre* y el *Libro de las generaciones*, aunque ninguno de los dos recoge el mito del sacrificio de la primogénita de Agamenón. Mientras que en el *Libro de Alexandre* la materia troyana se concibe como una imagen de la ambición sin medida (Rigall, 1999: 41), en el *Libro de las generaciones*, la materia troyana engloba los siguientes episodios (Rigall, 1999): 1) Primeros reyes de Troya; 2) Laomedonte y la destrucción de la ciudad por los argonautas; 3) Príamo reconstruye Troya; 4) Rapto de Helena; 5) Guerra de griegos y troyanos; y 6) Aventuras de Eneas. El mito de Ifigenia debería situarse en el capítulo dedicado a la guerra; sin embargo, no aparece. Para más información sobre la difusión de las crónicas troyanas en la península ibérica y su influencia en la transmisión del mito de Ifigenia cfr. 4.1. Sacrificios olvidados en las Crónicas troyanas.

⁷⁴ Aunque en los primeros años del Renacimiento persistió la visión de los mitos como un conjunto de alegorías poéticas de verdades religiosas y filosóficas, favorecida por el hecho de que muchos tratados mitológicos medievales siguieron publicándose (Baranda, 2000: 52), con el paso de las décadas el Renacimiento empezó a concebir la cultura clásica como una otredad, susceptible de ser analizada bajo una nueva óptica.

lugar, es necesario destacar la caída del imperio bizantino, ya que provocó la llegada de numerosos sabios y eruditos, que trajeron consigo obras perdidas o desconocidas⁷⁵ en Occidente. Entre estos manuscritos se encontraba la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, que en 1457 ya se podía leer en Florencia. En segundo lugar, conviene tener en cuenta el desarrollo de nuevas herramientas filológicas, que permitió mejorar la recuperación y fijación de los textos clásicos, como refleja la labor editorial de Aldo Manuzio, y sus ediciones de las tragedias de Eurípides (Venecia, 1503).

El acceso a todos estos textos repercutió en un auge de la publicación y difusión de tratados mitológicos. El primer trabajo con el que se inauguró este nuevo período es la *Genealogia deorum gentilium*⁷⁶ de Boccaccio, que pudo ser redactada entre 1350 y 1375. Aunque continúa todavía la tradición medieval, sostiene ideas propias del *Trecento*, que anuncian una nueva mentalidad con la que entender la mitología grecolatina. Al ser una obra temprana, todavía no hay suficientes huellas de las tragedias griegas, como demuestran la falta de datos sobre el personaje de Electra (XII, 18) y que la mayor parte de la información sobre Ifigenia (XII, 16) provenga de los comentarios de Servio (Álvarez Morán e Iglesias Montiel, 2016: 260).

Otro de los manuales esenciales en el humanismo italiano es la *Multiplex historia*⁷⁷ (1548) de Lilio Gregorio Giraldi, centrado en el estudio de la etimología y de los epítetos de los personajes mitológicos, y que sigue de cerca las teorías evemeristas. Para el mito de Ifigenia, Giraldi utiliza fuentes diversas de la Antigüedad grecolatina como Eurípides, Heródoto, y Servio. Cabe destacar el hecho de que es uno de los pocos

⁷⁵ Los textos que traen incluyen material mitológico “[...] pero no bajo sus formas más clásicas sino en las versiones más tardías en las que el mito helénico se mezcla con la mitología egipcia y la filosofía griega formando ese extraordinario conglomerado que es el *Corpus Hermeticum*. Este conjunto de tratados griegos y latinos de los primeros siglos de nuestra era, que recoge las revelaciones de Hermes Trismegisto (tres veces grande), síntesis de Hermes griego con el egipcio Thoth, pasará a disfrutar de un enorme prestigio, y llegará a estar considerado la expresión más antigua de toda la sabiduría griega y como muy anterior a Homero. Esta filosofía hermética pasará a desempeñar un papel muy importante en el desarrollo del neoplatonismo florentino, y a través de la figura de Giordano Bruno, llegará a constituir una de las corrientes filosóficas más importantes del siglo XVI. Pero los fines de ese siglo verán surgir una revolución filológica que situará el *Corpus Hermeticum* en la cronología que le corresponde dentro de la historia literaria griega, con lo que se podría decir que se desvaneció el sueño de la hermandad mitológica y cultural helénico-egipcio-babilónica, y sus concomitancias con la Biblia, con lo que el mundo Europeo tendrá que enfrentarse, por una parte, a la más antigua tradición griega, que le era ajena, y, por otro lado, con todos los pueblos surgidos de la naturaleza y descubiertos en el territorio americano” (Bermejo Barrera, 2004: 35).

⁷⁶ Está compuesta por quince libros, dedicados a distintos dioses, excepto los dos últimos en los que lleva a cabo una defensa de la poesía. Desde muy pronto, contó con traducciones al castellano, la primera a cargo de Martín de Ávila, miembro del círculo del Marqués de Santillana (Berrio Martín-Retortillo, 1994).

⁷⁷ Dividido en cinco partes, aunque solo las tres primeras dedicadas a la mitología: la primera sobre los dioses, la segunda sobre las musas y la tercera sobre Hércules.

autores renacentistas que retoma la tradición latina de la Diana Nemorensis del templo de Aricia, transmitida, como ya vimos, por Catón (Giraldi, 1548: 508). Unos años más tarde, se publicó la *Mythologiae* (1567) de Natale Conti, que tuvo una gran influencia en toda Europa. A lo largo de los diez libros que componen su obra, Conti lleva a cabo una interpretación fundamentalmente alegórica que destaca por lo profuso de las fuentes consultadas, tanto griegas como latinas, especialmente en su narración del mito de Ifigenia (Conti, 2006: 87-88).

Por último, dentro de la tradición italiana, hay que mencionar las *Imagini* (1556) de Vincenzo Cartari, obra en la que se incluyen materiales tanto de la mitología grecolatina como de distintas culturas orientales, y que a partir de la edición de 1571 vinieron acompañados de xilografías de los dioses de Bolognino Zaltieri. Menciona brevemente el mito de Ifigenia, pues solo alude a la ira de la diosa Diana contra Agamenón por haber matado a uno de sus ciervos (Cartari, 1556: f. 24v-f. 25r.). Dentro de un panorama europeo más amplio, también cabría citar, por su gran éxito, a Ravisius Textor con su *Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis*⁷⁸ (Basilea, 1503) y su *Epithetorum*⁷⁹ (Basilea, 1518), pues, aunque son guías estilísticas, incluyen múltiples referencias mitológicas.

Desde el punto de vista de la creación literaria, el Renacimiento trajo nuevas corrientes de interpretación del mito de Ifigenia, que cosecharon grandes éxitos en los siglos posteriores. Las obras principales que ilustran este cambio de mentalidad son, por un lado, la *Ifigenia* (1551) de Ludovico Dolce, basada fundamentalmente en la traducción erasmiana de la obra de Eurípides (Giazzon, 2012: 54), y, por otro lado, el *Orestes* de Giovanni Rucellai, que se centra en el tema de “Ifigenia entre los tauros”⁸⁰. Ambos textos llevan a cabo una *imitatio* compuesta, en las que, aunque toman elementos de Eurípides, incluyen variaciones procedentes de otras fuentes. Así, la obra

⁷⁸ Concebida como una gran enciclopedia de saberes entre las que se incluye la mitología, tuvo mucha difusión en la península y fue traducido por Francisco de Thámara, por Vicente de Millis Godínez y Juan de la Cueva, que tradujo solo unos fragmentos. También inspiró algunos capítulos de la *Silva de varia lección* de Pero Mexía. En esta obra solo menciona la genealogía de Ifigenia, que fue hija de Clitemnestra y Agamenón, y su sacerdocio de la Diana Taúrica (Berrio Martín-Retortillo, 1994).

⁷⁹ Recoge y ordena los epítetos más comunes de distintos personajes históricos y mitológicos. De Ifigenia se menciona: “Mycenis, pelopeïa, agamemnonia, iphianasa. Filia fuit Agamemnonis et Clytemnestrae, quaquum Graeci ad expeditionem Troïanam profecturi immolare vellent ad impetrandum prosperum ventum: Diana, cuius erat sacerdos, pro ea cervam supposuit, quam illi victimarunt. Propert. Lib. 3.” (Ravisius Textor, 1563: 174).

⁸⁰ Quedan noticias de que en 1641 Coqueteau La Clairière publicó un *Pylade et Oreste*, que llegó a ser representado por la compañía de Molière en 1659, pero no se conserva el texto. La *Iphigénie* (1642) de Rotrou, que comentaremos, pudo haberse inspirado en esta obra (Gliksohn, 1985).

de Dolce, siguiendo las propuestas irenistas de Erasmo, actualizó el mito de Ifigenia al contexto europeo de luchas religiosas.

Soprattutto nel finale scelto dal Dolce sembra potersi vedere una recisa presa di posizione contro la degenerazione di certe pratiche religiose del medio Cinquecento e un animus genuinamente pacifista, che è già presente in Erasmo (Giazzon, 2012: 76).

Por su parte, la obra de Rucellai, que fue compuesta en pleno apogeo de la amenaza turca, empleó elementos de horror senequiano para incidir en la barbarie de los tauros, identificados geográficamente con el imperio otomano, en contraposición con la virtud cristiana que caracteriza a los protagonistas griegos (la propia Ifigenia se transforma en una monja al servicio de la virgen María)⁸¹. De este modo, se percibe también una notoria influencia, a través de la traducción del *Toxaris* de Erasmo, del motivo de la amistad entre Pílates y Orestes, que se convierte en un héroe ejemplar, con un deseo de autosacrificio para salvar a los otros, que lo asemeja al propio Cristo (Hall, 2013: 165).

Durante el Siglo de Oro, en el ámbito hispánico, la mitología grecolatina se transmitió a través de tres vías fundamentales. En primer lugar, sobresale Boecio y su *De consolatione philosophiae*, un diálogo entre la poesía y la filosofía, en el que incluye distintos mitos clásicos⁸². En segundo lugar, cabe destacar la importancia de las traducciones de Ovidio. En España, durante el siglo XVI, se publicarán dos traducciones distintas de su obra: la de Jorge de Bustamante ([1ª ed. ca.1542] 1595) en prosa y la de Pérez Sigler ([1ª ed. 1580] 1609) en verso⁸³. Por último, el material mitológico cobró un gran protagonismo gracias a los manuales mitográficos de Juan

⁸¹ Cabe destacar que los sacrificios humanos que son costumbre entre los tauros no solo cumplen con el ritual religioso, sino que además tienen una función secular al representarse como espectáculos sangrientos al estilo de las luchas de gladiadores o fieras, lo que refuerza la asimilación cristiana de los personajes griegos (Hall, 2013: 163).

⁸² Analizaremos la influencia de Boecio y las adaptaciones hispánicas de la *De consolatione philosophiae* en el epígrafe 6.1. “Las traducciones hispánicas de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio”.

⁸³ No faltaron tampoco las adaptaciones y traducciones romances de obras latinas en las que se incluía el mito, como las distintas traducciones de Lucrecio, las *Métamorphoses d'Ovide mises en rondeaux* de Benserade (París, 1676) y las *Métamorphoses d'Ovide figurée* (Lyon, 1557), con ilustraciones de Bernard Salomon (Gliksohn, 1985).

Pérez de Moya y de Baltasar de la Vitoria⁸⁴, que recogían la tradición de las compilaciones italianas (Neumeister, 2000).

Además de estas vías de difusión, también hay que considerar otras fuentes de transmisión del mito de Ifigenia: las artes plásticas y las traducciones. En primer lugar, cabe señalar que quedan testimonios de la presencia de este mito en producciones tan variadas como frescos, cuadros, esculturas y tapices, inspirados, sobre todo, en los compendios sobre mitos de los dioses grecolatinos, especialmente de Ártemis⁸⁵. Así, durante el siglo XVI, el mito de la hija de Agamenón inspiró a diversos artistas. Entre ellos, conviene recordar a Nicolas Béatrizet, que realizó un grabado sobre *El sacrificio de Ifigenia* (Béatrizet, ca. 1553), inspirado en un diseño de Miguel Ángel, o Francesco Salviati⁸⁶; el grabado de Agostino Musi de hacia 1515, en el que representa el momento en el que Ifigenia, siendo ya sacerdotisa de Ártemis, se encuentra con su hermano Orestes, preso por los tauros, y que podría estar inspirado en un dibujo de Baccio Bandinelli (Musi, ca. 1515). Se conservan también en la Biblioteca Nacional algunas láminas de un alfabeto mitológico de Jacobo Paulini del siglo XVI, en el que distintos personajes aparecen representados dentro de encuadres ornamentales, imitando las formas de las letras. La letra “I” está dedicada al sacrificio de Ifigenia, y, en ella, puede apreciarse cómo Agamenón observa, con cierta distancia, la sustitución de Ifigenia por un ciervo en el ara sacrificial (Paulini, ca. 1550-1600).

⁸⁴ En cuanto a la tradición mitográfica, que comienza tardíamente en España, destacan la *Filosofía secreta* (Madrid, 1585) y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca, 1620 y 1623), cuyo éxito viene probado por el número de ediciones y reediciones que tuvieron y que se tratarán más detalladamente: cfr. 4.3. “De dioses y demonios” y 5.2. “Pragmática de la guerra: el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria”.

⁸⁵ Ya casi en el XVII, en Brujas, encontramos la presencia del mito de Ifigenia en una serie de tapices, dedicados a distintos episodios protagonizados por la diosa Diana: “Un segundo centro donde se tejió la serie de Diana en el siglo XVII, en este caso ya dentro del contexto flamenco, fue Brujas. Esta historia se elaboró según lo propuesto en dos grupos de cartones distintos de autor desconocido, unos primeros de estilo más renacentista con elementos arcaizantes creados en torno a 1600 y los segundos, con varios ejemplares conservados de entre las series tejidas, siguiendo una línea barroca actualizada más próxima a las variantes parisinas y bruselense. Aunque en la actualidad no se conserva ninguna serie completa en las colecciones conocidas, la historia original debió estar integrada por ocho tapices con temas como *Latona transforma a los campesinos en ranas*; *Atalante caza el jabalí de Calidón*; *Diana acompañada de la ninfa Calisto*; *Calisto expulsada de la compañía de Diana*; *Asclepio revive a Hipólito a petición de Diana* o *La ofrenda de Ifigenia a Diana* (Ramírez Ruiz, 2013: 180).

⁸⁶ La écfrasis de Plinio del cuadro de Timantes que representaba el sacrificio de Ifigenia despertó el interés por el mito y generó obras plásticas que derivaban de ella (Elvira Barba y Carrasco Ferrer, 2018: 264). Pietro Testa (h. 1640) compuso un grabado siguiendo este motivo, en el que Agamenón, vestido de guerrero, se tapa la cara. En el siglo XVII, también se continuó este tema con las obras de J. Steen (1671) y Charles de la Fosse (1680). Y a partir del Barroco Tardío el mito de Ifigenia cobró una mayor importancia. En esta línea cabe destacar sendos *El sacrificio de Ifigenia* de Carle van Loo (1757) y del pintor italiano Corrado Giaquinto (1760), representantes ambos del movimiento rococó. La obra del italiano, que se encuentra actualmente en el Museo del Prado, recuerda también el motivo del velo de Timantes, aunque son tres los personajes que ocultan su rostro.

En segundo lugar, las traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio contaron, en ocasiones, con grabados que ofrecen muchas claves interpretativas de los mitos durante este periodo, como, por ejemplo, en la de Bustamante ([1ª ed. ca.1542] 1595), que tuvo un gran éxito en la península (Cossío, 1952: 58), se representa la escena de la interrupción del sacrificio por parte de Ártemis para salvar a Ifigenia⁸⁷. Por otro lado, las traducciones también ayudaron a la difusión del mito, especialmente, las de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Entre ellas, cabe destacar la de Erasmo, de hacia 1506, al latín; las dos traducciones al francés, publicadas ambas en 1546, una de Thomas Sébillet y la otra de Jacques Amyot; y la traducción inglesa (1550) de Jane Lumley. Parece que también hubo una traducción castellana de Boscán, que hoy se encuentra perdida (Menéndez Pelayo, 2012: 134).

Igualmente, es necesario mencionar la importancia de diversos tratados como la *Filosofía antigua poética* (1596) de López Pinciano, en cuya epístola decimotercera se alude a una representación en el Teatro de la Cruz de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, que da pie a unos comentarios sobre la cuestión los desenlaces de las fábulas, que comentaremos en el capítulo 8.1. “Ifigenia y las teorías poéticas áureas”⁸⁸. Siguiendo esta línea, también Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617), y a raíz de distintos modos de acciones en la tragedia, alababa la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides (Cascales, 1617: 323).

Además de la influencia de los textos griegos, especialmente de las redescubiertas tragedias de Eurípides, las versiones latinas del mito de Ifigenia siguieron teniendo una gran importancia durante el Renacimiento (Hall, 2013: 3). Autores como Cicerón, Ovidio o Servio eran fuentes comunes para los autores europeos, especialmente para los hispanos. Dentro de esta línea podemos mencionar, por ejemplo, el caso de la entrada dedicada a Ifigenia en el *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana* de Covarrubias (ca. 1611)⁸⁹, cuya fuente principal parece ser Catón, o quizás las *Imagini* (1556) de Vincenzo Cartari, aunque no estén citadas, puesto que hace referencia a la tradición del *rex nemorensis*:

⁸⁷ Con respecto a los libros de emblemas y los *Hieroglyphica* sería necesario considerar que, aunque el mito no está recogido en los *Emblemata* de Alciato, hay grabados sobre el mito en la *Selva militar y política* (1652) de Bernardino de Rebolledo y Villamizar, como veremos en el epígrafe 7.4. “Los arquetipos femeninos de las Atridas en las obras didácticas del Siglo de Oro”.

⁸⁸ Tampoco hay que olvidar los comentarios humanistas sobre la *Poética* de Aristóteles, como el de Francesco Robortelli (1548), donde se hace referencia a las dos obras de Eurípides sobre el mito.

⁸⁹ Cabe destacar que se trata del único texto en las letras hispánicas que recoge esta versión latina del mito.

IFIGENIA. Hija de Agamemnon y de Clitemnestra cuya fábula se cuenta de esta manera. Como Agamemnon acaso matase en Aulide un ciervo consagrado a Diana, indignándose la diosa impidió con vientos contrarios la navegación de los Griegos a Troya, y consultando los agoreros sobre este caso, respondieron ser necesario aplacar la diosa con sangre dándole a entender que avía de sacrificar a su hija Iphigenia. Embiando a Ulises por ella fingiendo la querían casar con Achylles, la sacó de poder de su madre, y estando ya para ser sacrificada la diosa Diana tubo compasión de ella y puso en su lugar una cierva, transponiendo a Iphigenia a la región Táurica, donde por el rey Toante fue echa sacerdotissa de los sacrificios de la diosa que hasta allí se solían hacer con sangre humana. Y llegando Orestes agitado de las furias a este lugar, estando ya para ser sacrificado, conociéndole la hermana le libró, con el qual huyó poco después aviendo muerto el rey Toante, llevando consigo escondido en una haz de leña el simulacro de Diana por lo qual fue llamada Fascélide y viniendo a Italia la colocaron en el monte Aricinio. Ovidio lib. 12, Metamor. Vale este nombre Iphigenia, Diana, o cosa perteneciente a Diana (Covarrubias, 2001: 314).

A partir del XVII, en el ámbito europeo, lo que más abunda es la mezcla del mito de Ifigenia con materiales de diversa procedencia y la multiplicidad de tramas⁹⁰. En Rouen, se publica en 1605 la *Tragédie de Pryam Roy de Troye* de François Berthrand d'Orléans que abarca una gran porción de la materia troyana (desde el juicio de Paris hasta las súplicas de Príamo), y cuya innovación del episodio de Áulide se basa en la mezcla que lleva a cabo con referencias bíblicas y estoicas. En Inglaterra, tenemos referencias tanto a “Ifigenia en Áulide” como a “Ifigenia entro los Tauros” en la tragedia *Orestes* de Thomas Goffe (representada entre 1613 y 1620) y que sigue de manera laxa la *Orestíada* de Esquilo. En los Países Bajos, aparece una *Iphigenia* (1617) de Samuel Coster, muy influida por el contexto religioso holandés (Gliksohn, 1985), que añade un nuevo personaje, Eurypylus, cómplice de las estratagemas de Ulises, que servirá al autor para denunciar a quienes utilizan la religión para medrar y cumplir sus ambiciones⁹¹. En las letras hispánicas, podemos observar esta tendencia a la mezcla de

⁹⁰ Hay también una serie de obras que toman el nombre de Ifigenia para sus protagonistas pero que no hacen referencia al mito griego, como sucede con los siete libros en prosa de *L'Iphigène* (1625) de Jean-Pierre Camus (1584-1652), obispo de Belley (Storer, 1946: 725), que influyó a su vez en *Brennoralt* (1641) de John Sucklings (Walen, 2005: 92).

⁹¹ Además de estos textos, tenemos constancia de otras representaciones del mito de Ifigenia. La primera escenificación moderna de la que tenemos constancia es obra de P. Ortensio Scammacca

materiales en *La amistad pagada* (ca. 1599-1603) de Lope de Vega (cfr. epígrafe 6.3.), que imbrica el mito de la hija de Agamenón y el poema histórico-fabuloso *El león de España*; también en *San Mateo de Etiopía* (ca. 1635) de Felipe Godínez (cfr. epígrafe 5.4.), que introduce elementos de la hagiografía; e incluso se perciben las huellas de esta fábula en el primer episodio de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) (cfr. epígrafe 8.2.).

La difusión de este mito vivió un momento culminante hacia mediados del siglo XVII, cuando la literatura francesa experimentó un auge de la materia troyana con la *Iphigénie* (1642) de Rotrou, la *Iphigénie en Aulide* (1674) de Racine⁹² y la *Iphigénie* (1675) de Michel Le Clerc⁹³. Conviene que nos detengamos en la obra de Racine, pues su puesta en escena y publicación supuso un punto de inflexión en las relecturas del mito griego. *Iphigénie*, ejemplo del *classicisme*, llegó a ser la obra más admirada en vida de Racine, como demuestran las alabanzas de autores como Voltaire o Sainte-Beuve (Lockert, 2015: 275), a pesar de que en la actualidad la crítica especializada no la cuenta entre las obras maestras del autor francés⁹⁴. Supuso, además, la vuelta de Racine a los temas griegos, tras su incursión en los temas históricos con *Británico* (1669), *Berenice* (1670), *Bayaceto* (1672) y *Mitrídates* (1673). Aunque su intención era adaptar lo más fielmente posible la obra de Eurípides a las tablas francesas, Racine incluyó una serie de modificaciones importantes tanto en la trama como en la caracterización de los personajes. Racine justificó, en el prefacio de la obra, estas innovaciones, aludiendo al elevado número de variantes que el mito había experimentado desde época clásica (Greenberg, 2009: 167). Entre estos cambios destaca la inclusión de Erífile, personaje

(Palermo, 1645); la siguiente data de 1661 en Salzburgo de von Ebeling; la última representación de la que nos ha llegado noticia es una adaptación de la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, que cambia los nombres de los personajes y elimina los detalles más crueles, en Linz (Austria), llevada a cabo por un grupo de alumnos del colegio jesuita ante Leopoldo I de Habsburgo y Leonor de Neoburgo en 1680. También se conserva la noticia de que Gilbert Gaulmin hizo representar una *Iphigénie* en 1640, sin embargo, no se conocen más datos sobre esta puesta en escena (Gliksohn, 1985).

⁹² Parece que también comenzó a escribir una *Iphigénie en Tauride* de la que solo se conserva un borrador, publicado en 1747. Racine propone que la identidad de Ifigenia es desconocida para Toante y que fue salvada del sacrificio, no por la diosa Ártemis, sino por piratas que la llevaron hasta Táuride. Allí, el hijo de Toante se enamora de ella, pero su padre desapruueba este enlace debido a la condición de esclava de Ifigenia. El príncipe también es el que suplica por la vida de Orestes y Pílates (Heitner, 1964: 290).

⁹³ Le Clerc introduce una variante significativa en su tratamiento del mito. La diosa reclama a Ifigenia porque en el momento de su nacimiento Clitemnestra había prometido que la pondría a su servicio (Hughes, 2007: 105).

⁹⁴ Para Lockert (2015: 285-286) existen dos razones que explican la infravaloración de esta pieza. En primer lugar, el hecho de que la pieza de Racine, que sigue muy de cerca la trama de Eurípides, no es capaz de solucionar el problema de unidad del que adolecía la obra griega e incluso su final se carga de elementos melodramáticos. La segunda razón se debe a que los protagonistas de la obra no alcanzan el estatus de los grandes personajes racinianos.

que toma de Pausanias y cuyo papel en la obra cumple una función esencial en la novedosa resolución de la trama. Este nuevo desenlace se justifica con la sensación de insatisfacción que generaban, según el propio Racine, las dos soluciones canónicas del mito, el sacrificio o la salvación a través de un *deus ex machina*, y la necesidad de proponer un nuevo desenlace más acorde con su tiempo:

Si traigo a colación todos estos pareceres tan distintos, y sobre todo el pasaje de Pausanias, es porque es ese autor a quien debo el feliz personaje de Erífile, sin el cual nunca me habría atrevido a tomar entre manos esta tragedia. ¿Qué habría parecido que yo hubiera mancillado la escena con el horrible homicidio de una persona tan virtuosa y tan amable como la Ifigenia que había que presentar? ¿Y qué apariencia también la del desenlace de mi tragedia recurriendo a una diosa y a una máquina, y mediante una metamorfosis que bien podía hallar crédito en tiempos de Eurípides, pero que sería demasiado absurda y demasiado inverosímil entre nosotros? (Racine, 2003: 137).

Así, Racine salva a Ifigenia del sacrificio, al inmolar, en su lugar, a Erífile, hija secreta de Helena⁹⁵. La presencia de este nuevo personaje provoca que el texto de Racine adquiera tintes novelescos que no estaban en la tragedia griega, gracias al triángulo amoroso que se crea entre Erífile, Ifigenia y Aquiles. Aunque el motivo del matrimonio ya estaba presente en la tradición anterior, la inserción de la pasión amorosa y los celos como sentimientos que embargan a los protagonistas de la obra raciniana suponen una modernización importante del mito⁹⁶. El drama se aburguesa (Pfohl, 1974; Barthes, 1979), gracias Erífile, uno de los personajes que mejor representa el rechazo y el desarraigo, al ser huérfana, no conocer sus orígenes y estar atrapada en un amor no correspondido⁹⁷. Con estas innovaciones, el autor francés buscaba recompensar la virtud, encarnada en la joven princesa, y castigar el vicio, siguiendo los cánones estéticos de su público.

⁹⁵ La presencia de los secretos es esencial en la obra de Racine, pues generan la sensación de inestabilidad en el ambiente de la obra, que se ve potenciada por las continuas referencias al mar (Hughes, 2007: 105).

⁹⁶ Este motivo amoroso también afecta a la configuración de la protagonista de la obra, pues no solo se deja engañar por los celos y las dudas, sino que la motivación ulterior por la que acepta su propio sacrificio, cuyo cambio de opinión tantas críticas habían suscitado de Aristóteles, se basaba en un idealismo patriótico, en el caso de Racine se sustituye por su devoción filial.

⁹⁷ La influencia de esta obra de Racine en las letras hispánicas es esencial para entender la configuración y recepción del mito en el siglo XVIII, como podremos ver en los epígrafes 6.4. “La inculturación francesa en España: las adaptaciones de Racine”, 6.5. “La esclavitud del cetro en las *Ifigenias* de Cañizares” y 6.7. “Racine y Jovellanos: notas sobre la cuestión política en *Ifigenia* (1769)”.

Tras el declive de los movimientos renacentista y barroco, que habían mantenido y sincretizado las tradiciones clásica y medieval del mito, y con el *classicisme* francés como periodo bisagra, la Ilustración inauguró una nueva concepción de la mitología. La sociedad ilustrada impuso una separación tajante entre la imaginación de los mitos, vinculados a estadios primitivos del pensamiento humano, y la razón, elemento imperante de la cultura del XVIII. Se produce una revalorización de la razón, que va en detrimento de la fantasía, lo que provocó un cierto rechazo a los mitos, considerado fruto de supersticiones y fábulas de épocas pasadas. Los antiguos métodos de exégesis caen en desuso (Gliksohn, 1985: 200), y, por ende, las alegorías morales generadas a partir de los mitos clásicos. Esta visión de época se plasma en multitud de obras como *Las costumbres de los salvajes americanos* de Lafitau, *Los orígenes de la fábula* de Fontenelle y *Principios de ciencia nueva* (Nápoles, 1725) de Vico⁹⁸. Las principales líneas de pensamiento de la época aparecen resumidas en la entrada que le dedica la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert:

MYTHOLOGIE, s.f. (Belles-Lettres.) Histoire fabuleuse des dieux, des demi-dieux, et des héros de l'antiquité, comme son nom même le désigne [...] La Mythologie n'est donc point un tout composé de parties correspondantes : c'est un corps informe, irrégulier mais agréable dans les détails ; c'est le mélange confus des songes de l'imagination, des rêves de la Philosophie, & des débris de l'ancienne histoire. L'analyse en est impossible (Diderot et D'Alembert, 1765: 925).

En la *Encyclopédie* se advierte entonces que los artistas deben tomar de la mitología solo aquellos componentes estéticos que puedan alimentar su inspiración, y que cualquier intento de explicación razonada resulta una tarea imposible por mor de las

⁹⁸ En primer lugar, Fontenelle mantenía una opinión negativa sobre los mitos, regida por un pensamiento racionalista capaz de favorecer el progreso de la civilización. A partir de estas ideas, Fontenelle interpreta que los mitos son toscas herramientas de mentalidades primitivas para desentrañar los fenómenos de la naturaleza (Gimber, 2008: 3). Por su parte, Lafitau, iniciador de la etnología histórico-comparativa, trataba de encontrar en los mitos el origen de las doctrinas cristianas reveladas, búsqueda de que criticó duramente Voltaire (Meletinski, 2001: 12). Por último, Vico, siguiendo su concepción cíclica de la historia, dividida en fases que se adaptaban a las edades del hombre, considera que la poesía homérica y la sociedad que la vio nacer, cuyas facultades racionales todavía no se habían desarrollado en su totalidad, fundamentaban su pensamiento en la imaginación poética, en un estadio casi prelógico (Vico, 2012: 137). Teniendo en cuenta que, en su visión de la historia, en la que las ganancias del progreso también van asociadas a pérdidas, concluye que, aunque la poesía homérica era fruto de un pensamiento en los albores del desarrollo, su elevación poética no había sido igualada en los siglos posteriores, a pesar del progreso racionalista.

variaciones que han ido acumulando a lo largo de los siglos, que ha convertido todo este caudal de historias en un todo informe y caótico.

A partir del XVIII se produce un cambio en las teorías sobre los mitos, sobre todo, gracias a la difusión de las ideas de Johann Joachim Winckelmann y su *Historia del arte de la Antigüedad* (1764). A nivel europeo la difusión de sus tesis sobre la vuelta a los ideales griegos generó un rechazo a la mitología superficial de cuño ovidiano que se había empleado en siglos anteriores, y dio paso a una reflexión idealista de signo platónico en la que el arte reflejase el verdadero contenido de la religiosidad antigua (Elvira Barba y Carrasco Ferrer, 2018: 245-246). Sin embargo, en España no logró una renovación total del panorama artístico mitológico⁹⁹.

Asimismo, también es necesario considerar la importancia que se le otorga, durante el siglo XVIII, a la simplicidad como elemento constitutivo del teatro europeo, y especialmente del francés, y como herencia distintiva del arte griego (Mueller, 1980). La dicotomía entre simplicidad y complejidad, que derivaba de las discusiones sobre las teorías aristotélicas en relación con la unidad de acción y a la problemática de las tramas episódicas, se había esgrimido como rasgo diferenciador entre la literatura moderna frente a las obras de la Antigüedad, como argumentaron en la “querelle des anciens et modernes”¹⁰⁰. Las polémicas se sucedieron con frecuencia, pero, a pesar de la defensa de la crítica dieciochesca por la sencillez, en la práctica, las subtramas amorosas mantuvieron un gran éxito durante esta centuria. A todo ello contribuyó el redescubrimiento del arte antiguo, gracias, en parte, a las excavaciones de Herculano y las nuevas traducciones de obras de la Antigüedad. Así, en la década de 1770 las

⁹⁹ Tras la muerte de Carlos III, la importancia de las Academias artísticas condicionaba en gran medida el campo cultural del país, y aunque es innegable su papel en la mejora de la formación teórica y literaria de la sociedad del momento, su “pasión por la alegoría dominaba en todos los campos, y solo intentaban componer imágenes halagadoras de la monarquía” (Elvira Barba y Carrasco Ferrer, 2018: 244), lo que lastró los proyectos de reforma. La importancia de estas instituciones en el campo cultural español dificultó, por tanto, la innovación en la pintura mitológica e impidió la infiltración de las tesis de Winckelmann, lo que implicó que no se abandonasen por completo los aspectos galantes de los materiales ovidianos (Elvira Barba y Carrasco Ferrer, 2018: 243). Ante esta situación, y con la llegada de los Borbones al poder, la tradición pictórica áurea cedió ante las tendencias clasicistas y la nueva pintura rococó francesa e italiana que contribuyó a humanizar el tratamiento de los dioses clásicos y dio lugar a modas como la de los retratos mitológicos.

¹⁰⁰ Así, las obras del siglo XVII que habían estado inspiradas en temas de la Antigüedad, se había difundido el uso de tramas secundarias, que además de otorgarle variedad a la pieza, suplían el papel de los antiguos coros. Corneille, por ejemplo, empleó en muchos casos este recurso para sus obras de teatro de inspiración clásica, que Racine criticó indirectamente en el prólogo de *Bérénice*, a través de una alabanza de la simplicidad de la forma.

tragedias de Esquilo fueron traducidas al inglés y al francés, logrando su difusión a un público más amplio¹⁰¹ (Bakogianni, 2009: 27).

Esta complejidad se percibe con claridad en la obra del dramaturgo francés Joseph de Lagrange-Chancel (1677-1758). Lagrange fue el primero en adaptar en 1697 la versión de “Ifigenia entre los tauros” a la estética del teatro neoclásico (Heitner, 1964: 290). La trama, que incluye componentes amorosos y políticos, se sitúa en Táuride, donde Toante ha usurpado el trono que le correspondía legítimamente a Tomiris y ha instaurado el ritual de los sacrificios a los extranjeros, porque un oráculo le ha vaticinado que un griego le robaría la estatua de Diana y su poder. Para legitimar su reinado, el monarca debe casarse con Tomiris, pero se ha enamorado de Ifigenia y trata de casar a la legítima heredera con el rey de los sármatas. Preocupada por su destino y el de su pueblo, Tomiris organiza la huida de Orestes, Pílates e Ifigenia, que acaba con la muerte de Toante (Heitner, 1964: 292). Lagrange trata de sobreponerse a las dificultades inherentes a la adaptación teatral de este mito, como la exploración de los sentimientos humanos; la necesidad de justificar la presencia tanto de Ifigenia como de Orestes, sin incurrir en la inclusión de motivos que pudiesen resultar desagradables para el gusto imperante de la audiencia de su época, como el matricidio; y lo magro de la trama, con la subsecuente complicación para adaptarlo a una obra de cinco actos (Heitner, 1964: 290). Lagrange superó estos obstáculos centrando el drama en la amistad entre Pílates y Orestes, basándose, en parte, en *De Amicitia* de Cicerón, y quitándole protagonismo a Ifigenia a favor del personaje de la princesa Tomiris. Asimismo, se aleja del tratamiento antiguo del tema al elevar el nivel de civilización de los Tauros, que, si realizan sacrificios humanos, es por culpa de un rey débil, eliminando, así, el marcado contraste que establecía Eurípides entre este pueblo y los griegos.

En 1700, el inglés John Dennis retomó este tema, aunque introdujo cambios significativos, como la transformación de Toante en una amazona que se opone a la noble Ifigenia¹⁰², y la desaparición del personaje de Tomiris. En Alemania, a principios

¹⁰¹ En cuanto al conocimiento directo de la cultura griega, sigue dependiendo, en gran medida, de las traducciones, tanto en latín como en las distintas lenguas europeas, pues el estudio de la lengua griega no deja de retroceder en casi toda Europa a lo largo del siglo XVIII (Gliksohn, 1985: 161).

¹⁰² Ifigenia, que fue salvada del sacrificio en Áulide gracias a que sus padres la sustituyeron por una joven esclava tapada con un velo, lleva más de una década entre los tauros, pero el día anterior a que ocurran los hechos la nombran sacerdotisa del templo, por lo que todavía no ha participado en los sacrificios humanos. Horrorizada ante la llegada de un barco de extranjeros, su doncella le recuerda que los crímenes sangrientos forman parte de su linaje familiar y que no debe esperar un destino más amable. La reina amazona, aunque ha sido advertida por Diana de que los sacrificios humanos deben parar,

del siglo XVIII, Joseph Stranitzky le da una vuelta de tuerca al material mitológico en su *Tempel Dianae, oder der Spiegel wahrer und treuer Freundschaft*¹⁰³, y elimina, prácticamente, todo análisis sobre las cuestiones filosóficas y éticas que había en el material clásico para convertirlo en una comedia de enredo con toques operísticos. También en Alemania, Johann Elias Schlegel escribió en 1737 una *Die Geschwister in Taurien*, hoy perdida, que revisó en 1742, rebautizándola como *Orest und Pylades* y, finalmente, publicada en 1761. El motivo de la amistad vuelve a aparecer, al incluirse una escena en la que hay que identificar al verdadero Orestes, de entre Pílates y Orestes. Ifigenia se ofrece para ser sacrificada en lugar de su hermano y Toante muere mientras los griegos huir. Schlegel incide mucho en la caracterización femenina de Ifigenia (Heitner, 1964: 296).

En 1740, otra *Ifigenia entre los tauros* en latín, obra de un autor jesuita anónimo, se representó por los alumnos de Freising (Baviera). Parece que seguía muy de cerca la obra de Eurípides. En 1752¹⁰⁴ se publicó en Londres otra *Iphigénie en Tauride* de un cobrador de impuestos de Burdeos llamado Pick. En 1747, el *Orest und Pylades* de Christoph Friedrich von Derchau vuelve a poner el foco en la relación de amistad entre estos dos personajes, reduce la importancia de Ifigenia a rol secundario y convierte a

considera, dominada por el racionalismo ilustrado, que se trata de un simple sueño y no abole la tradición. Las tramas amorosas también tienen cabida en esta obra pues Orestes e Ifigenia se enamoran el uno del otro, sin conocer sus verdaderas identidades. Pílates también se enamora de Ifigenia, y la reina amazona de él. El plan de huida, que vuelve a recaer en Ifigenia, falla y conlleva el sacrificio de Pílates. Sin embargo, Orestes es capaz de generar una revuelta junto al resto de marineros griegos y logra liberar a su amigo. Es en este momento cuando se produce la anagnórisis y los dos hermanos se reconocen. El amor de Orestes cambia hacia la reina amazona, con quien acaba casándose (Heitner, 1964).

¹⁰³ La trama comienza antes de la llegada al país de los tauros, que se ha transformado en una nueva Arcadia. Toante acaba de construir un nuevo templo, mientras el pueblo espera la llegada de la sacerdotisa prometida por los dioses. Cuando Ifigenia llega, oculta su identidad, pero Toante se enamora de ella a primera vista. El monarca, sin embargo, teme la llegada pronosticada de Orestes, que, según el oráculo, perturbará el reino. Para evitarlo, se instauran los sacrificios humanos, contra los que Ifigenia y Clarice, la hija de Toante, sienten repulsión. Cuando Pílates, que ya estaba enamorado de Ifigenia, y Orestes llegan, Clarice se enamora de Orestes. Asimismo, Teucus, un galán de Táuride, está enamorado de Clarice y Toante está a favor de este enlace. La importancia del tema de los sacrificios humanos es menor, y ni siquiera Toante, que es el que los favorece, los desea, pues, si Ifigenia no lleva a cabo el ritual, pierde su estatus de sacerdotisa y por tanto puede casarse con ella. Por su parte, Ifigenia no pretende ni sacrificar a su hermano ni casarse con el rey. En un momento dado, Pílates y Orestes se intercambian las ropas para confundir a Toante, pero este declara que ambos deben morir. Ifigenia se ofrece como sacrificio en lugar de su hermano, pero gracias a un *deus ex machina*, un astrólogo pone orden en la situación. Teucus resulta ser el hijo perdido de Toante, por lo que no puede casarse con Clarice, que contrae nupcias con Orestes. Finalmente, Toante, satisfecho con el recuento con su hijo, permite que Ifigenia se case con Pílates. Heitner (1964: 295) considera que las fuentes principales de esta obra son el texto Niccolò Minato, *Tempio di Diana in Taurica*, que solo fue representado una vez, y, probablemente, también la *Ifigenia* de Joseph de Lagrange-Chancel.

¹⁰⁴ Heitner (1964: 297), siguiendo *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789* (1947) de Clarence D. Brenner, afirma que la obra es de 1740, sin embargo, tras la consulta de varias bases de datos solo he localizado dos ediciones de esta obra, ambas en la Biblioteca Nacional de Francia. La primera data de 1752 y fue publicada en Londres; la segunda es de 1753, sin lugar de edición.

Píladas en el más noble del trío. Asimismo, se introduce de nuevo el personaje de Tomiris, hija de Toante, que está prometida a Píladas, quien ha llegado al país de los tauros mucho antes que Orestes. Toante odia a Orestes por haber matado a Egisto, su hermano y amante de Clitemnestra. Píladas, para salvar a su amigo, finge ser él, pero se ve en la coyuntura de tener que elegir entre la amistad y su amor por Tomiris. Finalmente se decanta por la primera, y el rey los sentencia a ambos a morir sacrificados por Ifigenia, que es la sacerdotisa del templo, que muestra una gran frialdad y está dispuesta a sacrificar a su hermano. Sin embargo, un nuevo personaje hace su aparición que desvela que Tomiris no es hija de Toante, sino que este le había usurpado su legítimo trono siendo ella un bebé. Ante esta noticia, Orestes coge el cuchillo sacrificial y mata al falso monarca y Píladas y Tomiris se casan.

It is noteworthy that all the Iphigenia dramatists of this period tend to assign the guilt for the human sacrifices not to a whole culture but to a single person, and improvement is brought about instantaneously by the removal (or, in Dennis and Stranitzky, by the change of heart) of this person. This corresponds to the political ideas current in the early Enlightenment; the best hope for improvement of conditions rested on the moral education of the ruler. It was flattering to the concept of absolute monarchy as the best and most natural form of government to have the evil Thoas exposed as a usurper in the versions of Lagrange-Chancel and Derschau. A bad King, chances are, is not really a king after all –that is the political lesson of these two plays (Heitner, 1964: 298).

En 1757, se publican dos nuevas *Ifigenias en Táuride*: la primera de Vaubertrand y la segunda de Claude Guymond de la Touche (1757). Esta última obra innova en la tradición dieciochesca de las “Ifigenias en Táuride” gracias a la eliminación del personaje de la princesa Tomiris, que había permitido aumentar el número de tramas y, por tanto, la complejidad de estas tragedias. Tuvo un gran éxito dentro de la sociedad francesa pues fue una de las obras más representadas de temática antigua en la Comédie-Française (Mueller, 1980: 73-74).

Las aventuras con los tauros también cobraron un mayor protagonismo a lo largo de este siglo en otras Artes, como la Pintura, como demuestra, por ejemplo, el cuadro de Benjamin West (1766), hoy en la colección del Tate, que se centra en el encuentro entre los dos hermanos (Elvira Barba, 2008: 480). Sin duda, las labores de excavación que se realizaron en Italia permitieron sacar a la luz obras de la Antigüedad que representaban

el mito de Ifigenia, lo que contribuyó a su permanencia en el imaginario común, especialmente, en el de las élites entregadas al coleccionismo¹⁰⁵.

En el mundo hispánico, debido a la turbulenta situación política que se vivió en los primeros años del siglo XVIII, marcados por la Guerra de Sucesión, las representaciones fueron escasas y afectaron también a las fiestas teatrales de la corte, como ilustra el hecho de que incluso la celebración del segundo matrimonio de Felipe V (1714) no contó con ningún espectáculo dramático (López Alemany y Varey, 2006: 15). No obstante, a pesar de que el número de representaciones es considerablemente menor frente a las décadas precedentes, López Alemany y Varey (2006: 29-30) han apreciado una continuidad con el teatro del siglo anterior y del modelo de mecenazgo, contradiciendo la tesis de Cotarelo y Mori, que consideraba que la llegada al trono de la dinastía francesa se erigía como una de las causas de la decadencia de la comedia española (López Alemany y Varey, 2006: 30). Para entender el panorama teatral español durante el siglo XVIII hay que analizar los dos ejes fundamentales que lo recorren. Se trata de posicionamientos teatrales que, en ocasiones, se han considerado antagónicos, y que enfrentan dos planteamientos estéticos y morales diferentes. No obstante, no se trata de una renovación de la querrela de los antiguos y los modernos, sino que estas polémicas teatrales están teñidas de un componente nacional importante que conlleva, en cierta medida, una identificación del poder hegemónico político con el concepto de modernidad (Torrecilla, 2009: 24). De esta manera:

Los partidarios de lo moderno se verán precisados a desmentir una y otra vez la acusación de afrancesamiento, nacionalizando sus modelos (o, en otros casos, proponiendo que defienden valores universales), mientras que los que se oponen a lo moderno por considerarlo extranjero deberán refutar el cargo de atraso y de ignorancia, manteniendo que cada sociedad tiene su propia idiosincrasia (Torrecilla, 2009: 24).

¹⁰⁵ Entre estas obras cabe destacar las urnas cinerarias del siglo IV a.C, comentadas en el epígrafe anterior; el Vaso Medici, una monumental cratera de hacia el siglo I, hoy en la Galería de los Uffizi, donde también se halla el ara cilíndrica de Cleómedes, siglo I a.C., en el que también se muestra el sacrificio de Ifigenia; el mosaico que se encuentra hoy en los museos capitolinos de Roma como MC 4948, que data del siglo II o III, en el que aparecen representados Orestes e Ifigenia, que sostiene la estatua de Artemis. En la península ibérica cabe destacar el mosaico de Ampurias en las ruinas del puerto griego-romano, visitado, en el siglo XX, por Lorca y Dalí. Parece que fue esta visita lo que motivó a Lorca a escribir una obra sobre Ifigenia, que hoy en día se encuentra perdida. Algunos autores (Orringer, 2006) han propuesto que Lorca recrea todos estos materiales del mito de Ifigenia en *Mariana Pineda*.

Por un lado, se encuentran aquellos que imitan y defienden las novedades procedentes del teatro francés y, por otro lado, se sitúan aquellos que reniegan de estas nuevas aportaciones y se atrincheran en la defensa de unas características de un teatro considerado como propio y tradicional¹⁰⁶ (Torrecilla, 2009: 23).

La influencia de la estética francesa se deja sentir en diferentes oleadas. La primera se produce hacia el tercer lustro del siglo, auspiciado por Madame des Ursins, y con el beneplácito de muchas autoridades y familias nobles que antes se había opuesto a la llegada de los Borbones y que ahora tratan de congraciarse con ellos. Esta primera asimilación del modelo francés trajo consigo un mayor apego a las reglas clásicas y, sobre todo, las primeras adaptaciones de autores como Corneille, Molière o Racine (Tolivar Alas, 1995: 61-62). La llegada de Isabel de Farnesio a la corte, que conllevó destierro de Madame des Ursins, no solo no afectó negativamente a la recepción del teatro francés, sino que contribuyó al incremento de las traducciones y de las adaptaciones tanto del teatro francés como del italiano debido a que se acercaban más a sus gustos, “hasta el punto de que en 1718 la Reina reclamaría una compañía de actores italianos para que actuara en El Pardo tres veces a la semana” (López Alemany y Varey, 2006: 15).

A mediados de siglo, durante el reinado de Fernando VI, comenzarán a aparecer “verdaderas traducciones de Racine” (Tolivar Alas, 1995: 62), sin embargo, fue durante la década de los sesenta, marcada por el despotismo ilustrado y bajo el reinado de Carlos III, cuando se produjo un auge importante en la filtración de los modelos franceses. Con la excepción que supuso el motín de Esquilache (1766), desde el punto de vista político y cultural, la década estuvo marcada por la prohibición de los autos sacramentales (1765) y el nombramiento del conde de Aranda como gobernador del Consejo de Castilla (1766) y su política de fomento y contratación de compañías con repertorios franceses para los teatros de los Reales Sitios. Ante este ambiente social, impregnado de “reformismo, regalismo y antijesuitismo” (Tolivar Alas, 1995: 62) se percibe un despunte de las traducciones de los grandes dramaturgos franceses. Los años setenta estuvieron marcados por una política antiteatral, que tuvo como hitos esenciales

¹⁰⁶ La recepción de la “*Querelle des anciens et modernes*” en España estuvo condicionada por las circunstancias políticas y sociales del Estado a principios del XVIII (Collard, 1965-1966: 150). La llegada al trono de la dinastía borbónica, procedente de Francia, determinó en gran medida un intento de aclimatar el gusto español a las corrientes literarias que circulaban en el país vecino. Así, por un lado, Corneille, representante del bando de los modernos en Francia, y gran estudioso del teatro hispánico, representaba en la península ibérica a la nobleza, a la Iglesia y, en general, los valores tradicionales. Por otro lado, Racine “se asociará a la campaña contra el ingenio patrio promovida por los portavoces de la nueva dinastía” (Tolivar Alas, 1995: 60).

la caída de Aranda (1773), la sustitución de Jerónimo Grimaldi por el conde de Floridablanca a la Secretaría de Estado (1777), el cierre de los teatros reales (1777) y el proceso inquisitorial de Olavide por el que fue condenado a ocho años (1778) y por el que acabó huyendo a Francia (1780). Con respecto a la traducción de los autores franceses, aunque sufre un considerable revés, se conservan testimonios que demuestran que la influencia seguía presente hasta cierto punto (Tolivar Alas, 1995: 63).

En todo caso, el tema de “Ifigenia entre los tauros” tiene unas connotaciones políticas que interesa mucho a los autores dieciochescos¹⁰⁷. Los ritos sacrificiales de Táuride sirven para poner de relieve diversos aspectos sobre el poder real, la monarquía y el concepto de nación. Ya sea como una presentación de las crisis que genera la usurpación del trono, como en la segunda parte de la obra de José de Cañizares, que trataremos en el capítulo 6.5.2.; o como contradicción entre el papel público y privado del monarca, como en la primera parte de la obra de José de Cañizares, que veremos en 6.5.1.; o, finalmente, como parte de la dicotomía entre civilización y barbarie que examinaremos en el epígrafe 6.7. dedicado a la obra de Domingo José de Arquellada.

Siguiendo con el recorrido histórico de las versiones europeas del mito, hay que detenerse en la obra de Goethe, su *Ifigenia en Táuride*, compuesta en plena época del clasicismo de Weimar¹⁰⁸. La fuente del texto de Goethe es Eurípides, aunque adapta la trama a los ideales de su época¹⁰⁹. Para Henríquez Ureña (2009), una de las innovaciones del drama de Goethe es la transformación del material mítico en un drama psicológico, donde los padecimientos de los Atridas se explican por desestabilizaciones de la psique. Ureña propone que la *Ifigenia* de Goethe debe entenderse como “una síntesis del ideal moral del cristianismo y de una nueva interpretación de la antigüedad helénica” (Henríquez Ureña, 2009: 19), pues el motor de las acciones se encuentra en los posicionamientos morales de los protagonistas de la obra. Esta representación idílica del mundo griego se convierte, para Goethe, en un modelo y símbolo para la cultura

¹⁰⁷ Este repaso por la tradición europea del mito durante el siglo XVIII muestra un importante aumento de la popularidad de la tradición de “Ifigenia en Táuride”. Para entender este fenómeno, Mueller (1980: 73) aduce la necesidad de los autores dieciochescos de buscar nuevos territorios para las adaptaciones literarias de este mito tras el éxito estético y crítico de la obra raciniana, que se había centrado en el sacrificio de Ifigenia en Áulide.

¹⁰⁸ La obra tuvo dos versiones: la primera escrita en 1779, está en prosa, mientras que la segunda, que terminó en Italia, estaba compuesta en pentámetro yámbico.

¹⁰⁹ Mueller (1980: 82) también ha apuntado a cierta influencia de la *Orestíada* de Esquilo, pues, el punto culminante de la obra de Goethe, el juicio de Orestes presidido por Atenea, que se salda con su absolucón, está funcionalmente relacionado con la trama de *Las Euménides* y conlleva el fin del conflicto y la violencia familiar de los Atridas y el inicio de una nueva etapa de paz.

germánica, que más adelante, cuestionará Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* (Hughes, 2007: 120).

Mueller (1980), en su análisis de la *Ifigenia en Táuride* (1787), de Goethe, afirma que la simplicidad en el diseño de la trama y la atenuación de los elementos horribles del mito obedecen a una estilización en la caracterización de los personajes y a su búsqueda de ideales morales. El texto de Goethe se alejó de las obras dieciochescas, cuya multiplicidad de peripecias y la abundancia de subtramas trataban de suplir la ausencia del coro en las tragedias griegas, para dotar de mayor consistencia al esquematismo de las tramas mitológicas (Mueller, 1980: 75). En *Ifigenia en Táuride* la superación de esta tendencia a la complejidad se logra gracias a la representación de una acción cuyo significado moral supone el triunfo de la ética y la simplicidad en un mundo de apariencias (Mueller, 1980: 89). Para ello, Goethe se propone afrontar, por un lado, la cuestión del matricidio como el acto criminal que es, frente a los textos anteriores en los que se evitaba tratar las consecuencias del asesinato de Clitemnestra para la configuración psicológica del resto de personajes¹¹⁰; y, por otro lado, el dilema moral al que se enfrenta Ifigenia, que la pone en la tesitura de decidir entre la vuelta a su añorado hogar o traicionar su ética, al engañar a los tauros. A través de una reflexión profunda sobre la naturaleza humana, Goethe resuelve el primer problema, el que atañe a la locura matricida de Orestes, mediante su reconocimiento por parte de Ifigenia y la relación de empatía que se establece entre ambos, que logra romper la maldición que le persigue. Este motivo filial experimentó un auge fundamental durante esta época como revela también el progresivo interés por el mito de Antígona (Steiner, 1991: 33).

Para la segunda cuestión, Goethe obvia la dicotomía civilización/ barbarie que estructuraba la obra de Eurípides¹¹¹, mediante el recurso de la reconversión de los tauros y su renuncia a los rituales sacrificiales gracias a la intervención de Ifigenia. El desarrollo de una cultura más centrada en los aspectos humanos reduce la necesidad de los sacrificios como medio para canalizar la religión (Hughes, 2007: 125). El texto se centra, entonces, en la lucha interna de la protagonista, que comprende que solo puede volver a su hogar y deshacerse de la maldición que pesa sobre su familia manteniendo su pureza moral. Con respecto a esta cuestión, Hinkelammert apuntó que, en la obra de

¹¹⁰ “And eighteenth-century playwrights, while they elaborated the plot of Euripides beyond all recognition, stayed faithful to the spirit of his play in avoiding an exploration of the moral problems raised by the action. In the many eighteenth-century versions of Iphigenia’s return, the crimes of Agamemnon, Clytemnestra, and Orestes are safely buried in the past” (Mueller, 1980: 81).

¹¹¹ Y que había estado presente también en obras coetáneas, como la *Iphigénie en Tauride* de Gluck, cuyos escitas representan, en todo momento, la imagen del salvaje otro.

Goethe, Ifigenia se transforma en un “ángel de la paz” (Hinkelammert, 2008: 3), un proceso de cristianización que, por un lado, la lleva a aceptar la decisión de Agamenón de sacrificarla, porque trae consigo la paz para los griegos y, por otro lado, consigue acabar con las costumbres bárbaras del pueblo que la acoge.

Finalmente, durante el siglo XIX¹¹², el mito de Ifigenia experimentó un declive en las artes¹¹³ (Elvira Barba, 2008: 455-456), cediendo protagonismo a otros personajes mitológicos como, por ejemplo, Antígona (Steiner, 1991). Sin embargo, cabe destacar como ha defendido Hall (2013), que la Guerra de Crimea (1853-1856) fue un momento decisivo para el desarrollo del mito, sobre todo, en Inglaterra y, especialmente, de su versión en Táuride. La violencia y la situación geográfica sirvieron como punto de apoyo para esta comparación y la revitalización del mito. Para apoyar su hipótesis cita el grupo escultórico *Orestes and Pylades* (1858) de John Acton Adams¹¹⁴ y también el poema de Henry Alford, “A Crimean Thought”, en el que equipara a las muertes británicas causadas por los aliados rusos con las atrocidades cometidas por los tauros (Alford, 1868: 153-154).

4. CORPUS Y METODOLOGÍA

Nuestra investigación ofrece un recorrido por la tradición del mito de Ifigenia en las letras hispánicas¹¹⁵ desde las primeras relecturas medievales hasta el final de la Edad

¹¹² Tras los debates ilustrados sobre la función y la naturaleza del mito, los movimientos prerrománticos, con figuras claves como Johann Gottfried Herder o Kart Philipp Moritz, defenderán su uso en la literatura. Herder proponía un estudio para dilucidar la función de la mitología antigua, con el objetivo de aplicar las mismas técnicas a la literatura de su tiempo, mientras que Moritz defendía que la mitología podía erigirse como el nuevo lenguaje literario que estaban buscando (Gimber, 2008: 5-6). A partir de las teorías de Heine, los hermanos Schlegel y también Schelling, el mito se sublima en elemento estético y simbólico, eliminando todo el entramado moral y superando, definitivamente, la interpretación alegórica (Gimber, 2008). En concreto, para Schelling, el mito se erige como un componente esencial de su sistema estético, pues se constituye como el medio para superar la antinomia entre el sujeto y el objeto. A través del mito se expresa lo absoluto, donde se cifran el mundo y todos sus conceptos.

¹¹³ Con respecto a la pintura y al resto de artes, el mito de Ifigenia inspira a múltiples autores. Cabe destacar los tres cuadros de Anselm Feuerbach sobre el tema de Ifigenia de 1862, 1871 y 1875 donde reinterpreta los sentimientos de la joven griega, al igual que las ilustraciones de Angelica Kauffmann para la obra de Goethe.

¹¹⁴ Conocido también como John Adams-Acton, en esta obra se muestra a los dos personajes griegos cargando en sus hombros la estatua de Ártemis que han robado del templo de los tauros. Esta imagen puede leerse como símbolo del saqueo llevado a cabo por el Imperio Británico de los restos arqueológicos del Quersoneso Táurico durante la Guerra de Crimea (y en el resto de invasiones británicas). Píldes y Orestes, se identificarían con el pueblo británico, que traen de vuelta a su patria distintas obras de arte (Hall, 2013: 20).

¹¹⁵ El corpus de textos utilizados para esta Tesis también incluye las traducciones y adaptaciones de obras extranjeras. Dentro de esta línea de investigación, hay que tener en cuenta las versiones en lengua

Moderna¹¹⁶. Para el desarrollo de esta investigación, hemos acotado nuestro corpus de textos a un marco cronológico que abarca desde la Edad Media hasta 1800; asimismo, hemos seleccionado obras que contengan los mitemas esenciales, tanto de “Ifigenia en Áulide” como de “Ifigenia entre los tauros”, o que incluyan una mención explícita al mito griego¹¹⁷. El corpus de relecturas en nuestra Tesis está formado por 55 textos de los cuales 18 son obras completas, 27 son capítulos o secciones de otros libros y 10 son menciones. El 77,7% de las obras completas dedicadas al mito de Ifigenia pertenecen al siglo XVIII, el 16,6% al XVII y el 5,5% al XVI. No hay textos dedicados exclusivamente a la hija de Agamenón en la Edad Media. El 51,8% de los capítulos están presentes en obras medievales, frente al 22,2% en el siglo XVI y el 25,9% en el XVII. En cuanto a las menciones, el 40% son medievales; el 30% son del siglo XVI y el otro 30% del siglo XVII.

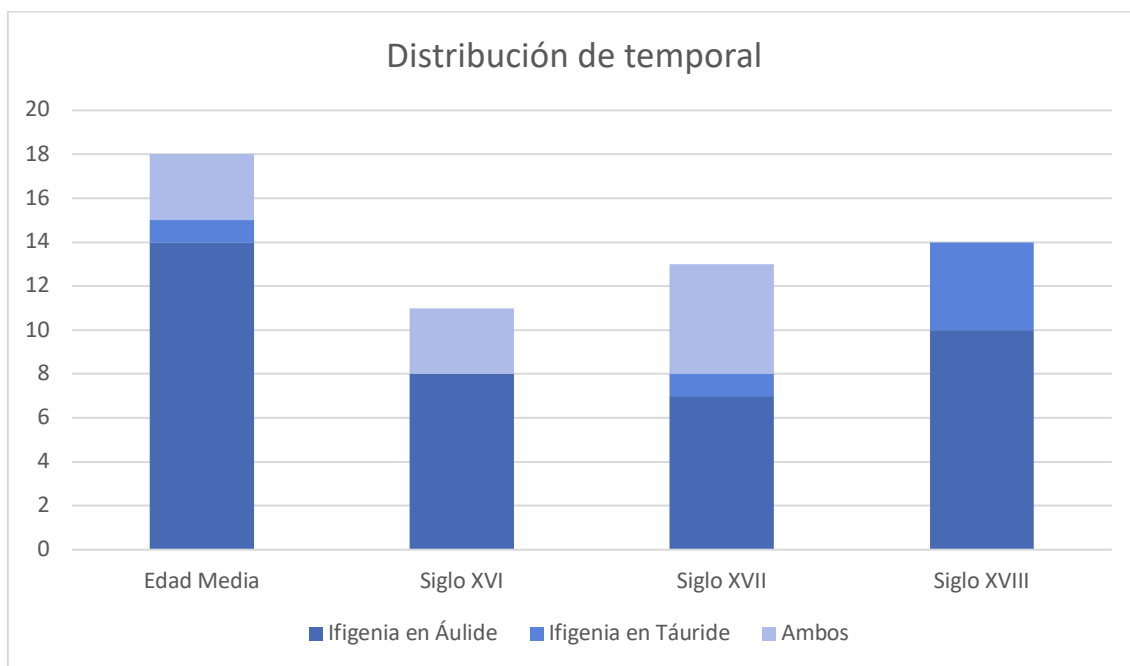
Estos datos nos permiten apreciar cómo el mito de Ifigenia ha estado presente en las letras hispánicas desde la Edad Media. La importante cantidad de capítulos y menciones en esta época son prueba de la difusión y conocimiento que tenían estos autores del mito clásico, que formaba parte de una herencia cultural común procedente, sobre todo, del mundo latino, como podremos comprobar en los epígrafes dedicados a estas obras. Asimismo, podemos observar que va ganando una progresiva independencia conforme avanzan los siglos, como demuestra el hecho de que casi un 80% de las obras exclusivamente dedicadas al mito de la hija de Agamenón se encuentren en el siglo XVIII, frente al 22% de épocas anteriores (5,5% en el XVI y 16,6% en el XVII).

De este modo, la distribución temporal de las obras estudiadas es la siguiente:

española de la *Iphigénie* de Jean Racine como la *Yfigenia en Aulida: tragedia en 5 actos* traducida por D. A. d. S. o la *Ifigenia en Áulide* (1832) de Domingo Navas Spínola.

¹¹⁶ Así, adoptamos un marco cronológico similar al del proyecto de investigación *SILEM. Del Sujeto a la Institución Literaria en la Edad Moderna* (FFI 2014-54367-C2-2-R) del que formo parte y que ha respaldado esta investigación, financiada gracias a la ayuda para contratos predoctorales de Formación del Profesorado Universitario (FPU 15/02570) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Asimismo, durante el siglo XIX se produce un descenso en la producción de obras y de relecturas de este mito dentro de la tradición hispánica por lo que el corte cronológico da cuenta de este vacío.

¹¹⁷ Consideramos que la mención explícita del mito puede darse de distintas formas: 1) a través de referencias directas, como es el caso de *La amistad pagada* de Lope de Vega; 2) a través de la elección de los antropónimos de los personajes, como sucede en *San Mateo en Etiopía*; o 3) a partir de una trama que gire en torno al mito, como en la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo Ladrón de Guevara. No vamos a tratar obras que tengan unos mitemas similares pero que procedan de otras tradiciones culturales. Por esta razón obras como *La hija de Jefe* de Juan Bautista Diamante quedan excluidas.



El primer acercamiento a los datos de nuestros corpus nos permite hacer una serie de consideraciones previas a un análisis posterior más exhaustivo:

1. En la tradición hispánica se ha tratado mayoritariamente el tema de “Ifigenia en Áulide”, ocupando “Ifigenia entre los tauros” un porcentaje mucho menor, concentrado principalmente en el siglo XVII y, en menor medida, en el XVIII.
2. Las dos épocas con mayores relecturas del mito son la Edad Media y el siglo XVIII¹¹⁸.
3. No son tampoco desdeñables las obras en las que ambos temas aparecen unidos, ya sea por contigüidad, y tratados cronológicamente, como sucede en la mayoría de las versiones antiguas del mito; ya sea a partir de imbricaciones, en las que los mitemas esenciales se entremezclan para generar nuevas reactualizaciones.

Estas consideraciones previas son fundamentales para la organización del material que va a estudiarse. Para el análisis de nuestro corpus vamos a adoptar una clasificación que atienda a los principales ejes interpretativos del mito, en lugar de

¹¹⁸ Aunque en el siglo XVII aparece una importante concentración, la gran mayoría son menciones breves, que estudiaremos en el Capítulo 7.4., en el epígrafe dedicado a las referencias al velo de Timantes.

atender a las dos versiones del mito de Ifigenia¹¹⁹: la de Áulide y la de Táuride. A pesar de que existen grandes estudios sobre figuras míticas que se centran en los distintos episodios que protagonizan (García Gual, 2014b; Hernández de la Fuente, 2017), consideramos que este tipo de planteamiento organizativo no responde a la realidad del corpus con el que contamos, pues la cantidad de textos dedicados al episodio del sacrificio superan con creces aquellos que atienden a los sucesos de Táuride, como se ha mostrado en la gráfica.

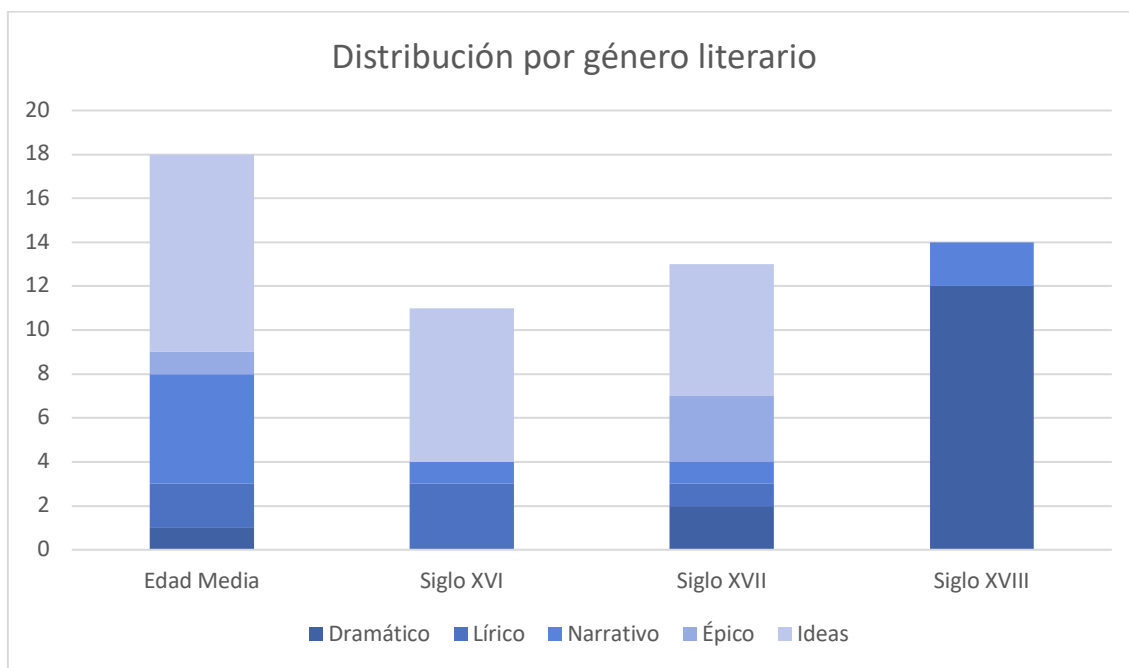
Por las razones antes expuestas, para este estudio hemos preferido organizar el material siguiendo una tipología estructural en la que predomine el análisis de las dimensiones que vertebran la visión del mito, ya que responde mejor a la casuística hispánica que la división por ciclos narrativos. Este tipo de mitoanálisis, pone el foco de atención en los motivos que componen su eje central, que funcionan como lentes a través de los que se enfoca el mito en los distintos textos y autores, aunque con las variantes que les corresponden según los distintos momentos históricos y las ideologías de la sociedad en la que se recrean. Así, por ejemplo, García Gual y Hernández de la Fuente en su estudio sobre *El mito de Orfeo* (2015) destacan como fuerzas primarias la música, el amor y la muerte. A partir del estudio del mito de Ifigenia y de su transmisión en la literatura española se puede afirmar que hay cuatro componentes fundamentales imbricados en el mito: el religioso, el político, el femenino y el metapoético. Esta estructura pretende reflejar las características esenciales del mito, las variaciones que ha experimentado, y analizar los motivos que funcionan como ejes y las cuestiones que más han interesado a los autores hispánicos a través de una organización tematólogica

Es necesario advertir que el análisis a partir de las cuatro dimensiones que hemos propuesto para este mito no son compartimentos estancos, sino que reflejan una realidad flexible en la que los textos pueden nutrirse de varios de los aspectos considerados. En nuestra organización, se prima el aspecto que resulta más relevante para la interpretación que se hace del mito, pero debe entenderse como una tipología que trata de abarcar una realidad tan dinámica como la recepción literaria de mitos clásicos.

Antes de llevar a cabo la exposición de los planteamientos que predominan en cada uno de los enfoques del mito, es necesario también hacer una pequeña reflexión

¹¹⁹ Así, por ejemplo, en el caso realizaciones como *El mito de Orfeo en la literatura española* (1948) de Pablo Cabañas, el mito se divide en cinco núcleos temáticos para, a continuación, abarcar otros cinco aspectos diferentes en su reactualización dentro de la literatura española.

sobre los géneros literarios que lo tratan. Los textos recogidos en nuestro corpus incluyen obras teatrales, líricas, de prosa de ficción, historiográficas, poéticas y manuales mitográficos, etc. Para facilitar su análisis los hemos reunido en cinco grandes géneros: dramático, lírico, narrativo, épico y didáctico o de ideas¹²⁰.



Como se aprecia por su distribución cronológica, en la Edad Media abunda sobre todo el género de ideas, lo que implica que el mito de Ifigenia fue empleado en numerosas ocasiones para ilustrar ideas éticas y morales. Así sucede, por ejemplo, en las adaptaciones de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio, como veremos en el epígrafe 5.1., o en textos de carácter historiográfico como la *General Estoria* (cfr. 4.1. “Isaac e Ifigenia frente a frente”). En los siglos XVI y XVII, el género de ideas mantuvo su vigencia gracias, por un lado, a los tratados mitográficos de Juan Pérez de Moya y de Baltasar de Vitoria y, por otro lado, a los textos de Cristóbal de Villalón o Bartolomé de las Casas.

¹²⁰ La problemática sobre el concepto de género es compleja. En nuestra Tesis, vamos a seguir la clasificación genérica aplicada a las etiquetas conceptuales del proyecto SILEM. Entendemos por género dramático todos aquellos textos pensados para su representación; por lírico, aquellos textos compuestos en verso expresivo o de circunstancias, en arte mayor o menor, exento o en poemario; por narrativo, aquellos textos en prosa de ficción, con argumento y predominio de la acción o la manifestación de los sentimientos de los personajes; finalmente, el género de ideas alude a aquellos textos generalmente en prosa, en forma de tratados, discursos o diálogos, que contengan ideas morales, filosóficas, literarias, políticas o religiosas como componente dominante.

A partir del siglo XVII, se observa un repunte de las versiones dramáticas en el XVIII, gracias, sobre todo, y como veremos en su respectivo epígrafe, a la influencia de la *Iphigénie* (1674) de Racine. Asimismo, el hecho de que se generen obras cómicas a partir de este mito, esencialmente trágico, no solo demuestra su gran popularidad, sino que también plantea la cuestión de qué procesos socioculturales llevaron a trasmutar la esencia genérica del mito de trágica a cómica. Otra muestra de la gran popularidad de este mito entre 1700 y 1800 son las piezas de teatro lírico en las que se emplea, como la zarzuela de José de Nebra, *Para obsequio de la deidad, nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*.

Cuestión religiosa

La hija de Agamenón se puso en pie y oraba así: “Oh hija de Leto, condúceme a mí, tu sacerdotisa, sana y salva a Grecia desde esta tierra bárbara y perdona y salva mi robo. También tú, diosa, amas a tu hermano; considera justo que también yo ame a los de mi sangre (*IT*, 1398-1402)¹²¹.

La dimensión ético-religiosa es uno de los componentes fundamentales del mito de Ifigenia y se encuentra desde la Antigüedad en las primeras recreaciones literarias de la historia de la hija de Agamenón. La cuestión de la divinidad adquiere una importancia notable en las dos versiones del mito. El núcleo dramático de la *Ifigenia en Áulide* se encuentra en la transgresión cometida por Agamenón contra la diosa Ártemis, que desencadena, finalmente, el sacrificio, pues el desacato de las leyes sagradas exige una compensación. A su vez, en la *Ifigenia en Táuride*, fue utilizado para elevar críticas contra los malos usos que hacían los hombres de la religión, que, en numerosas ocasiones, servía para ocultar ambiciones puramente profanas (Gliksohn, 1985). A partir del triángulo de relaciones que se establece entre Agamenón, Ifigenia y Ártemis, se proponen distintas lecturas estrechamente vinculadas con la religión que ilustran distintas visiones sobre los deberes religiosos y la relación con el otro.

Entre las líneas interpretativas que se establecen a partir de esta dimensión del mito, surgen las críticas contra el sistema religioso o alguno de sus aspectos. Así, Lucrecio en *De rerum natura* desarrolla una crítica feroz contra las religiones, y

¹²¹ Nos basamos en la traducción de José Luis Calvo Martínez (1985) de Gredos.

Cicerón en *De Officiis* emplea el mito para instar a no cumplir promesas que conlleven un mal mayor, apoyándose en su concepto de las virtudes morales. En el contexto hispánico, las críticas se dirigen contra los cultos paganos, fundamentalmente, aunque también se profundizará en el concepto de las virtudes morales.

En lo que respecta a la idea del *horror religiosus*, ejemplificado por las Furias o por los presagios funestos, que está presente en otras literaturas europeas, como en las dos *Ifigenias* de Gluck o en la obra de Guillard, no aparece en la literatura hispánica (Gliksohn, 1985: 161).

Les dieux ne représentent dans la légende qu'une des données de l'univers humain, l'une des forces avec lesquelles l'homme doit composer. Dans les rapports entre mortels et immortels, la hiérarchie poétique semble inverser la hiérarchie théologique: l'imagerie pathétique (la fille immolée par son père, la vierge sous le couteau, la sœur sur le point d'égorger son frère) fait porter l'horreur sur la férocité filiale beaucoup plus que sur le poids des dieux (Gliksohn, 1985: 45).

En otro orden interpretativo, en las letras europeas, se producirá una asimilación de Ifigenia con distintos personajes bíblicos y su historia se interpreta siguiendo los métodos hermenéuticos cristianos¹²². Así, por ejemplo, en algunos manuales de predicación medievales se equipara a Ifigenia con Cristo, por la concomitancia del sacrificio ritual del hijo aceptado por el padre, como veremos en los próximos capítulos¹²³. En el contexto hispánico, tanto en la Edad Media como en el Siglo de Oro, se profundizó también en este tipo de relecturas, llegando incluso a asimilar el mito a la hagiografía:

¹²² Joseph-François Lafitau en el siglo XVIII ya demostró las importantes semejanzas entre el mito griego y las historias bíblicas. Así, el mito de Ifigenia se presenta en paralelo a la historia de Jéfté. Lafitau, a través de una alegorización y siguiendo la estela interpretativa cristiana, suaviza el motivo del sacrificio como una consagración de la virginidad de Ifigenia. “Dès lors, en proposant un adoucissement allégorique de l'épisode d'Aulis («n'est la fable de son sacrifice qu'une allégorie de celui qu'elle fit en consacrant sa virginité à Diane») et un parallèle avec Jephthé («la même histoire peut bien être arrivée en deux endroits») dans un ouvrage sur *Les moeurs des sauvages américains comparés aux moeurs des premiers temps* il administre la preuve de l'unité secrète des religions plutôt que celle de la vérité du christianisme” (Gliksohn, 1985: 195). Hall (2013: 44-45) asocia también el mito de Ifigenia con la historia de santa Tecla, gracias a su pertenencia a una importante familia, salvada en varias ocasiones por intervención divina, sus continuos viajes, su asociación a entornos de animales salvajes (como Ártemis), su defensa de la castidad, su rol como sacerdotisa, y su muerte en uno de los antiguos lugares de culto de la diosa Ártemis.

¹²³ Cfr. 4.2. “Ifigenia, Cristo y la virtud”.

Iphigenia is obviously an admirable prototype for all ancient priestesses, in her concern for purity and in the dignity and authority with which she runs her sanctuary and her rituals [...] Iphigenia's brains, piety, clear sense of priorities, and courage made her unique as a female protagonist in ancient theatre, as well as a fitting female quester to associate with the origins of an enormously important international cult (Hall, 2013: 44).

Otro eje de relectura se fundamenta en el personaje a través del que se focaliza la acción, generalmente, Agamenón. Sus motivaciones, debates internos y su posición frente a la divinidad tienen un papel esencial en estas primeras recreaciones. No es el único caso en la tradición hispánica en el que se elige el punto de vista del transgresor en un mito con doble foco. Pedraza Jiménez (2008) en su estudio sobre el mito de Fedra e Hipólito afirma que esta inclinación de los autores hispánicos puede explicarse por el interés que despierta el concepto de culpa dentro del contexto judeocristiano de la península:

Por razones antropológicas, ligadas al peculiar sentimiento de culpa del universo judeocristiano, la tragedia del pecador, del ser arrastrado por sus pasiones, es más directamente asimilable que la de la víctima de los desafueros ajenos. Añádase a esto la misoginia ambiental para convertir a esa Fedra delictiva de Séneca en un elemento de referencia para la tragedia renacentista y barroca (Pedraza Jiménez, 2008: 117).

Cuestión política

IFIGENIA: – [...] ¡Conducidme a mí, la conquistadora de la ciudad de Ilión y del país de los frigios! ¡Dadme coronas que ceñirme, traedlas! Esta cabellera ha de coronarse [...] ¡Me criaste para ser luz de Grecia! No me niego a morir (Eur. *IA*, 1475-1503)¹²⁴.

Otro de los elementos que estructuran el mito de Ifigenia desde la Antigüedad es el componente político o nacional. Las obras en las que se incide en este aspecto tratan de presentar el mito como cauce de expresión para determinadas posturas ante la

¹²⁴ Nos basamos en la traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado (1979) de Gredos.

constitución de la sociedad y de la nación a la que se pertenece. Las lecturas político-éticas y los análisis alegóricos de mitos clásicos en las literaturas europeas tienen una larga tradición dentro del mundo occidental. Estos cambios en la percepción de un personaje mítico dentro de una sociedad se explican a través de las dinámicas históricas que producen variaciones de matices en distintos personajes a través de las relecturas literarias y de los análisis sociales que de ellos se hacen¹²⁵. Ya se plantea en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides las cuestiones sobre las leyes y el posicionamiento ciudadano:

Eurípides sigue definiendo la ley, como antídoto al instinto bestial y sanguinario que destruye de continuo el país y las ciudades, sin embargo, sigue precisando que sea el hombre quien interiorice dicha ley y no provenga de una diosa por muy racional que ésta sea (Herrerías, 2008: 65).

Otros autores han subrayado el conflicto familiar que surge a partir de la dicotomía entre dos conceptos griegos: *oikos* (οἶκος) y *genos* (γένος). *Oikos* hace referencia a la lealtad que se debe prestar para con el grupo con el que se convive, mientras que *genos* tiene un significado más amplio, al englobar la solidaridad histórica para con la propia estirpe (Gliksohn, 1985). Esta clasificación se hace particularmente evidente en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, donde el enfrentamiento entre Agamenón, que esgrime la lealtad que le debe a su hermano Menelao, apoyada en el *genos*, y Clitemnestra que arguye sus derechos como madre, recurriendo al *oikos*, se presenta de manera más patente (Gliksohn, 1985).

Chez Euripide, Iphigénie acceptait son sort dans un élan d'exaltation patriotique; son consentement avait valeur d'exemple pour le camp grec, montrant comment chacun devait se sacrifier à la cause commune: image exaltante, fondatrice de l'unanimité, et dont le prodige n'était que le couronnement (Gliksohn, 1985: 96).

Los autores que prestan más atención a esta faceta suelen enfocar el mito desde la problemática que se establece entre los deseos individuales de Agamenón y el conjunto de la nación griega. De este modo, su toma de decisión cobra un papel esencial en el desarrollo de la trama, ya que, a pesar de sus momentos de vacilación, termina

¹²⁵ Carrasco Martínez (2017) llevó a cabo un estudio sobre los giros experimentados en la recepción del personaje de Catón de ideal nobiliario a símbolo político republicano prerrevolucionario en los siglos XVI-XVIII.

aceptando la imposición de sus obligaciones como caudillo. Su dilema se plantea desde el polo del individuo frente al Otro, representado por la totalidad del pueblo griego. Al oponerse al sacrificio de su hija, Agamenón trata de diferenciarse, de mantener su individualidad frente a la idea de nación. Al claudicar en sus pretensiones, su personaje renuncia a su libertad y acepta el destino común del conjunto de la sociedad a la que pertenece. En algunos textos, este sometimiento a los intereses del conjunto suele conllevar una caracterización negativa de Agamenón, al que se le acusa de soberbio y ambicioso, retratándolo como un personaje movido por sus ansias de poder (Esteban Santos, 2005; Morenilla Talens, 2012). Además de estas lecturas, y desde el punto de vista contrario, también podemos encontrar una serie de textos que se centran en la elección de Ifigenia, en los que la princesa griega tiende a aceptar su propio destino para lograr el bien de todo el conjunto de la nación griega, como sucedía en la tragedia de Eurípides.

A partir del siglo XVII, aparecen versiones literarias del mito en las que los protagonistas encarnan a personas reales del contexto históricos en el que fueron escritas. Diversas interpretaciones contextualizadas, notablemente la de Schlegel, situaron la *Iphigénie* de Racine en el marco histórico de la política francesa, con la comparación entre Agamenón y Aquiles, por un lado, y Luis XIV y Condé, por el otro (Sebastià Sáez, 2015).

La légende d'Iphigénie expose le pouvoir royal à de multiples périls et les dramaturges du XVII^e siècle n'en atténuent aucun; la faiblesse humaine du monarque, les manoeuvres de son entourage, la pression de l'armée donnent le spectacle d'une royauté en crise. Cependant, cette crise est provisoire autant qu'illusoire: au moment même de son triomphe, l'absolutisme s'offre, dans le monde clos du théâtre, le spectacle de ce qu'aurait pu être sa faiblesse (Gliksohn, 1985: 90).

Con respecto a la recepción de “Ifigenia en Táuride”, cabe destacar una vertiente importante que identifica a los tauros con las amenazas bárbaras que se cernían sobre Europa, sobre todo, a partir de la Edad Moderna, especialmente con el imperio otomano. Para las tragedias filosóficas de Pick, Vaubertrand et Guimond de La Touche, como ya se ha indicado (Gliksohn, 1985), los cultos bárbaros aparecen vinculados a la

tiranía de Toante, mientras que la religión más humana se asocia a un modelo político civilizador.

Au reste, en choisissant pour sujet Iphigénie en Tauride plutôt qu'Iphigénie en Aulide, les dramaturges n'échappaient pas seulement à la concurrence écrasante de Racine; ils écartaient aussi un sujet de tragédie dont le point de départ obligé était une exigence divine et la promesse d'un miracle; ils pouvaient au contraire estomper les éléments religieux du drama antique, souligner la barbarie du culte de Tauride et célébrer la mission civilisatrice des Grecs (Gliksohn, 1985: 205-206).

Goethe cambiará el panorama, al presentar al pueblo de los Tauros de manera mucho más humana y desacostumbrados a los sacrificios humanos. A pesar de que en un primer momento Toas exige la mano de Ifigenia para liberar a su hermano y a Pílates, acabará cediendo sin condiciones, dándole una nueva vuelta de tuerca al mito.

La preferencia por este mito en la Ilustración, como intentaremos demostrar a través del análisis de estas obras, pudo estar motivada, por un lado, por los conflictos políticos que se representaban en él, como las tensiones entre los deseos del individuo y las obligaciones para con el Estado, el problema de la usurpación y las tiranías.

Cuestión de la feminidad

IFIGENIA: – Queridas mujeres, en vosotras pongo mis ojos. En vuestras manos está el que tenga éxito o que me convierta en nada y me vea privada de mi patria, de mi querido hermano y de mi queridísima hermana. Que éste sea el comienzo de mis palabras: somos mujeres, especie amiga de ayudarse mutuamente y firmes como nadie para salvaguardar nuestros comunes intereses. Colaborad en nuestra fuga con vuestro silencio (Eurípides, *IT*, 1055-1065)¹²⁶

El componente femenino¹²⁷ es otro de los ejes vertebradores del mito en sus recreaciones literarias desde la Antigüedad, y centra su interés en la construcción y las

¹²⁶ Nos basamos en la traducción de José Luis Calvo Martínez (1985) de Gredos.

¹²⁷ Uno de los ejemplos paradigmáticos del empleo literario de este mito para subrayar una visión que ahonda en los problemas de la mujer es la novela *Ifigenia* de la venezolana Teresa de la Parra, donde el mito sirve de telón de fondo para explicar la situación de la mujer en Latinoamérica a principio del siglo XX, y cómo las mujeres deben sacrificarse, metafóricamente en este caso, para sostener el sistema social. Así, la protagonista de la novela se basa en dos modelos femeninos: Ifigenia, “la virgen sacrificada al chauvinismo masculino” (Aizenber, 1985: 546) y Emma Bovary, “la joven burguesa, para quien la

relaciones que se establecen entre estos personajes. Los estudios de género han puesto el foco de atención en estos componentes de la mitología (Movellán Luis, 2016; Beard, 2017). De este modo, para el caso del mito de Ifigenia, algunos de los aspectos que cobran interés son la reivindicación como individuo de la protagonista¹²⁸ y las problemáticas que se establecen con otras figuras femeninas como Ártemis o el resto de las mujeres de su familia.

La importancia de Ifigenia dentro del ámbito cultural griego y del Mediterráneo fue muy relevante, como veremos en el epígrafe dedicado a las fuentes, aunque cabe destacar en este apartado, las versiones literarias que mencionan el sincretismo entre Ifigenia y Ártemis o la inmortalización de la primera, como recoge Heródoto:

Entre estos pueblos, los tauros observan las siguientes costumbres. A los náufragos y a los griegos que capturan en el curso de sus correrías marítimas los inmolan a la Virgen [...] [y] por cierto que, según el testimonio de los propios tauros, la divinidad a la que ofrecen sus sacrificios es Ifigenia, la hija de Agamenón (Hdt. 4.103, 1-2).

En las letras europeas, las relaciones entre la diosa y la princesa micénica se presentan, en ocasiones, de manera conflictiva, como sucede en las *Sumas de la historia troyana de Leomarte*, donde Ifigenia se enfrenta a la diosa pidiéndole explicaciones sobre su sacrificio; o en la *Fábula del Sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo Ladrón de Guevara, donde la envidia es una de las razones que llevan a Ártemis a pedir el sacrificio de la joven.

Con respecto a la construcción del personaje de Ifigenia y como vimos en el epígrafe anterior, el mito sufre una importante cristianización que hace que la joven se

literatura fue el espejo de sueños imposibles” (Aizenber, 1985: 546). Estos modelos femeninos representan, para Parra, la abnegación total de las mujeres y conllevan una anulación de su propia identidad: “Estas pobres mujeres desconocen su poder. Deslumbradas por la luz idealista del misticismo y de la virtud, corren siempre a ofrecerse espontáneamente en sacrificio y se desprestigian a fuerza de ser generosas. Como las mártires, sienten exaltarse su amor con la flagelación y bendicen a su señor en medio de las cadenas y los tormentos. Viven la honda vida interior de los ascetas y de los idealistas, llegan a adquirir un gran refinamiento de abnegación que es sin duda ninguna la más alta superioridad humana, pero con su superioridad escondida en el alma, son tristes víctimas” (Parra, 2007: 134). Los análisis feministas sobre el mito de Ifigenia continuaron a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de la década de los setenta: “La figura di Ifigenia così come ci è presentata da Euripide nella *Ifigenia en Aulide* sembra essere il prototipo della situazione della donna in un società maschilista, cioè della sua condizione di inferiorità rispetto all’uomo” (Dottori, 2008: 215).

¹²⁸ La importancia de la estrategia ideada por Ifigenia en *IT* ha sido subrayada por Hall (2013: 40), que ha afirmado que la personalidad de la joven, más cercana a otros héroes griegos como Odiseo, opaca la figura de su hermano Orestes, que es incapaz de proponer un plan para salir ilesos de su captura por parte de los tauros.

asimile a la figura de Cristo desde muy pronto. Sin embargo, y especialmente a partir de la Edad Moderna, estas imbricaciones se van reduciendo para dar paso a un nuevo proceso en el que Ifigenia se transforma en el paradigma de las virtudes asociadas a la doncella cristiana. Así sucede en la obra de Rucellai, donde Ifigenia se transforma en una monja que practica el culto a la Virgen, o en la obra de Rotrou, que se inserta dentro de la “querrelle des femmes”, y donde se evita representar a Ifigenia enamorada (Gliksohn, 1985: 107). En esta misma línea, el texto de Goethe reivindica la figura femenina de Ifigenia por medio de la sublimación de su carácter, reivindicando su pureza y analizándola a través de un prisma cristiano (Jauss, 1989: 246).

Asimismo, esta dimensión también se ha problematizado, en muchas ocasiones, a través de la construcción, mediante movimientos de contraposición y confluencia, de los arquetipos femeninos. Así, Ártemis, deviene el prototipo de la diosa cruel y vengativa en muchas producciones hispánicas [“Todas estas diosas tienen el carácter de lo salvaje, de lo peligroso: ellas son las que matan, las que exigen y justifican el sacrificio” (Burkert)]; Helena, en muchos textos, se transforma en el ejemplo paradigmático de la *femme fatale*¹²⁹ y además se contrapone a la pureza virginal de Ifigenia, la joven que se sacrifica por el bien común. Frente al prototipo de mujer perversa y adúltera que abandona a su marido, se alza Ifigenia, la joven virgen sacrificada. Esta oposición se acentúa teniendo en cuenta que es el sacrificio de esta última lo que permite que las tropas griegas puedan zarpar contra Troya. En algunas versiones de Ifigenia en Táuride (Grimal, 1965), Ifigenia, siendo sacerdotisa en el templo de Ártemis, sacrifica a Helena, que ha llegado a las costas de Táuride, dándole un final poéticamente justo al mito, al castigar a Helena con el mismo destino que le había tocado a Ifigenia. También es interesante analizar el sistema de relaciones con las mujeres de su núcleo familiar.

En primer lugar, son tres (de nuevo en configuración ternaria) las mujeres que destacan respectivamente en cada una de las tres fases de la historia general: Ifigenia, Clitemestra, Electra, cuyas historias particulares se desarrollan en forma anular –hija madre hija– en torno a Clitemestra, centro (tanto temático como composicional, esencia y protagonista presente en las tres fases: en relación de gran amor con la primera hija y de gran odio con la segunda). Son, por tanto, tres

¹²⁹ Para más información sobre el arquetipo de la *femme fatale* en la mitología cfr. Aguirre Castro, 2002; Pérez Martínez, 2010; Blondell, 2013.

mujeres de la misma familia, tres mujeres asesinas y sangrientas, o –mejor dicho– tres mujeres que se vuelven asesinas por causa de las circunstancias externas, de las atrocidades de que han sido ellas previamente víctimas y que las han empujado a devolver sangre por sangre (Esteban Santos, 2005: 84).

Con respecto a la dinámica de sus vínculos intrafamiliares, llama la atención la ausencia de lecturas sobre la relación entre Electra e Ifigenia. A pesar del cariño que transmite Ifigenia en la cita con la que abrimos este epígrafe, Electra no parece recordar a su hermana cuando insta a Orestes a matar a su madre por el asesinato de su padre, que había, teóricamente, sacrificado a su propia hermana.

[...] this myth is a story of the failure of sister connection and the loss that is multigenerational when a sister is removed from the family by violence – Helen by Paris and Iphigenia by Agamemnon (Kuba, 2011: 13).

En nuestra investigación, profundizaremos en este tema en el epígrafe 7.6. “Conflictos femeninos en una zarzuela dieciochesca”.

Cuestión metapoética

En efecto lo conveniente declara la perfección del deber que siempre y todos deben cumplir, lo decoroso, por así decir, el ser apropiado y conforme a la circunstancia y a la persona; lo cual muy a menudo es válido tanto en los hechos como en los dichos, finalmente en el semblante, en el gesto y en el ademán, e igualmente su contrario, la falta de decoro [...] si luego aquel famoso pintor vio, estando, al inmolar a Ifigenia, triste Calcas, más triste Ulises, apesadumbrado Menelao, que debía velar la cabeza de Agamenón, ya que con el pincel no podía reproducir este extremado duelo (Cic. *Orat.* 22)¹³⁰.

Finalmente, hay que destacar la dimensión metapoética del mito, que cuenta también con una larga tradición¹³¹. Para entender la configuración de este mito en las

¹³⁰ Nos basamos en la traducción de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón (1992) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

¹³¹ En lo referente a la versión de “Ifigenia entre los tauros” también hay que hacer hincapié en la importancia y el reto que supone para muchos artistas la representación de una obra de arte, dentro de otra obra de arte, aunque no tengamos ningún ejemplo en las recreaciones hispánicas. Así, la estatua de Ártemis, motivo con gran relevancia en el mito, supuso un desafío: “Ancient artists enjoyed depicting

literaturas europeas, hay que retrotraerse a la historia sobre Timantes y su cuadro “El sacrificio de Ifigenia”, en el que se observaba la escena en la que se conducía a la joven al altar de Áulide. Timantes habría construido una gradación de dolor en los rostros de los presentes, sin embargo, al llegar a la cara de Agamenón, el pintor griego optó por cubrirla con un velo. El tema se ha empleado, sobre todo, para subrayar la incapacidad de un artista para representar determinados estados extremos del alma o como método ejemplar para guardar el decoro. Su uso fue tan recurrente que llegó a convertirse en una metáfora para la aposiopesis, la figura retórica de guardar silencio (LaGuardia and Yandell, 1996).

Otras de las líneas más importantes de interpretación metapoética ha sido la que llevaron a cabo los tratados literarios del Siglo de Oro. Por medio de la crítica a las tragedias de Eurípides, el mito de Ifigenia experimentó un nuevo auge a partir del siglo XVI. El desarrollo del mito en este tipo de obras fomentó, a su vez, su aparición en otros textos literarios (cfr. 8.1. “Ifigenia y las teorías poéticas áureas” y 8.2. “Ifigenia en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”).

5. REPRESENTACIONES RELIGIOSAS DEL MITO DE IFIGENIA

5.1. Isaac e Ifigenia frente a frente

La *General Estoria* de Alfonso X el Sabio, dividida en seis partes¹³², es uno de los textos fundamentales de la Edad Media hispánica y uno de los que más influyó en la historiografía medieval europea (Lida de Malkiel, 1959). El propósito de la obra era recopilar una historia universal, desde la creación del mundo hasta los tiempos de Alfonso X, pero la muerte del rey y la progresiva dispersión del escritorio real durante el reinado de su hijo, Sancho IV, truncaron el proyecto y solo se redactó hasta el nacimiento de Cristo. Su afán totalizador llevó a que esta obra integrase tradiciones orientales y occidentales, desde las *Metamorfosis* de Ovidio (y las distintas lecturas alegorizantes que de esta obra ya se habían hecho) hasta el *Chronicon Mundi* de Lucas

statues within framing artworks, and in some of them the numinous power of the cult image –its status as a material surrogate of a mighty god– is evoked with intensity and skill” (Hall, 2013: 22).

¹³² Solo la Primera y la Cuarta se conservan por testimonios salidos del propio escritorio real (Sánchez-Prieto Borja, 2009: 14). El resto ha tenido una historia textual más accidentada y ha llegado a nuestros días a través de varios manuscritos con diferentes niveles de deturpación. La dificultad para su edición y la extensión de la obra ha hecho que no contemos con una edición total de la *General Estoria* hasta el siglo XXI. Los estudios sobre la *General Estoria* tienen un largo recorrido y han analizado la obra historiográfica alfonsí desde diferentes perspectivas. Especial importancia tienen para esta Tesis los trabajos que han estudiado las fuentes clásicas de la *GE* (Lida de Malkiel, 1958; Brancaforte, 1990; Sánchez-Prieto Borja, 2009; Salvo García, 2014; Rubio Tovar, 2014; Cristóbal López, 2015).

de Tuy, pasando por fuentes árabes como la *Estoria caldea* de Alguazil, logrando, de una manera hasta entonces nunca vista, la integración de numerosas materias de distintas procedencias.

La *General Estoria* viene a mostrar por diversas vías una idea no del todo ortodoxa: que nosotros somos herederos de los gentiles, que su cultura es la nuestra y se puede integrar con la católica, porque no hay contradicción con ella (Sánchez-Prieto Borja, 2009: 55).

La trama de la *GE* toma como hilo conductor la historia del pueblo hebreo¹³³, lo que, sin embargo, no impide la inclusión de pasajes de la mitología grecolatina y digresiones para explicar aspectos culturales, sociales o geográficos que pudieran resultar extraños a los lectores y oyentes contemporáneos. Aunque pueden encontrarse textos procedentes de los mitos grecolatinos en todas las partes¹³⁴, la Segunda sobresale entre el resto, al incluir el mayor bloque de materiales mitológicos (de los capítulos CDXXXVII al DCXXI). A la hora de analizar la recepción de un mito clásico en la *GE*, y, por ende, la configuración narrativa y los posicionamientos ideológicos que adopta, hay que tener en cuenta tres puntos esenciales: el estudio e identificación de las fuentes, las variantes que incluye, y los objetivos que persigue.

Como ya ha señalado la crítica especializada (Sánchez-Prieto Borja, 2009), los objetivos de la obra historiográfica alfonsí son variados. En primer lugar, hay que tener en cuenta las motivaciones políticas que persigue este texto. Alfonso X busca generar una narrativa histórica que justifique y legitime sus pretensiones imperiales, apoyándose en el concepto de la *translatio imperii*, es decir, en cómo el poder imperial se ha ido transfiriendo de Oriente a Occidente. Sin embargo, y si atendemos también a los prólogos, no se puede obviar que intenta ofrecer a los lectores y oyentes una cosmovisión ordenada, siguiendo las ideas agustinianas de las seis edades del mundo, que les valiese como modelos de comportamientos para la vida social y política en el

¹³³ Las tablas cronológicas de San Eusebio (siglos III-IV) constituyen el eje estructural de la *General Estoria*. Los *Cánones crónicos* fueron traducidos del griego al latín por San Jerónimo (hacia 331-419) y puestos al día por el mismo. Conforme a aquellas tablas cronológicas, donde se menciona a los varios personajes de la antigüedad, se insertan en la *General Estoria* muchos episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio como también las cartas de las mujeres infelices de las *Heroidas* (Brancaforte, 1990: 18).

¹³⁴ En la Primera Parte se incluyen los hechos del Pentateuco, de la historia de la reina Semíramis y también las noticias sobre Júpiter; y en la Tercera Parte se narra los hechos acaecidos tras la caída de Troya (la contienda entre los griegos por el Paladio, la disputa por la posesión de las armas de Aquiles, la venganza de Nauplio, la muerte de Agamenón y la venganza de Orestes, etc).

marco de unas normas de justicia dentro del reino¹³⁵. La Historia muestra a los lectores y oyentes las enseñanzas que cabe extraer de la experiencia de las grandes figuras del pasado, a la vez que permite al rey acceder al conocimiento de los designios divinos con respecto a la sociedad en general.

Para lograr estos objetivos, la *GE* se concibe como una obra de carácter enciclopédico que aúne las distintas tradiciones históricas, desde las Sagradas Escrituras hasta la mitología grecolatina. Este criterio compilatorio exhaustivo genera unas dinámicas complejas en el proceso de redacción y compilación que han sido extensamente estudiadas (Catalán, 1963; Salvo García, 2014; Pichel Gotérrez, 2016). Sin embargo, en una obra de este calibre, los silencios también son fundamentales. Es común que los compiladores citen obras con mayor prestigio o reconocidas *auctoritates* antes que obras con una consideración menor, ya sea porque estaban muy próximas a la redacción de la *GE* o ya sea porque estuviesen escritas en romance (Cuesta Torre, 2007a; Pichel Gotérrez, 2016). Este es el caso del *Libro de Alexandre*, la *Histoire ancienne* o el *Roman de Troie*. Asimismo, no hay que desdeñar las posibles confusiones o errores de citas que pueden aparecer en la *GE*. Por último, la búsqueda de sus fuentes se complica, dado que muchos textos se encontraban en volúmenes ficticios o en compilaciones diversas que no han llegado a nuestros días.

La *GE* es uno de los primeros textos medievales que aborda el mito de Ifigenia en lengua vulgar. En este texto, el mito clásico aparece narrado dos veces¹³⁶. El primer relato aparece en los capítulos DLIII y DLIV de la Segunda parte, la que contiene más referencias a la materia troyana, que comienza con los hechos del rey Midas y acaba con la muerte del rey Príamo y la destrucción de Troya. A su vez, el segundo relato se encuentra al principio de la Tercera parte, cuando terminan de contarse los hechos de la guerra de Troya.

Mientras que la primera narración se cuenta a través de un narrador omnisciente, tal y como sucede con el resto de historias de este bloque narrativo, el segundo relato aparece en boca de Ulises, que inserta el testimonio en su exposición argumentativa para defender su causa en la diputa frente a Áyax por las armas de Aquiles. Esta doble narración del mito de Ifigenia, contada desde dos perspectivas diferentes, pero sin hacer

¹³⁵ “E esto fizieron porque de los fechos de los buenos tomassen los omnes exemplo pora fazer bien e de los fechos de los malos que recibiesen castigo por se saber guardar de lo non fazer” (Alfonso X, 2009: 5).

¹³⁶ La presencia de dos relatos del mito de “Ifigenia en Áulide” en una misma obra no es común en la época clásica, como ya se comentó en el capítulo dedicado al mito de Ifigenia en la Antigüedad. Ovidio es el primero que lo introduce en sus *Metamorfosis*.

mención de las peripecias en Táuride, se repite después en varios textos medievales¹³⁷, probablemente, debido a la consulta de las mismas fuentes ovidianas. A pesar de que las peripecias de la joven entre los Tauros no se mencionen, en la Tercera Parte aparecen narrados los episodios posteriores a la guerra (la vuelta y asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra y la venganza de Orestes). Las historias se enlazan de manera coherente y se mantiene una gran continuidad argumental, a pesar de algunas incongruencias, fruto de la contaminación de fuentes diversas, señaladas por Casas Rigall (1999). A la continuidad narrativa, se le suma la inclusión de referencias a hechos ya narrados mediante diversas analepsis y a hechos futuros mediante prolepsis, que toman la forma de oráculos y sueños premonitorios a lo largo del relato.

Entre las fuentes clásicas comentadas que utiliza el escritorio regio para la *GE* destacan los comentarios de Arnulfo de Orleáns, denominado con frecuencia el “frayre”, y de Juan de Garlandia¹³⁸, que suele aparece como “el Maestre Johan” o “Johan el inglés” (Cuesta Torre, 2007a). Parece que, como han señalado diferentes autores (Lida, 1958; Brancaforte, 1990; Cuesta Torre, 2007a), Arnulfo con sus *Allegoriae* tiene más peso en la *GE* que Juan de Garlandia con sus *Integumenta*¹³⁹. Tanto es así que el método interpretativo de Arnulfo es el que adopta el escritorio regio alfonsí, de manera que toman a Ovidio “conforme al modo alegórico, moral e histórico” (Brancaforte, 1990). Además de estos autores, habría que considerar también la tradición antihomérica con las obras de Dictis Cretense y de Dares Frigio; y las crónicas posteriores como *De excidio Troiae* y *Multe historie et Troiane et Romane*, y las francesas *Histoire ancienne jusqu'à César* y *Roman de Troie*, que tuvieron una menor consideración al estar escritas en francés (Cuesta Torre, 2007b). Asimismo, entre sus fuentes hay que destacar también el comentario de Servio a la *Eneida*.

¹³⁷ Lo volveremos a encontrar más adelante en el *Ovidius moralizatus* de Alfonso Gómez de Zamora.

¹³⁸ Arnulfo de Orleáns (XII) fue uno de los primeros especialistas y comentaristas medievales de la obra de Ovidio. Nació en Orleáns, donde desarrolló su labor docente. Aunque se conocen pocos datos de su vida, sabemos que comentó varias obras de Ovidio (*Fasti*, *Ars Amatoria*, *Remedia amoris*, *Epistulae ex Ponto* y, por supuesto, las *Metamorfosis*). El hecho de que se le denomine “frayre” en la *GE*, a pesar de que no formaba parte de la jerarquía eclesiástica, llevó a Lida de Malkiel (1958: 115) a postular que pudo dejar su huella en la obra de Alfonso X a través de un autor intermediario que fuese clérigo. En su obra, se explicitan las tres formas en las que Ovidio se leerá durante la Edad Media: alegórica, moral e histórica. Por su parte, Juan de Garlandia nació en Inglaterra, aunque desarrolló su actividad intelectual en Francia, sobre todo en París, y, en menor medida en Toulouse. Su obra es extensa y consiguió un importante relieve durante la Edad Media, como demuestran sus múltiples ediciones a lo largo del siglo XVI, pero para el objetivo de esta Tesis, solo son relevantes los *Integumenta Ovidii*, por haber servido de fuente para la *GE*.

¹³⁹ Especialmente en los relatos de los Libros III y IV de las *Metamorfosis* que aparecen en la Segunda parte (Cuesta Torre, 2007a: 151).

En las narraciones del mito de Ifigenia de la *GE* no aparecen mencionados los textos en los que se basan, aunque Casas Rigall (1999) en su apartado sobre la materia troyana de la *GE* propone como fuente principal las *Metamorfosis*¹⁴⁰, al afirmar que este pasaje es “de procedencia ovidiana menos rotunda, pero más que probable” (Casas Rigall, 1999: 139). Para llegar a esta conclusión, descarta la *Histoire ancienne jusqu'à César*, en la que no se hace referencia al mito; el *Roman de Troie*, que ofrece pocos detalles y no menciona a Ifigenia; y la obra de Dares Frigio, en la que solo se menciona un sacrificio para apaciguar a Diana, que estaba impidiendo a los griegos zarpar contra Troya, sin concretar a la víctima del sacrificio. Considera también que Dictis, aunque ofrece un relato más extenso, difiere en varios detalles de la *GE*, como en la explicación de las causas de la ira de la diosa (que no aparecen en la obra alfonsí); la descripción del modo en el que traen a Ifigenia a Áulide; y en el intercambio final con una cierva, que se presenta como una acción que realizan los griegos, interpretando así la voluntad de la diosa, y no un prodigio realizado por Ártemis. En cuanto al comentario de Servio a la *Eneida* también presenta diferencias con el texto castellano, por las razones de la cólera de la diosa y por incluir el plan de Ulises para traer a la doncella. Casas Rigall propone como fuente principal *Metamorfosis*, XII, 24-38, por la coincidencia en no incluir ni las causas de la ira divina ni la estratagema de Ulises y que sea la intervención de Ártemis la que permita la sustitución de la joven por una cierva.

En cuanto a la segunda narración del mito, la que cuenta Ulises en el pleito por las armas de Aquiles, Casas Rigall remite a *Metamorfosis*, XIII, 171-204. Las similitudes entre ambas versiones y el hecho de que se incluyan dos relatos del mito, narrados en los mismos contextos y desde perspectiva diferentes, sostienen con firmeza la hipótesis de Casas Rigall, que nosotros suscribimos¹⁴¹. Por lo que respecta a los hechos posteriores a la guerra (el asesinato de Agamenón y la venganza de Orestes), que se incluyen en la Parte Tercera en los capítulos XLVIII, LII y LIII, Casas Rigall

¹⁴⁰ Resulta difícil establecer con total seguridad si el texto en el que se basan procede directamente del original latino o de uno de sus comentarios posteriores, ya que el método compilador alfonsí hace que se trate de una tarea compleja, dado que en muchas ocasiones o no se citan las fuentes, o se trata de referencias oscuras o erróneas: “Es decir, los códices de comentarios ovidianos son difíciles de localizar porque con frecuencia carecen del nombre del autor o bien ofrecen como tal un nombre erróneo en los catálogos, o bien se encuentran insertos en glosas de otro autor diferente y aparecen atribuidos a aquel, o se mencionan en la información bibliográfica simplemente como glosas marginales presentes en manuscritos de las *Metamorfosis*” (Cuesta Torre, 2007a: 140).

¹⁴¹ Sin embargo, Gliksohn (1985) menciona la presencia de una obra del XIII inspirada en Ovidio, *Trojanischer Krieg* de Konrad von Würzburg en la que también se dice que la fe y la humildad de Agamenón son la causa del cambio de opinión de Ártemis sobre el sacrificio. Ambos textos parecen haberse escrito en fechas coetáneas, por lo que no parecen haberse inspirado el uno en el otro. No descartamos que tengan una fuente común.

propone que la fuente principal es el *Roman de Troie*, a pesar de que en la *GE* se afirma que toman sus materiales de Dictis Cretense.

La lectura que propone la *GE* del relato del sacrificio de Ifigenia incide, sobre todo, en el aspecto religioso del mito. Para apoyar esta interpretación, vamos a centrarnos en tres elementos fundamentales de esta obra. En primer lugar, se llevará a cabo un análisis de las variantes en la configuración del personaje de Agamenón y su comparación con otras historias de sacrificios de la *GE*. Para ello, nos centraremos en dos puntos: por un lado, las razones que llevan a Ártemis a sustituir a la joven Ifigenia con una cierva; y, por otro lado, el hecho de que, en la narración de la *GE*, no se transgrede una ley divina, como sucede en la mayor parte de la tradición clásica. En segundo lugar, se llevará a cabo un estudio sobre las relaciones familiares de los Atridas en la *GE*, especialmente, sobre el efecto que tiene el sacrificio de Ifigenia en sus miembros. Por último, se explicará las repercusiones que tiene el cambio de punto de vista en el segundo relato del mito de la *GE*, y lo que conlleva dentro de la cosmovisión alfonsí.

Hay una variante esencial entre la narración de las *Metamorfosis*, XII, 24-38 y la *GE* que subraya la importancia del aspecto religioso en la relectura alfonsí. Las razones que se aducen para la compasión de Ártemis y que conllevan la posterior sustitución de Ifigenia son diferentes en ambas obras. Mientras que, en las *Metamorfosis*, la diosa parece conmoverse por la situación en general, en la *GE* se revela que Diana siente piedad ante “la omildança del rey Agamenón e las buenas voluntades de los grandes omnes que allí eran ayuntados e la emienda que le fazién de la querella que d’ellos avié” (Alfonso X, 2009: 265)¹⁴². Este cambio cobra importancia, por un lado, ya que afecta a la configuración del personaje de Agamenón, al que la *GE* describe como “ombre bueno y sabio y honrado sobre todos los otros que avié en Grecia a esa sazón” (Alfonso X, 2009b, 213), y que se presenta como un *rex christianus* que acata las determinaciones divinas y sirve de modelo a sus súbditos, *rex imitabilis*. Por otro lado, la variación en las motivaciones de la piedad de la diosa permite que se establezcan

¹⁴² Este motivo narrativo no se trata así en versiones clásicas del mito que siguen el esquema de “Ifigenia en Áulide”. En *If. en Ául.*, Calcante interpreta que Ártemis se apiada de la joven porque no quiere manchar el altar de sangre noble; en *Ifigenia entre los tauros* y también en *Epítome* de pseudo-Apolodoro se advierte a los lectores de que el sacrificio se debía hacer, ya que Agamenón había hecho voto de ofrecerle a la diosa lo más bello que naciera ese año, que había sido Ifigenia, lo que sugiere que la posterior salvación de la joven se debe al interés que la diosa tenía en ella, y no en la piedad que sintiese por su padre. Antonino Liberal (*Transf.*, 27) no indica las razones que movieron a la diosa a rescatar a la princesa micénica; en Higino (*Fáb.* 98) la diosa siente piedad por Ifigenia; en Cicerón (*De Off.*, III, 25) y en Lucrecio (*De rer. nat.*, I, 85 s) la diosa no siente piedad y la joven acaba muriendo sacrificada.

concomitancias entre este relato y otras historias de sacrificio, como la de Abraham e Isaac. No es extraño que estos pasajes estén relacionados si se tiene en cuenta que comparten algunas invariantes esenciales:

- 1) el sacrificio de un hijo a manos de su padre;
- 2) la admiración del dios ante el sometimiento del ser humano a su voluntad; y
- 3) la sustitución en el último momento del sacrificio.

A lo largo de la Segunda parte de la *GE*, se plantean diversos casos de conflictos paternofiliales cuya resolución implica, en un primer momento, el sacrificio del hijo. Entre los casos que habría que considerar se encuentran: Abraham e Isaac, Jefé y su hija¹⁴³, y por supuesto, Agamenón e Ifigenia. A lo largo del bloque narrativo en el que se inserta el primer relato del mito de la hija de Agamenón se repite de manera recurrente la máxima de que es necesario aceptar y acatar la voluntad divina. Así, el argumento que esgrimen el rey Príamo y la reina Hécuba para aceptar de nuevo a su hijo Paris en la corte, al que habían abandonado de niño por un presagio que se le desveló en el sueño a Hécuba, es:

[...] e desque se ayuntaron contóles el rey Priamo todo el fecho de Paris e a lo que era venido todo el su avenimiento fasta aquella ora en que eran, maguer que los más de los omnes buenos e de los otros sabían ya de antes todo el fecho de cómo era, e desí cómo lo recebién públicamente por su fijo lindo él e la reina Ecuba, e Éctor e sus hermanos por hermano otrosí lindo diziéndoles que en lo que avía de venir que fiziese dios lo que quisiese, ca ellos en aquello fazer querían lo que devién (Alfonso X, 2009: 230).

La misma idea parece repetirse en distintas partes, incluido en el sacrificio de Isaac donde se explica que:

Isaac pues que vio a su padre tan fuerte e tan afincado en el mandado de Dios ovo grand sabor d'ello, e estas palabras que él dixo, e oyógelas de coraçón, e repuso d'esta guisa: –Padre, tuerto serié si yo non obedeciese a lo que tú me mandases

¹⁴³ Es un personaje bíblico, que aparece en el *Libro de los Jueces*. Lideró los ejércitos de Israel contra los amonitas. En un momento en el que parecía que iban a ser derrotados, Jefé le juró a Dios que sacrificaría a lo primero que viera cuando llegase a su casa si ganaban la batalla. Ganaron la batalla, y al volver a casa, su hija fue la primera en recibirlo. Así que Jefé, para cumplir su promesa, la sacrificó. Este motivo concreto, el del sacrificio humano de un hijo para cumplir una promesa hecha a una divinidad, está presente también en otros mitos clásicos como el de Idomeneo, rey de Creta; el mito de Haliarto y su hijo Lofis; o el mito de Meandro y su hijo, Arquelao (Hughes, 2006: 76-77).

fazer, e grand derecho fuera que yo non fues nacido si yo el juicio de Dios e de ti refusás e a la su voluntad e a la tuya e a la de amos fuesse yo desobedient (Alfonso X, 2009: 270-280).

Se produce un sometimiento ante los designios de Dios¹⁴⁴. Los personajes no cuestionan el mandato divino, sino que lo aceptan piadosamente. Este acercamiento se opone con fuerza a la tradición clásica donde este tipo de designios por parte de los dioses y el propio destino adquieren un carácter trágico. Así describe su situación la Ifigenia de Eurípides: “Desde el principio me fue adverso el destino del ceñidor de mi madre y de la noche aquella. Desde el principio las Moiras del nacimiento estrangularon mi juventud con apretado lazo” (EUR., *If. en Táur.*, 205-215).

Ya Steiner (1991) postuló que el comportamiento de Abraham¹⁴⁵, su confianza ciega en Dios y su abandono a una trascendencia superior había que entenderla dentro de la cosmovisión judeocristiana a la que pertenece esta historia. Esta concepción del mundo contrasta con la visión trágica griega¹⁴⁶, donde la lucha, el *ἀγών* contra sí mismo, la naturaleza y los propios dioses provoca un conflicto entre el destino del héroe y su propia libertad. Es lo que sucede en las tragedias griegas que versan sobre el sacrificio de Ifigenia. Como ya analizó Nussbaum (2001: 34-35) en el caso del *Agamenón* de Esquilo, donde el protagonista se ve enfrentado a dos principios contradictorios: aceptar la exigencia de Ártemis para poder cumplir el mandato de Zeus de reparar la violación de la ley de la hospitalidad cometida por Paris, frente al deber paterno de no derramar la sangre de su propia hija. Naturalmente, cualquiera que fuese su elección, Agamenón afrontaría un final desgraciado, bien por ser impío y desertor, bien por sacrificar a su propia hija: “Si ahora paga la sangre de anteriores víctimas y, a los que murieron, les paga, ya muerto, la pena debida por las otras muertes, ¿qué mortal

¹⁴⁴ Tanto es así que, en el caso de Jefe, se incluye una pequeña digresión en la *GE* en la que se explica que: “E sobr’este sacrificio fabla Josefo e maestre Pedro, que non lo tienen por bueno, ca dize Josefo que nin lo mandava la ley nin era cosa nin sacrificio que amase dios nin le pluguiese con él” (Alfonso X, 2009: 40). La crítica a esta historia bíblica parte de que el sacrificio no parecía figurar dentro de los planes de Dios, y que partió del propio Jefe en primer lugar, y que por tanto su promesa a Dios fue un error.

¹⁴⁵ “Su monoteísmo [de Abraham] es alienación, pues es la ciega aceptación de dictados cuyos imperativos morales y racionales son inaccesible y enteramente exteriores a él mismo [...] En el judaísmo cobra cuerpo ese abandono del ser más íntimo del hombre que se entrega “a una trascendencia extraña a él” (Steiner, 1991: 39).

¹⁴⁶ “Hegel parece asignar a la *μείρα*, con su impersonalidad dinámica pero su inmanencia existencial, la paradójica pero decisiva categoría de «culpabilidad predestinada», de un tipo de culpa en la cual y en virtud de la cual un individuo (el héroe trágico) cobra enteramente su propio ser, retorna *fatalmente* a sí mismo sin renunciar empero, como ocurre con el judío que sufre, a su armonía en la vida” (Steiner, 1991: 40).

que esto oyera podría jactarse de haber nacido con un destino libre de daño?” (Aesch, *Ag.* 1340).

Sin embargo, estos conflictos que se plantean en la tragedia griega no aparecen en la *GE*, debido al tamiz judeocristiano al que se ha sometido el mito. En la aceptación de los dictados divinos por el Agamenón alfonsí encontramos la misma actitud piadosa que subyace en el personaje de Abraham. Aunque bien es cierto que opone cierta resistencia¹⁴⁷, el personaje de la *GE* cede al sacrificio de su hija, incluso cuando no se dan razones para la ira de la diosa Ártemis, tal y como sucede con Abraham. Ni el Agamenón de la *GE* ni el Abraham bíblico han transgredido la ley divina ni han cometido ningún pecado contra la divinidad:

[...] y fuymos todos juntos en la ysla Aulida del mar de Euboea y fueron y ayuntadas de nuestras mas de mil naues, y non podimos aver viento ninguno con que dende saliésemos; y dixeron las suertes que diese el rey Agamenon su fija Esisona a matar, para fazer della sacrificio a la deesa Diana que era querellosa de nos, y nos destoruaua la partida (Alfonso X, 2009: 176).

En el texto solo indica que Diana estaba “querellosa”, pero omite las razones de su ira. Sin embargo, si se compara con la fuente más probable de la *GE* (*Metamorfosis*, XII, 24-38), que, como ya se ha comentado antes, tampoco indica explícitamente los motivos del enfado de la diosa, se percibe una actitud distinta. El texto latino parece sugerir que la responsabilidad es de Agamenón, al explicar que la falta de vientos se debe a “la afrenta de uno solo” de los griegos:

Cuando la afrenta de uno solo llegó a los Dánaos todos, y mil quillas llenaron el eubeo puerto de Aulis, por largo tiempo esperadas no soplaban las brisas o eran contrarias a nuestra navegación, y un cruel oráculo ordenó a Agamenón sacrificar a la implacable Diana a su hija inocente (*Ov. Met.* XIII.181-185).

Así, mientras en las *Metamorfosis* las causas de la ira de la diosa no se detallan por darse por sabidas (Casas Rigall, 1999), parece que en la *GE* hay una voluntad de silenciar estos hechos. Es probable que a Alfonso X no le interesara incluir este detalle

¹⁴⁷ “El rey Agamenón cuando aquel sacrificio oyó dixo que antes dexarié todo el fecho que dar su fija a matar, mas traxeron todos d’él tanto que lo ovieron a mover que la diese a sacrificar e él diógela” (Alfonso X, 2009: 264).

para evitar un cuestionamiento al poder regio dentro de la propia obra, pues negaría la imagen de *rex virtuosissimus* que intenta transmitir de Agamenón. Así, el hecho de que siga la voluntad de Ártemis, tampoco conlleva ningún tipo de reproche al rey en el texto, pues como apuntó Rico (1984), la *GE* defiende que “[...] hay que aprender a juzgar a los monarcas, abrumados por una carga superior a la de cualquier mortal” (Rico, 1984: 105). Al ser el poder un don otorgado por Dios, la monarquía debe estar al servicio de la fe y cumplir sus designios. Nieto Soria (1986) en sus trabajos sobre las imágenes religiosas y el poder real en la Castilla de Alfonso X analiza cómo la relación entre la imagen simbólica regia, concebida como una suma de perfecciones, y Dios funciona como método propagandístico de la monarquía castellana. De esta manera, y puesto que la relación entre el rey y Dios sirve de espejo para la relación que debe tener el pueblo con el propio rey, la obediencia de Agamenón ahonda en la noción de que el rey es senescal de Dios¹⁴⁸ y su poder en la tierra, una proyección del poder divino. Madero (1996), en un trabajo sobre la justicia en la obra jurídica del rey sabio, considera que:

Por un lado, en tanto vicario de Dios, el rey representa la justicia divina, pero simultáneamente, se presenta a través de la noción de justicia. La justicia pertenece aquí a la doble constitución del rey como objeto, es decir, en tanto representante de la justicia divina sobre la tierra, y como sujeto, situado dentro del orden de los signos que postulan una identidad, que significan simbólicamente un status, un poder y que, paralelamente, en la medida en que este signo pertenece a la retórica de la unidad, encarna el único elemento que permite compensar la fragmentación de lo real y “presentificar” la coherencia de una comunidad (Madero, 1996: 449-450).

Agamenón no solo cumple la justicia divina, sino que la encarna al asumir el sacrificio de su propia hija. Como resultado de estos conceptos, se proyecta un modelo moral determinado: del mismo modo que el buen cristiano debe obedecer a Dios, los súbditos están obligados a una absoluta obediencia a su rey. Parece, pues, que este sometimiento que demuestra Agamenón para con Ártemis profundiza en la idea de que, si los reyes son capaces de seguir los designios divinos, incluso en casos extremos como

¹⁴⁸ Como explica Soria Nieto (1986) podemos encontrar esta idea en el *Libro de los Cien Capítulos*.

este, los súbditos deben también aceptar la voluntad de su rey, lo que encajaría con las ideas que intenta transmitir el escritor regio.

En cuanto a la genealogía¹⁴⁹, también es interesante que no se establezca ningún tipo de oposición entre Helena e Ifigenia, como sucede en otros textos (EUR., *If. en Taúr.*, *Electra*, *Orestes*, *If. en Ául.*) en los que aparecen como arquetipos de la mala mujer y de la doncella inocente. Esta ausencia de contraposición se explica por dos causas fundamentales. En primer lugar, hay que tener en cuenta que en la *GE* no hay una caracterización especialmente negativa del personaje de Helena. No se aprecian críticas misóginas contra ella, sino que la verdadera censura se centra en el *loco amor*, del que hicieron gala Paris y Helena. El tratamiento de este motivo en la obra alfonsí funciona como anticipo y causa de todas las desgracias acaecidas a raíz de la guerra de Troya (Cuesta Torre, 2007a: 157), y es contra ese *loco amor* contra el que se dirigen todas las censuras. En segundo lugar, la configuración de estos personajes femeninos como agentes pasivos con poca o nula capacidad de acción, como Helena, víctima del *loco amor*, afecta también a Ifigenia que adolece de falta de profundidad. La simplicidad de su psicología se agudiza porque la narración alfonsí elude su reacción ante el sacrificio, sus pensamientos y emociones. Al ser presentada más como un recurso narrativo en el desarrollo de Agamenón que como un personaje con identidad propia y rasgos definidos, la contraposición semiótica con otro personaje se hace innecesaria. Esta inoperancia de la personalidad de Ifigenia la convierte en una víctima pasiva de la decisión del sometimiento de su padre a la voluntad divina, lo que la asemeja, en gran medida, a Isaac, que también acata humildemente su destino, sin rebelarse contra su padre.

Con respecto al resto de los Atridas que aparecen en la *GE*, habría que llamar la atención sobre el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra y la venganza de Orestes, por constituir los acontecimientos finales de la saga mítica (capítulos XLVIII y LII de la Tercera parte)¹⁵⁰. Entre los argumentos que esgrime Clitemnestra para conspirar contra su marido, no se aduce el hecho de que sacrificase a su primogénita. En

¹⁴⁹ “E Efisania era fija de la reina Clitomestra, muger del rey Agamenón, e sobrina de la reina Elena, hermana de la reina Clitomestra, ca la reina Clitomestra e la reina Elena eran hermanas e fueron fijas de un padre e de una madre; e el rey Agamenón e el rey Menalao otrosí hermanos e fijos de un padre e de una madre, e casaron amos hermanos con amas hermanas” (Alfonso X, 2009: 265).

¹⁵⁰ Es necesario apuntar que, como ha demostrado Casas Rigall (1999), estos pasajes han sufrido cierta manipulación consciente por parte del traductor, que desconoce ciertos datos que ofrece su fuente, el *Roman de Troie*.

la *GE*, Clitemnestra decide matar a Agamenón porque Eneo¹⁵¹ le ha asegurado que Agamenón conoce sus infidelidades y está dispuesto a matarla. Para salvarse, Clitemnestra decide adelantarse a su marido: llama a Egisto, su amante, y juntos asesinan a Agamenón, gesto que la *GE* describe como “muy grant pecado y muy grant maldad” (Alfonso X, 2009b, 213). No se hace ninguna alusión al sacrificio de su primogénita, Ifigenia, lo que podría disminuir en cierta medida su responsabilidad. En cuanto a Orestes, en la *GE* se explica que cuando llegó a la edad adulta, fue a consultar a los dioses qué debería hacer:

Mas ante que allá llegasen fizo Orestes sus sacrificios a sus dioses en un templo para aver respuesta y saber cómo le irié en este fecho que començava. Y rogava a los dioses a cada uno por sí, y ellos dixéronle y consejárnronle que matase a su madre con sus manos mismas, y otrosí que le tajase las tetas porque matara a su marido y su señor a grant traición y malamente, y otrosí que matase a Egisto lo más desonradamente que él podiese, y que si esto así non fiziese que nin serié señor nin tenedor del reino nin avrié ninguna honra en él. Y Orestes pues que oyó esta respuesta y este consejo que le davan sus dioses, teniendo que era cosa derecha de fazer lo que le ellos mandavan, fizolo saber a su hueste, y non ovo y ninguno a quien non pluguiese d'esta respuesta y d'esto que los dioses mandavan (Alfonso X, 2009b, 219).

De nuevo, aparece el motivo central de que los designios divinos deben ser acatados por ser “cosa derecha de fazer lo que le ellos mandavan”. Ante la diversidad de proceder que le aconsejan, la *GE* recoge a su vez diferentes finales. La primera versión que ofrece el texto, y la que los compiladores parecen considerar como canónica, explica que Orestes, finalmente, optará por no matar a su madre, sino que la encerrará. A modo de conclusión, se remite a otras fuentes, en las que efectivamente llega a cometerse el matricidio, pero sin ninguna consecuencia negativa para Orestes que, al fin y al cabo, solamente cumplía la voluntad de los dioses. Como ya ha comentado Casas Rigall (1999) con respecto a este pasaje:

¹⁵¹ Héroe griego. En la *GE* se le describe como “ombre ingenioso y sabidor de mal” (Alfonso X, 2009b, 209). Se le atribuyen aquí algunos hechos que en la mitología corresponden a Nauplio (que en la *GE* es su padre). En la obra alfonsí, ambos, tanto Nauplio como Eneo, consagran su vida a la venganza por la muerte de Palamedes, al que Ulises y Diomedes, mataron. Eneo opta por engañar a las esposas de los héroes griegos, fundamentalmente a Egialea, mujer de Diomedes, y a Clitemnestra, que finalmente acaba matando a su marido.

Sin duda, las circunstancias personales de Alfonso el Sabio, con sus graves conflictos familiares, alientan la repugnancia hacia el magnicidio y el parricidio, que requiere la suavización del comportamiento de Orestes en este punto (Casas Rigall, 1999: 188).

En cualquier caso, el sacrificio de la joven Ifigenia no cumple ninguna función en el final que otorga la *GE* a este ciclo mítico, pues no afecta al resto de personajes ni a la visión que se transmite de ellos.

Otro de los elementos que sería necesario comentar es el caso de la sustitución o la salvación *in extremis* de Ifigenia y la similitud que comparte con la historia bíblica de Isaac. Como ya se ha mencionado, en esta versión de la historia Agamenón no trasgrede la ley divina al cazar una cierva consagrada a la diosa, por lo que el sistema de sustitución recíproca clásico (Burkert, 2013: 58) no se cumple. Este mecanismo, cuyas raíces se hunden en los rituales de purificación de los cazadores paleolíticos (Baring y Cashford, 1993; Burkert, 2013), explica la continuada serie de intercambios entre las identidades de la cierva y de Ifigenia, y subraya el estrecho vínculo que une a la joven con Ártemis¹⁵². Este intercambio de roles del mito clásico, entremezclando la víctima sacrificial con su verdugo, a la hija de Agamenón con la cierva, a la joven princesa con la diosa, se pierde, en muchas ocasiones, en la tradición hispánica. La transposición del mito clásico a la cultura española medieval hace que se destaquen los elementos del mito que transmiten un valor simbólico dentro de la cultura receptora y que los motivos ajenos a la cosmovisión de la nueva cultura adquieran nuevas interpretaciones. Así, el intercambio y la sustitución de Ifigenia por una cierva, que tenía un carácter sagrado y relacionado con rituales de iniciación de las niñas griegas, pierde estas connotaciones en la obra alfonsí. En la *GE*, se destaca el hecho de que la sustitución que lleva a cabo Ártemis se produce “tan sutilmente” que nadie llegó a saber nunca que Ifigenia no había muerto en realidad, ni siquiera Ulises, como ya se comentará más adelante. Este hecho mágico no recibe una explicación histórica ni ninguna alegorización¹⁵³, a pesar del

¹⁵² “It seems, then, as if the figure of Artemis is structured on a paradox, for she is both hunted and huntress, the prey and the arrow that brings them down. What can it mean that, as huntress, she showers her golden arrows upon herself? In Paleolithic times the killing of an animal was a disruption of a sacred bond, and the primal unity had to be restored for the people to be able to live in harmony with their own being. The purity of the hunter is a very ancient hunting ritual, as is the ritual of restitution for the life taken, either through sacrificing some part of the animal killed or through reconstituting the animal through art” (Baring y Cashford, 1993: 324).

¹⁵³ “Los pasajes de las *Metamorfosis* que «chocaban» menos con la mentalidad alfonsí no fueron objeto de explicación de la *GE*, aunque existieran alegorías y moralizaciones también sobre ellos [...]”

carácter maravilloso del mismo. La ausencia de racionalización de este pasaje probablemente se explique por la relación que se establece en la *GE* entre el mito de Ifigenia y la historia de Abraham e Isaac, donde la aparición milagrosa del animal para el sacrificio tampoco recibe ningún tipo de comentario, pues se asume que forma parte del plan divino, en el que hay que confiar.

Con respecto a la segunda narración que aparece en la *GE* del mito de Ifigenia, situada en la Tercera parte, es esencial analizarla en su contexto pues está inserta dentro de un discurso judicial en el que se emplean las estrategias discursivas y retóricas para convencer al auditorio. El relato forma parte de los argumentos que ofrece Ulises para defender su posición en el pleito contra Ajax por las armas de Aquiles tras su muerte. La narración del pleito se estructura en diversos capítulos en los que, en primer lugar, cada uno defiende su posición aduciendo los méritos propios para obtener semejante herencia, y a continuación, se batan en duelo, del que sale victorioso el rey de Ítaca. El hecho de que el mito de Ifigenia se presente a través de la perspectiva de Ulises, en boca de un narrador homodiegético, y que además forme parte de los argumentos para avalar su propia valía, hace que se aporten datos nuevos y puntos de vista diferentes al de la primera versión.

La narración de Ulises comienza aludiendo a la pérdida y deshonor de Menelao, sin hacer referencia a Helena o a Paris. Solo menciona el dolor que sintieron los griegos ante la situación del monarca, motivo que justifica la partida contra Troya¹⁵⁴. El testimonio de Ulises ofrece datos concretos sobre la ubicación precisa del sacrificio: en la “ysla de Aulida del mar de Euboea” (Alfonso X, 2009b: 176), que no se había mencionado en el relato anterior. Sin embargo, ambas narraciones coinciden en subrayar la ausencia de viento como la causa que les impedía zarpar contra Troya, aunque en este segundo texto se omite la participación de Calcas en el vaticinio y se opta por aludir a “las suertes” (Alfonso X, 2009b: 176). Asimismo, cabe destacar cómo las palabras de Ulises confirman la primera narración en cuanto que ninguno de los

Lida ya destacó el hecho de que lo que molesta a Alfonso X y le impele a recurrir a los comentaristas no es la inmoralidad sino la fantasía” (Cuesta Torre, 2007a: 151).

¹⁵⁴ En la *GE* no se hace referencia a la promesa que Tindáreo, padre de Helena, arrancó a todos sus pretendientes en la que les obligaba a aceptar la decisión que su hija tomase con respecto a su marido, y a acudir en auxilio del marido en caso de necesidad. Es esta la promesa que recuerda Menelao cuando propone a los generales griegos partir contra Troya. El escritor alfonsí parece dar a entender que los jefes griegos siguen a Menelao a la guerra por la lealtad que sienten hacia él, lo que, de nuevo, encaja con el ideario que el rey quería transmitir a sus súbditos.

testigos del sacrificio supo nunca que Ifigenia fue intercambiada en el último momento por la diosa¹⁵⁵.

A pesar de las concomitancias entre ambos relatos, hay dos elementos que muestran la subjetividad de Ulises como narrador. Al tratarse de un discurso judicial en el que el rey de Ítaca intenta mostrar sus virtudes, se atribuye a sí mismo el logro de convencer a Agamenón de llevar a cabo el sacrificio. Frente a esta versión, en la primera narración el hecho de persuadir a Agamenón se adjudica a un conjunto de generales, que no llegan a individualizarse. En relación con este primer punto, y como parte de su estrategia para convencer a Clitemnestra de que ceda a su hija, se produce una nueva variación con respecto a su fuente, *Metamorfosis*, XIII, 171-204. Mientras que en el texto ovidiano el propio Ulises admite haber convencido a la reina con argucias y engaños, en el texto alfonsí se pone de relieve la capacidad retórica del héroe y se elimina, así, sus rasgos más negativos:

Y avn sobre este fecho, sabedes que fuy yo enbiado de todos vos a la rreyna Clitomestra, madre de la doncella, y asy la sope yo amonestar y razonar me yo ante ella por que se cunplio y lo que vos aviedes menester, y mando dar la fija al sacrificio (Alfonso X, 2009b: 176).

Esta modificación de su testimonio no se debe solo a que el público medieval no aceptaría como parte de su estrategia oratoria el hecho de haber utilizado la mentira como arma suasoria. El cambio de opinión de Clitemnestra no puede ser fruto de las mentiras de Ulises, porque en el texto alfonsí no se cuestiona en ningún momento la moralidad del sacrificio de la joven. Clitemnestra debe aceptar la decisión de la diosa porque los creyentes deben tener confianza en el plan divino. Debido a estos paralelismos que se han establecido entre el mito de Ifigenia y la historia bíblica de Isaac y la aceptación del holocausto como acontecimiento previsto por la divinidad, la construcción del personaje de Ulises sufre una modificación importante con respecto a la imagen tópica que de él se ha transmitido en la tradición hispánica.

¹⁵⁵ En la primera versión de la *General Estoria* se explica que: “[...] e obrando del saber de la mágica sacóles a la infante de las manos tan sotilmente que nunca los que el sacrificio fazían lo entendieron, e fizo venir una cierva e metióla en el lugar de Efisania, e el obispo e los otros que le ayudavan al sacrificio cuidando degollar a Efisania degollaron a la cierva e fizieron su sacrificio e ovieron pagada a Diana (Alfonso X, 2009: 265).

Teniendo en cuenta todos estos datos, puede afirmarse que la relectura alfonsí del mito de Ifigenia está muy influida por la historia de Isaac y Abraham, debido, en parte a los propósitos propagandísticos de Alfonso X. Así, en ambos textos se trata de presentar un sometimiento piadoso a Dios, que va en consonancia con la representación del poder regio como continuación del poder divino. A partir de estas ideas, Agamenón adquiere una caracterización de *rex virtuosissimus*, en la que no se le culpa de la ira de la diosa pero que acepta el destino por el bien común. Como recompensa de su buena voluntad, al igual que sucedía con Abraham e Isaac, Ifigenia se salva.

5.2. Ifigenia, Cristo y la virtud

La correspondencia del mito griego con la historia bíblica no es la única vertiente de asimilación religiosa del mito de Ifigenia. A partir del siglo XV, en un clima de renacimiento cultural y de profunda latinización, se producirá un repunte de las historias clásicas que experimentará nuevas recreaciones de cuño religioso:

El interés que despertaron las obras grecolatinas en los letrados castellanos del Cuatrocientos, un lugar común historiográfico bien documentado, abarcó también su mitología. Enrique de Villena, Juan de Mena, el marqués de Santillana y más de un poeta de cancionero evidencian esta atracción. Todos ellos contribuyeron a un movimiento de recepción cultural que amplió las bases, nunca olvidadas, del material mitológico vertido en la *General Estoria* de Alfonso X, un eslabón esencial en la transmisión medieval de la mitología clásica en lengua castellana (Muñoz Fernández, 2014: 140).

Las lecturas religiosas perduran durante la baja Edad Media, gracias, en parte, a la vía alegórica de exégesis de los textos clásicos. La interpretación alegórica y moralizante de los mitos experimenta un gran auge, como demuestra la proliferación y la difusión de este tipo de comentarios de corte religioso sobre la mitología grecolatina, como el *Ovide moralisé*, una de las obras que mayor alcance y difusión tuvo, como ilustran sus sucesivas traducciones a distintas lenguas romances. Se trata de un largo poema anónimo¹⁵⁶ en francés antiguo de principios del siglo XIV¹⁵⁷, cuya diferencia

¹⁵⁶ Aunque Seznec en su obra recogió que podría tratarse de Philippe de Vitry, obispo de Meaux o Chrétien Le Gouays de Sainte-More

¹⁵⁷ No es, sin embargo, la única de las obras que alegoriza a Ovidio durante el siglo XIV. Seznec (1980) recoge también la *Allegoria* de Giovanni de Virgilio, los *Moralia super Ovidii Metamorphoses* de Robert Holkot, el *Reductorium morale* de Pierre Bersuire, la *Metamorphosis Ovidiana moraliter*

principal frente a los comentarios de Ovidio de los siglos XII y XIII es que se trata de una obra concebida para la predicación mediante la interpretación alegórica de los mitos (Hexter, 1989; Kretschmer, 2016). Este acercamiento favorece la creación de la imagen de un *Ovidius christianus*, que facilita la adaptación del poeta latino por parte de la cultura medieval.

En cuanto a su estructura, a pesar de tomar como fuente primaria las *Metamorfosis*, el *Ovide moralisé* no sigue la organización del texto latino, sino que sustituye como eje vertebrador las transformaciones en los relatos de la obra ovidiana, por una perspectiva cronológica, fruto de la consulta de otras fuentes.

Là où Ovide conjoint une série d'histoires traitées en micro-épopées, cousues entre elles par des fils ténus, là où il intègre des récits qui brisent la linéarité contraignante du fil chronologique, son successeur s'ingénie à restituer toutes les étapes de la partie troyenne, en faisant appel à d'autres sources (Croizy-Naquet, 2002: 2).

Su finalidad, como el de muchos manuales de la época, frutos de la reforma religiosa del Concilio de Letrán, es la de subsumir las historias paganas y transformarlas en imágenes y símbolos del dogma cristiano. El objetivo del autor es aplicar la metodología hermenéutica que se utilizaba para las Sagradas Escrituras en sus comentarios sobre la obra de Ovidio¹⁵⁸. De este modo, ya no solo se toman historias bíblicas como motivos prefiguradores de la pasión de Cristo, sino también relatos de la tradición pagana. Así, el mito de Ifigenia, por ejemplo, prefigura y se asimila a la vida y muerte de Jesús, y su sacrificio se entiende como método de salvación del pueblo griego¹⁵⁹.

explanata de Thomas Waleys, las *Allegorie ed esposicioni delle Metamorphosi* de Giovanni dei Bonsogni, y ya en el siglo XV la obra de John Ridewall.

¹⁵⁸ Método conocido como tipología semi-bíblica, según la terminología de Ohly (1966)

¹⁵⁹ El mito de Ifigenia también aparece en el *Ovide moralisé* y ha sido analizado por Croizy-Naquet (2002): “L’analogie entre Iphigénie et le Christ n’intervient qu’après un long discours sur les saints convertis après une vie dissipée, dont saint Paul, *li devins de grant savoir* (XII 1528), *cil qui de Dieu fu eslis* (XII 1529), *li apostres qui descrist/De l’avenement antecrist* (XII 1539-1540). Dans un rappel d’une allégorie du Livre III, la « métamorphose » de saint Paul, qui incarne l’Église militante, prend son sens avec l’évocation subséquente de la venue du Christ, *le prestre [...] qui nous fist pont et planche et voie* (XII 1573-1574). Qu’Iphigénie soit dans cette allégorie une figure christique est sans doute faire bon marché de l’action du Christ dans le monde et des actes et intérêts grecs mis en cause. Pourtant, en juxtaposant deux visages de la pureté et de l’innocence, l’analogie éclaire le sacrifice, dans une indécible souffrance, des justes pour sauver les méchants; la présence de saint Paul qui les « soude » élargit le champ de la théorisation, en passant de la reconnaissance des nécessités du sacrifice à l’attitude militante qu’infère, au sein de son Église, celui du Christ” (Croizy-Naquet, 2002: 4).

Siguiendo su estela y utilizando el mismo procedimiento hermenéutico, nació el *Ovidius Moralizatus*, un comentario latino sobre las *Metamorfosis*, que utiliza el *Ovide moralisé* como una de sus fuentes principales. El *Ovidius Moralizatus* se incluye dentro del *Reductorium morale* de Pierre de Berçuire, un compendio moral concebido como instrumento para la predicación¹⁶⁰. Aunque el *Ovidius Moralizatus* era solo un apéndice de este manual, la fama que alcanzó hizo que circulase de forma independiente desde muy pronto, influyendo en poetas y predicadores hasta finales de la Edad Media (Carr, 1992). La obra tiene una historia textual compleja. Existen actualmente dos recensiones: la primera está fechada en Aviñón, en la corte papal, entre 1337 y 1340 y la segunda está fechada en París, en 1342. Parece que en la primera redacción pudo influir Petrarca, con quien Berçuire mantenía una relación cordial, como refleja la inclusión de materiales del texto petrarquesco *Africa*, que todavía no había sido publicado, en el primer capítulo del *Ovidius Moralizatus*. En la segunda recensión ya se añaden episodios del *Ovide moralisé* y del *Fulgentius metaforalis*, hasta alcanzar los dieciséis libros, de los cuales el primero está dedicado a la forma y figura de los dioses grecolatinos y los siguientes quince libros a la exégesis de la obra ovidiana.

A pesar del gran interés¹⁶¹ que despertó la obra de Berçuire en el resto de tradiciones europeas¹⁶², parece que tuvo poca difusión en la península ibérica, dada su poca presencia en bibliotecas (Carr, 1992). Contamos solo con una traducción castellana del texto, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura 10144. Esta traducción, titulada *Morales de Ovidio*, de hacia la primera mitad del siglo XV, toma como fuente la segunda versión de 1342 y perteneció al Marqués de Santillana, quien probablemente la mandó traducir para su biblioteca (Carr, 1992). A partir de unos datos recogidos en una carta del Marqués de Santillana a su hijo, don Pedro González de Mendoza, Carr (1992; 2005) dató la traducción en la década de 1430, ya que tuvo

¹⁶⁰ Hexter (1989) apuntaba también otro sentido latino de “praedicabilis”. “Bersuire’s *fabulae* might best be understood as «interpretable segments» (cf. “praedicabilis”) or «portions to be interpreted», unless they are in fact segments preachers are to speak (“praedicabilis” in another sense)” (Hexter, 1989: 57). Hemos optado por seguir la tradición científica que interpreta la palabra en el segundo sentido que aporta Hexter.

¹⁶¹ Su popularidad continuó durante el Renacimiento, ya que contó con varias ediciones durante el cuatrocientos. Cossío (1952: 27) propuso que la redacción del texto de Berçuire fue anterior a la composición de la *General Estoria* pues aparece citado en la obra alfonsí como “un doctor de los frayres menores que se trabaio de tornar las razones de Ovidio mayor a theologia” (Alfonso X, 2001: 170). Solalinde sin embargo, sitúa la composición del *Ovidius Moralizatus* en una fecha posterior, y considera que el texto que consulta el *scriptorium* alfonsí es en realidad una copia del *Ovide Moralisé* en cuyo *explicit* se le atribuye la autoría a “Maistre Chestien de Goways de Seynt More vers Troyes, de l’ordre des frères ménours”.

¹⁶² Ghisalberti (1933) citó una lista parcial de treinta y dos manuscritos de los siglos XIV y XV que contienen la obra de Berçuire y Samaran (1962) la amplió a cincuenta y tres.

que haberse vertido al castellano antes de que González de Mendoza obtuviese su doctorado en 1452, fecha *ante quem*. Asimismo, el copista de la obra, Alfonso Gómez de Zamora, ya había traducido para el Marqués de Santillana otros textos, como la versión aragonesa de *Ystorias de Roma* de Orosio en 1439, y había sido copista de la traducción castellana de *De natura angelica* de Eiximenis en 1434, por lo que Carr (1992) apunta que hay muchas probabilidades de que además de ser el copista de los *Morales de Ovidio* también fuese su traductor.

Como ha analizado Serés (2007), el círculo que se formó en torno al marqués tuvo una estrecha relación con la Antigüedad y estuvo en contacto con las corrientes humanistas de la época. Sin duda su labor intelectual y cultural¹⁶³ supuso una revolución dentro del campo de las letras ibéricas gracias, entre otras cosas, a su contacto con los intelectuales y eruditos italianos, y al logro que supuso la creación de su gran biblioteca, a partir de la compra de ejemplares o mediante las copias y traducciones que ordenaba. Asimismo, reunió a su alrededor a un gran número de los mejores intelectuales del momento.

Hacia el Marqués convergen y de él dependen los afanes de la mayor parte de la intelectualidad “prehumanista”. Por eso mismo, alrededor de 1460, en el prefacio a su *Triunfo del marqués*, Diego de Burgos, familiar suyo, insistía en la idea de *auctoritas*, con la consecuente *traslatio studii*, que, según él, encarnó como nadie de su tiempo don Íñigo López de Mendoza, digno sucesor de sus “compatriotas” Lucano, Séneca o Quintiliano (Serés, 2007: 347).

El texto de Alfonso Gómez de Zamora, al igual que el texto de Berçuire, tiene como eje estructural las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque con los añadidos tomados del *Ovide moralisé* y del *Fulgentius metaforalis*. La obra está compuesta por dieciséis libros¹⁶⁴ formados por distintos episodios mitológicos, ordenados de manera cronológica, lo que provoca cambios significativos con respecto a las *Metamorfosis*.

¹⁶³ Su labor nos interesa por la recurrencia con la que aparece el mito de Ifigenia en las obras de distintos autores de este círculo y las redes de influencias que se establecen entre ellos. Así, cabe destacar referencias al mito en la traducción del *Ovidius Moralizatus* que realiza Alfonso Gómez de Zamora, en el *Libro de las diez questões* del Tostado, la aparición en una de las glosas de la *Sátira de infelice e felice vida* de don Pedro, condestable de Portugal, y también en la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana (Parker, 1978: 161). La abundancia de vestigios de la tradición grecolatina en este círculo no es de extrañar teniendo en cuenta la importancia del Marqués de Santillana en la configuración de una cultura “prehumanista” dentro de la península.

¹⁶⁴ Al igual que en el *Ovidius Moralizatus* de Berçuire, el primer libro está dedicado a la forma y figura de los dioses grecolatinos y los siguientes quince libros a la exégesis de la obra ovidiana.

Además de este cambio en la ordenación de los episodios, Hexter (1989) al analizar la segmentación por párrafos de la obra de Berçuire, descubrió una estrategia textual común a todo el *Ovidius moralizatus*, y que se repite también en los *Morales de Ovidio*. Esta estrategia consiste en la repetición de un mismo mito, con variaciones e interpretaciones diferentes, cuyo objetivo es el de aumentar los materiales para la predicación. Así, el predicador podía disponer de un texto familiar para su auditorio y ofrecer dos sermones distintos. Aunque estas dobles narraciones rara vez presentan moralizaciones opuestas, como sucede en el *Physiologus*, no son moralizaciones complementarias, sino que se configuran y funcionan de manera independiente.

Con respecto a la tipología textual de estos episodios, como ya estudió Delcorno (2016) con el mito de Píramo y Tisbe, los capítulos de los *Morales de Ovidio* siguen la estructura del sermón al distribuirse de manera similar a la narrativa evangélica, siguiendo una exposición dogmática y moral en la que la figura de Cristo constituye el eje. Esta presentación textual, concebida para la predicación, determina la lectura de los mitos, no solo porque los personajes paganos se asimilan a Cristo a través de su papel redentor, sino también porque al comienzo de estos relatos se incluye una cita bíblica que ofrece las claves de interpretación del mito.

Todos estos elementos se ven reflejados en el caso del mito de Ifigenia. Así, si comparamos la disposición de los episodios de las *Metamorfosis* en los que se narra el mito de Ifigenia con sus homónimos de los *Morales de Ovidio* se observa una distribución diferente.

El libro XII de las *Metamorfosis* y el de los *Morales de Ovidio* se ordenan del siguiente modo:

<i>Metamorfosis XII</i>	<i>Morales de Ovidio XII</i>
	Sueño de Hécuba
	Boda de Peleo y Tetis
	Juicio de Paris
Los griegos en Áulide	Los griegos en Áulide
Sacrificio de Ifigenia	Sacrificio de Ifigenia I
La Fama	
Aquiles y Cigno	Aquiles y Cigno
Ceneo I	

Lápitas y Centauros	Lápitas y Centauros
	Sacrificio de Ifigenia II
Ceneo II	
Periclímeneo	
	Protesilao y Laodamía
	Helena
Muerte de Aquiles	Muerte de Aquiles

En lo que respecta al libro XIII de ambas obras se observa de nuevo esta discrepancia.

<i>Metamorfosis XIII</i>	<i>Morales de Ovidio XIII</i>
	Ulises y Palamedes
	Talón de Aquiles
Juicio por las armas de Aquiles entre Áyax y Ulises (aquí se narra el mito de Ifigenia)	
Hécuba. Las troyanas.	
	Sacrificio de Políxena
Memnón	
	Ulises y Circe
	Ulises y Polifemo
	Penélope y los pretendientes
El peregrinaje de Eneas (I): la partida de Troya	
Las hijas de Anio	
Las hijas de Orión	
Escila	
	Diomedes y Egialea
Galatea, Acis y Polifemo	
Glauco	Glauco

A partir de este esquema comparativo, se constata que el texto medieval sigue una organización cronológica, y no temática como la obra de Ovidio. Por esta razón, en los *Morales de Ovidio*, tras narrar el mito de Ifigenia en el libro XII, continúan con los episodios de la guerra de Troya, para después centrarse en los episodios de la *Odisea* en el libro XIII. De este modo, en lugar de seguir el eje estructural en la obra de Ovidio, que eran las transformaciones, opta por ordenar el material cronológicamente. Este hecho provoca que en el libro XIII, no se recoja la contienda por las armas de Aquiles y que, por tanto, no aparezca el relato que hace Ulises del sacrificio de la joven princesa. Asimismo, cabe destacar que la aparición doble del mito de Ifigenia en el libro XII se explica gracias a la estrategia de las narraciones dobles, que ya se vio más arriba.

En el primero de los relatos de la obra de Berçuire, y que aparece fielmente traducido en los *Morales de Ovidio*, Agamenón no es el culpable de la muerte de la cierva de Diana, ya que la transgresión aparece colectivizada. No se menciona quién es el cazador, ni parece ser relevante en el contexto, ya que se presenta al pueblo griego como un todo que realiza y sufre las acciones en conjunto. Por ello, Agamenón no es presionado por el resto de generales del ejército ni tampoco se menciona que tenga debates internos consigo mismo. Kretschmer (2016) en su análisis de la obra de Berçuire destacó el cambio que se producía en la divinidad salvadora, que en lugar de ser Diana era Júpiter. Aunque Kretschmer no justifica este cambio, quizás pueda deberse a que en la obra de Ovidio justo antes de que se narre el sacrificio de Ifigenia, se relata un sacrificio que los griegos hicieron en honor a Júpiter. La cercanía entre ambas narraciones pudo potenciar este cambio de divinidad. Kretschmer también analiza la interpretación antisemita que se incluye en el mito y que no estaba presente ni en la obra de Ovidio, ni tampoco en la versión del *Ovide moralisé*¹⁶⁵.

Tras este relato, se incluye la cita de Isaías, 43:3 (“A Egipto he dado por tu rescate, a Etiopía y a Seba por ti”), y le sigue la exégesis del mito. En esta primera narración, se indica que la diosa Diana es un trasunto de Dios que se encoleriza con los seres humanos por haber mordido la manzana, hecho que en la tradición pagana se asimilaría con la muerte de su cierva. Se presenta de esta manera a Diana como la encarnación de una justicia implacable que castiga las faltas de los individuos y que, en esta versión cristiana, coincide con la ira de Dios. Por esta falta, Dios expulsó del

¹⁶⁵ Es relativamente común, como sucede en el *Comentario de Copenhague* y la traducción francesa del Ovidio moralizado extraído del *Reductorium morale* de Pierre Bersuire (Brujas, 1484), y como ha estudiado J. Van’T Sant, que se pase de una interpretación moral de las fábulas mitológicas a una crítica social sobre los vicios de su tiempo (Seznec, 1980: 85).

Paraíso a los seres humanos al mundo terrenal, que, en el mito sería el mar, donde los vientos serían las ocupaciones y sinsabores mundanos que les impiden acceder a Troya, representante del Paraíso. Para poder llegar al paraíso es necesario verter sangre virginal, la de Ifigenia en un caso, y la de Jesús en otro.

La cita a Isaías 43:3 y la exégesis inciden mucho más en la importancia del sacrificio de Ifigenia al establecer una asociación con la pasión de Cristo. De nuevo, y al igual que ocurre con otros personajes mitológicos como Orfeo, Ifigenia se asimila a la figura de Jesucristo gracias al elemento del sacrificio y la salvación, que se corresponde con la resurrección cristiana. Debido a esta identificación, se justifican las interpretaciones y comentarios antisemitas que se incluyen en el texto, respaldados por el rol de deicidas que, en la cultura católica, se asocia a los judíos: “Y la cierva, que es la gente de los judíos a la fin por Tito y Vespasiano en su lugar, que es por la muerte de aquel muerta, y así la ofensa de la divinidad fue afalagada” (Gómez de Zamora, 1992: 262) y que Kretschmer interpreta de la siguiente manera para el texto de Berçuire:

Et voici qu'apparaît l'antisémitisme de Bersuire, car la biche sacrifiée figure la destruction de Jérusalem par Vespasien et Titus, une punition divine pour la mort du Christ (Kretschmer, 2016: 240).

Agamenón es otro de los personajes del mito que se ve afectado por esta moralización cristiana. Como ya se ha comentado, la transgresión clásica contra la divinidad no aparece individualizada en su figura, sino que se impersonaliza. Este hecho se explica dada la asimilación de este relato con la muerte de Cristo, pues la figura paterna, en este caso Agamenón, no puede ser sino una figura virtuosa que cede al sacrificio de su hijo para salvar a la comunidad, asumiendo el rol de Dios padre. Asimismo, la colectivización de la falta, asumida por todo el pueblo griego, se identifica con el pecado de Adán y Eva, representantes de todo el género humano. A partir de esta resignificación de los elementos mitológicos, el mito de Ifigenia, a cambio de perder matices y contradicciones, gana en poder icónico hasta transformarse en un símbolo religioso.

Por su parte, en el segundo relato se producen ciertas variaciones con respecto al primero. Aquí, se establece que fue Agamenón quien mató a la cierva de Diana, y que fue la diosa la que salvó a Ifigenia al trasladarla a un templo en el que la convirtió en su abadesa. La segunda exégesis repite en gran medida los elementos de la primera,

aunque hace hincapié en otros aspectos diferentes del mito. Diana es ahora de nuevo la divinidad salvadora, y los griegos son la representación de los hombres buenos. La tempestad que les impide avanzar estaría formada por los pecados que asolan al género humano, pero las respectivas muertes de Ifigenia y de Cristo lograron apaciguar la tempestad, de manera que el viento calmado o el espíritu santo permitió a los griegos ir contra Troya. Tras su muerte, son resucitados o salvados y llevados a un templo, que en esta alegoría es el paraíso. La exégesis de esta segunda narración pone el foco en una nueva lectura del mito, que incorpora el motivo de la naturaleza del ser humano y su conflicto entre la virtud y el pecado¹⁶⁶.

A partir de este marco conceptual, analizado desde una óptica cristiana, en la segunda narración del mito se asume la bondad potencial del ser humano: “los griegos, que son cualesquier buenos y sabios varones” (Gómez de Zamora, 1992: 262). Sin embargo, a pesar de esta predisposición natural al bien, el ejercicio de la virtud requiere una lucha constante, justificada por la caída en el pecado original. La imagen de la vida del hombre como campo de batalla contra las fuerzas del mal se repite en muchas ocasiones en los textos medievales (Bejczy, 2011: 225), y, en esta alegoría, se ilustra con la guerra contra Troya, y, también a través del *topos* del *mare malorum*. Por medio de estos motivos, representados a través de elementos narrativos del mito de Ifigenia, el texto insiste en la idea de que los hombres rehúyen el camino de la virtud, que lleva al paraíso, pero está plagado de amenazas, al igual que los griegos se mostraban reacios a cruzar el mar tormentoso para llegar a Troya: “tanta tempestad de pecados vencía que ninguno contra esta Troya por virtudes navegar quería” (Gómez de Zamora, 1992: 262).

Para subrayar esta idea, al texto se le antepone una cita a Ezequiel 17, (“Una gran águila de grandes alas y largos miembros [...]”), introductoria de la parábola de las águilas y las vides, que hace referencia a la traición del rey Sedequías¹⁶⁷. A través de este texto bíblico de lectura ético-política y vinculado a la *fides* se muestra la necesidad de mantenerse fiel a los juramentos prestados, porque forman parte del plan divino diseñado para la humanidad. El incumplimiento de la palabra dada supone, por tanto, alejarse del camino de la virtud y traicionar a Dios. A partir de esta clave de lectura, se

¹⁶⁶ Los debates sobre la virtud son continuos durante la Edad Media y su análisis e interpretación se estructuran, fundamentalmente, a partir de cuatro vías, representadas por distintos autores clásicos: Aristóteles, Séneca, Cicerón y Macrobio (Salinas Espinosa, 1994: 150).

¹⁶⁷ Nabucodonosor, rey de Babilonia y de los caldeos, había otorgado el reino de Jerusalén a Sedequías, a cambio de su vasallaje. Sedequías, desoyendo las advertencias de Jeremías y escuchando los malos consejos de su corte, pactó una alianza con Egipto y se rebeló contra Babilonia. Nabucodonosor sitió Jerusalén, que cayó, lo que acabó provocando la esclavitud del pueblo judío. La parábola de las águilas hace referencia a este episodio, del que se hace una lectura ético-política.

establece el paralelismo entre la historia bíblica y el mito de Ifigenia. Mientras que Sedequías no mantuvo su pacto con Nabucodonosor, lo que ocasionó la destrucción de Jerusalén, Agamenón fue fiel a la diosa, a pesar del gran coste personal que implicaba y, por eso, fue recompensado. Si Dios pudo permitir el sacrificio de su propio hijo y Abraham asumió la exigencia de sacrificar a Isaac, Agamenón debe aceptar también este destino y ofrecer a su hija en sacrificio porque, de lo contrario, cedería a la tentación y cometería infidelidad.

El motivo de la virtud y la *fides* ha sido una de las claves interpretativas del mito desde la Antigüedad. Ya Cicerón en el libro III de *De officiis* (III, XXV, 95) analiza el mito para concluir que en muchas ocasiones es mejor no cumplir las promesas, ya que puede conllevar males mayores. La fidelidad ciceroniana entronca con su visión de la justicia, una de las cuatro virtudes fundamentales junto con el conocimiento de la verdad, la grandeza de espíritu y el decoro. Para el autor latino, la *fidelitas* es el principio de la justicia: “Ahora bien, el fundamento de la justicia es la buena fe, es decir, la fidelidad y la veracidad en las palabras y en los compromisos contraídos” (*De Officiis* I, VII, 22). No obstante, aunque la fidelidad sea la base de la justicia, el cambio de las circunstancias o de la utilidad del acuerdo torna la naturaleza del compromiso de justa a injusta. En *De officiis*, Cicerón considera que la ira de la diosa se debe a que Agamenón había prometido sacrificar en su honor la criatura más hermosa que naciese en ese año, que, desgraciadamente, resultó ser su primogénita. Aunque, en un primer momento, para ser justo el rey tenía obligación de cumplir su compromiso con la diosa, el hecho de que la víctima propicia resultase ser Ifigenia, un acontecimiento no previsto cuando se llevó a cabo la promesa, justifica su incumplimiento, pues no es recomendable cumplir las promesas que puedan resultar nocivas para los contrayentes¹⁶⁸.

Esta interpretación negativa de la decisión de Agamenón en *De officiis* tendrá también sus seguidores en la tradición hispánica, desde la traducción de esa obra por Alfonso de Cartagena (1384-1456)¹⁶⁹. Hacia 1422, siendo deán de Santiago, comenzó la

¹⁶⁸ Cicerón retoma también esta idea cuando trae a colación la promesa de Neptuno a Teseo en *De Officiis* (I, X, 32),

¹⁶⁹ Alfonso de Cartagena, miembro de una familia de judíos conversos, tuvo una carrera política y eclesiástica importante. Formó parte de la embajada castellana enviada a Portugal, fue enviado al Concilio de Basilea como representante de la Castilla de Juan II, en 1435 fue nombrado obispo de Burgos y formó parte de la corte del emperador Alberto II de Habsburgo (Menéndez Pelayo, 1952: 289).

traducción de este texto y de *De senectute*¹⁷⁰, por encargo de Juan Alfonso de Zamora, secretario de Juan II de Trastámara, a quien está dedicado el texto. Su obra como traductor continuará a lo largo de toda su vida, con el objetivo de instruir a los cortesanos para que tuvieran cierta formación clásica¹⁷¹. En todo caso, mediante la traducción de estas obras, Alfonso de Cartagena pretende ofrecer una serie de textos en los que se respete el equilibrio entre la ciencia y la elocuencia y de reflexión y guía práctica sobre las virtudes morales. En su versión de la obra ciceroniana, el mito de Ifigenia se encuadra en el debate entre vicios y virtudes, uno de los esquemas más productivos en el medievo (Salinas Espinosa, 1994: 150). El hecho de sacrificar a su hija supondría un pecado mayor que no cumplir la promesa a Dios y, por tanto, es más conveniente elegir el mal menor ya que “mejor era no hacer lo prometido que cometer tan espantable maleficio”.

5.3. De dioses y demonios¹⁷²

Estas relecturas del mito en clave religiosa que se han tratado en los epígrafes anteriores no fueron, sin embargo, las únicas que inciden en la recepción religiosa del mito de Ifigenia. Dentro del círculo del Marqués de Santillana, cabe destacar, por su relación con la mitología, la obra de Alonso Fernández Ribera de Madrigal, también conocido como el Tostado o el Abulense, maestro de Artes y Teología en la Universidad de Salamanca, consejero y canciller del rey Juan II de Castilla y obispo de Ávila. Su intensa labor intelectual generó numerosas obras, de una gran diversidad temática, desde cuestiones teológicas y políticas hasta mitológicas. El texto que nos interesa es su tratado *Tostado sobre Eusebio*¹⁷³, compuesto a petición del marqués de

¹⁷⁰ La traducción de las obras de Cicerón se sitúa en la primera fase de su carrera, en la que prevalece su interés moral por las obras clásicas. “Y es que para un jurista de sólida formación escolástica no podía ser otra la imagen de Cicerón, mediatizada por la tradición patrística, Vicente de Beauvais, Santo Tomás –ambos dominicos, aun reconociendo la faceta cívica de Cicerón, no llegaron a cuestionar la imagen tradicional– y el *Decretum* de Graciano, que había sancionado la reprobación de los entusiasmos ciceronianos de San Jerónimo” (Fernández Gallardo, 2008: 177).

¹⁷¹ Aunque Russell propone que quizás se trate de una estrategia para alejar las sospechas sobre el dominio del latín por parte del monarca (1985: 16-17).

¹⁷² Una versión previa de este epígrafe de la Tesis ha sido publicada en Escenificaciones del mito en el contexto hispánico: de los Siglos de Oro a las vanguardias teatrales (Márquez Martínez, 2020).

¹⁷³ Su primera edición data de 1506-1507 (Salamanca) a manos de Hans Gysser, y por orden del Cardenal Cisneros. Fue redactada, posiblemente, a petición de alguno de los caballeros que se reunían en torno a Santillana, así “ofrece *ad usum* de los «cavalleros» que, como don Pedro, quieren demostrar cierto saber erudito, estos prestigiosos *auctores* ya «combinados», trasladados sincrónicamente” (Serés, 1994: 978).

Santillana¹⁷⁴. Esta obra presenta una serie de capítulos que tratan de mitología clásica, agrupados bajo la denominación *Libro de las diez cuestiones vulgares sobre los dioses de los gentiles*, “el primer tratado importante de mitología en castellano” (Serés, 1994: 975). El *Libro de las diez cuestiones* está dividido en diez capítulos, de los cuales ocho están dedicados a personajes mitológicos mientras que los dos últimos versan sobre las edades de la vida y las virtudes, respectivamente. Frente a los *Morales de Ovidio*, donde se hace una exégesis alegórica de los mitos, el Tostado opta por combinar los tres métodos comunes de interpretación mitológica que analiza Sez nec, aunque con una cierta preferencia por el evemerismo siguiendo la línea de Eusebio de Cesarea.

El mito de Ifigenia se ubica dentro de la historia de Perseo, en concreto, dentro del episodio de Andrómeda¹⁷⁵, como una de las numerosas digresiones que inserta Madrigal. A partir de una diatriba sobre el origen de los sacrificios humanos durante la Antigüedad, el Tostado cita diferentes mitos clásicos¹⁷⁶, recogiendo por primera vez en la tradición hispánica la versión desarrollada de “Ifigenia entre los Tauros”¹⁷⁷. Madrigal invierte el orden cronológico del mito e incluye primero la versión que sucede en la península Taúrica, para más tarde, continuar con los acontecimientos de Áulide. La inclusión de los hechos táuricos y el nuevo orden permiten que el personaje adquiriera un papel más activo y una mayor profundidad, frente a las recreaciones hispánicas que se habían dado hasta ahora. Ya no es solo la víctima propiciatoria para acabar con la saña de Ártemis y lograr que las tropas zarpen hacia Troya, sino que es capaz de llevar a cabo hazañas de cierta envergadura, como robar la estatua de la diosa, con la ayuda de su hermano Orestes, y acabar, así, con los sacrificios humanos, desterrando esta costumbre inhumana de la península del Quersoneso.

Asimismo, Madrigal construye un discurso que no se había dado hasta entonces en las relecturas del mito de Ifigenia, fundamentado en el motivo de las advertencias y

¹⁷⁴ “En efecto, entre los años 1445 y 1450, Alonso Fernández de Madrigal –que según sus biógrafos dominaba las lenguas latina, griega y hebrea– recibió de Santillana el encargo de traducir la versión latina, llevada a cabo por san Jerónimo en el siglo V, de la *Crónica Universal* o *Libro de los tiempos*, escrito en griego por Eusebio de Cesarea en la centura anterior” (Fernández López, 2015: 87).

¹⁷⁵ El mito de Andrómeda en la obra del Tostado ha sido estudiado por (Fernández López, 2015).

¹⁷⁶ Madrigal incluye los siguientes mitos sobre sacrificios humanos: la leyenda de los sacrificios de los cananeos a Moloch, la costumbre de los griegos de sacrificar a los propios hijos a Saturno, la tradición de Ifigenia entre los Tauros, el mito de Busiris de Egipto, el sacrificio de Ifigenia, la autoinmolación de M. Curcio, el sacrificio de Hesione al monstruo marino y vuelve a retomar el mito de Andrómeda.

¹⁷⁷ La versión de “Ifigenia entre los Tauros” hasta ese momento solo se había apuntado de pasada en los *Morales de Ovidio*, donde se menciona que Ifigenia fue convertida en abadesa en el templo de Ártemis. El desarrollo de esta versión en la obra de Madrigal constituye una excepción, pues prácticamente habrá que esperar hasta el siglo XVIII para encontrar este tema desarrollado en las letras hispánicas.

críticas contra los demonios, a los que achaca la culpa de los sacrificios humanos que se practicaban en la Antigüedad.

La Iglesia, recordémoslo, no expulsó a las antiguas divinidades; únicamente las degradó, poniéndolas a la altura de los espíritus maléficos. Bajo esa forma, continúan inspirando un pavor supersticioso; sin duda, tal sentimiento se ve a partir de entonces calmado, refrenado por la fe en la omnipotencia de un Dios supremo, cuya voluntad somete las fuerzas adversas: Dios puede salvar al hombre de los demonios, pero éstos están siempre presentes, vivos y terribles (Seznec, 1980: 48).

El cambio de mentalidad que implica la reinterpretación de las divinidades grecolatinas como figuras que enmascaran a los demonios cristianos conlleva una serie de variaciones en la exégesis del relato. Frente a los dioses grecolatinos, que para el hombre de la Edad Media no tienen una consistencia real, los demonios sí forman parte de su horizonte metafísico. Lugo (1985) propuso que la atribución de poderes demoníacos a los dioses mitológicos en la obra del Tostado sería un método para justificar la fábula mitológica, que adquiere así una lectura moral y política.

En el texto del Tostado se explica que los demonios, bajo la apariencia de los dioses clásicos, mediante engaños y artimañas, convencen a los hombres de que les otorgarán un gran bien o de que los protegerán de algún mal mayor que les aceche¹⁷⁸, según la situación de su víctima. Esta lectura supone una innovación importante del material mitológico, pues no tiene precedentes en ningún texto medieval anterior. Parece que el interés por justificar los sacrificios humanos como obra de los demonios explica, en opinión de Madrigal y probablemente de sus contemporáneos, las noticias que recibían de la cultura clásica.

Diremos, pues que esto lo hacían los demonios, permitiéndolo Dios entre los Antiguos, sobre los cuales tenían grande poder los demonios porque los hombres daban en adorarlos y Dios por esta causa permitía que por mano de los demonios muchos males y penas viniesen a los hombres. Esto sucedía por las respuestas que los demonios daban en algunos templos: así como la diosa Temis solía responder

¹⁷⁸ Estos demonios deseaban mucho la muerte de los hombres, y más que otras cosas, y así daban respuestas, en que decían convenir el que algunos hombres en cierta forma muriesen, o por alcanzar y conseguir algún bien o por excusar algún mal, y los hombres engañados con las tales respuestas, lo ponían en ejecución (Madrigal, 1679: 519).

en el templo del monte Parnaso, y en él después daba sus respuestas Apolo [...] y cuando a los hombres les venían algunas cosas de bien o mal y que ellos juzgaban ser grandes, luego iban a consultar y pedir consejo sobre ellas a los tales templos donde respondían los demonios (Madrigal, 1679: 519).

La equiparación de los dioses griegos a los demonios no es inusual en la época y nos permite entender cómo el Tostado configura el carácter de Agamenón con rasgos positivos que van más allá de los tradicionalmente asignados al personaje. Agamenón, como comandante de la expedición contra Troya, obra por el bien común de todos los griegos, representando de nuevo al *rex virtuosissimus*, como sucedía en la *General Estoria*. Además, en la versión del Tostado, tampoco la ira de la diosa tiene una causa objetiva, por lo que no hay ninguna transgresión o violación de los mandados divinos por parte del rey. El sacrificio de Ifigenia se debe, entonces, a la influencia del mal en la vida de los griegos, que, por culpa de la adoración de estos seres malignos y su ignorancia sobre la palabra de Dios, caen en este tipo de trampas trágicas. Su error consiste en dejarse guiar por los malos consejos de los demonios, enmascarados bajo la apariencia de los dioses antiguos. La misión de Agamenón como comandante de las tropas griegas es resolver la complicada situación que se les presenta e, influido por estas criaturas acaba, cediendo al sacrificio de su primogénita. A pesar de ello, en el texto de Madrigal no se pone en entredicho su amor de padre. Sin embargo, esta presentación de rey sin tachas no sigue el modelo de Abraham e Isaac, como sucedía en la *GE*, ya que la orden del sacrificio no procede de la divinidad, sino que se trata de una artimaña diabólica. Asimismo, se enfatiza el componente político del personaje de Agamenón, al apelar al sentimiento de deber para con todo su pueblo:

Los griegos todos sintieron mucho esta respuesta y aún la lloraron pero Agamenón como noble capitán prefiriendo el bien público de toda Grecia, a su honor propio, a su hija, y al amor que la tenía como padre, la mandó ofrecer en sacrificio a Diana como cuenta Ovidio (Madrigal, 1679: 520).

La influencia de la obra del Tostado se hará notar en los años posteriores. El primer autor que toma el texto de Madrigal dedicado a Ifigenia como fuente es don

Pedro, condestable de Portugal¹⁷⁹, miembro también del círculo del marqués Santillana. En su *Sátira de infelice e felice vida*¹⁸⁰, obra de estilo alegórico y género sentimental, se narra la autobiografía amorosa del joven protagonista y sus distintos debates con las representaciones de las virtudes. La obra entremezcla distintas tipologías textuales a través de “tres voces diferenciadas, que convergen. La del autor que compone la epístola a su hermana, la del narrador enamorado y la del glosador” (Lacarra, 2002). El mito de Ifigenia se inserta en una de las glosas incluidas en el primer capítulo de la obra, y sirve para equiparar las crueldades que habían infligido distintas figuras históricas y mitológicas, entre las que se encuentra Busiris¹⁸¹, al sufrimiento que la fortuna causaba al enamorado, al que trataba con inusitada crueldad. A partir de esta comparación, el glosador lleva a cabo una digresión de cierto cuño historicista en la que se enmarca la diatriba sobre los dioses que exigían sacrificios humanos, Saturno y la Diana Táurica, y en la que se considera a los demonios como los principales causantes de estas prácticas, retomando el hilo que comenzó Madrigal en su obra:

[...] los demonios, pobladores de los aires e de los abismos, tales sacrificios procurar, segund en nuestros tiempos aún procuran, no seyendo a ellos cosa más cara ni más acepta que sacrificarles sangre humana con cuchillo inhumano e fiero sacada, de la cual los nigrománticos de la presente edat se averigua usar, e por tales innuminosos sacrificios rescebir muchas cosas. A los servientes suyos suelen proferir Busiris por semblante manera, habiendo secreta conversación con los demonios, a los cuales aquella grosera e engañada edat dioses ser afirmaba (Pedro de Portugal, 2008: 88).

¹⁷⁹ “Del célebre obispo de Ávila, Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, utiliza, para las glosas, *Las diez questões vulgares* (lo que, por otra parte, nos obliga a retrasar la redacción castellana de la *Sátira* hasta después del 1453, año en que Madrigal concluye sus *Questiones*). La mayor parte de ejemplos probatorios, paganos y bíblicos los extrae de esta obra, ya trasladados, concordados y ordenados sincrónicamente; y de ella también proceden los rudimentos teóricos y la mayor parte de las referencias «científicas», esto es, «exegéticas», de las glosas, que son las que le permiten, además, erigirse en *auctor* y hacer que su obra sea un «tractado»” (Serés, 1991: 39).

¹⁸⁰ “De este modo, la *Sátira* es un típico producto del modo de composición de la mayor parte de los «cavalleros», aquellos que sienten curiosidad por acercarse a los *auctores* y por demostrar un cierto grado de erudición; en ambos casos, sin embargo, no logran escaparse de la cultura enciclopédica, que, en este caso, está representada por el obispo de Ávila” (Serés, 1994: 982)

¹⁸¹ “Busiris fue un monarca muy cruel [...] Ocurrió que se había abatido sobre Egipto una serie de malas cosechas, y Frasio, adivino había aconsejado al rey que todos los años sacrificase a Zeus un extranjero para aplacar al dios y volver a la prosperidad. Así lo hizo Busiris, empezando por inmolar al propio Frasio. Cuando Heracles pasó por Egipto, Busiris lo prendió, atólo con bandas, lo coronó con flores y lo condujo al altar como víctima propiciatoria. Pero Heracles desatóse y mató a Busiris, a su hijo Ifidamante (o Anfidamante), al heraldo Calbes y a todos los presentes” (Grimal, 1981: 75).

A pesar de que la *Sátira de infelice e felice vida* toma los materiales de Madrigal, la epistemología que sostenía la exégesis mitológica del Tostado deja de tener validez aquí. Las referencias demoníacas, que cumplían una función moralizante en la obra de Madrigal, se vacían de su contenido para formar parte del “método de asimilación cultural de lo «antiguo» por parte de dicha clase intelectual” (Serés, 1991: 34).

También es importante destacar el hecho de que la *Sátira de infelice e felice vida* recoge la versión de “Ifigenia entre los Tauros”, que solo Madrigal había tratado con anterioridad; de hecho, ni siquiera menciona los eventos de Áulide. Esta preferencia por los acontecimientos de la península del Quersoneso puede explicarse gracias a la función del mito en este pasaje. Aquí, la historia de Ifigenia sirve para establecer una comparación entre la crueldad para con los extranjeros de los tauros y la crudeza que sufre el amante debido a la ingratitud de su amada. La clave narrativa que se enfatiza es la costumbre ritual bárbara, el carácter repetitivo de la acción, pues, frente a esta naturaleza cíclica de los sacrificios humanos, la tradición del sacrificio de Ifigenia se presenta como un hecho aislado. La asociación entre ambos conceptos se sostiene a través de la experiencia cruel e injusta que sufren las víctimas, pues al igual que los tauros tenían por costumbre sacrificar a los extranjeros inocentes que arribaban a sus costas, así la dama sacrifica el amor del autor.

De igual modo, hay que señalar que, en esta obra, el mito se focaliza a través de Ifigenia, pues en torno a ella giran el resto de personajes. Así, no se menciona a ningún otro miembro de la familia Atridas, salvo a Agamenón, y solo a través de un circunloquio: “servidora fue Efigenia, fija del grande príncipe de los danacios” (Pedro de Portugal, 2008: 88). En cuanto a Ártemis, solo se indica que es la causante de los sacrificios humanos. En la versión del condestable de Portugal, el personaje de Ifigenia se yergue como aquella que fue capaz de acabar con esa “fiera e inhumana costumbre” (Pedro de Portugal, 2008: 88), sin que se haga referencia al papel que jugó su hermano, Orestes, o al robo de la estatua de la diosa. Esta focalización, que difiere en gran medida de las anteriores (centradas en Agamenón y en su culpa y sus debates internos), puede encontrar su razón de ser en la afinidad entre la princesa micénica y el protagonista de la obra, víctimas ambos de una situación fatal de la que intentan escaparse. Así, el mito sirve para justificar el carácter dañino y peligroso de los rituales antiguos, que se comparan con las miserias de amor, pues el amor no correspondido sitúa al amante en un estado cercano a la muerte.

La obra del Tostado tendrá una influencia todavía mayor en la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (Madrid, 1585), uno de los grandes tratados mitológicos hispánicos. La obra de Pérez de Moya alcanzó una gran difusión a lo largo de todo el Siglo de Oro (Iglesias y Álvarez, 1998), con multitud de ediciones y reimpressiones, y siendo fuente de inspiración para muchos artistas, como Alonso de Barros o Diego de Velázquez, que contaban con este texto en sus bibliotecas, como han demostrado sus inventarios¹⁸². A pesar de su éxito, la crítica actual no presenta una opinión unánime con respecto a esta obra, que algunos tachan de medievalizante (Seznec, 1980; Iglesias y Álvarez, 1998) debido a su carácter moralizador, mientras que otros críticos rechazan este tipo de valoraciones y reivindican su carácter innovador, sobre todo, desde el punto de vista organizativo (Baranda, 2000)¹⁸³. Sin embargo, y como ya expuso Neumeister,

que su colección, a pesar de sus carencias pudiera convertirse en un éxito indiscutible en el mercado del libro de la época, es tan significativo de la necesidad que satisfacía por primera vez una colección semejante como del lugar en que se encontraba la interpretación del mito (Neumeister, 2000: 92).

La *Filosofía secreta* fue concebida como un manual que sirviese para desentrañar las verdades que se ocultaban bajo la superficie de los mitos. En la obra, se percibe un desprecio a los componentes estéticos de las fábulas mitológicas y demás cuestiones poéticas, a las que se mira con desconfianza. Todo ello repercute en un estilo esquemático y hace que en esta obra cobren mayor importancia las exégesis de los mitos que las propias narraciones en sí¹⁸⁴. De los siete libros que la componen, dejando

¹⁸² La información se ha sacado de la base de datos de BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro) resultado de los trabajos del Seminario Interdisciplinar para Estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE).

¹⁸³ Baranda (2000) concluye, tras el examen minucioso de la obra y a partir de la construcción del libro segundo, que una de las mayores innovaciones que lleva a cabo Pérez de Moya en su obra recae en la organización del material narrativo, que no sigue los patrones habituales de estructuración de los tratados mitológicos, sino que opta por un acercamiento científico. De esta forma, su tratado se elabora partiendo, no ya de la tradición mitográfica, sino de una estructura que atiende a los preceptos de la filosofía natural, en respuesta a los fenómenos naturales. Así, se explica que el libro segundo, que en su título indica que está dedicado a los dioses varones, incluya fábulas de Juno, Tetis o Proserpina. Pérez de Moya, tras la narración sobre el origen del mundo a manos de Demogorgón, padre de los dioses, relato que toma de Boccaccio y de su *Genealogia Deorum*, continúa con los dioses asociados a los cuatro elementos naturales primordiales a partir de los cuales se explican los procesos naturales. Júpiter, la tierra, va en primer lugar; después, le sigue Juno, el aire; Neptuno y los dioses marinos van después; y llega a la tierra, representada por Plutón, Proserpina y Ceres.

¹⁸⁴ “El estilo literario de la *Filosofía secreta* es coherente con la concepción negativa de la poesía y con el propósito de exponer la verdad oculta en los textos de los poetas. Llama la atención su uniformidad, teniendo en cuenta que utiliza un número muy elevado de fuentes –aunque menor que las

al margen el primero, que es de carácter introductorio, los tres siguientes son los más extensos y están dedicados a los dioses, a las diosas y a los héroes respectivamente. Los tres últimos libros están mucho más apegados a la tradición mitográfica anterior; el último, por ejemplo, es un resumen del libro tercero de las *Mitologías* de Conti, y pretende a través de diferentes mitos exhortar a los hombres a alejarse del vicio y seguir la senda de la virtud, y a persuadirlos del temor que deben sentir por Dios. El carácter moral de sus interpretaciones queda patente en numerosos episodios míticos, como se observa, por ejemplo, en la lucha entre Perseo y Medusa, que se analiza a la luz de la batalla entre la prudencia, encarnada por el héroe, y las maquinaciones y engaños, representadas por la Gorgona.

El relato de Ifigenia se encuentra situado en el capítulo 34 del libro cuarto de la *Filosofía secreta*, dedicado a la historia de Andrómeda, Perseo y el monstruo marino. Aunque Pérez de Moya sigue el orden expositivo de la obra del Tostado¹⁸⁵, introduce algunas variantes con respecto a su fuente y reduce de manera significativa tanto la digresión de la obra de Madrigal sobre los sacrificios humanos¹⁸⁶, como la narración del mito de Andrómeda, que aparece solo como un resumen, sin entrar en muchos detalles poéticos. Este recurso es usual en la obra de Pérez de Moya, ya que “con cierta frecuencia, en su afán de reducir al mínimo esqueleto el argumento de la fábula, se omiten datos desarrollados luego en las interpretaciones” (Baranda, 2000: 54). Así sucede en este capítulo, pues el modo en que Perseo liberó a Andrómeda o el hecho de que ella ya estuviese prometida a Fineo no se mencionan en la fábula mitológica, sino en su exégesis.

Es en el comentario sobre el mito de Andrómeda donde aparece como digresión el relato del sacrificio de Ifigenia. La versión de Pérez de Moya presenta a Agamenón como un personaje sin mácula, dispuesto a renunciar a su amor como padre por mor del bien común griego, un “capitán noble, amando más el bien público, que todo el estado de Grecia, y a su honor más que a su hija”. Asimismo, la ira de Ártemis no encuentra

citadas— de las que selecciona diversos pasajes para copiarlos luego literalmente; a pesar de ello el libro no es una suma de retazos, sino una obra de enorme coherencia ideológica y discursiva, porque Pérez de Moya es capaz de sobreimponer su propio estilo conciso y razonador, sin una concesión al lirismo o a la emoción estética” (Baranda, 2000: 56).

¹⁸⁵ Aunque Madrigal incluía el ciclo de Andrómeda dentro del relato sobre los hechos de Perseo, y Pérez de Moya, por su parte, opta por narrar la historia del hijo de Dánae en distintos capítulos, dedicados a personajes con los que mantuvo algún tipo de relación (Fernández López, 2015).

¹⁸⁶ Solo incluye dos referencias mitológicas sobre este asunto: la primera sobre el mito del sacrificio de Ifigenia y la segunda sobre el de Marco Curio. Marco Curio fue un noble caballero romano que saltó a una apertura que se había abierto en la tierra porque los oráculos predijeron que solo se cerraría si lanzaban lo más valioso de la ciudad. Tras el salto de Marco Curio, la hendidura se cerró.

justificación de ningún tipo, pues en este relato, ni siquiera se menciona la muerte de una de sus ciervas. De esta manera, la saña de la diosa se presenta como una pulsión irracional mientras que se exime de culpa a Agamenón. Esta interpretación resulta muy significativa si se compara con la que se hace sobre Casiopea, Cefeo y Andrómeda. En este mismo capítulo se explica que:

El pagar Andrómeda el pecado que cometió su madre avisa que muchos suelen pagar el pecado ajeno, o que la justicia injusta siempre hace efecto en las cosas flacas e inocentes, o que suelen los hijos pagar los pecados de sus padres y a la contra (Pérez de Moya, 1599: 321v).

Pérez de Moya interpreta que la causa fundamental de estos crímenes es la falta de justicia para con los inocentes, que, en muchas ocasiones, pagan por las faltas de otros. En el caso de Andrómeda, se achaca la culpa del suceso a la soberbia de su madre, Casiopea, que comparó su belleza con la de las diosas. Su vanagloria provoca la ira de Zeus, y no de Poseidón como en la tradición mitológica, que manda una bestia marina para que asole el reino de Etiopía. Tras la consulta de los oráculos, se dictamina que la única solución para librar a la comunidad de esta criatura es encadenar a una roca a la primogénita de los reyes, Andrómeda, para que el monstruo la devore. El rey Cefeo, su padre, no tuvo más remedio, entonces, que entregar a su propia hija para salvar a su reino. Aunque el parecido con el mito de Ifigenia es evidente, el hecho de presentar a Casiopea como culpable de la situación del reino¹⁸⁷, “esta pena mejor la mereciese la madre que cometió el delito que la inocente hija” (Pérez de Moya, 1599: 319v), contrasta con la presentación de Agamenón, cuya imagen de buen padre y *rex virtuosissimus* se ve reforzada en contraste con el ejemplo de la reina de Etiopía.

En cuanto al motivo de los demonios, que toma también del Tostado, cabe destacar que Pérez de Moya profundiza en esta cuestión al proponer una explicación del interés demoníaco en los sacrificios humanos:

Sobre esta historia dice el Tostado, que esto se hacía por poder del demonio, permitiéndolo Dios porque en los antiguos tenían los demonios gran poder, y esto venía por las respuestas que en algunos templos en ídolos respondían que sacrificasen hombres, lo cual deseaban mucho más que otras cosas porque como el

¹⁸⁷ Ya había habido intentos de asimilar su figura a Eva (Green, 1970: 114).

demonio tiene tanta enemistad con el linaje humano, hallaba en este sacrificio gran provecho, porque sabía que muerto el hombre que no tenía lumbre de fe iba perdido después de sacrificado (Pérez de Moya, 1599: 320r-320v).

Pérez de Moya introduce, de esta manera, la problemática sobre la fe y la salvación. El demonio promueve los sacrificios humanos porque así condena el alma de aquellos sin fe, ya que, aunque la muerte de Cristo limpió los pecados del mundo, los seres humanos tienen, gracias al libre albedrío, la decisión de aceptar o negar esta gracia divina. La muerte de estas víctimas, sin conocimiento de la ley divina, conlleva la perdición del alma del sacrificado como él mismo expresa en su *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes* (1584).

Aparejémonos para ella [la muerte] porque quien bien se pone contra la muerte, aunque le maten, la vence. No contemos la edad, porque ignorancia es contar el número de los años y no el fruto de ellos, y pues con tales obligaciones se vive, que los buenos toman por mejor puerto el morir. Aprende a hacerlo, mira que el vivir acontece a buenos y a malos, mas el buen morir solamente a los buenos (Pérez de Moya, 1584: 35r).

Al proponer la idea de que en muchas ocasiones la justicia no favorece a los inocentes, parece lógico que no se haga ningún tipo de referencia a “Ifigenia entre los tauros”, relato en el que Ifigenia adquiere un papel más activo al convertirse en sacrificadora. De esta manera, Ifigenia, al igual que le sucedía a Andrómeda en el relato de Pérez de Moya, se mantiene como un personaje pasivo cuya única función es ser la ofrenda griega para calmar la ira de la diosa.

La obra de Pérez de Moya no es el último texto renacentista que se hizo eco de la interpretación demoniaca¹⁸⁸. Entre los autores que mantuvieron este tratamiento conviene mencionar a Bartolomé de las Casas que, en su *Apologética historia sumaria*, afirmaba lo siguiente:

Dos maneras tenían los demonios de persuadir en los oráculos a las gentes que les matasen y sacrificasen hombres, una, prometiendo bienes y que les tenían

¹⁸⁸ Asimismo, unos años más tarde, Alonso de Villegas en su *Fructus sanctorum y quinta parte del Flos sanctorum* (1594) volvió a retomar la idea de la influencia demoniaca en el sacrificio de Ifigenia: “Pónese este exemplo por ser embuste del demonio el caso de la cierva y sacrificio de aquella doncella” (Villegas, 1998: 454v).

propicios, y otra, para excusar los males que a los pueblos procuraban. De la primera parece por lo que arriba se ha dicho de Saturno, a quien se ofrecían hombres porque los poetas decían que Saturno de comer a sus hijos tenía costumbre, y esto dice San Isidro, libro 8º, capítulo último *Ethimologiarum*. La segunda se muestra por el sacrificio que Agamenón determinó hacer a Diana de su hija Iphegenia, por excusar el detenimiento y perdición de toda la flota de los griegos, que causaban los demonios suspendiendo los vientos y echando en la mar calmas (Las Casas, 1992; III: 1124).

En esta primera mención al sacrificio de Ifigenia, Bartolomé de las Casas interpreta el mito siguiendo la tradición inaugurada por el Tostado. Para entender el acercamiento de Las Casas al mito de Ifigenia es necesario conocer el contexto en el que se inserta su relato y su pensamiento sobre las religiones.

En la *Apologética historia sumaria*, Las Casas se propone defender y justificar las costumbres de los indios americanos. Su objetivo es defender que los sacrificios humanos que se realizaban en América demostraban, no solo el pensamiento racional de sus habitantes, sino también su cercanía con su Dios. Así, en su *Apologética*, Las Casas parte de dos ideas fundamentales. En primer lugar, afirma que todos los pueblos tienen consciencia, en mayor o menor grado, de la existencia de un dios que está por encima de todo. Por este principio natural, todos los humanos buscan a Dios. No obstante, la ignorancia que trajo consigo el pecado original y la falta de una guía que marcara el camino, llevó a los hombres a la idolatría. Para Las Casas, seguidor de las teorías evemeristas, una de las principales consecuencias de este hecho es que muchas sociedades empezaron a venerar como a dioses a los miembros de la comunidad que habían destacado por sus acciones o por los descubrimientos que habían hecho.

En segundo lugar, que los sacrificios¹⁸⁹ son: “[...] una protestación y testificación exterior del reconocimiento que se tiene del señorío universal de Dios sobre toda criatura” (Las Casas, 1992: 968). Así, los sacrificios son muestras de religiosidad (Pastor, 1998: 233) y cuanto mayor es el sacrificio, mayor muestra de amor a Dios. No obstante, los paganos, que tiene buena disposición pero no conocen la gracia verdadera, se dejan aconsejar por demonios que pervierten sus buenas intenciones. Por

¹⁸⁹ Las Casas considera como sacrificio cualquier ceremonia que tenga por objetivo honrar a los dioses. Por ello, en su definición entran “desde el humo de incienso de los sahumeros hasta el sacrificio humano” (Silva Tena, 1967: 343).

todo ello, Las Casas defiende que los sacrificios humanos americanos¹⁹⁰ son la prueba de la estrecha relación que mantienen los gentiles con sus dioses, y prueban la necesidad que tienen de descubrir la verdadera fe para acabar con las ofrendas sangrientas.

Para apoyar su hipótesis, Las Casas hace un recorrido por los distintos sacrificios que hacían otras sociedades, entre las que se encuentran los antiguos griegos y romanos. De los capítulos CXLVII a CLXV, Las Casas muestra las distintas ofrendas que se hacían a las principales deidades del panteón grecolatino. De este modo, en el capítulo CLV, dedicado a los sacrificios que se le hacían a la diosa Diana, Las Casas incluye una narración más pormenorizada del sacrificio de Ifigenia que la que acabamos de comentar. Su relato comienza en Áulide, con las tropas griegas dispuestas a zarpar contra Troya, e incluye los mitemas de la caza de Agamenón de un ciervo consagrado a la diosa, la ira de Diana, la suspensión de los vientos y la pestilencia que cae sobre el ejército, el oráculo que revela que solo la sangre de Agamenón apiadará a la diosa, la estrategia de atraer a Ifigenia con la promesa de una boda con Aquiles, y la sustitución final de la joven por una cierva (Las Casas, 1992; III: 1028). Las Casas cita como fuentes principales a Servio y a Higino. El relato de Servio (II, 116) comparte la mayoría de los motivos con el texto de Las Casas, pero no sucede lo mismo con el de Higino que hacía mención a la peste y proponía que habían sido las tormentas lo que había impedido que los barcos zarpasen contra Troya.

Tras narrar el sacrificio de Ifigenia, Las Casas retoma el material mitológico y continúa su relato con los eventos que vive Ifigenia con los tauros¹⁹¹:

Allí cuenta la historia cómo en aquella región Táurica, Hécate [...] constituyó un templo a Diana, en el cual por cobrar fama de crueldad sacrificaba todos los huéspedes que por allí pasaban, navegantes. Después sucedió Ifigenia, sacerdotisa de la misma diosa, la cual para reagraderle haberla excusado de la muerte sacrificábale cuantos hombres haber podía. Herodoto, en el libro 4º de su *Historia*, refiere que las gentes Taurinas de la provincia Táurica (que es península o cuasi isla, por el angostura de la tierra entre dos mares o aguas de mar y de la laguna Meotis), gentes y pueblos inmanísimas y crueles, sacrificaban a la misma Ifigenia

¹⁹⁰ Para Las Casas los indios americanos son superiores a los paganos europeos (Schrader, 1996 140).

¹⁹¹ En cuanto a las fuentes para este segundo relato, Las Casas se basa en dos obras. Por un lado, cita la *Biblioteca Histórica* de Diodoro de Sicilia (IV 44, 7), aunque citando mal el pasaje ya que menciona el libro V, en lugar del IV; y por otro lado, hace referencia a la *Historia* de Heródoto (IV, 103), que parece ser su fuente base pues, de este texto toma que los tauros hacían sacrificios a Ifigenia y la descripción del ritual sacrificial.

virgen todos los náufragos y que escapaban de las naos que se perdían en la mar, y todos los griegos que por allí pasaban. El cual sacrificio celebran desta manera: que primero hacían su oración a la diosa y luego dan con una porra en la cabeza al que sacrifican, que se la hacen tortilla, y, cortada del pescuezo y puesta en un palo, despeñan el cuerpo de una peña abajo, donde tienen el templo (Las Casas, 1992: 1028).

En este segundo relato de Las Casas se aprecian tres elementos fundamentales de su teoría: el sacrificio como una muestra de la estrecha relación con los dioses, la explicación evemerista y la concepción del ritual como una técnica. De este modo, en la narración se propone que Ifigenia sacrificaba a todos los hombres que podía como forma de agradecer a Diana que la hubiese salvado en Áulide. Como puede apreciarse, en el relato se modifica el origen de los sacrificios de la península del Quersoneso. Mientras que en los relatos tradicionales, los sacrificios eran una costumbre local a la que Ifigenia debía plegarse como sacerdotisa de la diosa, en el relato de la *Apologética* las inmoluciones táuricas son elegidas por la propia Ifigenia para dar las gracias a la diosa por haberle salvado la vida. Al introducir estas variantes en el material mitológico tradicional, Las Casas utiliza el mito como argumento de su teoría de que los sacrificios humanos son una forma de representar la intensa religiosidad de las sociedades no cristianas.

En segundo lugar, llama la atención, asimismo, el hecho de que en un momento dado, que no se especifica en el texto, el ritual sacrificial táurico cambia de dedicataria. Los tauros dejan de ofrecer inmoluciones a la diosa Diana, y, en su lugar, consagran los sacrificios a Ifigenia. Para la mentalidad de Las Casas, este cambio es una prueba más de que los pueblos antiguos, al igual que sucedía con las sociedades americanas, tienen la necesidad de buscar a Dios, pero la falta de guías les lleva a adoptar dioses falsos. En este caso, Las Casas presenta un ejemplo de deificación de alguien importante para la comunidad, como era Ifigenia para los tauros.

Finalmente, conviene destacar la descripción que Las Casas hace del sacrificio humano porque demuestra cómo concibe estas prácticas como una técnica (Silva Tena, 1967: 346). En la *Apologética*, la técnica refinada con que los pueblos no cristianos llevan a cabo sus sacrificios revela el deseo de estas sociedades de servir a Dios de la mejor manera que puedan. Aunque sus acciones están mal encaminadas y corrompidas

por los demonios, los rituales son prueba de la capacidad de raciocinio de estos pueblos, que buscan satisfacer a sus dioses con procedimientos detallados y cuidadosos.

Así pues, la genealogía literaria que se establece entre estos escritos muestra cómo el material mitológico se interpretó a través de una óptica cristiana, aunque adaptándose a las distintas épocas y cosmovisiones de sus autores. La introducción de estos motivos judeocristianos en el mito de Ifigenia permitió su adaptación a nuevos contextos socioculturales en los que se impregnó de nuevos valores, como las advertencias de Madrigal ante el peligro de los malos consejos, las cuestiones sobre la fe y la salvación del alma de Pérez de Moya o la defensa de la virtud de los indios de Bartolomé de las Casas.

5.4. De santas y heroínas¹⁹²

La lectura religiosa del mito no solo se aprecia en obras que se acercan a las historias bíblicas o utilizan el motivo de los demonios con fines moralizantes, como hemos analizado anteriormente, sino que también se encuentran ejemplos de hibridación entre el mito de Ifigenia y la hagiografía. La contaminación entre hagiografía y mitos es un fenómeno relativamente común en el Siglo Oro. Berbara (1999) ha estudiado el proceso de mezcla de historias paganas y cristianas en el marco de las representaciones visuales de Laocoonte en los siglos XVI y XVII. Mientras que a principios del siglo XVI la inserción de imágenes de mitos paganos sacrificiales en representaciones cristianas funciona como “alusiones tipológicas” (Berbara, 1999: 118), a partir de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, se aprecia una fusión de las imágenes sacrificiales surgidas en contextos culturales independientes, como en dos cuadros de 1651 de Guercino, *Sibila de Samos* y *Sibila de Cumas con ángel* (ambos en la National Gallery), en las que aparecen sibilas que prefiguran el nacimiento y la pasión de Cristo respectivamente. No obstante, la fusión entre mitología grecolatina y la fe cristiana no solo se da en obras pictóricas, sino que también abundan los ejemplos literarios. Distintos autores (Menéndez Pelayo, 1941; Páramo Pomareda, 1957; Neumeister, 2000; Arellano, 2011) han analizado la importancia y la función de la mitología en las obras religiosas dentro del mundo literario áureo y su empleo, por ejemplo, en las obras de Calderón, donde se ilustra la íntima relación que se establece entre las doctrinas

¹⁹² Una versión previa de este epígrafe de la Tesis ha sido publicada en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* (Márquez Martínez, 2017).

católicas y los mitos clásicos, o en las obras de Felipe Godínez, en sus comedias hagiográficas y veterotestamentarias.

El sacrificio de Ifigenia también fue objeto de esta práctica en la obra de Felipe Godínez, *San Mateo en Etiopía*¹⁹³, que fue escrita, probablemente, en 1635, según los datos que ha aportado Bolaños Donoso (1983)¹⁹⁴. Godínez lleva a cabo una contaminación entre la historia de la santa mártir Efigenia y el mito de Ifigenia, hija de Agamenón. Esta injerencia del mito griego no es accidental en esta obra, sino que se trata de un rasgo propio de la poética de Godínez, que lo utiliza en distintas comedias de tema hagiográfico y veterotestamentario¹⁹⁵, como en *Los trabajos de Job*¹⁹⁶ (Albuixech, 2010) o en *Celos son bien y ventura*¹⁹⁷ (Cortés Hernández, 2003). En *San Mateo en Etiopía*, Godínez vuelve a emplear este recurso de manera consciente y sistemática, como veremos a continuación¹⁹⁸.

¹⁹³ Esta comedia pertenece al grupo de las comedias hagiográficas, que, junto a las veterotestamentarias, conforman el mayor grupo de obras de su producción. Dramatiza la vida del apóstol san Mateo desde el momento en el que decide partir a evangelizar Etiopía hasta su enfrentamiento con Hirtaco, hermano del rey. En la primera jornada, ya en el país africano, san Mateo se encuentra con el rey Egipto, que había decidido sacrificar a su primogénita, Ifigenia, para calmar a los dragones que estaban asolando su reino. San Mateo logra que los dragones huyan, pero no consigue detener el sacrificio, ya que el sacerdote Arfaxad había convencido al rey de que la muerte de su hija le volvería inmortal. Sin embargo, al comienzo de la segunda jornada, gracias a la intervención divina de Jesús, Ifigenia logra escapar de las llamas. Tras su salvación, la joven decide hacer voto de castidad y convertirse en abadesa de un convento. En la tercera jornada, el rey Egipto muere y sube al trono Hirtaco, que desea casarse con Ifigenia. Para ello, trata de seducirla de distintos modos, pero sus deseos se ven frustrados por la intervención de san Mateo.

¹⁹⁴ Para la datación de esta comedia, Bolaños Donoso (1983) se basa en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, fechado en 1635, y en el análisis métrico que sitúa la obra entre 1630-1635 por el abundante uso de romances. La primera impresión que se conoce de la obra es de 1667 en *Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte*, Madrid: Joseph Fernández de Buendía.

¹⁹⁵ En las dos comedias que se comentan a continuación, el material mitológico es estructuralmente importante, pero Godínez también emplea la mitología griega para subrayar la caracterización de algunos personajes, como sucede en *El soldado del cielo: San Sebastián*, en la que los personajes del Infante Carlos y su criado Gandalín se asemejan a Eneas y Acates (Bolaños, 1983: 225).

¹⁹⁶ Astrea, en la obra de Godínez, es la sobrina de Job. La elección de su nombre no es casual, sino que sirve para reforzar la historia del profeta, pues Astrea desaparece de la escena en el momento en el que Job empieza a padecer sus infortunios y vuelve a escena una vez que su tío ha mejorado su estado inicial. Este hecho subraya, primero, el paso de una “edad de oro” en la vida de Job a un estado de caos, y la vuelta a la normalidad al final de la obra. De esta manera, “Godínez conjuga en la obra conocidos mitos bíblicos y paganos que subrayan la idea de los vaivenes de la fortuna y la periodicidad de los ciclos históricos” (Albuixech, 2010: 178).

¹⁹⁷ “No se trata de una comedia de santos, sino de una reelaboración de la tragedia edípica para ser representada en el ámbito cristiano [...] La comedia *Celos son bien y ventura* es, entonces, una pieza dramática que no tiene relación con el protomártir san Albano, sino que crea una trama para un personaje de corte edípico al que decide llamar Albano” (Cortés Hernández, 2003: 79).

¹⁹⁸ El mito griego había tenido una gran difusión durante el Siglo de Oro en España por lo que no es extraño que Felipe Godínez lo conociese, puesto que cursó sus estudios superiores en Sevilla, por lo que cabe suponerle una buena formación humanística: “Felipe cursó sus estudios superiores en el Colegio Mayor de Santa María de Jesús, fundado por maese Fernández de Santaella, y que luego sería la Universidad Hispalense” (Bolaños y Piñero, 1991: 13).

Las fuentes clásicas sobre la evangelización de Etiopía por san Mateo y su posterior martirio son tempranas pues comienzan con los textos de la patrística, aunque también son tempranas las disquisiciones sobre su veracidad¹⁹⁹. Por un lado, algunos autores han defendido, como ya hicieron san Hipólito de Roma y san Isidoro de Sevilla, que san Mateo murió de muerte natural en las montañas de Partia, lejos de Etiopía (McDowell, 2014). El hecho de que ni Eusebio de Cesarea (Eusebio, 2008) ni san Jerónimo hayan aportado datos concretos con respecto a la muerte de san Mateo, parece respaldar la hipótesis de que no sufrió martirio (McDowell, 2014). Por otro lado, las versiones que defienden el martirio tampoco concuerdan en los datos que aportan. En algunas obras medievales se recoge que fue quemado vivo en Persia. Otra tradición afirma que fue decapitado en Partia (McDowell, 2014). Con respecto a la evangelización de Etiopía, Sócrates de Constantinopla en el libro I, capítulo 19 de su *Historia Ecclesiastica*, afirma que san Mateo se dirigió a Etiopía tras la dispersión de los apóstoles para predicar la Buena Nueva. No obstante, hay otras versiones que consideran que fue el eunuco de la reina Candace, bautizado por Felipe el Diácono, quien evangelizó Etiopía en tiempos de los apóstoles (*Hechos* 8:27). Sin embargo, ninguna de estas fuentes tempranas relata los sucesos que le acontecieron en el país africano ni menciona a Santa Efigenia²⁰⁰. La primera versión que recoge la historia de la santa etíope es el Libro VII del Pseudo-Abdías (McDowell, 2014), que posteriormente pasa a *La leyenda dorada*. La versión de *La leyenda dorada* es más breve que la que presenta Godínez en su obra, al no incluir ni la subtrama amorosa entre Timocles y Leucipe, ni el sacrificio y la posterior salvación de Efigenia²⁰¹.

A partir del relato de *La leyenda dorada*²⁰², la historia de Santa Efigenia se vuelve más popular y aparece en distintos libros hagiográficos del Siglo de Oro.

¹⁹⁹ La falta de testimonios fidedignos ha llevado a que, actualmente, estas historias se consideren apócrifas.

²⁰⁰ A lo largo de todo el Siglo de Oro, hay una gran variabilidad con respecto a la escritura de este nombre. No es rara la alternancia entre Efigenia/ Ifigenia, no solo para la santa sino también para la hija de Agamenón. He llegado a encontrar testimonios en los que aparece como Eufegemia (*Flos sanctorum con sus ethimologias*). Suele aparecer junto a san Eslebaan, al tratarse ambos de santos etíopes.

²⁰¹ En la obra de Vorágine, Hirtaco desea casarse con Ifigenia, pero san Mateo se opone porque ella está consagrada a Dios. Hirtaco decide vengarse y manda a un sicario para que le clave la espada a san Mateo mientras él está dando misa. Después de eso, le prende fuego al convento donde se encontraba Efigenia y el resto de vírgenes, pero san Mateo se aparece y cambia la dirección de las llamas, que acaban quemando el palacio real. Finalmente, Hirtaco, tras huir de palacio, contrae la lepra y muere. El reino de Etiopía lo hereda el hermano de Efigenia.

²⁰² La edición decimonónica de *La leyenda de oro* (1866) incluye, al final de la narración, un pequeño índice de obras donde se trata la leyenda de San Mateo y de santa Efigenia “De san Mateo escribe Eusebio. Lib III. Historia. cap. 1; Sócrates, lib. I cap. 78: Doroteo en In synopsi. Isidoro, lib. De vita et obitu sanctorum, cap. 78, é Hipolito, lib. *De duodocim apostolis*: de Metafraste, Pedro Damiano en su

Bolaños Donoso (1983) se plantea la posibilidad de que Felipe Godínez conociese de primera mano la leyenda a través de la obra de Vorágine, al tratarse de uno de los textos de vidas de santos más populares del siglo XVII (Morrison, 2000). Sin embargo, no descarta que pudiese haberla conocido a través de otros textos hagiográficos, como el *Fructus Sanctorum* (1594) de Alonso de Villegas, obra en la que la historia de Santa Efigenia alcanza una total independencia de la de san Mateo al incluirse bajo el epígrafe del elogio a la castidad. Otras hagiografías de la época que Godínez pudo haber consultado son: la *Vitae sanctorum* (1575) de Lipomano y Surio, que se centra más en la evangelización de san Mateo; el *Flos sanctorum* (1599-1601) de Pedro de Ribadeneira, que sigue la versión de la *Leyenda dorada*; o también el *Flos sanctorum con sus etimologías*, que sigue la tradición establecida por Jacobo de la Vorágine, aunque emplea la denominación Eufegemia en lugar de Efigenia o Ifigenia (Cortés Guadarrama, 2010: 594-597). Los martirios de san Mateo y Santa Efigenia cuentan con varias representaciones pictóricas, entre las que destaca *El martirio de san Mateo* de Caravaggio, de 1600²⁰³. Asimismo, también es necesario considerar el culto de la santa etíope en España, que se documenta, por lo menos, desde mediados del siglo XVI, en la cofradía de los Morenos en Cádiz²⁰⁴.

Tras el análisis y comparación de los motivos hagiográficos esenciales de *San Mateo en Etiopía* con los legendarios más importantes de la época²⁰⁵, parece plausible postular que Godínez utilizó como fuente principal la *Leyenda de los Santos* (Márquez Martínez, 2017), ya que además de los numerosos motivos hagiográficos presentes en

Sermón de san Mateo y los autores que escriben sobre los evangelios, y todos los martirologios (P. Ribadeneira)” (Vorágine, 1866: 107).

²⁰³ “El pintor luchó durante mucho tiempo con la segunda de sus obras para la capilla Contarelli, *El martirio de san Mateo*. Sus dificultades eran de dominio público entre los artistas en Roma. Setenta años después, Bellori sabía lo suficiente para declarar que Caravaggio ‘la hizo dos veces’, lo que fue confirmado por el examen de la pintura durante los trabajos de conservación en 1966” (Graham-Dixon, 2011: 223).

²⁰⁴ “Se veneran en ciertos lugares como en la iglesia del Carmen de Cádiz, junto con san Elesbán, ambos vestidos de carmelitas descalzos, también en el Carmen de Antequera y en el de Écija, antiguos templos de carmelitas, siendo patrona en la actualidad de un pueblecito peruano no muy lejos de Lima. La conocida *Hermandad de los Negritos* de Sevilla lleva sobre el paso de palio de Ntra. Sra. de los Ángeles un hermoso altorrelieve en plata de esta santa africana” (Martínez Carretero, 2008: 403-404). “En Espagne, en particulier à Cadix, dans l’église de la Vierge du Rosaire, et à Séville dans la Chapelle de la Señora de la Antigua, les noirs vouaient une dévotion depuis le XVI^e siècle à sainte Ifigenia, la Princesse nubienne, et à saint Elesbão l’Empereur d’Éthiopie” (Lahon, 2003: 153).

²⁰⁵ Teniendo en cuenta los motivos hagiográficos en torno a los que se articula esta comedia, el episodio de los dragones, la conversión al cristianismo de Ifigenia, su voto de castidad y los intentos frustrados de seducción de Hirtaco, puede postularse que la fuente principal de Godínez fue alguna de las hagiografías modernas, puesto que ni en las fuentes hagiográficas antiguas y ni en las obras de los Padres de la Iglesia se trataban estos temas.

las dos obras, ambas comparten la idea fundamental de que el arrepentimiento del pecador conlleva no solo el perdón de Dios sino también la gracia divina.

La fusión de este material hagiográfico con la mitología se produce a través de un entramado de diversos motivos. Desde el punto de vista estructural, los distintos niveles dramáticos se fusionan gracias a dos nexos de unión: en primer lugar, el hecho de que Ifigenia tenga que ser sacrificada para evitar que los dragones asolen el reino; en segundo lugar, se aúnan a través de la conversión de Ifigenia y su voto de castidad. El episodio del sacrificio de la joven es esencial para entender el proceso de imbricación que lleva a cabo Godínez, ya que en este pasaje se mezclan materiales de distintas procedencias. Por un lado, de la tradición hagiográfica toma el motivo de los dragones. Por otro lado, el tema del castigo divino y el sacrificio de una virgen para restaurar el orden cósmico procede del mito griego. La mezcla de ambos motivos en la obra crea un nuevo esquema (el sacrificio de una joven a un monstruo) que no estaba presente ni en la hagiografía ni en el mito de Ifigenia.

Este nuevo planteamiento de Godínez probablemente es fruto de sus fuentes mitológicas. Como ya hemos comentado antes, en la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya aparece el mito de Ifigenia inserto dentro del mito de Andrómeda, al igual que sucedía en la obra del Tostado. En este texto, se narra cómo Júpiter castiga a Casiopea, madre de Andrómeda, por su soberbia. Para ello, manda que la joven Andrómeda sea encadenada a una roca como sacrificio a una bestia marina. A partir de ese momento, Pérez de Moya, explica a sus lectores que los sacrificios humanos eran una costumbre relativamente común en la Antigüedad, aduciendo como ejemplo el sacrificio de Ifigenia. El hecho de que en esta obra la mención del sacrificio de Ifigenia se inserte dentro del mito de Andrómeda, donde se lleva a cabo el sacrificio de la primogénita del rey de Etiopía para calmar a un monstruo que ha sido enviado como castigo de un dios, nos hace pensar que Godínez pudo conocer la obra de Pérez de Moya. En ninguno de los dos textos se ofrecen explicaciones racionales sobre las causas de la ira del dios, y en ambos se indica que solo el sacrificio de la primogénita calmará su ira. Asimismo, la reacción del Agamenón de Pérez de Moya comparte muchos rasgos con el Egipto de Godínez, como su gran sentido del deber para con su pueblo.

Asimismo, junto a estos rasgos, también resulta necesario detenerse en la vinculación que se establece con el problema de los demonios. Según Pérez de Moya, siguiendo al Tostado, los antiguos hacían muchos sacrificios humanos a distintos ídolos debido a la influencia del demonio, de forma bastante similar a lo que enuncia San

Mateo cuando van a sacrificar a Ifigenia. En primer lugar, los humanos se dejan influir por los espíritus malignos para evitar catástrofes mayores. Así actúa Egipto la primera vez que manda sacrificar a su hija, para salvar a su reino de la destrucción que están causando los dragones. No obstante, en la *Filosofía secreta* también se señala que el influjo puede deberse a promesas por bienes futuros, y en *San Mateo en Etiopía*, después de que el apóstol haya expulsado a los dragones, Arfaxad manipula al rey para que sacrifique a Efigenia a cambio de la vida eterna. Así, las dos razones apuntadas por el Tostado y Pérez de Moya aparecen en la obra de Godínez. Además, la representación del acto del sacrificio en el texto dramático subraya el carácter demoniaco del acto, al escenificarse como si se tratase de un agujero en el suelo del que salen las llamas. Efigenia sería arrojada de esta manera al infierno de los demonios.

FILENA. Ay, Timocles, que ya quieren
 los sacerdotes de Bel
 sacrificar a Ifigenia,
 viéndolo su padre el rey.
 Ya le quitaron las ropas,
 y en hoyo que está al pie
 del altar, en viva llamas
 volcán de fuego vi arder
 y esperando por momentos,
 que la arrojen viva en él [...] (Godínez, 1667: 385).

Por último, con respecto a las fuentes mitológicas que maneja Godínez, cabría preguntarse si consultó la obra del Tostado o la de Pérez de Moya. El uso del nombre Bel en la comedia de Godínez para el dios pagano de Etiopía, variante del Bal que reproduce Pérez de Moya²⁰⁶, tiene más similitudes que el dios Moloch que recoge el Tostado. Asimismo, la gran difusión que tuvo la obra y su éxito entre los autores áureos hace que la fuente más probable de Godínez fuese el tratado de la *Filosofía secreta*.

²⁰⁶ Esta variante vocálica aparece, incluso, explicada por Pérez de Moya: “Y como las gentes fuesen de diversas lenguas, no tenían una manera de pronunciar ni acabar el vocablo y así algunos lo llamaron Bel, como se lee en *Daniel*; otros Baal, como se lee en los *Números* y en el libro de los *Reyes* y en el 4; otros le decían Baalín, como se lee en el libro I de los *Reyes*; otros le llamaron Beelfegor, como se lee en el Salmo 105 [...] Y aunque estos nombres tienen diversas terminaciones o fines según condición de diversas lenguas, como tienen principio de un solo nombre, todos comienzan por una manera, que es Bel” (Pérez de Moya, 1599: 10r-10v).

El segundo elemento que une la hagiografía y el mito es la conversión de santa Ifigenia. Mientras que, en la tradición hagiográfica, la joven es un personaje pasivo que se convierte al cristianismo gracias a los milagros que obraba San Mateo, en la comedia de Godínez, Ifigenia es un personaje activo que toma sus propias decisiones. Este cambio profundo en la psicología del personaje se produce gracias a que la joven se enfrenta a una serie de dilemas morales que Godínez incorpora en *San Mateo en Etiopía* mediante los motivos procedentes de la tradición mitológica. Por un lado, la presencia del sacrificio supone un punto de inflexión para la transformación espiritual de Ifigenia, ya que pone a prueba su fe y muestra su disposición de servicio a Dios, al aceptar sin reticencias su propia muerte. Por otra parte, el motivo mitológico de la salvación de un dios, en este caso Jesucristo, determina su vocación monástica. El deseo de mantener su voto de castidad ha enraizado tan fuerte en su psique que la lleva, al final de la obra, a enfrentarse directamente con Hirtaco, su antiguo prometido y nuevo rey. De esta manera, al incluir los elementos mitológicos en *San Mateo en Etiopía*, Godínez logra que el personaje de Ifigenia adquiera una nueva profundidad psicológica, que no estaba presente en la tradición hagiográfica, al pasar de ser un carácter secundario que se dejaba llevar por las determinaciones que otros tomaban por ella a convertirse en un personaje que decide sobre su propia vida y persevera en sus resoluciones, incluso si ello supone enfrentarse a Hirtaco o incluso a la muerte.

Los motivos de la comedia de Godínez que pueden vincularse con la materia mitológica son la ira del dios y el oráculo. Tanto el dios Bel de *San Mateo en Etiopía* como Ártemis en el mito griego castigan al pueblo. Para aplacar la ira del dios, los gobernantes se ven obligados a consultar un oráculo, que dictamina, en ambos casos, que la única solución es sacrificar a la primogénita del rey. Tanto en el mito como en la comedia de Godínez, el sacrificio de la joven busca resolver una situación problemática de la nación sobre la que gobierna su padre. Mientras que en el mito griego la muerte de Ifigenia sirve para permitir que los barcos zarpen rumbo a Troya, en la obra de Godínez funciona, en primera instancia, como único método de expulsar a los dragones que amenazan Etiopía. Ante el dilema de permitir el sacrificio de su hija para salvar a su pueblo, tanto Agamenón como Egipto reaccionan de la misma manera. A pesar de que ambos progenitores se ven embargados por un gran sentimiento de culpa a la hora de tomar la decisión, ambos arguyen, tras los consejos de su círculo cercano, que su deber como reyes es más importante que la vida de sus hijas.

Sin embargo, a pesar de las similitudes entre el mito y la obra de Godínez, el motivo del sacrificio cumple papeles muy distintos, debido al diferente contexto sociocultural que rodea a ambas obras. Muchos autores han analizado la problemática sacrificial en Grecia, puesto que se trata de un debate duradero y controvertido dentro del clasicismo. Aunque, generalmente, se defiende que en las épocas Arcaica o Clásica los sacrificios que se hacían ya eran de animales, es difícil negar que los ritos más antiguos hayan incluido sacrificios humanos, como atestiguan las múltiples referencias históricas que han llegado a la actualidad²⁰⁷, los numerosos mitos en los que se describen y las evidencias arqueológicas. En todo caso, estos sacrificios rituales estaban intrínsecamente relacionados con la piedad para con los dioses y funcionaban como núcleo de muchos actos rituales.

Con respecto a la posibilidad de que el mito de Ifigenia esconda prácticas de sacrificios humanos antiguos, se han propuesto diversas hipótesis. Hughes (2006), que alude a la estrecha relación que tenían los cultos iniciáticos de doncellas de Muniquia y Braurón con el mito²⁰⁸, argumenta que el hecho de que no se refieran sacrificios humanos en estos rituales gracias a las sustituciones de niñas por animales, permite esgrimir la posibilidad de que en su origen no hubiese holocaustos humanos, y que el intercambio animal fuese uno de los núcleos radicales del mito²⁰⁹.

The existence of cult myths connected with initiation rituals in Attica strongly suggests that the similar story of Iphigeneia also originated in a myth associated with activities in the cult of Artemis and that the animal substitution was an original feature of the story. Thus the commonly held opinion that the sacrifice of Iphigeneia reflects an early practice of human sacrifice and that her rescue and the substitution of an animal represent revisions made at a time when Greek sentiment no longer tolerated the practice is questionable and simplistic (Hughes, 2006: 84).

²⁰⁷ Entendiendo como históricas los hechos que el autor considera históricamente probados, aunque Bonnechère (2009: 191) señala que en el caso de Heródoto de los dieciséis casos de sacrificios humanos que recoge, quince son extranjeros y uno solo griego.

²⁰⁸ “In the Mounychian version a she-bear is killed, plague follows, and the Athenians are instructed by an oracle to sacrifice a virgin to Artemis; on the condition that his family receive the priesthood in perpetuity, Embarus volunteers his own daughter, but hiding her in the adyton he sacrifices a goat dressed in her clothing. In the Brauronian myth a bear is killed, plague ensues, and in atonement young girls must ‘play the bear’ before marriage” (Hughes, 2006: 83).

²⁰⁹ Por su parte, Solmsen (1981) defiende que la raíz del mito está en los sacrificios humanos, aludiendo a un pasaje de las *Grandes Eeas* de Hesíodo.

Por su parte, Bonnechère (2009) considera que, aunque los sacrificios humanos eran tenidos como una abominación por los griegos del período histórico, el contexto era determinante para la validez de esta prohibición moral, pues en casos de excepcionalidad, como en el caso de las guerras, la comunidad podía aceptar este tipo de actos.

Dans le mythe, le sacrifice humain est un acte accompli dans des situations chaotiques où les valeurs traditionnelles politiques, sociales, religieuses, pour résumer l'harmonie cosmique entre hommes et dieux, sont battues en brèche (Bonnechère, 2009: 195).

Así, para Bonnechère, el mito del sacrificio de Ifigenia se inserta dentro de una tradición específica de inversión de las reglas socio-culturales griegas, en la situación de caos y de excepcionalidad que precede al asalto de Troya por las tropas griegas. Burkert (2013) señala los vínculos que se establecen entre los rituales sacrificiales y la consolidación y renovación de la sociedad. La importancia del sacrificio de Ifigenia se debe entender dentro del contexto que precede a la guerra de Troya, pues “en el ámbito griego, el sacrificio de vírgenes caracteriza sobre todo la preparación para la guerra” (Burkert, 2013: 114). Al igual que para los cazadores paleolíticos, el sacrificio de parte de la caza servía como elemento compensatorio para el ciclo de la vida, el sacrificio de la doncella justifica y expía con antelación la guerra inminente.

Sin embargo, en el contexto sociocultural de la Contrarreforma, el valor del sacrificio toma un cariz diferente. Los sacrificios rituales, tanto animales como humanos, fueron objetos de un nuevo interés a partir del Renacimiento. Tanto el auge de los estudios clásicos, que se refleja en obras pictóricas como *Un sacrificio pagano* (1526) de Benvenuto Tisi da Garofalo, actualmente en la National Gallery, y que toma como fuente el *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna (1467), como el contacto y la colonización de las sociedades americanas fomentaron una nueva disposición respecto al asunto.

Se trataba de una cuestión importante para la sociedad hispana del Siglo de Oro, como se observa en las polémicas americanas, insertas dentro de la dicotomía civilización/barbarie, en las que participaron escritores como Bartolomé de las Casas, como ya vimos en el epígrafe anterior, Juan Ginés de Sepúlveda o Francisco de Vitoria. El motivo de los sacrificios humanos en América, que algunos autores veían como el “remedio diabólico de la sagrada Eucaristía” (Glantz, 1995: 151), también fue materia de

reflexión para autores de la talla de Sor Juana Inés, como muestran las loas que anteceden a sus autos sacramentales *El cetro de José* y *El Divino Narciso*.

OCCIDENTE. Pues entre todos los Dioses
que mi culto solemniza,
aunque son tantos, que solo
en aquesta esclarecida
ciudad regia de dos mil
pasan, a quien sacrifica
en sacrificios crüentos
de humana sangre vertida,
ya las entrañas que pulsan,
ya el corazón que palpita [...] (Sor Juana, 1995: 79).

Asimismo, la idea del sacrificio de Cristo, íntimamente ligada a la polémica sobre la doctrina de la justificación, juega un papel esencial a partir del Concilio de Trento, que fomenta las historias de mártires cristianos. En el caso de la *Ifigenia* de Godínez, la aceptación de su destino se asocia con sus inquietudes espirituales y a su deseo de servir a la “causa de las causas todas” (Godínez, 1667: 376), en consonancia con las motivaciones de muchos mártires cristianos. De esta manera, Godínez mantiene el esquema que repite a lo largo de todo su teatro hagiográfico:

Se trata de demostrar el cambio de vida que se produce en sus protagonistas. De una forma de vida desarraigada, pecadora o pagana, se llega a una vida pura, cristiana, incluso a la santidad [...] el protagonista pasa, tras el arrepentimiento de sus pecados, al estado de santidad (Bolaños Donoso, 1983: 680).

La idea de la transformación espiritual que sufren los personajes de Godínez viene subrayada en *San Mateo en Etiopía* mediante la alegoría del ave fénix, que recorre toda la obra. A *Ifigenia* se la compara con un fénix, pues su bautizo se presenta como un renacer, idea que se corresponde con las tesis tridentinas. Esta idea, además, ratifica los intereses sociales de Godínez, ya que, si mediante el bautizo se empezaba una vida nueva, los orígenes familiares no tenían importancia, reivindicando que su ascendencia de judeoconverso no debería suponer ninguna traba social. Por último, cabe destacar la salvación de *Ifigenia*. En ambos casos, un dios (Ártemis según la tradición grecolatina;

Cristo para Godínez), se apiada de la joven gracias a su decisión voluntaria de aceptar el sacrificio, y hace que se eleve en el cielo y desaparezca, impidiendo, así, su muerte. Ifigenia alcanza su plenitud como personaje al aceptar su sacrificio, y por su fe en Cristo, se salva.

Otro motivo que se repite en ambas obras es la aceptación de las jóvenes de su destino. En la comedia de Godínez, Ifigenia, se deja conducir voluntariamente al sacrificio. A pesar de que acaba de convertirse al cristianismo (todavía es catecúmena), la joven está resuelta a morir si Dios así lo desea, y no alberga ningún tipo de temor.

SAN MATEO. No desmayes, Ifigenia.
IFIGENIA. Mateo, yo moriré
alegre en presencia tuya (Godínez, 1667: 387).

La Ifigenia griega también acepta de buen grado su sacrificio, ya que desea lograr el bien de su Estado y de su propia casa, pues cree que, con la guerra de Troya, su padre logrará la tan ansiada fama. Irónicamente, su muerte funcionará como detonante de los acontecimientos representados en la *Orestíada* de Esquilo. La voluntariedad del sacrificio es un punto en común que acerca el mito de Ifigenia a la cosmovisión católica, y que permiten fundir mitología y hagiografía.

En la vorágine de la historia solo han podido sobrevivir las organizaciones sociales fundadas sobre bases religiosas. Del Imperio romano solo quedó la Iglesia romana. También en ésta, el centro lo sigue ocupando el sacrificio voluntario, inaudito, único, en el que la voluntad del padre se funde con la del hijo, un sacrificio repetido en el banquete sagrado, en el que los que confiesan su culpa son redimidos (Burkert, 139).

En relación con este último punto, es esencial también comentar el motivo de la virginidad. La virginidad es un elemento fundamental tanto en el mito griego como en la hagiografía, y cumple, asimismo, un importante papel dentro de la obra de Godínez. Por una parte, para la mentalidad católica, la santidad femenina está íntimamente ligada a la virginidad, y así se ilustra en la parte quinta del *Flos sanctorum* de Villegas, donde la historia de Santa Ifigenia sirve como *exemplum* en el capítulo dedicado a la castidad. Por otra parte, en el contexto sociocultural griego, el rito del sacrificio se equipara en

muchas ocasiones con el rito del matrimonio de las jóvenes vírgenes. En el mundo griego, Eros y Thánatos eran dos divinidades que, con frecuencia, aparecían estrechamente ligadas. En muchos textos griegos se produce la mezcla de los dos campos semánticos; por ejemplo, los himeneos se contraponen a los cantos fúnebres; las antorchas de la boda, a la pira funeraria; o las ofrendas florales de ambos ritos se equiparan. Entre este tipo de paralelismos, uno de los más comunes es el que se establece entre el lecho nupcial y la tumba²¹⁰. La cercanía que se establecía entre ambos conceptos dentro del ámbito griego también aparece en los ritos sacrificiales. En el mito griego, la sangre que se derrama sobre la piedra sacrificial simboliza la ruptura del himen en la noche de bodas²¹¹.

En el caso de la *San Mateo en Etiopía*, si, por una parte, Godínez resalta la santidad de Ifigenia por medio de su virginidad a la manera de las hagiografías, por otra parte, siguiendo la tradición mitológica griega, su disposición a ser sacrificada se equipara a una especie de boda con Dios. Esta equivalencia resulta clara, en palabras del propio Jesús, tras la salvación de la joven.

JESÚS. Mateo, Ifigenia es esta,
ya mi esposa y capitana
en milicia soberana
de vírgenes que me apreste,
porque, huyendo inconvenientes
del mundo, en más dulces bodas,
serán religiosas todas,
pobres, castas, y obedientes.
De tálamo tan dichoso
soy dueño yo; tú, tercero;
Yo, el esposo verdadero;
tú, el amigo del esposo (Godínez, 1667: 389).

²¹⁰ Valga como ejemplo este epigrama: “¿Dónde está la dulce fuerza de la amada sabiduría, injusta Cloto? ¿Dónde ese afán mío por servir a las Musas Piérides? Aún tengo doce años y ya yazgo bajo tierra en el penoso Hades, sin cumplir la deuda que con mis padres tenía. En vez del tálamo nupcial y los sagrados himeneos tengo una tumba, una estela y el odioso polvo” (Barrio Vega, 1992: 53).

²¹¹ “[...] cuando el coro nota cuánta sangre de la garganta del bonito cuerpo de Ifigenia manchará el altar de Ártemis (vv.1514-1517) está reactualizando la centralidad de la posesión y violación del cuerpo virginal en ambos ritos del matrimonio y de la ejecución sacrificial” (Rodríguez Cidre, 2015: 118-119).

De nuevo, la fusión de la hagiografía y el mito cumple un propósito en la comedia de Godínez. La virginidad de su protagonista no solo funciona como muestra de su santidad a la manera de la tradición hagiográfica, sino que también sirve como elemento de unión entre los ritos del sacrificio y el matrimonio. Al establecer este nexo, Godínez subraya la espiritualidad de su protagonista y su renuncia voluntaria al mundo terrenal, lo que refuerza su rechazo a las continuas proposiciones de Hirtaco (el conflicto principal de la comedia) y resalta el debate final entre San Mateo y el antiguo prometido de Ifigenia sobre el sacramento del matrimonio. Como ha señalado Martínez Berbel, con frecuencia se cumple

[...] la máxima de que un héroe grecolatino, al recrearse en el teatro áureo gana características de orden moral que no tenía en su origen. Estas características favorecen su tempranísima cristianización, casi *avant la lettre* (Martínez Berbel, 2014: 200).

Godínez fue, sin duda, un autor muy popular tanto en el XVII como en el XVIII, (Cortés Hernández, 2003; Vega García-Luengos, 2009). A pesar de los problemas que tuvo con la Inquisición y de su destierro de Sevilla, su obra dramática tuvo una gran difusión, como ilustra la publicación de gran número de sus comedias en distintas colecciones de la segunda mitad del siglo XVII, la reimpresión de algunas de sus obras que habían tenido problemas con el Santo Oficio²¹² y también su propagación por el continente americano, de la que nos queda constancia gracias al poeta novohispano Luis de Sandoval Zapata (Cortés Hernández, 2003). Su popularidad no se aprecia solo en la cantidad de reimpresiones y representaciones de sus obras, sino también en la recepción que tuvieron. Por ejemplo, *Celos son bien y ventura* sirvió de fuente original para un pliego suelto dieciochesco sobre la vida de San Albano, que determinó de manera fundamental la recepción hispánica de la leyenda del santo, gracias sobre todo al “destino trágico y lleno de circunstancias violentas” que le imprime Godínez (Cortés Hernández, 2003: 73).

Al igual que en el caso de San Albano, el esquema argumental que traza Godínez en *San Mateo en Etiopía* y su contaminación entre hagiografía y mito, también se dejará sentir a lo largo del siglo XVIII e influirá en la recepción de Santa Efigenia, como prueban las obras de fray Joseph Pereira de Santa Anna en Portugal y Francisco

²¹² Como *El arpa de David* y *La reina Esther* (Vega García-Luengos, 1986).

Colmenero en España. Las obras de estos dos autores nos permiten profundizar en las relaciones y las dinámicas de la obra Godínez tras su muerte, y analizar los cambios en la recepción del mito de Ifigenia y de la hagiografía de la santa etíope en dos períodos distintos, marcados por ideologías y objetivos diferentes. Así, mientras que la obra de Pereira de Santa Anna hay que enmarcarla dentro de los procesos de asimilación por parte de los cultos católicos de la población negra dentro del imperio portugués, la obra de Colmenero participa de las polémicas entre distintas órdenes religiosas, en concreto dentro de la búsqueda de los orígenes de la orden del Carmelo. Para analizar estas dos obras en su conjunto, en primer lugar, rastreamos sus fuentes y las relaciones de influencias que establecen con Godínez. En segundo lugar, se planteará el estudio de los textos dentro de su contexto histórico y socio-cultural para analizar las estrategias discursivas que emplean ambos autores según sus objetivos. Asimismo, se observará si la figura de Ifigenia cambia de alguna manera frente a la visión de Godínez.

El primer elemento de la red de influencias que teje Godínez se encuentra en la obra de fray Joseph Pereira de Santa Anna (1696-1759). Nacido en Río de Janeiro, carmelita, doctor en Teología y calificador del Santo Oficio, fue el primer escritor en introducir el culto de Santa Ifigenia en Portugal, en 1738, con la publicación de sus *Os Dous Atlantes da Ethiopia*²¹³.

Au Portugal il faut attendre 1737 pour que leur culte soit officiellement introduit par Frei José de Santa Ana, un Carmélite portugais naturel de Rio de Janeiro. Introduit mais pas initialement destiné à la dévotion des esclaves et affranchis du pays [...] (Lahon, 2003: 153).

Os Dous Atlantes da Ethiopia es una obra dividida en dos partes, la primera dedicada a san Elesbão, representante del triunfo del cristianismo sobre el judaísmo, y la segunda a santa Efigenia, que simboliza la primera evangelización de África. La sección dedicada a san Elesbão se publicó en 1735 y la de santa Efigenia en 1737, aunque en 1738 ya aparecen unidas. Ambas hagiografías vienen precedidas de una serie de censuras y paratextos, y están estructuradas en dos partes de cuatro capítulos cada una. La sección dedicada a santa Ifigenia consta de dos libros, en los que se entrecruzan materiales de la leyenda de la santa y textos sobre la cultura, la sociedad y la geografía de Etiopía para contextualizar el tema a los lectores de la época. El primer libro está

²¹³ Es autor también de la Crónica de la provincia del Carmen de Portugal (Fuente, 1877: 521).

dedicado a su estado seglar, y es el que incluye más capítulos sobre el marco espacial y social del país, mientras que el segundo se centra en su vida como religiosa, que termina con un capítulo referido a las excelentes virtudes de la santa. En cuanto a las fuentes, se suelen indicar, generalmente, en los márgenes de las páginas y remiten tanto a textos clásicos como a textos modernos. La *Colección de vidas de Santos* de Petrus Natalibus es una de las obras que más cita, sin embargo, el texto latino al que nos remite es considerablemente corto e incompleto, por lo que parece difícil que haya extraído todos los materiales de esta fuente. También menciona el legendario de Ribadeneyra²¹⁴. Además de estas obras de referencia, Pereira de Santa Anna también cita a Felipe Godínez y su *San Mateo en Etiopía*, de donde extrae el material mitológico que vincula la hagiografía de la santa etíope con el mito griego: los motivos del sacrificio, del oráculo y de la salvación por parte de la divinidad, apiadada por la resolución de la joven²¹⁵. Como ya mencionamos antes, esta imbricación parece presentarse por primera vez en la obra de Godínez y, el hecho de que su obra alcanzase una gran difusión en todo el ámbito ibérico (Vega García-Luengos, 2014; Cortés Hernández, 2003) facilitaría que Pereira de Santa Anna tomase los datos de Godínez, que el autor portugués considera verdaderos.

Nem o Author necessitava de beber estas noticias em fontes alheyas (o que talvez executou por evitar falsas suspeições nunca provadas) pois todas ellas como verdadeiras, saõ tiradas pelos primeiros resistos, de donde emanaraõ os mais caudalosos rios das mais cristalinas e puras aguas, em que se viaõ, e vem hoje as memorias Ethiopicas, quaes foraõ os primeiros filhos do grande Patriarcha Santo Elias e da Virgem Senhora Nossa do Monte Carmelo, que com ellas em seus Escritos encheraõ o Mondo todo (Pereira de Santa Anna, 1738:).

No obstante, a pesar de que Pereira de Santa Anna tome muchos motivos del texto de Godínez, su obra presenta una nueva relectura del texto, y añade algunos

²¹⁴ Es posible que una de sus fuentes sean las obras de fray Bernardo de Brito (1609: 41v) y Louis de Blois, abad de san Benito (1609: 561), ya que ambas incluyen el nombre de la reina de Etiopía y madre de Efigenia, Euphenisa, que no aparece en el resto de hagiografías comentadas. Ambos autores citan la obra de Abdías pero no incluyen el sustrato mítico que está presente en la comedia de Godínez.

²¹⁵ Toma también algunas citas literales, aunque traducidas al portugués, como sucede en la revelación que tiene Ifigenia en la que ve a Jesús en la que dice: “Ifigenia, se pretendes saber o conveniente modo de me servires conforme a minha divina vontade, faze-te Generalissima de hum exercito de Virgens pobres, obedientes e castas [...]” (Pereira de Santa Anna, 1738: 68), y en la obra de Godínez: “Ya mi esposa y capitana/ en milicia, soberana/ de vírgenes que me apreste,/ porque, huyendo inconvenientes/ del mundo,/ en más dulces bodas,/ serán religiosas todas,/ pobres, castas, y obedientes” (Godínez, 1667: fol. 9v- fol.10r.).

valores condicionados por su cosmovisión del mundo. Las disimilitudes entre los textos no solo se explican por la diferente tipología textual, pues mientras que uno tiene ciertos rasgos de la comedia de enredo y está concebido para la representación, el otro es una hagiografía al uso, sino que también muestran un cambio en los objetivos que pretenden alcanzar. Así, Pereira de Santa Anna continúa la estela iniciada en Europa a finales del XVI por Cesar Baronio, que trataba de imponer una nueva narrativa que se opusiese a la idea de que la esclavitud era la que había logrado imponer el cristianismo en África. De este modo, Santa Anna, al igual que otros autores anteriores²¹⁶, opta por subrayar la importancia de la evangelización de San Mateo en Etiopía, cuya pronta conversión al cristianismo había logrado extender la fe por todo el continente, y prueba de ello es la aparición de santos como Efigenia o Elesbão desde épocas muy tempranas.

Mais, tout en luttant contre les juifs grâce à Elesbão, Santa Ana poursuit, comme quelques autres avant lui, un second objectif: la réhabilitation, à travers l’Ethiopie, de toute l’Afrique et de ses habitants réduits en esclavage. Et c’est ici qu’intervient Ifigenia. Si celle-ci, dont l’existence historique est incertaine, a été introduite dans le martyrologe par Cesar Baronio en 1586 c’est, selon E.M. López, pour “rehausser l’Ethiopie en faisant remonter sa conversion à l’époque apostolique et relier à Saint Mathieu l’origine de la vie Monastique parmi les Ethiopiens”. Ne pouvant s’opposer directement à l’esclavage de nombreux prêtres, dont António Vieira et avant lui Alonso de Sandoval, puis à présent Santa Anna, tentent, comme Baronio, d’étendre à l’ensemble de l’Afrique l’idée de la libre et précoce christianisation de l’Ethiopie et de contester l’argumentation de sa venue à la vraie religion grâce à sa réduction en esclavage (Lahon, 2003: 155-156)

Pereira de Santa Anna se inscribe así en esta corriente de los siglos XVII y XVIII, que fomentó el culto de santos negros como método de evangelización de los esclavos de origen africano en América, que abrazaron el culto de Efigenia al tratarse de una de las primeras santas africanas. Gracias a estas circunstancias, su culto se expandió por toda Latinoamérica (Oliveira, 2007; Castañeda García, 2015). No debe olvidarse que, frente a esta versión de Santa Anna, en la obra de Godínez todos los personajes son blancos, como se indica al comienzo de la obra²¹⁷.

²¹⁶ Como Vieira, Alonso de Sandoval o el propio Baronio.

²¹⁷ Así, Godínez transforma su obra para que sus personajes representen mejor el ideal de virtud que intenta transmitir en *San Mateo en Etiopía* y para que el público aurisecular no asocie a los protagonistas

SAN MATEO. Ángel a Etiopía parto,
Tomé predica a los Negros,
y yo en Región del Ocaso
más apartada que allí;
son los etíopes blancos,
lleguen hasta allá los truenos
de Dios, ahora que al fallo
Apolo consulta el Rey (Godínez, 1667: 373)

La transformación de los personajes negros en blancos no es un hecho aislado dentro de la poética barroca. En primer lugar, porque la aparición de personajes negros en las tablas solía limitarse a papeles cómicos²¹⁸, y ese carácter cómico no encajaba con la historia de *San Mateo en Etiopía*. En segundo lugar, por la asociación que se establecía entre el color negro y el pecado, y el color blanco y la virtud²¹⁹. No sería extraño, pues, que Godínez presentase a sus personajes blancos para ahondar en el mensaje religioso de la obra, un hecho que ya se había dado en el teatro español.

En la literatura española del Renacimiento y el Barroco, los negros viven desesperados por dejar de ser negros. Es decir, sus autores blancos están desesperados por negar su negrura y así liberarles. Son liberaciones por negación. Unos se hacen santos católicos y se vuelven blancos real y metafóricamente, como los protagonistas de *El prodigio de Etiopía* y *El santo negro Rosambuco* (Fra-Molinero, 2014: 7).

En *Os Dous Atlantes da Ethiopia* se intenta introducir una nueva relectura del material en la que el color de la piel no justifique un carácter negativo de los personajes.

con los esclavos negros que llegaban a España. Godínez tuvo contacto de primera mano con la esclavitud negra, no solo porque en su familia se compraron y vendieron esclavos (Bolaños Donoso, 1983: 34) sino también porque Sevilla era una de las ciudades más importantes para este comercio. “Los años de mayor auge de la esclavitud negra en España fueron los finales del siglo XVI. En 1565, de los 429.362 habitantes del arzobispado de Sevilla- provincias de Sevilla, Huelva, norte de Cádiz y parte de Málaga- 14670 eran esclavos, es decir, uno por cada 30 habitantes” (Weber de Kulat, 1963: 383).

²¹⁸ “La imagen que desarrolló el teatro barroco español de los negros empezaba y acababa en la risa por lo general” (Fra-Molinero, 1995: 191).

²¹⁹ Por ejemplo, esto es lo que indica Natale Conti sobre las prácticas sacrificiales antiguas: “Había además un cuidado no pequeño en elegir las víctimas para los sacrificios de cada uno de los dioses, puesto que unas se sacrificaban en honor de los dioses buenos para que fueran favorables, otras a los malos para que no fueran dañinos. Y para los malos eran adecuadas las negras, para los buenos las blancas; a los estériles las estériles, a los fértiles las preñadas, a los masculinos los machos, a las féminas las hembras [...]” (Conti, 2006: 83).

Para subvertir esta idea que se imponía en las tablas hispánicas, desde los prólogos de la obra de Pereira Santa Anna se subraya el color de la piel de los santos, pero estableciendo una contraposición con el brillo de sus almas. Por ejemplo, de Ifigenia se dirá que, a pesar de la oscuridad de su piel, su alma es brillante como las estrellas²²⁰. Se juega constantemente con la contraposición de luz y oscuridad, asociada a las ideas de bien y mal, pero se desmiente que el color negro de la piel sea un reflejo de la oscuridad del alma. Al contrario, el color de su piel se intensifica ante al brillo impoluto de sus almas tras la evangelización del apóstol.

Contavaõ-se já oito annos depois da gloriosa Ascensão de nosso Redemptor, quando no Reino da Nubia (com as sombras do Gentilismo mais, que com a cor preta dos seus Naturaes, escurecido) entrou, a pesar do Principe das Trevas, hum claríssimo resplendor da luz da Fe (Pereira de Santa Anna, 1738: 18).

La defensa que se establece de las personas negras conlleva algunos cambios en la representación del mito por parte de Pereira Santa Anna. Así, el rey Egipo, trasunto como ya hemos dicho de Agamenón, es descrito como: “[...] rey de maneira benevolo, e para todo o genero de virtudes propenso, que de Catholico só lhe faltava a justiça, naõ a piedade” (Pereira de Santa Anna, 1738: 18), y a los etíopes como paganos por ignorancia y no por maldad.

Frente a esta descripción, Godínez había insistido en la presentación de Egipo como un personaje débil, manipulado por su consejero, y que se deja llevar por promesas de inmortalidad a costa del sacrificio de su hija. La debilidad del personaje facilita el ascenso al trono de su hermano Hirtaco, que se convertirá en el principal antagonista de la obra al intentar casarse con Ifigenia a pesar de su negativa y estado de religiosa, y prepara el terreno para Timocles, el galán de la obra.

Por el contrario, Pereira de Santa Anna centra su interés en mostrar que los etíopes ya estaban preparados para recibir la religión cristiana antes de que llegase san Mateo, y presenta a Egipo bajo una luz positiva, como un buen monarca para su pueblo. Mas aún, y frente a los textos anteriores que también ofrecían una consideración positiva de este personaje, aquí se presenta su dolor como padre y su conflicto interno.

²²⁰ “Santa, posto que pelo accidente da cor, exteriormente preta, de modo (pela qualidade interior do sangue) esclarecida, que comparada com os mais illustres Principes da terra, he no seu firmamento taõ nobre, como as estrellas” (Pereira de Santa Anna, 1738: 1).

Así, se presenta tanto a Egipo como a Euphenisa, su esposa, llorando cuando se enteran de la noticia que les han transmitido los magos.

Já entã Egypo, e Eupheniza frenéticos com a impossibilidade do remedio, de nehum modo podiaõ tolerar o tormento, que no coração, e na alma lhes causava a injusta morte de sua inocente filha (Santa Anna, 1938: 37-38)

Esta construcción del personaje paterno, que se deja llevar por el dolor que siente ante la pérdida de su hija, lo distancia del modelo de Egipo que había construido Godínez, figura que, aunque lamenta la muerte de su hija, no duda en sacrificarla por su propio beneficio. En *San Mateo en Etiopía*, la figura paterna actúa para satisfacer sus objetivos, la inmortalidad, a diferencia de la tradición anterior en la que tenemos un *rex virtuosissimus* que cede al sacrificio por el bien de su pueblo.

Pereira Santa Anna efectivamente muestra la virtud del rey, dispuesto a cumplir sus deberes para con su pueblo, pero representa mucho más vivamente la emoción paterna, que desea conservar la vida de su hija. De esta manera, el personaje de Egipo en la obra de Pereira muestra una gran humanidad, que continúa con la intención de demostrar la bondad de los etíopes, que explica la cristianización temprana de San Mateo, previa a la esclavitud y colonización de las potencias europeas.

Además, al igual que en otras lecturas religiosas que hemos visto en este capítulo, la figura paterna no comete ninguna violación de la ley sagrada que conlleve un castigo divino. En este caso, la aparición del mal que asola a la comunidad (la llegada de dos dragones que requieren el sacrificio de Ifigenia), se atribuye a la figura de Satanás mismo²²¹. También se añade un motivo ausente en las obras anteriores: el amotinamiento de los vasallos, elemento que determina la resolución de Egipo, que acaba cediendo al sacrificio de su primogénita para salvar la vida de sus súbditos. No solo eso, sino que mientras que el Egipo godiniano se dejaba convencer por segunda vez por el nigromante para acceder al sacrificio de su hija a cambio de la promesa de la inmortalidad, en el caso de *Os Dous Atlantes da Ethiopia*, esta segunda persuasión no se produce. En tanto que, en la obra de Godínez, los dragones son expulsados por san Mateo antes de que la joven sea rescatada por la divinidad, en esta hagiografía los monstruos son derrotados por el apóstol después de que Ifigenia haya sido elevada al

²²¹ Por tanto, la causa no es un dios pagano, representación de espíritus malignos, como sucedía en los textos anteriores.

cielo por un ángel. Y, más aún, en la obra de Pereira de Santa Anna, el que reta a los magos para que resuciten a su hijo, es el propio rey, para probar la ineptitud de los nigromantes, a diferencia de en *San Mateo en Etiopía* donde es el apóstol el que propone este desafío. De esta manera, todos los elementos negativos que rodeaban la figura de Egipto en la comedia, son eliminados en el texto de Pereira Santa Anna para promover la imagen de un buen monarca cristiano.

El personaje de Ifigenia también recibe un tratamiento algo diferente frente a la obra de Godínez. Así, la princesa revela una templanza mayor, un carácter más resolutivo y, en general, un papel más activo que el personaje de *San Mateo en Etiopía*. Mientras que, en la obra de Godínez, la santa etíope se caracteriza por una inocencia curiosa, que le permite comprender los misterios de Dios, pero no resolver ninguna de las tramas que giran en torno a ella (papel que le corresponde a personajes masculinos como san Mateo o Timocles) en *Os Dous Atlantes da Ethiopia*, la princesa adquiere un carácter más calculador. Así, por ejemplo, cuando se revela el vaticinio del oráculo sobre los dos dragones, la princesa nubia pide, sin perder la calma, un aplazamiento de la sentencia porque “não havia ley taõ barbara, nem taõ peremptoria justiça, que aos delinquentes não concedesse algum prazo, para que nelle pudessem pelo menos chorar [...]” (Pereira de Santa Anna, 1738: 32). Este uso de la retórica sirve para convencer a su padre, que le permite extender el plazo²²² e idear un plan con san Mateo para enfrentarse a los dragones. Su capacidad argumentativa volverá a ponerse de manifiesto cuando abraza el estado religioso y convence a las doncellas etíopes para que sigan sus pasos. Asimismo, acepta el sacrificio sin culpar a su padre, y solo toma la palabra para invocar a Jesús. Su resolución, su deseo de bautizarse, su capacidad argumentativa y estratégica, no solo a la hora de enfrentarse a su sacrificio sino también cuando provee de armas a sus compañeras religiosas, previendo una posible ofensiva, hacen de ella un personaje más complejo y con mayor capacidad de decisión que en la fuente directa de Pereira de Santa Anna²²³.

En lo que respecta a la divinidad, el dios Bel se mantiene solo como fachada del demonio, y es a través de él como conocemos la profecía que pesa sobre Ifigenia “Que

²²² Así, busca a San Mateo para que la bautice, pero un ángel se le aparece y le explica que tendrá que enfrentarse a sus enemigos, pero que el señor la protege. Trazan un plan, aunque el apóstol por intuición divina decide que no la va a bautizar hasta que llegue una ocasión más especial. Justo antes de que las llamas toquen a Efigenia, invoca el nombre de Jesús, como había acordado con San Mateo, y gracias a ello un ángel del cielo desciende y la salva.

²²³ El texto de Pereira también se hará una somera descripción de vida conventual que lleva la princesa y de las penitencias a las que se somete voluntariamente, siguiendo los ideales de la orden carmelita.

os estragos da Nubia só haviaõ de acabar, quando a Princeza Ifigenia dêsse principio a ser Phenix” (Pereira de Santa Anna, 1738: 31). El narrador explica que la única manera de acabar con el peligro que suponen los dragones es que Ifigenia abrace la ley cristiana, pero los magos²²⁴ aconsejan mal al rey para que mande sacrificar a su hija. El sacrificio de la joven princesa resultaría, entonces, una estrategia para eliminar a uno de los personajes que mayor poder de persuasión tienen en la Corte y que ha aceptado con mayor deseo las doctrinas que predica san Mateo. Los magos tratarían, de esta manera, de eliminar a su competencia y cortar de raíz aquellas creencias que ponían en peligro su posición de poder dentro del entramado político como ministros y consejeros reales. Estos proyectos, que en *Os Dous Atlantes da Ethiopia* se presentan de forma manifiesta, en el texto de Godínez solo se dan a entender de manera subrepticia y una vez que se ha desenmascarado la trama sobre las ofrendas al dios. Asimismo, el interés de Pereira de Santa Anna por revalorizar la cristianización africana queda patente en el sermón que ofrece san Mateo al pueblo etíope, a los que considera paganos solo por su ignorancia. El discurso del apóstol ofrece una síntesis de la visión cristiana del mundo, comenzando con el Génesis y terminando con la Pasión de Cristo, tal y como hizo Godínez en su obra, aunque añade ciertos detalles que no se encontraban en la fuente original. Así, en este texto se incluyen una explicación sobre la Trinidad, subrayando que no es una forma de politeísmo, y una defensa del orden monárquico como argumento contra la caterva de dioses paganos que poblaban el panteón etíope. Al explicar que la razón del paganismo africano se encuentra en la ignorancia del pueblo, el hecho de que más tarde se indique que Hirtaco, el gran antagonista de la leyenda, es criptojudío ayuda a ahondar en la maldad de este personaje, en contraposición con la bondad de los etíopes y su verdadera fe cristiana.

La red de textos que siguen la estela de la imbricación del mito de Ifigenia y la hagiografía de Santa Efigenia continúa con la obra de Francisco Colmenero²²⁵, doctor en Teología. En su *El Carmelo Ilustrado con favores de la Reina de los ángeles*

²²⁴ Pereira de Santa Anna sigue los legendarios sobre este motivo, por lo que los magos pasan a ser dos, Arfaxad y Zoroos.

²²⁵ Nació en 1693 en Enillas de Sayago (Zamora), y estudió en Salamanca, donde recibió el grado de doctor en teología. Consiguió el puesto de cura en Moraleja, que compaginó con distintas misiones por Galicia, Asturias y el norte de Castilla. Autor de varias obras religiosas, como *Reflexiones católicas y devotas instrucciones para desengañar al pecador y dirigirle por el camino de la salvación* (1748) y varios títulos devocionales. Vivió durante distintas temporadas en el convento del Carmen Calzado de Medina del Campo. Murió en las montañas de León, cerca de un sitio conocido como Lago del rey hacia 1772 (Ramírez de Luque, 1807: 104-105).

(Valladolid, 1754), emplea la obra de Pereira de Santa Anna como fuente principal²²⁶ (Colmenero, 1754: ¶¶ 3r) para construir un texto que gira en torno a la alabanza de la orden carmelita²²⁷. La obra fue concebida para reforzar las señas de identidad de la orden, a través de la exaltación de la Virgen del Carmen, dedicataria del libro, de las devociones y votos particulares del Carmelo y de diversas figuras relevantes que vistieron sus hábitos, tanto en sus orígenes como contemporáneas. El texto consta de diferentes tratados: 1) vida de san Elesbán; 2) vida de santa Efigenia²²⁸; 3) de la orden tercera de los carmelitas; 4) sobre la oración mental; 5) de la cofradía de nuestra señora del Carmen; 6) diversos prodigios obrados por la intercesión de la Virgen del Carmen; 7) imágenes de la Virgen del Carmen; 8) vida de fray Angelo de Paoli, en cuyo tratado

²²⁶ “[...] y por lo que mira a las vidas de san Elesbán y santa Ifigenia, fue el motivo de ponerlas en esta obra, el haber llegado a mis manos (con la ocasión de las misiones, que me han oído los portugueses) un tomo en folio, impreso en Lisboa el año de 1735, escrito con la más copiosa, y preciosa erudición por el Rmo. Padre Mro. Fray Joseph Pereira de Santa Ana, religioso carmelita y doctor por la Universidad de Coimbra; al que titula: *Los dos Athlantes de Ethiopia. San Elesbaán, y Santa Ifigenia*; en el escribió sus vidas, con las mas sólidas, y afianzadas noticias, valiéndose a este fin de autores de la mayor autoridad. Ha sido esta obra recibida con estimación de los doctos y universalmente aplaudida” (Colmenero, 1754: 15).

²²⁷ La unión de ambos santos fue relativamente común en la época, por ejemplo: “En Brasil la pareja Ifigenia-Elesbán fue la que predominó en los altares y retablos de las iglesias” (Castañeda García, 2015: 159). “Su veneración no fue exclusiva de la población de color, como tampoco de las comunidades que la tomaron como advocación principal; incluso, su presencia fue más notoria en aquellas dedicadas a otro santo, en donde ella figuraba como culto interno” (Castañeda García, 2015: 155).

²²⁸ En España, durante el siglo XVIII, se produce un mayor auge del culto a estos santos, aunque existen noticias de su culto desde el siglo XVI (Lahon, 2003). Su culto se mantiene en Cádiz, debido a la importante población esclava que abundaba en la ciudad, en la hermandad de Nuestra Señora de la Salud, san Benedito de Palermo, y santa Efigenia, como atestiguan dos documentos que se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Sevilla bajo las firmas A 109/ 123 (10) y A 109/ 123 (10-2). También en Sevilla, en la capilla de Nuestra señora de la Antigua y en la cofradía del los negritos. “En Sevilla, la cofradía de los morenos tenía un Cristo, una Dolorosa y un san Benito de Palermo, y ya en el siglo XVIII se le agregaron dos pequeños lienzos de otros dos santos negros: san Elesbán y santa Ifigenia. Probablemente en otras latitudes de América, donde faltan estudios al respecto, el binomio de este tipo de advocaciones, santa Ifigenia-san Benito de Palermo y/o santa Ifigenia-san Elesbán, fue recurrente” (Castañeda García, 2015: 159). En el ámbito hispano y durante el siglo XVIII, aumentan las publicaciones sobre estos santos, especialmente, los textos de carácter devocional como los septenarios, las octavas y las novenas, que parece que cumplieron la función de ser las principales fuentes de difusión de su culto en el Setecientos (Castañeda García, 2012). Sirvan de ejemplo el *Septenario en honra de la esclarecida virgen Emperatriz de Ethiopia Santa Ephigenia, para impetrar por medio de sus méritos el alivio y socorro de nuestras necesidades*, que contó con varias reimpresiones (México, 1730; Puebla, 1745; México, 1784) o la *Novena de los dos gloriosos Ethiopes San Elesban, emperador de Aquitania y Santa Efigenia, princesa de Ethiopia, del sagrado orden de nuestra señora del Carmen* (1756), que demuestra la vitalidad de su culto. A pesar de su popularidad, no se han encontrado rastros del material mitológico en estos textos, caracterizados por su sencillez y su accesibilidad al gran público, y cuyo objetivo fundamental era la promoción del culto de los santos protagonistas a través de ejercicios espirituales con una duración concreta (siete, ocho o nueve días en su mayoría), que servían para lograr la intercesión del santo en algún asunto (Castañeda García, 2015). Parece que el culto a santa Ifigenia en la Nueva España no estuvo monopolizado por ninguna orden concreta, aunque cabe destacar la importancia de los franciscanos, sobre todo en un primer momento, por su interés en la evangelización de la población negra (Castañeda García, 2015: 163). Sin embargo, en la península parece que su culto fue fomentado por los carmelitas, necesitados de autoafirmarse y presentar su tradición ante las dificultades que encontraron en las luchas entre distintas congregaciones religiosas (Martínez Carretero, 2008).

también se incluye una noticia sobre San Alberto Siciliano; y 9) vida de San Franco de Siena.

La importancia de retrotraer las reglas carmelitas a los orígenes de la expansión de la religión cristiana permite a la orden adquirir un prestigio tradicional y luchar en el campo de poder del siglo XVIII.

Todas las órdenes antiguas sin excepción también dieron rienda suelta a la fantasía y, al soñar en sus orígenes poco definidos [...] rellenaron con hechos fantásticos los vacíos históricos débilmente apuntalados. Pero sin duda hay que reconocer que los carmelitas se llevaron la palma: no se anduvieron con pequeñeces cuando trataron de justificar su antigüedad y se remontaron nada menos que al profeta Elías como fundador. Aquella orden *refundada* en Palestina a principios del siglo XIII era la misma que la de los Hijos de los profetas, como ya antes se ha dicho [...] Aquí entran, por tanto, figuras de santos de todos los tiempos que fueron asumidas como carmelitas al ser consideradas como eslabones de una misma e ininterrumpida cadena (Martínez Carretero, 2008: 397-398).

El cambio de percepción sobre la utilidad social y política del clero regular a largo del siglo XVIII y las medidas de los sucesivos gobiernos reformistas para limitar su poder y su influencia (Atienza López, 2012: 198), que llevó a la disolución de la Compañía de Jesús, pone en una situación difícil a las órdenes religiosas²²⁹. La progresiva desafección de la nobleza y la oligarquía, que ya no consideran los conventos como parte de su estrategia de promoción social (Atienza López, 2012: 205), la reducción en el número de fundaciones, donaciones y obras piadosas, que generó un descenso en los ingresos de las órdenes, alentó la competencia entre las distintas órdenes.

A todo ello, hay que añadir el cambio en el patrón de la religiosidad entre los sectores más ilustrados, que promovieron una religiosidad más intimista, opuesta a las manifestaciones extremas que habían florecido a raíz de la Contrarreforma, y que

²²⁹ Entre las críticas ilustradas destacaban “el número excesivo de frailes y conventos, las deficiencias en la observancia de sus reglas, la presión económica sobre las poblaciones, la religiosidad cargada de contenidos supersticiosos y la difusión de invenciones y devociones infundadas, la ignorancia y la acumulación de riquezas” (Atienza López, 2012: 201). Sin embargo, Callahan (1989: 30) considera que la situación de las órdenes mendicantes, aunque compleja, no sufrió una presión social negativa. Así, menciona el hecho de que en 1768 los franciscanos tuvieron que controlar el número de solicitudes para ingresar en sus filas, y explica este dato por la mejora de las condiciones materiales de vida que ofrecía a las clases bajas el ingreso en este tipo de órdenes y la importancia que siempre le dieron a la educación como método de ascenso social.

trataron de proyectar una imagen negativa de los regulares (Atienza López, 2012: 42). Este clima hizo que las órdenes religiosas tuvieran que luchar por la hegemonía y su posición dentro del campo de poder, “una competencia por la captación de recursos” (Atienza López, 2012: 209).

Aunque la hagiografía de Colmenero retoma también los motivos del sacrificio y de la salvación, procedentes del material mitológico, el modelo interpretativo que sigue esta obra difiere en gran medida del de Pereira de Santa Anna. Ya desde el título de la obra se pone el foco en la orden carmelita, y no en las vidas de los santos africanos, como sucedía en la obra del autor brasileño. El libro se abre con una imagen de la virgen del Carmen, a la que también dedica su texto. Como puede observarse, la hagiografía de los santos etíopes solo ocupa dos tratados de los diez que componen la obra, y aunque el texto de Colmenero se presenta como una traducción de la obra de Pereira de Santa Anna, introduce algunos cambios que responden a su objetivo principal: entonar un panegírico de la orden carmelita. Así, mientras que el libro de Pereira de Santa Anna estaba dividido en dos libros dedicados, respectivamente, al estado seglar y al estado religioso de la santa etíope, estructurados a su vez en cuatro capítulos cada uno, la obra de Colmenero no sigue esta organización y divide la hagiografía en seis capítulos, mencionando a la orden del Carmelo en los títulos de las secciones²³⁰.

En la obra de Colmenero, las referencias explícitas al color negro de la piel de los personajes han desaparecido, y aunque se respetan las características físicas y geográficas del reino de Nubia, se reducen los datos que apuntan a las realidades sociales e históricas: “Pero dejando estos etíopes bárbaros, y hablando solo de los de la Monarquía de Efigenia [...]” (Colmenero, 1754: 52). Como consecuencia de esta reestructuración de los contenidos, la caracterización de los personajes también sufre cambios. La relevancia de la figura del padre, que había sido una pieza clave en el original debido a su rol en la expansión de la fe cristiana por África, pierde peso y se reduce su caracterización psicológica. Ya no exhibe preocupación por el pueblo etíope, rasgo esencial en *Os Dous Atlantes da Ethiopia*, ni el narrador comparte sus pensamientos sobre los hechos que tienen lugar. Por ejemplo, el cuestionamiento a la capacidad y el poder de los magos que se plasmaba en el texto de Pereira de Santa Anna

²³⁰ Las diferencias que se encuentran en ambas obras son: del primer libro de Pereira, que trata del estado seglar de santa Ifigenia, Colmenero elimina el primer capítulo que introduce las características sociales y geográficas del reino de Nubia, y se queda solo con el segundo capítulo, al que cambia el nombre por “De la patria, nacimiento y padres de santa Ifigenia”.

desaparece, y frente a “O rey querendo últimamente persuadirse da ineptidaõ dos taes ministros [...]” (Pereira de Santa Anna, 1738: 62), se opta por: “El rey queriendo hacer la última experiencia del poder de los magos [...]” (Colmenero, 1754: 67).

La representación de Ifigenia sigue la misma línea, pierde sus rasgos individualizadores y termina por convertirse en la personificación de los votos y reglas por las que se rige la orden. A través de ella, se materializa el imaginario carmelita, sus patrones organizativos y sus características particulares. Así, en el penúltimo capítulo de la obra, dedicado a la descripción de las virtudes de la santa, se ponen de relieve los atributos admirables en una religiosa carmelita: humildad, la oración continua, la abstinencia, el trabajo manual y los castigos físicos. Estas virtudes se personifican en la santa etíope, cuya aceptación del sacrificio y posterior aceptación del estado religioso encaja en la narrativa que se construye en torno a la imagen de las monjas. En el plano simbólico, el sacrificio funciona como un antecedente de su cambio de estado. El tránsito que sufre la santa, y por el que pasan todas las monjas carmelitas, implica la muerte para el mundo profano. La profesión de votos se concibe entonces como una muerte en vida, por la que las monjas renuncian a las posibilidades mundanas, sacrificándose por amor a Dios. A través de este paralelismo, la idea del sacrificio, tomada de los materiales mitológicos, se aleja de la interpretación que predominaba en las fuentes anteriores. Mientras que el sacrificio se asociaba a la idea de matrimonio en la obra de Godínez, al entender que ambos rituales daban comienzo a una nueva vida, en la obra de Colmenero el símbolo de luto en la vestimenta de las monjas, que representa el fin de su vida anterior y la aceptación de la nueva vida que comenzaban al tomar los hábitos, adquiere una gran relevancia. En este texto, los temas mortuorios cobran una mayor significación, en consonancia con los preceptos carmelitas. Para profundizar en esta idea, el texto se detiene pormenorizadamente en la aceptación del estado religioso de la santa. Mientras que, en el texto de Pereira de Santa Anna, solo se hacía una pequeña mención al color negro del velo²³¹, aquí se describe todo el rito de entrada en la orden carmelita y el atuendo típico de las religiosas de dicha orden, lo que subraya su carácter de panegírico dedicado al Carmelo.

²³¹ El sacrificio que lleva a cabo Ifigenia, que es la muerte de su vida mundanal, sirve como mito etiológico que explica el uso del velo negro por las monjas carmelitas.

5.5. La familia cristiana

Las visiones religiosas del mito adquieren una nueva variante a finales del siglo XVIII gracias a *Ifigenia in Aulide*²³² de Manuel Lassala y Sangerman, abate jesuita, nacido en Valencia en 1738. Pocos son los datos que se tienen de su vida, recogidos y sistematizados por Espinosa Carbonell (1982; 1990) y por Sebastià Sáez (2015), aunque a partir de las distintas fuentes se sabe que contó con una formación humanística importante, que le permitía leer y escribir en latín y en griego. En 1767 se trasladó a Italia, tras la expulsión de los jesuitas, a pesar de que no ingresó en la orden hasta 1771. Allí, continuó formándose y participando en la vida literaria²³³, hasta que en 1798 regresó a Valencia donde murió en 1806. Cultivó distintos géneros literarios desde teatro hasta fábulas, aunque la mayoría de sus obras se encuentra en verso.

*Ifigenia in Aulide*²³⁴ (1779), publicada originalmente en italiano en verso suelto, fue traducida al español en endecasílabos por Julián Cano y Pau, pseudónimo de Juan Bautista Esplugues Palavicino²³⁵, y publicada en Valencia en casa de José y Tomás de Orga en 1781. Se conservan dos testimonios de la versión original en italiano, uno impreso en Bolonia en 1779 por Tommaso d'Aquino y un manuscrito (Espinosa Carbonell, 1982)²³⁶. En cuanto a la traducción, se conserva en un único testimonio, el impreso de Valencia por José y Tomás de Orga (1781). Este testimonio cuenta, frente al impreso de Bolonia, con un prólogo del traductor y el argumento de la obra, en el que se da noticia de algunos eventos previos del mito, como la razón de la ira de la diosa por la muerte de “una cierva muy querida de Diana” (Lassala, 1781: 4) durante una cacería de Agamenón²³⁷.

²³² Para el estudio de esta obra y de su autor partimos del magnífico trabajo de Sebastià Sáez (2015) en el que se propone el estudio y la edición de esta tragedia. A partir de su análisis en profundidad, la autora explora los cambios que la obra de Lassala atendiendo a su contexto social y a los gustos literarios del *Settecento* italiano, haciendo un estudio comparativo con la obra de Eurípides, la traducción que Erasmo lleva a cabo y la tragedia de Racine, para extraer los elementos característicos del jesuita valenciano.

²³³ Formó parte de distintas academias científicas y literarias como la de la *Arcadia*, la *Academia dei Forti*, la de los *Aborigeni* y también la de los *Inestricati* durante los 32 años que pasó en Italia (Sebastià Sáez, 2015).

²³⁴ Las fuentes reconocidas por Lassala son las obras de Eurípides y de Racine, aunque (Sebastià Sáez, 2015: 254) también observa una influencia de la ópera de Gluck en la resolución final del conflicto mediante la boda de Aquiles e Ifigenia.

²³⁵ Barón de Fignestrani y caballero maestrante de la ciudad de Valencia (Pastor Fuster, 1830: 117), provenía de una familia de origen genovés que alcanzó importantes posiciones de prestigio en Valencia. Llegó a ser síndico Procurador General de la ciudad y, más tarde, teniente del Regidor Vicente Mertia y Alborno entre 1784 y 1787 (García Monerri, 1991: 170).

²³⁶ Presentan variantes entre ambos, entre las que cabe destacar varias tiradas de versos que solo aparecen en el testimonio impreso.

²³⁷ Este detalle, sin embargo, no se menciona durante la tragedia.

Sebastià Sáez (2015) ha propuesto que la poética italiana del *Settecento* condiciona de manera determinante en la obra de Lassala. La poética italiana del XVIII sufrió una serie de reformas con las que se buscaba una vuelta a los ideales del *Cinquecento* bajo la influencia de otras literaturas europeas, especialmente la francesa y la inglesa. Este nuevo pensamiento estético le concedió, en primer lugar, un mayor peso a los materiales de la Antigüedad clásica y a los temas históricos o del Antiguo Testamento, que satisfacían el gusto del público y su necesidad de evasión de la realidad cotidiana. Por otra parte, se observa una preferencia por los giros sorprendentes en las tramas y por los personajes con una compleja caracterización psicológica (Garelli, 1997: 132). Cabe destacar también como características de la tragedia neoclásica, siguiendo a Luzán, una tendencia al final feliz, influido por los dramas de Metastasio.

Asimismo, influido por la práctica y la teoría de Corneille, se emplean personajes virtuosos, en contra de la teoría aristotélica, que proponía personajes normales o un poco mejor de lo normal, pero con responsabilidad objetiva de sus males para favorecer la catarsis del público. En el siglo XVIII, el premio de la virtud y el castigo de los extravíos se sitúan dentro de la órbita de la dimensión educativa y moral del teatro y la posibilidad de la educación a través de las tablas, debate común en toda Europa. El método de enseñanza a través del teatro estaba implantado en los colegios jesuitas, por lo que Lassala tuvo que estar al corriente de estas polémicas. Todo este complejo sistema poético del Setecientos tiene como resultado una cristianización de todos los personajes de la obra de Lassala (Sebastià Sáez, 2015). Por ejemplo, el personaje de Agamenón está profundamente influido por el tamiz cristiano ya que, acosado por los remordimientos que le produce la toma de la decisión del sacrificio de su hija, se sentirá presionado por la culpa a lo largo de toda la obra.

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 se puede escapar y que solo puede paliar con la autocensura (Sebastià Sáez, 2015: 190-191).

Clitemnestra, la figura materna que se erige como la guardiana de las tradiciones rituales en su papel de madre de la futura esposa, también sufrirá una importante cristianización en la obra de Lassala. Así, mientras en Eurípides se trata del arquetipo de

la mujer indómita que no está dispuesta a ceder a los deseos de Agamenón, en Lassala su carácter se ha dulcificado en gran medida. A pesar de su rol tradicional en la boda ficticia entre Aquiles e Ifigenia, su autoridad está sujeta a la de su marido, el *pater familias*, que le prohíbe participar en la ceremonia delimitando su espacio de acción, al sacar las nupcias del terreno de lo doméstico para convertirlas en una “cuestión de Estado, de las que una mujer debe de mantenerse al margen” (Sebastià Sáez, 2015: 216). Este carácter cristiano que le otorga Lassala generará un conflicto interior novedoso, en el que la reina se enfrenta a la decisión de tener que elegir entre la muerte de su hija o la muerte de su esposo, contra quien el resto del ejército descargará su furia.

CLITEMNESTRA. [...] O perder deggio
e abandonar a la figlia? O se la rendi
a me salva, sarà de giorni suoi
il solo prezzo, aime! Del [*sic por del*] caro sposo
il sangue sparso? [...] (Lassala, 2015: 310).

CLITEMNESTRA [...] O la hija he de perder, o si la libras,
del esposo la sangre será el precio [...] (Lassala, 1781: 43).

Este debate interno de Clitemnestra nunca se había planteado en la tradición, pues no hay precedentes de la amenaza del motín del ejército. También es novedosa en la obra de Lassala la equiparación del amor maternal y el amor conyugal, porque en las fuentes clásicas el amor por la hija supera al que siente por su marido, como se observa en las *Electras* de Sófocles y Eurípides, en las que Clitemnestra justifica el asesinato de Agamenón como venganza por la muerte de Ifigenia. En relación con este punto, es interesante reseñar la amenaza de la llegada de las Furias que profiere la reina contra Agamenón. Por otra parte, el nuevo modelo familiar que impera en la sociedad del siglo XVIII se aleja de aquel en el que los linajes funcionan como eje vertebrador de las relaciones. La familia nuclear adquiere un papel más importante en el cambio que se produce con respecto a los siglos anteriores, provocado por el ascenso del concepto de la familia burguesa, lo que explica que Clitemnestra reniegue de su hermana Helena y de la necesidad de Menelao de recuperarla.

La relación de Aquiles e Ifigenia en la obra de Lassala hay que entenderla también dentro de este paradigma cristiano. Su amor, que se mantiene siempre en un plano ideal, no llega a consumarse ni a desarrollar ningún tipo de pasión amorosa. Sin embargo, el motivo del matrimonio supone un gran obstáculo para la consumación del sacrificio, ya que, la presencia de su prometido puede poner en entredicho la autoridad de Agamenón para disponer de la vida de su hija.

As the fictional marriage between Achilles and Iphigeneia takes on an ever-increasing reality, Agamemnon's determination to sacrifice her becomes even more dubious, for Iphigeneia's status as an appropriately virginal victim is by implication technically compromised along with the traditional plot (Foley, 1982: 163).

Asimismo, la presencia de un futuro marido también permite cuestionar la condición de doncella de Ifigenia, lo que implica una duda sobre la pureza del ritual del sacrificio. Finalmente, en una nueva vuelta de tuerca de Lassala, el matrimonio de ambos jóvenes acabará consumándose en la última escena²³⁸.

Para interpretar las variaciones con respecto a sus fuentes reconocidas, Eurípides y Racine, es necesario situar la composición de la obra de Lassala en pleno conflicto entre molinistas y jansenistas, pues la configuración de sus personajes depende en gran medida de la posición que el autor adopta con respecto al determinismo y la dicotomía entre el libre albedrío y la divina providencia. El tratamiento de la divinidad en esta obra presenta unas características particulares, que lo alejan del resto de obras que hemos tratado hasta este momento. Por primera vez, se cuestiona la veracidad de las interpretaciones que Calcante hace del oráculo, aduciendo que los dioses nunca podrían castigar de esa manera la virtud de Ifigenia.

AGAMENÓN. [...]
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

²³⁸ Mientras que, en Racine, la boda no llega a producirse, aquí se presenta como realidad ya dada entre los personajes.

ad Argo, d'Auli fuga [...] (Lassala, 2015: 265).

AGAMENÓN. [...]
No, Calcas mintió, el oráculo es falso,
jamás el cielo oprime la inocencia,
Diana no es cruel... ¿puedo aún del riesgo
mi hija separar? Sí pues, a Argos vuelva,
a Áulide no llegue [...] (Lassala, 1791: 7).

Sebastià Sáez (2015) ha propuesto que la concepción molinista de Lassala le lleva a desechar el determinismo clásico de Eurípides, representado por el concepto de *fatum* griego, y el determinismo jansenista de Racine²³⁹. Sin embargo, no solo la obra se puede entender como una contestación a las proposiciones deterministas de sus fuentes, sino que a partir de las posiciones que los personajes lassalianos adoptan se establece una discusión sobre la predestinación. De esta manera, Lassala hace que Aquiles²⁴⁰ sobresalga entre el resto de personajes como el representante del libre albedrío.

ACHILES. [...]
Ifigenia vivrà. Riposa intanto
sulla mia fe; mentre io respiro, in vano
la destinaro i numi a cruda morte:

²³⁹ 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 irremediamente por la voluntad divina. 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. 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* (1588)—, se opone a la creencia de que alma humana esté irremediamente 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. 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 la epistemología y la ontología, articulándose así un instrumento jurídico-moral para regir la virtud a través de la libertad.

²⁴⁰ Según la *Poética* de Aristóteles, el héroe trágico nunca debía 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. 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.

questo oracolo mio farà [*sic* por *sarà*] più vero,
che'l van rumore da Calcante sparso (Lassala, 2015: 312).

AQUILES. [...] No morirá Ifigenia: ley precisa
mi palabra ha de ser; en fe de ella,
señora, descansad: mientras yo viva,
¡cuán 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 (Lassala, 1791: 45).

Vemos, pues, cómo Aquiles se erige como defensor del libre albedrío en esta obra. Mientras que el resto de los personajes acaban claudicando al destino, Aquiles está dispuesto a defender su voluntad como eje determinante de la acción de la obra. No sucede así, por ejemplo, con Clitemnestra, que en la obra de Lassala adopta un papel más sumiso que en las obras anteriores, en concordancia con el paradigma de la buena esposa cristiana. Esta domesticación de su personalidad le permite a nuestro autor introducir un conflicto en este personaje, que no se encontraba en la versión de Racine o en la de Eurípides, pues Clitemnestra se debate entre aceptar el sacrificio de su hija y perderla o negarse, huir con su primogénita y permitir que el resto de caudillos griegos se enfrenten y maten a su marido.

Tanto Clitemnestra como Agamenón acaban asumiendo el castigo impuesto por la diosa como algo inexorable y, en cierto modo, absurdo. A pesar de sus debates, son consciente de la inutilidad de cualquier tipo de lucha contra ese destino impuesto por la diosa.

CLITEMNESTRA. [...] Se al fine
la legge del destin cangiar non posso,
pur troppo noto a te sarà fra poco
questo fatale arcano. Or voglio sola
provar tutto il rigor del fato avverso:
la molle compassion, l'imbelle pianto

è un debole conforto, quando el male
impedir non si può (Lassala, 2015: 313-314).

CLITEMNESTRA. [...]
pero al destino resistir no puedo.
Muy en breve sabrás todo el arcano;
entre tanto, yo sola sufrir quiero
el rigor de los hados: los suspiros
y compasión alivios son pequeños,
cuando evitar no pueden las desgracias (Lassala, 1791: 46-47).

Sin embargo, es Ifigenia el personaje que representa más cercanamente las posiciones molinistas de Lassala. Así, Ifigenia no intenta imponer su voluntad por encima de la de Dios, como pretende Aquiles, ni tampoco reniega de su libre arbitrio, como sucede con sus padres, sino que toma una decisión voluntaria, que no contradice la voluntad divina y que la lleva al sacrificio, inconsciente de que en esa misma decisión se encuentra la clave para su salvación última.

MENELAO. E vegga il popol Greco
dal ciel qual premio alla virtù si renda (Lassala, 2015: 350).

MENELAO. Y admire el pueblo griego cómo premian
los cielos la virtud, y al encumbrado
blasón que nos eleva, pues esfuerza
el ánimo más débil y más flaco (Lassala, 1791: 80).

La posición que adopta Ifigenia con respecto a la divinidad se ve recompensada, y gracias a su fe y a su libre elección se salva. En la obra de Lassala, la Ártemis griega se ha convertido en una divinidad judeocristiana, que actúa con justicia y que, por tanto, no puede castigar a un personaje virtuoso como Ifigenia, dispuesta a sacrificarse por el bien común. Su virtud logra la recompensa divina porque la necesidad griega, el sometimiento a los caprichos crueles de los dioses, no tiene cabida en la obra de Lassala.

Cabe, por último, destacar cómo Lassala se hace eco de Aristóteles y las polémicas de sus comentaristas sobre el súbito cambio de opinión de Ifigenia con

respecto al sacrificio. En la *Poética*, Aristóteles al referirse a los caracteres de la tragedia menciona como ejemplo de carácter inconsecuente el cambio de mentalidad de Ifigenia en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. La repercusión que tuvo esta obra desde el Renacimiento favoreció los debates sobre este punto de la tragedia. Racine, que estaba de acuerdo con el carácter inconsecuente de la protagonista en la obra eurípidea²⁴¹, cambia la trama principal y añade el personaje de Erífile para evitar un cambio brusco de Ifigenia. Lassala es también consciente de este hecho, como se refleja en estas líneas de diálogo con Clitemnestra.

CLITEMNESTRA. Ifigenia, ch'insolito coraggio,
che furor nuovo è questo? Tanti prieghi,
tanti sospiri e lagrime poc'anzi
versar ti vidi ed ora sul momento
un improvviso fuoco un nuovo spirto
in te si desta! [...] (Lassala, 2015: 323).

CLITEMNESTRA. Ifigenia, ¿qué ardor extraordinario,
qué no visto valor te está encendiendo?
Cercada de temores muy poco hace
prorrumpías suspiros y lamentos;
en un fuego improviso embebecida,
solo constancia respirar te veo:
¿qué es esto? ¡Tal mudanza me sorprende! (Lassala, 1791: 55).

Para solventar estas críticas, Lassala incide más que sus predecesores en el cambio de opinión de Ifigenia, que se justifica aduciendo una serie de razones con una clara intención persuasiva que, más que dirigida al resto de personajes, va dirigida al público contemporáneo del autor²⁴².

²⁴¹ “On peut apporter pour exemple [...] de moeurs inégales et qui se démentent, l’Iphigénie en Aulide. Car Iphigénie timide, et qui a peur de mourir, ne ressemble en rien à l’Iphigénie qui s’offre généreusement à la mort, et qui veut mourir malgré tout le monde” (Racine, 1951: 28-29).

²⁴² En primer lugar, remite a la piedad necesaria para con los dioses y a la aceptación de la omnisciencia divina, cuyos planes son inescrutables. En segundo lugar, indica que el honor que alcanzará Grecia gracias a la guerra contra Troya, y el papel relevante y la fama que ganarán los hijos de Atreo la mueven a elegir su propio sacrificio para alcanzar la gloria, lo que dará un nuevo sentido a su vida. Por último, considera el amor que siente por Aquiles y por su propio padre, que la llevan a tomar una decisión que beneficiará a ambos, a pesar de que conlleve su muerte.

De esta forma, podemos insertar la obra de Lassala dentro de una corriente de interpretación del mito de Ifigenia más amplia, que recorre las letras europeas desde el Renacimiento. Su *Ifigenia in Aulide* utiliza el material mitológico para transmitir una serie de valores éticos y morales, propios de la religión cristiana, y asentar un modelo de familia, acorde con sus ideas dieciochescas. La obra de Lassala retoma el tema del destino, que ya estaba presente en las recreaciones grecolatinas de este mito, para sustentar sus tesis molinistas sobre la divina providencia, la voluntad y el libre albedrío.

6. REPRESENTACIONES POLÍTICAS DEL MITO DE IFIGENIA

6.1. El sacrificio de un rey. Las traducciones hispánicas de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio

La transmisión del mito de Ifigenia también se configuró desde una perspectiva política-nacional dentro de la tradición hispánica. Las obras en las que prima este aspecto tratan de presentar el mito como cauce de expresión para determinadas posturas ante la constitución de la sociedad y de la nación a la que se pertenece. Estos cambios en la percepción de un personaje mítico dentro de una sociedad se explican a través de las dinámicas históricas que producen variaciones de matices en distintos personajes a través de las relecturas literarias y de los análisis sociales que de ellos se hacen.

Algunos de los primeros ejemplos que se conservan de esta propuesta interpretativa son las ramificaciones ibéricas de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio, escrita a principios del siglo VI, cuando ya estaba en la cárcel²⁴³. Se trata de un texto complejo en cuanto a su configuración genérica. Redactado en prosa y en verso²⁴⁴, característica que comparte con la sátira menipea, presenta elementos similares al

²⁴³ Anicius Manlius Severinus Boethius nació en Roma entre 470-475. Era miembro de la importante familia de los Anicii, y parece ser que su padre pudo ser cónsul en Egipto en 487. Fue adoptado por Quinto Aurelio Memio Símaco, prefecto de Roma y miembro del Senado, tras la muerte o abandono de su padre biológico. Aunque se conoce poco de sus primeros años tuvo que tener una educación esmerada. Boecio participó activamente en la política de su tiempo siendo cuestor, cónsul y después *magister officiorum*. Sin embargo, su fortuna cambió cuando se enemistó con el rey Teodorico a raíz del fracaso de su embajada a Constantinopla para lograr un entendimiento entre Teodorico, que era arriano, y el emperador Justino I, cristiano ortodoxo. Boecio fue acusado de traición, sacrilegio, y brujería y fue condenado y exiliado en espera de su ejecución. Finalmente, el Senado ratificó la sentencia de Teodorico y fue ejecutado en Pavia en el año 524 (Rodríguez Santidrián, 2015: 10-14).

²⁴⁴ Los fragmentos en prosa varían en longitud y los treinta y nueve poemas que se entreveran están compuestos en una amplia variedad de metros.

diálogo platónico, aunque, generalmente, se adscribe al género de la *consolatio*. La obra está dividida en cinco libros en los que se entabla un diálogo entre un prisionero, encarcelado y desterrado a pesar de haber buscado el camino de la justicia, y la Filosofía, encarnada en una mujer de “imperiosa autoridad” (Boecio, 2015: 42), que llega a su celda para traerle consuelo y recordarle el verdadero fin del ser humano.

En lo que respecta a su organización interna, el primer libro se presenta como una introducción en la que el prisionero cuenta sus cuitas y la Filosofía le explica que su sufrimiento surge de haber olvidado una serie de verdades fundamentales; en el segundo libro, la Filosofía se centra en el concepto de la fortuna y en cómo los bienes que proceden de ella son falsos y engañosos; en el tercero, la Filosofía arguye que la felicidad, “estado perfecto del alma, causado por la reunión de todos los bienes” (Boecio, 2015: 95) que buscan todos los seres humanos, solo puede encontrarse en Dios; en el cuarto, el diálogo gira en torno a las nociones del mal, de Dios, de la Providencia y del Destino; por último, el quinto libro está dedicado a la controversia entre la omnisciencia divina y la libertad humana.

El texto de Boecio tiene un carácter marcadamente religioso y filosófico en el que las musas, que no ofrecían ningún conocimiento verdadero al prisionero puesto que “matan la rica y fructífera cosecha de la razón” (Boecio, 2015: 41), son violentamente expulsadas de la celda del prisionero por parte de la Filosofía. El eclecticismo filosófico de la obra de Boecio ha sido analizado por numerosos críticos (Marenbon, 2003; Donato, 2013; Lerer, 2014), que han tratado de explicar la fusión entre el pensamiento cristiano del texto y la influencia del platonismo: “Plato’s *Timaeus* is generally deemed the basis of Philosophia’s cosmology, while the “cave”-concept from *Republic* 7 is an intertextual presence in the work’s argument” (Claassen: 2007, 2).

En cuanto al material mitológico, y aunque la *Consolatio* no es muy pródiga en el empleo de este tipo de fábulas, pueden encontrarse algunas referencias y fragmentos dedicados a mitos. Para el estudio de esta Tesis, nos interesa, especialmente, el poema que cierra el libro IV, pues incluye un pasaje dedicado a la historia del sacrificio de Ifigenia. Se trata de un texto complejo que ha sido largamente discutido por los investigadores tanto desde el punto de vista de su funcionamiento como unidad literaria autónoma como en relación con la parte en prosa que lo precede (Donato, 2013).

Durante una guerra de diez años
el vengador hijo de Atreo

sembró de ruinas Frigia
para castigar el rapto de la mujer de su hermano.
Fue él quien lanzó al mar la flota de Grecia,
pero pagó los vientos al precio de su propia sangre:
dejando a un lado su condición de padre,
hizo de funesto sacerdote al ofrecer a la diosa
el cuello de su desgraciada hija.
El héroe de Ítaca lloró a sus desaparecidos compañeros
cuando Polifemo, recostado en su inmenso antro,
los engulló en su monstruoso vientre.
Pero el cíclope, furioso por haber perdido la vista,
pagó con lágrimas la alegría del festín.
Los duros trabajos celebran la gloria de Hércules:
domó a los soberbios centauros,
arrebató la piel del león feroz de Nemea,
atravesó con sus flechas certeras a las aves del Estínfalo,
se apoderó del fruto dorado de las Hespérides,
custodiado por el dragón de los cien ojos;
arrastró al Cerbero atado con triple cadena,
venció a Diomedes y le robó sus yeguas,
echándoles a su dueño como pasto;
dio muerte a la hidra, quemando en las llamas su veneno;
obligó a Aqueloo a hundir su desfigurado rostro
en las aguas de un río,
derribó a tierra a Anteo en las arenas de Libia;
por Hércules, Caco fue víctima de las iras de Evandro;
los hombros del héroe que había de sostener el mundo
fueron manchados por los espumarajos del jabalí.
Su último trabajo fue sostener los cielos sin doblar la cerviz.
Y como premio por él mereció el cielo.
Id, pues, vosotros los fuertes,
por el elevado camino de los grandes ejemplos.
¿Por qué volvéis las espaldas?
Superada la tierra, os esperan las estrellas (Boecio, IV. VII).

Astell (2019) ha defendido que este texto tiene que ponerse en relación con el resto de poemas mitológicos de la *Consolatio*, ya que su conjunto cumpliría una función

propia, al reflejar las tres caras de la naturaleza tripartita del ser humano, que la Filosofía intenta mostrar al prisionero. El primero de estos poemas es el que está dedicado a Orfeo y representa los aspectos de la muerte y el amor (III, XII); el segundo es el de Ulises y Circe, que se centra en la razón (IV, III); y el último poema, en el que se entretajan tres mitos diferentes, el sacrificio de Ifigenia por parte de Agamenón, el regreso de Ulises a Ítaca y los doce trabajos de Hércules, que sirve como recordatorio del verdadero fin último de la vida (IV, VII) (Astell, 2019: 45).

El primer poema que recurre al material mitológico es el de Orfeo, cuya fuente de sufrimiento procede, según Astell (2019: 59), de su incapacidad para percibir el eterno fin, la causa final detrás de la muerte de Eurídice. Este Orfeo fracasa dos veces, primero, cuando no logra calmarse a sí mismo a pesar de poder aquietar a todos los elementos de la naturaleza con su canto y, después, cuando ya está cerca de apreciar la luz suprema y gira la cabeza para ver, ya por última vez, a Eurídice alejándose. Del mismo modo, el prisionero de la *Consolatio* no es capaz de alcanzar la luz porque su mirada sigue pendiente de los asuntos terrenos. El mito de Orfeo se presenta, entonces, como una respuesta errónea a la mortalidad humana desde una perspectiva neoplatónica. Con respecto a la interpretación del segundo poema mitológico, Astell (2019: 63) propone que, de la misma manera que Circe mudó a los compañeros de Ulises en bestias, el hombre que se deja llevar por el vicio se convierte en su propio verdugo, en una nueva Circe y, a su vez, en víctima pues, al abrazar la corrupción, cesa de ser hombre para transformarse en animal. En el caso del último poema, en el que se unen los mitos de Agamenón e Ifigenia, Ulises y Polifemo y los trabajos de Hércules, el tema que se ilustra es el de la venganza y de la represalia. Estas dos ideas se enmarcan, además, dentro de un motivo más amplio como es el del regreso a la patria, que hace referencia, en la obra de Boecio, a la aceptación de la causa final de las cosas (Astell, 2019: 64). Mediante estos ejemplos, Filosofía se reafirma en su postura, que lleva repitiendo desde el libro I, de que el prisionero no debe dejarse llevar por los deseos de venganza contra aquellos que lo mantienen prisionero.

Asimismo, y al igual que hay que entender la relación de esta composición con el resto de poemas mitológicos de la obra de Boecio, también hay que entender su papel dentro del libro IV y su propia estructura interna. Desde el comienzo de este libro, la Filosofía, tras haber demostrado que la verdadera felicidad solo se encuentra en Dios, procede a guiar e instruir al prisionero en la propia naturaleza humana y en las consideraciones sobre el mal.

Viste ya en qué consiste la verdadera felicidad, tal como lo demostré arriba. Ahora, tras unas consideraciones que creo necesarias, te mostraré el camino que te llevará a tu casa. Daré alas a tu espíritu, para que se pueda elevar. Desaparecerá toda inquietud y podrás volver sano y salvo a tu patria. Yo seré tu guía, tu camino y tu vehículo (Boecio, 2015: 138).

La patria de la que nos habla Filosofía es para Astell (2019) el reconocimiento y la aceptación por parte del prisionero de la causa final de cada uno. Los dos primeros mitos, el de Agamenón y el de Ulises, funcionarían como ejemplos de que la venganza resulta un medio falaz para alcanzar la felicidad que supone la vuelta al hogar, mientras que el último mito demostraría la solución, pues “Hercules alone escapes the cyclic pattern of revenge and finds the true path *ad patriam* [...]” (Astell, 2019: 64). El mito de Ifigenia aparece, como puede observarse en el texto, de forma alusiva, resumido en los nueve primeros versos del poema. Comienza con una breve presentación de los diez años que duró la guerra contra Troya, en la que se nos explica el rapto de Helena y se nos muestra a un Agamenón victorioso. Del sacrificio, que se focaliza siempre a través de Agamenón, se afirma que se llevó a cabo para conseguir vientos favorables que permitiera zarpar a la flota griega. En el proceso, el rey dejó “a un lado su condición de padre” (Boecio, 2015: 171) al asumir el papel de victimario de Ifigenia, que aparece solo como “su desgraciada hija” (Boecio, 2015: 171).

Para comprenderlo, el lector debe tener en mente el *Agamenón* de Séneca, que funciona como hipotexto del poema de Boecio, como se observa al cotejar el primer verso de la composición boeciana: “Durante una guerra de diez años” (“Bella bis quinis”), con *Ag.* 624 (“Troia bis quinis unius noctis peritura furto”). Para Astell (2019: 65), este hecho hace que el lector rememore la ira de Clitemnestra por el sacrificio de su primogénita, y la bienvenida sangrienta que aguarda a Agamenón a su regreso a Micenas. En la obra de Séneca, el ciclo de venganzas que se encadenan en el linaje de Atreo se acaba cobrando la vida de Agamenón, cuya sangre expía el sacrificio de Ifigenia con el que propició los vientos para poder llegar a Troya. Así, y a través de la referencia a Séneca, el lector de la obra de Boecio interpreta que el sacrificio de Ifigenia para partir contra Troya hace caer a Agamenón de nuevo en un ciclo de represalias que conducen a su asesinato a manos de Clitemnestra, y por tanto, le aleja del verdadero camino a la felicidad y le impide una verdadera vuelta a su hogar después de Troya.

La siguiente sección del poema, dedicada a Ulises y Polifemo, establece concomitancias textuales con Agamenón, invirtiendo la interpretación tradicional que “treated Ulysses and Agamemnon as antitypes and grouped Ulysses and Hercules together as sages” (Astell, 2019: 66). Así, Boecio muestra los límites morales de la mera astucia, asociada tradicionalmente a Ulises, al situar al personaje atrapado en la isla del cíclope y en una nueva red de venganzas, en la que el héroe de Ítaca ciega a Polifemo como represalia por haber matado a sus compañeros. Será esta venganza de Ulises lo que le condenará a vagar durante años por el Mediterráneo como castigo de Poseidón por haber cegado a su hijo Polifemo. Así, la venganza no solo no le reporta ninguna felicidad a Ulises, como demuestran las lágrimas que derrama por sus compañeros, sino que le aleja del verdadero retorno a su patria.

Tras haber dado un tratamiento negativo a los dos primeros mitos, Boecio ofrece la historia de Hércules como ejemplo positivo, como referente moral para el prisionero. Tomando el *Hércules loco* de Séneca²⁴⁵ como hipotexto, a partir, sobre todo, de la exhortación final, se percibe el cambio en el tratamiento del héroe griego. Para ello, en la obra de Boecio se altera el orden tradicional de los trabajos de Hércules y se sitúa en última posición el robo de las manzanas de oro de las Hespérides, tarea para la cual tuvo que sostener la bóveda celeste a cambio de que Atlante recogiese los frutos: “[s]u último trabajo fue sostener los cielos sin doblar la cerviz”. A través de esta posición física, la Filosofía establece un punto de unión con el propio prisionero, hundido por el peso de sus penas y sufrimientos. El final último de Hércules, convertido en constelación tras sus continuos trabajos, es un ejemplo para el prisionero, pues al igual que el hijo de Júpiter, él también podrá aspirar al cielo si aguanta los trabajos que está sufriendo. La recreación boeciana se opone a la de Séneca, en la que la ira vengativa de Juno hacia Hércules crea una cadena de represalias, que el hijo de Júpiter solo logra romper cuando rechaza la idea de suicidarse para tratar de convivir con el peso de haber matado a su mujer e hijos.

Así pues, a través de este camino por los tres poemas mitológicos del texto de la *Consolatio*, el de Orfeo, el de Ulises y Circe y este último, Filosofía le recuerda al prisionero su propia mortalidad y pasiones, la fuerza de la razón humana y la inmortalidad del alma respectivamente:

²⁴⁵ En esta obra teatral, Hércules es víctima de los continuos deseos de venganza de Juno, pero su comportamiento violento le arrastra a un destino terrible pues, tras llevar a cabo los trabajos impuestos, se vuelve loco y mata a su mujer y a sus hijos. El héroe está a punto de suicidarse, pero los consejos de Anfitrón y Teseo le hacen recapacitar y se marcha a Atenas para purificarse.

Orpheus' fate teaches us to free ourselves from earthly chains and direct our mind upward, into the light [...] the fate of Ulysses' men reminds us that the human mind elevates us above the beasts [...] the apotheosis of Hercules teaches us that the earth can be overcome by those who follow the high path [...] to heaven (Astell, 2019: 68).

Por su parte Lerer (2014: 191-192) también interpreta que los dos primeros mitos funcionan como contraejemplo del mito de Hércules, que ofrece una solución esperanzadora en boca de la Filosofía: la historia de Agamenón es “a negative version of the dynamic of reward, the positive side of which will be Hercules' story”. Frente al éxito de Hércules, las hazañas de Agamenón en Troya se muestran como un falso logro fruto de su perversión de las relaciones familiares: incumple su deber como padre al sacrificar a su hija y transforma su deber fraternal para con Menelao en una cruenta venganza contra toda Troya. El texto, por tanto, continúa con la función del resto de poemas y sirve de apoyo y resumen al contenido pedagógico del resto de la *Consolatio*.

La *Consolatio Philosophiae* fue sin duda una de las obras que más éxito tuvo durante toda la Edad Media como demuestra el elevado número de manuscritos que se conservan: “tradicionalmente se ha hablado de unos cuatrocientos, aunque posiblemente, cuando el proyecto *Codices Boethiani* esté concluido, podremos hablar de cerca de mil” (Doñas Beleña, 2015: 88), y por la cantidad de impresiones que tuvo durante el siglo XVI²⁴⁶. Asimismo, el hecho de que fuese uno de los autores que se integraron en el sistema educativo medieval le granjeó, en gran medida, la consideración de una *auctoritas* y sus textos fueron estudiados y comentados en gran número de universidades (Rodríguez Santidrián, 2015: 24).

Su obra más importante, la *Consolatio Philosophiae*, fue el texto traducido en más ocasiones, el segundo en número de manuscritos vernáculos conservados (dejando de lado las crónicas y después de, evidentemente, los Libros de Séneca) y la obra

²⁴⁶ *Codices Boethiani. A conspectus of Manuscripts of the Works of Boethius* es un proyecto de investigación iniciado por investigadores británicos cuyo objetivo es llevar a cabo un compendio de todos los manuscritos latinos que conserven obras de Boecio, ya sea completas o fragmentarias. Fue ideado por Margaret Gibson y publicado por The Warburg Institute y la University of London. En los orígenes del proyecto se había planeado la publicación de siete volúmenes distintos. A día de hoy, y tras diversos cambios en el plan original, se han publicado cuatro volúmenes: el primero (1995) está dedicado a Gran Bretaña e Irlanda; el segundo (2001) a Austria, Bélgica, Dinamarca, Luxemburgo, Países Bajos, Suecia y Suiza; el tercero (2001) a Italia y el Vaticano; por último, el cuarto (2010) se centra en España y Portugal.

de la Antigüedad con mayor número de impresiones en época incunable (Doñas Beleña, 2015: 9).

Como en el resto de Europa, Boecio tuvo mucha difusión en la península ibérica²⁴⁷, y se convirtió, especialmente, en una obra de referencia para la nobleza de la península ibérica, ya que en ella encontraron tanto un modelo para sus aspiraciones éticas y políticas. El texto funcionaba tanto como arma contra sus enemigos como obra en la que verse reflejados en situaciones contrarias y coyunturas adversas (Doñas Beleña, 2015: 10).

Parece que existen versiones al castellano y al catalán anteriores al siglo XIV, aunque no se conservan testimonios (Rodríguez Santidrián, 2015: 27). Dentro de la tradición hispánica, existen cuatro ramas fundamentales para la difusión vernácula de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio, de las que se conservan trece versiones diferentes²⁴⁸: 1) las versiones derivadas de Saplana-Ginebreda²⁴⁹; 2) el Trevet

²⁴⁷ “El comentario a la *Consolatio Philosophiae* del fraile dominico Nicolás Trevet, compuesto en torno al año 1300, fue el más popular e influyente en la Baja Edad Media europea. Se conservan más de cien manuscritos de la obra, sin contar sus diversas adaptaciones en los siglos XIV y XV. En España su importancia no es menor, tanto en su vertiente latina como en la tradición vernácula; a partir de finales del siglo XIV, de hecho, todos los textos hispánicos derivados de la *Consolatio*, excepto el *Diálogo*, por motivos obvios, están relacionados de una manera u otra con el comentario de Trevet: Pere Saplana, a mediados del siglo XIV, emplea el comentario de Guillermo de Aragón, pero Antoni Ginebreda, a finales de siglo, mejora su versión con el de Trevet, y su versión será la que dominará, en catalán y castellano, durante todo el siglo XV; Trevet es la fuente principal del traductor de *La consolación natural* para sus glosas; el compilador de la *Floresta de philòsophos* recurre a la versión castellana del comentario de Trevet para extraer sus “Dichos del libro llamado *Boecio de consolación*”; y, finalmente, el autor del manuscrito BNM 174 se vuelve a basar en Trevet para realizar su refundición” (Doñas Beleña, 2015: 296-297).

²⁴⁸ Dada la compleja historia textual de la obra durante la Edad Media hispánica y siguiendo los criterios de Doñas Beleña entendemos por rama “el conjunto de versiones que se remontan a un mismo origen” (2015: 173) y por versión “cada una de las formas que adopta un texto derivado, de manera completa o parcial, de otro texto escrito originariamente en una lengua diferente” (2015: 173). Por revisión se entiende que es “el resultado del intento de mejora de una versión anterior, generalmente volviendo al texto de partida o recurriendo a otros materiales” (2015: 173) y el concepto de refundición “engloba, de manera general, los textos en los que se han reelaborado los materiales de una versión anterior, a veces mediante la adición de otros nuevos, con el objetivo manifiesto de componer una nueva versión” (2015: 173). Finalmente, entendemos que los testimonios son las distintas copias de un texto.

²⁴⁹ Las versiones y los testimonios conservados son: **1)** *Libre de Boeci de consolació*, versión catalana de Pere Saplana. El texto original se conservaba, probablemente, en el monasterio de Montserrat hasta que el códice fue expoliado durante la Guerra de Independencia; de este testimonio se conserva, sin embargo, la descripción y algunos fragmentos que años antes habían copiado Jaume Villanueva y Jaume Pasqual. De esta versión se conservan los manuscritos catalanes *R* (fragmentario; es el ms. Ripoll 113 [olim estante 2º cajón 3º nº27 moderno nº 89 antiguo] del Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona) y *J* (incompleto; se encuentra en el Arxiu Històric Comarcal en Lleida [no tiene signatura]); **2)** *Libre de consolació*, versión catalana de Antoni Ginebreda. De esta versión se conservan ocho manuscritos en catalán: *B* (ms. 77 de la Biblioteca Universitària de Barcelona), *C* (ms. 68 de la Biblioteca de Catalunya), *K* (ms. UCB 160 de la Bancroft Library en la University of California, Berkeley), *M* (ms. 18396 de la Biblioteca Nacional de España), *P* (ms. Esp. 474 de la Bibliothèque Nationale de France), *V*

castellano²⁵⁰; 3) la versión interpolada²⁵¹; 4) y la *Consolación natural*²⁵². A estos testimonios, habría que añadir una versión catalana de Pere Borró y otra castellana²⁵³, ambas perdidas a día de hoy.

6.1.1. La sustitución de Ifigenia

El primer texto vernáculo hispánico de la tradición de la *Consolatio Philosophiae* data de entre los años 1358 y 1362. Se trata de una adaptación al catalán del dominico Pere Saplana, conocida como el *Libre de Boeci de consolació*. Aunque no se conserva ningún testimonio completo de esta versión, se ha demostrado (Rebull, 1978 *apud* Pérez Rosado, 1993a: 116) que el manuscrito 10193 de la Biblioteca Nacional de España²⁵⁴, contiene una traducción al castellano del texto de Saplana.

(fragmentario; ms. Fonds Requin 177 del Archive du Département de Vaucluse en Aviñón), *Y* (Arxiu Històric Comarcal en Lleida [no tiene signatura] [*olim* A; r. 4208; b II-34] y *Z* (fragmentario; ms. 5-5-26 de la Biblioteca Capitular de Sevilla), una edición catalana, *L* ([Lleida], [Enrique Botel], 1489, 2 de junio); **3)** *De consolación de Filosofía*, puede ser una traducción de 1 o una versión intermedia de 1 y 2. Se conserva un manuscrito en castellano *N* (ms. 10193 de la Biblioteca Nacional de España); **4)** *Libro de Boeçio de consolación*, versión castellana de 2. Se conserva un manuscrito castellano, *Q* (deriva del impreso *T*; ms. II-589 de la Real Biblioteca de Madrid); y una edición, *T* (Toulouse, Enrique Mayer, 1488); **5)** *Libro de Boecio de consolación*, versión castellana de 2. Se conservan tres testimonios: *Se*₁ (Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1497), *Se*₂ (Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1499), *To* (Toledo, Juan Varela de Salamanca, 1511); **6)** Versión hebrea de un estadio intermedio de 1 y 2 que se encuentra en el Oriental Institute de San Petersburgo, manuscrito B 18. Se trata de una traducción del texto catalán llevada a cabo por Samuel Benveniste hacia 1412; **7)** Versión latina de 2 que se encuentra hoy en día encuadrada en cinco volúmenes bajo las signaturas Harley 4335-4339 en la British Library de Londres. Se terminó en 1476 y ha sido estudiado por Francesca Ziino (2001); **8)** *Diálogo entre un sabio y una dueña*, versión castellana de 2. Se conserva el testimonio *D* (fragmentario; ms. 8230 de la Biblioteca Nacional de España) (Doñas Beleña, 2015: 175).

²⁵⁰ 1) Declaración del libro “*De consolación*”, versión castellana anónima. se ha conservado a partir de 4 testimonios fundamentales: *W* (el ms. 23123 de la Biblioteca Nacional de España), *E* (ms. h-III-16 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial), *H* (ms. 9160 de la Biblioteca Nacional de España) y *Sa* (ms. M-100 (=40) de la Biblioteca Menéndez Pelayo en Santander) (Doñas Beleña, 2015: 1143).; 2) Los “Dichos del libro llamado *Boeçio de consolación*” de la *Floresta de philósophos*, versión castellana (Doñas Beleña, 2015: 175).

²⁵¹ 1) *Boeçio de consolación*, versión castellana anónima. Se conservan dos testimonios de esta versión: *G* (códice misceláneo 17814 de la Biblioteca Nacional de España, perteneciente a la colección de Gayangos) y *Mo* (el códice facticio que antes estaba catalogado como V-6-75 de la biblioteca particular de Antonio Rodríguez-Moñino y que hoy se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia Española como el ms. R. M. 75) (Doñas Beleña, 2015: 301).

²⁵² 1) *La consolación natural*, versión castellana anónima, encargada por el Condestable de Castilla Ruy López Dávalos. Esta versión ha llegado a nuestros días a través de cuatro manuscritos del siglo XV: *A* (ms. 174 de la Biblioteca Nacional de España), *F* (ms. 13274 de la Biblioteca Nacional de España), *O* (ms. 10220 de la Biblioteca Nacional de España), y *S* (ms. HC 371/173 de la Hispanic Society of America); 2) *Libro de la consolación natural*, versión castellana del manuscrito BNM 174.

²⁵³ Aunque su existencia es más dudosa, se especula sobre la existencia de esta obra versión a partir de una cita de Diego Hernández de Mendoza en el *Libro de armería* de finales del siglo XV en el que se recoge un fragmento del texto de Boecio que no coincide con ninguno de los testimonios conservados.

²⁵⁴ Se trataría del testimonio *N*: *De consolación Philosophía* podría ser o bien una versión castellana del *Libre de Boeci de consolació*, es decir, del original de Saplana, o bien podría tratarse de un estadio

El análisis de los paratextos y del contexto sociopolítico parece apuntar a una motivación política de esta versión²⁵⁵. Ya desde el incipit de la versión de Saplana se indica que el destinatario de esta traducción es el infante Jaime (1338-1375), hijo del rey Jaime III de Mallorca (1315-1349), que se encontraba en esos momentos encarcelado²⁵⁶ por orden del rey de Aragón, Pedro IV. La estrategia textual que estructura toda esta dedicatoria se centra en el empleo del mecanismo literario de “la identificación, en este caso de superación o «contra-exilio», del destinatario de la obra con la imagen de Boecio presentada en las fuentes medievales” (Doñas Beleña, 2015: 193-194). Así, Saplana establece una correlación entre Boecio y el infante mallorquín que pone de manifiesto que la situación en la que se encuentra el hijo de Jaime III es injusta y despreciable, y presenta su texto como una fuente de alivio para el prisionero.

No obstante, como indica el propio fraile en este paratexto, la decisión de llevar a cabo esta empresa estuvo también condicionada por la petición de unas personas importantes: “fuy molt induit a treldar lo dit libre per algunes notables persones de Cathalunya que han gran despler del vostra dampnatge” (Albareda, 1920: 199). Estos datos y la narrativa política contraria a los intereses del Pedro IV que conllevan deben contextualizarse en las “luchas contemporáneas entre la monarquía aragonesa y los dominicos” (Doñas Beleña, 2015: 198). A mediados del siglo XIV los dominicos catalanes y aragoneses estaban divididos en dos facciones enfrentadas: una, liderada por Bernardo Ermengaudi y apoyada por el rey Pedro IV; la otra, encabezada por el Inquisidor General de Aragón, Nicolau Eimeric, que contaba con el apoyo del papa Inocencio VI. Por un lado, las tendencias gibelinas del rey Pedro IV y su gusto por la

intermedio entre el original de Saplana y la revisión que hace Ginebreda. Doñas Beleña (2015) considera como la tercera versión de la rama 1 de penetración de la *Consolatio* en el mundo hispánico

²⁵⁵ “Desde luego, hubo razones geográficas, sociales, lingüísticas, literarias, estilísticas, etc., para ello, pero una de las modestas aportaciones de mi tesis, acaso la principal junto con la publicación de los textos, es la incidencia, a mi juicio crucial, de lo que he llamado de manera general el *factor político* en la génesis de tres de estas versiones. Se trata de la versión catalana de Pere Saplana (rama 1), del *Boeçio de consolació* (rama 3) y de *La consolación natural*, encargada por Ruy López Dávalos (rama 4)” (Doñas Beleña, 2015: 176-177).

²⁵⁶ La vida de este infante estuvo marcada por los enfrentamientos de su padre con su tío Pedro IV, el Ceremonioso (1319-1387), rey de Aragón. Debido a los intereses comerciales de Pedro IV en el Mediterráneo, el rey de Aragón trató de volver a anexionarse la Corona mallorquina invadiendo la isla en 1343, pese a la oposición de su cuñado, Jaime III. La acción militar del reino de Aragón contra la corona de Mallorca obligó a Jaime III a huir, pero volvió a rearmarse para recuperar su reino. Tras años de enfrentamientos, finalmente, en 1349 muere Jaime III tras la derrota de la batalla de Lluchmajor, y su hijo, el infante Jaime es apresado por Pedro IV. El infante Jaime sufrió trece años de prisión, en un régimen extremadamente severo, hasta que en 1362 logra escapar con la ayuda de Jaume de Santcliment. El hijo de Jaime III trató sin éxito de recuperar su trono hasta su retiro a Soria en 1375 donde muere. Los indicios apuntan a que el infante, probablemente, conoció a Pere Saplana entre 1352-1353 (Doñas Beleña, 2015: 196-197).

astrología y por otras ciencias sospechosas generaron recelos entre los partidarios de Eimeric. Por otro lado, Eimeric, como Inquisidor General, procesó a varios de los protegidos del rey. Asimismo, en el plano ideológico, Ermengaudi favoreció la creación de escuelas y la difusión de las doctrinas de Ramon Llull, al que el bando de Eimeric consideraba un hereje, contrario a las ideas de los dominicos aragoneses, que desde su primer capítulo en 1309 se habían declarado tomistas. A todos estos datos, habría que añadir también el hecho de que el Papa Inocencio VI pidió la liberación del infante en varias ocasiones (Doñas Beleña, 2015: 201). La suma de todas estas circunstancias explica por qué el fraile Saplana llevó a cabo esta traducción y se la dedicó al infante, oponiéndose a la política territorial del rey de Aragón²⁵⁷.

Pere Saplana estaba proyectando la confrontación entre el Infante Jaime y Pedro IV al enfrentamiento Boecio-Teodorico a través de la presentación de Teodorico como invasor y destructor de las libertades romanas, que había tomado por fuerza Italia, temeroso de perder su reino y hereje; Boecio, por el contrario, “bueno, virtuoso y discreto”, es presentado como víctima inocente de este miedo debido a su poder en la Roma contemporánea (Doñas Beleña, 2015: 244).

La intención política de Saplana no se percibe solo a través del íncipit sino también a través de modificaciones y ampliaciones tanto en la dedicatoria de su versión como en el propio cuerpo del texto. Por ejemplo, a través de la ampliación de las críticas a célebres tiranos de la Antigüedad.

Del texto de Saplana, derivan una traducción castellana, *N*, es decir, el ms. 10193 de la Biblioteca Nacional de España y una revisión posterior, que hacia 1390 llevó a cabo el dominico Antoni Ginebreda (*ca.* 1340-1395), por encargo de Bernat Joan²⁵⁸. Como no se ha conservado el original de Saplana, resulta difícil determinar las divergencias entre estas versiones. Ginebreda indica en el prólogo de su texto que se embarca en la tarea de revisar el texto de Saplana debido a los errores que contiene y a las lagunas que presenta su traducción, especialmente en varias secciones del libro V. En el manuscrito *N* se encuentran todas las secciones que Ginebreda menciona que

²⁵⁷ Aunque no nos ha llegado, sabemos que existió otra traducción al catalán de la *Consolatio* de mano del también dominico Pere Borró y dedicada a Pedro IV. Para Jaume Riera i Sans (1984: 307) y Doñas Beleña (2015: 205) esta versión habría sido una respuesta contra el bando de Eimeric y la versión de Saplana.

²⁵⁸ “Bernat Joan pertenecía a una conocida familia del patriciado urbano de Valencia, logra los títulos de doncel y de camarero real, formó parte de la armada que Pedro IV envió a Sicilia en 1394 y murió en el verano de 1394 a causa de las heridas recibidas en el asedio de Catania” (Doñas Beleña, 2015: 210).

faltan en la de Saplana, lo que nos puede llevar a pensar que o bien *N* es un estadio posterior a Saplana o bien que en el manuscrito que utilizó Ginebreda faltaban estas secciones (Doñas Beleña, 2015: 210). Sea como fuese, Ginebreda recurre al comentario latino de Nicolás Trevet para suplir las faltas que acusa en la versión de Saplana.

La versión de Ginebreda tuvo un gran éxito en la época hasta tal punto que se convirtió en la base de las ediciones del siglo XV. De estas ediciones se conservan cuatro testimonios, que Doñas Beleña (2015) divide en dos versiones diferenciadas; estas dos versiones proceden de distintas traducciones, como puede apreciarse por los continuos catalanismos que se observan en las ediciones sevillanas y toledana, frente a la edición de Toulouse y el manuscrito *Q*. Por otra parte, Doñas Beleña (2015: 26) recalca el hecho de que estas impresiones toman como fuente la versión de Ginebreda por su marcado carácter enciclopédico, tras la adaptación de los comentarios de Guillermo de Aragón por parte de Pere Saplana y la inclusión de materiales procedentes del comentario de Nicolás Trevet durante la revisión de hacia 1390. La unión de todos estos materiales fue la versión considerada óptima y el número de ediciones conservadas parece demostrar su éxito entre el público.

Debido a su procedencia similar, no es de extrañar que la versión del mito de Ifigenia que presentan estos textos sea muy parecida²⁵⁹, por lo que vamos a analizar estos textos en conjunto. A continuación, presentamos la fábula siguiendo la edición crítica de Doñas Beleña del testimonio *N*, por ser el más cercano a la fuente original de Saplana y por estar en castellano.

E de aquesto podrién tomar enxiemplo e doctrina en los sabios e valientes varones que son estados en tiempo pasado. E primeramente en aquel valiente varón Agamenón, el qual fue príncipe en Gresçia. Aqueste Agamenón, quando ovo sabido que aquellos de Troya avían fecho gran menospreçio e grand villanía a su hermano Menalao, porque forçiblemente e con gran violençia le avién quitada su muger Elena e la levaron por fuerça ha Troya, el dicho Agamenón no quiso sofrir la dicha injuria. Allegó gran armada de Gresçia e metiose en la mar queriendo ir

²⁵⁹ Puesto que tanto la versión de Ginebreda como el testimonio *N*, presentan las mismas variantes en el relato del sacrificio, cabe asumir que el texto de Saplana también las tenía. Los cambios que presentan estos textos con respecto al material mitológico podrían haber estado presentes o bien en la fuente latina de Saplana o bien ser fruto de la inventiva del fraile dominico. Para poder determinarlo, sería necesario llevar a cabo un estudio pormenorizado de la transmisión de los textos latinos de la *Consolatio* durante toda la Edad Media, desgraciadamente, y como ya se comentó anteriormente, todavía no tenemos un compendio completo de los manuscritos de las obras de Boecio a nivel europeo, por lo que esta empresa tendrá que esperar.

contra Troya por vengar la dicha desonor. E mientras que se iba allá vino gran fuerza de viento e fue aportar o arribar a la isla llamada Auliden, a la qual se adorava Diana por dios. E quando fue allí e le fallasesen los vientos que avía menester, fue al templo de Diana demandando ayuda de vientos, e los sacerdotes consejéronle que degollase su fija propia, que avía nombre Ephigenia, e que feziere sacrefiçio a Diana, e que luego avría lo que demandaría. Estonçes Agamenón no dudó de fazer lo que Diana quería, ya se sea que fuese muy dolorosa cosa e de gran compasión según natura, pero por tal que pudiese alcançar aquello quel demandase. Mas empero quando Diana oviese vista la gran voluntad e fortaleza valiente del dicho varón, ovo piedat de la dicha fija suya e no quiso que moriese, mas en lugar de la dicha Ephigenia quiso que fuese sacrificada la su compañera donzella que consigo traía. E luego como fue fecho, ovo el viento atanto como deseava e menester oviese, por lo qual fue a Troya e la çercó, y estovo en el real diez años, e la combatió muy fuertemente e virtuosa, e finalmente él la tomó e la destruyó e la quemó (Doñas Beleña, 2015: 676).

El material mitológico se expande frente a los nueve versos que ocupa en la obra de Boecio. Un análisis pormenorizado de los motivos que se presentan en este pasaje nos muestra que el mito comienza planteando las razones que llevan a los griegos a la guerra desde una perspectiva moral. En el texto no aparece la mención de la promesa que hicieron los pretendientes de Helena a Tindáreo, sino que la guerra misma se presenta como idea de Agamenón, sobre el que recae el peso de vengar la ignominia familiar. Menelao no tiene ningún papel actancial en la narración, a pesar de que se trata de una ofensa que le afecta personalmente, sino que es Agamenón quien “no quiso sufrir la dicha injuria” y que reunió él mismo a las tropas de Grecia. La presentación de este personaje, a partir del cual se focalizará todo el mito, conduce al lector a pensar en el rey como el ejecutor de un imperativo moral que le lleva a cumplir su deber familiar y social por tener “la gran voluntad e fortaleza valiente”.

Agamenón tiene tan asumido su papel como vengador de la deshonra que está dispuesto, aunque “fuese muy dolorosa cosa e de gran compasión según natura”, a sacrificar a Ifigenia, para conseguir “alcançar aquello quel demandase”, es decir, “vengar la dicha desonor”. Como puede observarse, las demandas de Diana se presentan en este texto como un sacrificio del propio Agamenón. Ifigenia, al ser despojada de la palabra para defenderse y de la capacidad de actuar, pierde relevancia como protagonista de su propio sacrificio y se convierte en una extensión de Agamenón. Así,

el texto no se enfoca en la muerte de la princesa micénica sino en la pérdida y la renuncia que debe hacer el padre. Agamenón es aquí el héroe trágico que acepta su destino, enfrentando su condición de padre con la de rey, y aún así, anteponiendo sus obligaciones sociopolíticas a las familiares. Se ofrece al lector una visión de la sociedad en la que el sacrificio humano se consiente si resulta necesario para luchar contra las transgresiones morales de otros, en este caso, el rapto de Helena. Agamenón se erige como la figura a la que el destino le ha asignado imponer la ley, cueste lo que cueste.

No obstante, ante semejante acto de abnegación y estoicismo, la diosa Diana se compadece de Agamenón y perdona la vida de Ifigenia, como ya vimos que sucedía en la *General Estoria*. Aunque a diferencia de en la obra de Alfonso X, la diosa le exige a cambio el sacrificio de la doncella que acompañaba a Ifigenia. Sin duda, esta innovación dentro del material mitológico, que no estaba presente en ningún texto de la Antigüedad, resulta novedosa. Podemos asumir que se trata de un nuevo motivo introducido a partir de la Edad Media y que volverá a ser utilizado, aunque con ciertas divergencias, por Racine en su *Iphigénie*²⁶⁰.

La introducción de este nuevo motivo en el mito, la sustitución de Ifigenia por su criada, refuerza la idea que quiere transmitir el texto, basada en el concepto de que los hombres buenos deben aceptar las desgracias que les arroje la Fortuna porque, si se mantienen fuertes, serán recompensados al final. De esta manera, la inquebrantable voluntad de Agamenón se ve recompensada por la diosa, que perdona y salva a su hija. El intercambio de la princesa micénica por una doncella permite evitar el cuestionamiento de la legitimidad moral de Agamenón, ya que el quebrantamiento de las leyes naturales, “dejando a un lado su condición de padre” (Boecio, 2015: 171), que estaba presente en el original de Boecio se elimina. La sustitución de la doncella de sangre real como víctima del sacrificio por una criada de condición servil respeta mejor los condicionamientos morales del cristianismo y de los lectores de la obra, aunque no se evita, como en otras recreaciones del mito, la idea del sacrificio. La divinidad no ofrece la posibilidad de aquietar los vientos, aunque los griegos no hayan transgredido ninguna norma divina, sin un holocausto, porque el intercambio resulta básico para conseguir el bien que desean. El mecanismo que subyace bajo motivo es el de la renuncia de un bien propio a cambio de obtener otro bien que se desea; aunque el precio se rebaja, la transacción sigue vigente.

²⁶⁰ Para trabajos ulteriores, resultaría muy interesante analizar si este motivo está presente también en las ramas franceses de la difusión de la *Consolatio* y si pudo haber llegado de esta manera a Racine.

Esta variación del tema retoma las ideas que subyacen a los sacrificios de esclavos. El esclavo se concibe como propiedad de su amo, como extensión de su propio ser, y, con el sacrificio ritual de algo propio, trata de lograrse algo beneficioso para sí mismo. No obstante, hay que tener en cuenta que para la mentalidad medieval la doncella de Ifigenia no era una esclava, sino una sierva, es decir, una prolongación del grupo de convivencia familiar, y su vida no pertenecía al señor. En este relato no se pone en cuestión la legitimidad del sacrificio humano, sino la pertinencia de que sea la hija del rey la víctima propiciatoria.

En general, el sacrificio humano es el momento agudo de un debate que opone al orden real y a la duración el movimiento de una violencia sin medida. Es la contestación más radical del primado de la utilidad. Es al mismo tiempo el más alto grado de un desencadenamiento de la violencia interior. La sociedad en la que ese sacrificio se ejerce afirma principalmente el rechazo de un desequilibrio entre otra violencia. Quien desencadena sus fuerzas de destrucción hacia afuera no puede ser avaro de sus recursos. Si reduce al enemigo a la esclavitud, le hace falta, de una forma espectacular, hacer de esta nueva fuente de riqueza un uso glorioso. Le hace falta destruir en parte esas cosas que le sirven, pues no hay nada útil a su lado que no deba responder, en principio, a la exigencia de consumación del orden mítico. Así, una superación continua hacia la destrucción niega al mismo tiempo que afirma la posición individual del grupo. Pero esta exigencia de consumación recae sobre el esclavo en cuanto que es su propiedad y su cosa (Bataille, 2018: 59)

Así, el proceso mediante el cual el sacrificio de la doncella criada no se entiende como un crimen es complejo. Por un lado, el sacrificio se percibe como necesario para lograr un bien mayor para la comunidad y reparar, de esta manera, la falta que se había cometido contra la nación. La idea que subyace es la de que el fin justifica los medios, que, además, se apoya en el principio de la eficiencia que permite rebajar el precio a pagar por la conquista de Troya. Si la guerra de Troya no hubiese tenido el éxito que tuvo, el sacrificio de la sierva habría carecido de fin, y su percepción habría sido la de un crimen, pero al lograr su fin, el sacrificio de la joven adquiere sentido en el orden natural del mundo y se justifica. Por otro lado, porque la criada pertenece a un nivel social más bajo que los protagonistas, el favor que Diana otorga a Agamenón por su abnegación para con el pueblo griego se basa en una rebaja del precio del intercambio por conquistar Troya. El sacrificio de la princesa se percibe como un gasto excesivo de

recursos para la comunidad, a pesar de la utilidad que comprende; sin embargo, la muerte de la camarera supone un acto de destrucción asumible por la sociedad, en la que la vida de una joven sirvienta es prescindible.

Como hemos visto, la sustitución de Ifigenia por una doncella y la valoración positiva del personaje de Agamenón producen grandes cambios en la interpretación del texto de Boecio que encuentran explicación en las transformaciones experimentadas por la sociedad medieval. Lo mismo sucede con el segundo de los mitos del poema que cierra el libro IV. Así, la fábula de Ulises y Polifemo adquiere tintes positivos gracias a la caracterización del rey de Ítaca que, a pesar del dolor por la muerte de sus compañeros, se presenta como un “valiente e muy corajoso varón”. Para ahondar en esta interpretación del material mitológico, el final de la fábula se altera, haciendo que Polifemo muera al caer a unas rocas tras haberle cegado Ulises. En el caso del mito de Hércules, que ya se exponía como un modelo de conducta en la obra de Boecio, se mantiene la explicación virtuosa, aunque el relato se alarga y se alegorizan los trabajos. De esta forma, mientras que en el original latino el mito de Ifigenia, junto con el de Ulises y Polifemo, ofrecían un ejemplo negativo al lector, y el relato de los trabajos de Hércules presentaba un modelo de conducta, en estas versiones de la *Consolatio* los tres mitos ilustran paradigmas positivos. Así, los tres casos muestran cómo las personas virtuosas y sabias no deben desmayar frente a los golpes de la fortuna, porque si resisten virtuosamente, serán recompensados con lo que se desea.

Todos los dichos enxiemplos e todas las dichas cosas son puestas ha provar que las buenas personas e virtuosas e sabias no se deven desmayar nin su coraçón derrocar por fortunas contrarias por fuertes que sean, mas dévelas sufrir vigorosamente e virtuosa, ca finalmente, si las sufre bien, avrá aquello que justamente desea e aun mucho más; por las quales cosas la Filosofía ha despertado ha todas las gentes por tanto que alcançen el sobirano bien (Doñas Beleña, 2015: 679).

El motivo de la cadena de venganzas que aleja a los seres humanos de la verdadera felicidad desaparece, y el retorno a casa se consigue tras resistir con estoicismo los envites de la fortuna. Sin duda, este cambio en el mensaje de la obra de Boecio se justifica dada la popularidad del texto entre la nobleza hispánica, en la que las luchas internas y las represalias configuraban su horizonte de expectativas vitales. Así, sucedía, como hemos visto, en el caso de Pedro IV y el infante Jaime, con las luchas

entre dominicos y la monarquía aragonesa de fondo, y entorno en el que surgió la composición de los textos que estamos tratando.

Al igual que sucede con la estructura interna de esta composición, la función de los poemas mitológicos se ve alterada. Como se ha visto, en la obra de Boecio el poema séptimo del libro IV, formaba un conjunto unitario con las otras dos secciones mitológicas del libro de Boecio: el mito de Orfeo (3.13) y el de Ulises y Circe (4.3). Estos tres segmentos funcionaban como un recordatorio que la Filosofía hacía de la naturaleza del ser humano a partir de su propia mortalidad y pasiones, la fuerza de la razón y la inmortalidad del alma. En las adaptaciones medievales que estamos tratando, el mito de Ulises y Circe también se desarrolla con mucha mayor amplitud que en la obra original de Boecio, como sucede con el resto de fragmentos mitológicos, y se añade un final feliz, pues Ulises amenaza a Circe para que haga unos nuevos brebajes, “el qual todos aquellos que d’él bebiesen faría tornar en su propia natura, mas aquellos que no bevieren quedarién como bestias” (Doñas Beleña, 2015: 663). Asimismo, el pasaje se alegoriza, a partir de la lectura de Boecio, aunque con algunas diferencias. En primer lugar, se pone el foco en que la condición animal se adquiere por las malas acciones que se cometen, es decir, que las obras de cada uno condicionan el estado de su propia alma, frente al texto de Boecio, que profundiza más en la transformación del alma y de la mente. Del mismo modo, se entiende que la ayuda que recibe de Mercurio hace referencia a la ciencia, entendiendo que la elevación humana se consigue a través del estudio. Por último, cabe destacar que la inclusión de la nueva pócima que da la opción a los compañeros de volver a transformarse en seres humanos abre la posibilidad al arrepentimiento de las obras malas cometidas y de la remisión de las penas, lo que hace perder fuerza a la importancia de la razón para la naturaleza humana que predicaba el texto original. Por su parte, el mito de Orfeo, para cuya alegorización sigue a Fulgencio, se centra en una contraposición entre los deseos bajos y el verdadero juicio de la razón que otorga la luz. Orfeo se pierde por dirigir su mirada a los placeres terrenales en lugar de mantener su vista en los celestiales. Se convierte pues en una fábula sobre la sensualidad y la razón.

Tras haber hecho un análisis de los motivos del mito de Ifigenia y su organización tanto interna como externa, al igual que la relación que establece con el resto de fábulas mitológicas que se incluyen, puede concluirse que la interpretación medieval se centra en los aspectos contingentes de la vida, mientras que el texto de Boecio lleva a cabo una reflexión sobre la propia naturaleza humana. La organización

tripartita de los poemas de contenido mitológico en la obra de Boecio, que llevaban a cabo una reflexión sobre la naturaleza humana, se sustituye por preceptos morales y enseñanzas para el buen comportamiento. Así, la exploración de la mente del prisionero se reestructura para ofrecer modelos de comportamiento, que se ajustan al estado y condición de los posibles lectores de estas traducciones de Boecio.

6.1.2. La muerte como bien mayor

La introducción del motivo sustitución de Ifigenia por una de sus doncellas no es la única variante del mito del sacrificio de la joven griega que se conservan en las recreaciones de la obra de Boecio dentro del ámbito hispánico. La segunda de las variantes que atañen a la reelaboración del material mitológico se encuentra en el *Diálogo entre un sabio y una dueña sobre filosofía moral cristiana*²⁶¹, una versión castellana de *De Consolatione Philosophiae* de Boecio, basada en la versión al catalán de Pere Saplana y revisado por Antonio Ginebreda²⁶² (Pérez Rosado, 1993b).

El texto, que está incompleto, comienza con una sección de la undécima prosa del libro tercero y termina con la última prosa de la obra. No es posible determinar si se han perdido fragmentos o si la intención del refundidor era solo copiar una sección del texto de Boecio; tampoco es posible determinar si la traducción contaba con paratextos de cualquier tipo. Como ha analizado Doñas Beleña, tras el cotejo con el resto de los testimonios de esta rama de transmisión de la obra de Boecio, el refundidor de este texto “actúa de cuatro modos diferentes: omitiendo elementos o largos pasajes del texto catalán, abreviándolo, modificándolo o aumentándolo” lo que genera diferencias importantes con respecto al resto de versiones. Por ejemplo, el refundidor del texto eliminó gran parte de los marcadores del discurso de su fuente y los pronombres en primera y segunda persona, lo que hace que el texto del *Diálogo* seas más esquemático e impersonal. A todo ello, hay que añadir que las intervenciones del narrador se reducen en gran medida, poniendo el foco en el diálogo entre los dos personajes (Doñas Beleña, 2015: 231).

²⁶¹ Se trata de un texto anónimo que se encuentra dentro del Mss. 8230 de la Biblioteca Nacional de España, conocido como manuscrito *D*, fechado en el siglo XV. Es un códice facticio de 101 folios que contiene también: la *Devota contemplación sobre el angelical salutación*; Argumentos de las *Tragedias* de Séneca; y un *Tratado de moral con sentencias de varios autores* (Doñas Beleña, 2015: 227).

²⁶² Aunque presenta numerosas variantes con respecto a estas dos versiones, lo que ha hecho que Doñas Beleña lo considere una refundición ya que “responde a una clara voluntad de componer un texto nuevo, con diferentes intereses y objetivos” (2015: 225).

De igual modo, el refundidor de la obra retoca el material narrativo de su fuente como puede apreciarse en el relato del mito del sacrificio de Ifigenia, que presentamos a continuación:

Desto podrás tomar enxemplo e doctrina en los valientes sabios varones que son estados en los tienpos pasados. Primeramente en Agamenón, que, quando supo que los de Troya avían onta e violençia a su hermano Menelao toliéndole su muger Elena, el qual, no queriendo sufrir la dicha injuria, con gran estol de griegos se metió en la mar e arribó en la ysla de Bliden, en la qual se onrrava Diana por deesa. E quando aquí fallaçieron los vientos, por lo qual se fue del templo de aquella. E demandó a los saçerdotes qué cosa podría sacrificar por que podiere conseguir provechosos vientos. Los quales le aconsejaron que degollase su fija propria e la sacrificase e avría lo que demandava. Lo qual, non dubdó fer, aunque le era muy doloroso segunt natura, porque podiese conseguir lo que deseava. Por lo qual, ovo el viento que quería e fue a Troya e la asetió por diez años, fasta que la destruyó. Asý las personas buenas e virtuosas deven sufrir la fortuna contraria virtuosamente. Ca, sy bien sufre, avrá todo lo que justamente desea (Doñas Beleña, 2015: 1067-1069).

Frente a las versiones anteriores, que habrían sido las fuentes del refundidor del *Diálogo*, en las que Diana terminaba exigiendo la muerte de una criada de Ifigenia en lugar de la primogénita de Agamenón, aquí se acaba realizando el sacrificio de la princesa micénica. Este hecho hay que ponerlo en relación con las prácticas habituales del traductor del texto:

Vemos, por tanto, mediante las alteraciones de estos pasajes, por un lado el desinterés del refundidor por la mitología y el deseo de que no se convierta en ejemplo y, por otro, su posición contra la *filosofía*, entendida muy frecuentemente en la Edad Media como sinónimo de filosofía pagana, opuesta en no pocas ocasiones a la teología (Doñas Beleña, 2015: 233).

Aunque el objetivo y la estrategia difieren, tanto en el texto del *Diálogo* como en el de Boecio se propone un final negativo para este mito. Como ya hemos visto, en la obra original latina, el mito de Ifigenia no se plantea como modelo de buen comportamiento, sino que, junto al mito de Ulises y Hércules, forma un complejo

entramado que enfoca las consecuencias negativas que conlleva dejarse arrastrar por la venganza, en el que Agamenón se presenta como un *exemplum ex contrario*. En el caso del *Diálogo*, esta red intertextual no está presente debido a la omisión de pasajes mitológicos. Así, *por ejemplo*, no se incluyen los mitos de Ulises y Polifemo ni tampoco el de Hércules; del mismo modo, tampoco aparecen los pasajes que trataban sobre Ulises y Circe ni el de Orfeo. Estas supresiones conforman una estrategia recurrente en la construcción del Diálogo, que tiene como objetivo diluir la importancia de los pasajes mitológicos a la hora de ilustrar las máximas filosóficas de la obra de Boecio y, de este modo, resaltar los preceptos cristianos. A esta forma de actuar del traductor, se le une el hecho de no tomar a Filosofía como interlocutora principal del diálogo y colocar, en su lugar, a una dueña, debido a que el término “filosofía” solía relacionarse con el acervo cultural clásico. Así, se pretende rebajar los componentes paganos del texto para primar las ideas cristianas (Doñas Beleña, 2015: 296).

Con respecto al tratamiento del mito, cabe destacar que aparece focalizado a través del personaje de Agamenón, al igual que sucedía con las versiones anteriores. El caudillo griego se presenta como un “valiente e sabio varón”, encarnando los valores de *fortitudo et sapientia*, que desea partir contra Troya para enmendar la injuria que se ha cometido contra su hermano Menelao, tras el rapto de Helena. En este tipo de sociedad, el jefe de las tropas griegas asume su posición y actúa en consecuencia para lograr los objetivos de todo el pueblo griego. Como ya se ha visto en otras versiones del texto de Boecio, y para ahondar más en la faceta virtuosa del personaje, Agamenón no comete ninguna infracción contra la divinidad. El personaje de Diana solo aparece como diosa honrada en la isla, y ni siquiera es la causante del mal tiempo. El punto culminante de este texto es, pues, su interés por centrar el mito en la toma de decisión del general griego, pues “aunque le era muy doloroso según natura”, Agamenón no dudó y realizó el sacrificio para conseguir sus objetivos.

La lección que trasmite el texto es también similar a la de las traducciones anteriores: “Así las personas buenas e virtuosas deven sufrir la fortuna contraria virtuosamente. Ca, sy bien sufre, avrá todo lo que justamente desea”. Sin embargo, la voluntad de Agamenón no apiada a la diosa en esta versión, de lo que se infiere que el sacrificio supone una oportunidad para probarse a sí mismo. La interpretación por la que opta el refundidor es más cercana a la visión judeocristiana de la historia de Job. Las penurias a las que se enfrenten no les harán perder el camino correcto, sino que les

reforzarán en su virtud. Así, la recompensa a su sufrimiento es la destrucción de Troya. El héroe griego sufre entonces una cristianización en esta versión del texto de Boecio.

El sacrificio de Ifigenia no se interpreta como un crimen en esta versión porque para la mentalidad que subyace a esta representación de la sociedad griega se trata de un coste necesario para conseguir un bien mayor. Las vidas humanas, incluida la de la hija del rey, está supeditada a la hegemonía griega, y Agamenón, como rey, debe anteponer siempre el bien común de sus súbditos a sus deseos.

6.1.3. Sacrificios en alta mar

La tercera de las variantes que se aprecian en las recreaciones del mito de Ifigenia en las versiones hispánicas de la obra de Boecio aparece en la segunda rama de textos a través de las que se transmitió. De esta rama, se conservan dos versiones distintas: la *Declaración del libro “De consolación”* y los *Dichos del libro llamado Boecio de consolación de la Floresta de philosophos*²⁶³. Aunque en los *Dichos*, el mito de Ifigenia no aparece narrado, en la *Declaración del libro “De consolación”*, se incluye el relato de la joven griega que presentamos a continuación:

Capítulo ·XIII· d’este libro quarto

De los setenos versos, en los quales pone Filosofia enxemplos de ombres fuertes que, menospreçiendo sus voluntades, sofrieron grandes trabajos

E fabla luego del príncipe Agamenón

Deves saber que, segunt cuenta Daires, natural de la çibdad de Troya, en la corónica que fizo de las guerras que fueron muy grandes entre los griegos e troyanos, que, quando los griegos se ayuntaron para venir sobre Troya por el robo que fiziera Paris en levar, por fuerça robando, a Elena, muger del rey Menalao, que todos los griegos tomaron en aquel camino por cabdiello de la su hueste al rey Agamenón, hermano del dicho rey Menalao, e fueron sobre Troya. E allí estovieron diez años teniéndola çercada, fasta que la tomaron e la destruyeron. E después partieron dende para Greçia. Y esso mesmo en la mar fue su capitán e

²⁶³ Está editado a partir del único manuscrito que se ha conservado de la obra, *Fl*, enfrentada con los pasajes de los que se extrae cada sentencia de la *Declaración del libro «De consolación»*. Los “dichos” están numerados del 1 al 167. Los fragmentos de la *Declaración* se presentan con la referencia al libro y al capítulo (Doñas Beleña, 2015: 1143).

cabdiello aquel príncipe Agamenón, segunt que lo fuera quando Troya estava çercada.

E cuenta que a la tornada que los griegos fazían para Greçia, que ovieron muy grant fortuna e tempesta en la mar, en manera que todos pensaron peresçer. E cuenta que Agamenón, el príncipe e capitán de la flota de los griegos, demandó consejo a los marineros cómo faría para escapar de aquella tan grant tormenta; e los marineros dixieron que ya otras vezes vieran tales tormentas, e que non valía otra cosa salvo que el señor o príncipe o cabdillo de la flota fiziesse un sacrefiçio de la cosa que más quería que consigo traía, e que, esto faziendo, luego çessavan las tormentas.

Y el príncipe Agamenón llevaba allí consigo una donzella su fija, que era la cosa del mundo que él más amava; e, por aquello que dixeran los marineros, fizola matar e sacreficola a la dehesa Diana. E luego la tormenta çessó.

Este enxemplo cuenta aquí Philosophía conortando a Boeçio cómo non desmaye por la tribulaçión que sufre, e que sacrefique su coraçón a Dios, que le porná consejo e aliviará de aquella pena en que está (Doñas Beleña, 2015: 1332-1333).

Esta versión del mito también presenta unos rasgos singulares que la hacen destacar dentro de la transmisión hispánica del mito. La traducción cita a Dares Frigio como su fuente directa, lo que ya supone una primera desviación con respecto al material boeciano. No obstante, la narración que se incluye en el texto no se corresponde con la que ofrece Dares²⁶⁴, sino que presenta ciertas innovaciones. El relato comienza, al igual que los anteriores textos, con el rapto de Helena por parte de Paris y la subsecuente unión de los ejércitos griegos bajo el mando de Agamenón para resarcirse de la acción troyana. De nuevo, Agamenón se presenta como el vengador de la honra griega, elegido por unanimidad, y se omite el detalle de que todos los caudillos que hubiesen sido pretendientes de Helena tendrían que unirse al marido para restaurar cualquier posible ofensa. De esta manera, se da a entender que el rapto de Helena supone una violación de toda la honra griega, una ofensa que afecta a toda la nación y que, por tanto, debe ser subsanada por todos los griegos. Al concebirse a los griegos como una colectividad, las injurias cometidas contra uno de sus soberanos se convierten en injurias cometidas contra el pueblo en su totalidad y despiertan la solidaridad del

²⁶⁴ Como ya se explicó en el capítulo introductorio en la versión de Dares solo se menciona un sacrificio para apaciguar a Diana, que estaba impidiendo a los griegos zarpar contra Troya, sin concretar a la víctima del sacrificio.

grupo para con su rey. De esta forma, Agamenón se erige como el reparador del honor social en su conjunto.

En esta primera parte del relato, ya se aprecia que el sacrificio de Ifigenia no se produce antes de la incursión griega, como un ritual de preparación para la guerra, sino durante al retorno al hogar. Agamenón vuelve a presentarse como un personaje sin mácula que no ofende en ningún momento a la divinidad, pero que, aún así, ve frustradas sus posibilidades de regreso por culpa de unas tormentas en alta mar. En esta versión del mito, Agamenón no le pregunta a Calcante o a ningún otro sacerdote, sino que le pide consejo a unos marineros, que ya habían presenciado situaciones como aquella, y que le indican que solo el sacrificio de la cosa que más quería el capitán de las tropas podría aquietar la tormenta. La presencia de este motivo, el sacrificio de lo que más se ama, es nueva en las recreaciones del material mitológico. Por algún motivo que no se explica, Ifigenia, de la que no se dice el nombre en ningún momento, se encuentra junto con las tropas griegas, y Agamenón, ante la coyuntura de salvar a toda la tripulación a cambio de la vida de su hija, opta por entregar a su hija a la diosa Diana.

Conforme a los principios del orden militar, Agamenón toma la decisión que conlleva un mayor rendimiento y una mayor preservación de las fuerzas sociales, desmembradas por las tormentas en el mar, y a diferencia de lo que se ha visto en traducciones anteriores de la *Consolatio*, su elección ya no va en contra de su propia naturaleza, ni se le representa con un gran sufrimiento. Agamenón, ante este dilema utilitarista, elige el bien común de sus tropas.

6.1.4. Pérdida de la condición de padre

Las últimas ramas a través de las que se transmitió la *Consolatio* en la tradición hispánica medieval son la 3 y la 4, que siguen muy cerca el mito de Ifigenia tal y como aparece en la obra de Boecio. De la rama 3, que solo cuenta con la versión de *Boeçio de consolación*, un texto en castellano y anónimo, nos han llegado dos testimonios: el *G* y el *Mo*, dos manuscritos del siglo XV, en los que se ha basado Doñas Beleñas (2015) para su edición crítica, además de en la comparación con el modelo subyacente. Esta versión, que data, probablemente, de la segunda mitad del XIV²⁶⁵, tiene como

²⁶⁵ Tradicionalmente se había fechado a principios del XV, pero Doñas Beleña (2015: 336) ha propuesto que se retrase a mediados del XIV debido a la consulta del traductor de algún texto de la tradición conchiana, en lugar de algún comentario de la familia de Trevet como cabría esperar de un texto desde finales del siglo XIV.

características fundamentales la inclusión de un preámbulo y de una serie de interpolaciones a lo largo de todo el texto. Parece ser que el objetivo del traductor, probablemente un letrado procedente del ámbito universitario, era trasladar con la mayor fidelidad posible el texto completo de Boecio (Doñas Beleña, 2015: 301). Se ha planteado la hipótesis de que para la redacción del preámbulo que precede a esta versión, el traductor hubiese tomado como base los contenidos de alguna rama de las versiones de Guillermo de Conches, Nicolás Trevet y William Wheteley (Pérez Rosado, 1992: 100; Doñas Beleña, 2015: 315). Con respecto a las interpolaciones, cuya procedencia parece derivar de algún comentario de Guillermo de Conches²⁶⁶, parece que su objetivo fundamental es aclarar pasajes que pudiesen resultar complicados a los lectores de la época. Doñas Beleña las ha analizado y ha dictaminado que: “En cuatro secciones del libro el traductor ha integrado un mayor número de notas; se trata posiblemente de las cuatro secciones más *populares* en la Edad Media” (2015: 330). Estas secciones son el primer poema del primer libro, *Himno O qui perpetua*, (III. IX), la fábula de Orfeo y el metro en el que se tratan el mito de Agamenón, de Ulises y Polifemo y de los trabajos de Hércules²⁶⁷.

A continuación, presentamos el texto de *Boeçio de consolación*, con las interpolaciones en negrita:

Atrides, que ovo batallas diez años, el vengador por destruymientos de Troya, limpió los tálamos de su hermano, que quiere dezir el pecado del robo de la muger de su hermano, e demientra que este Atrides desseó dar velas a la flota, por una isla que dizen Graja, despojose de ser padre e redimió los vientos por sangre, y él, sacrificador triste, dio por amistad de los dioses el mesquino degollamiento de su fija [...] ¡Oh, vós, ombres que sodes fuertes, id agora allá donde vos guía la alta carrera del gran enxemplo! ¿Por qué despojades los espinazos así como ombres sin artes? La tierra vençida da las estrellas (Doñas Beleña, 2015: 1726).

²⁶⁶ “Debió de contar el traductor, en definitiva, con un texto completo de la *Consolatio Philosophiae* en el que, quizá entre líneas o en los márgenes, había una serie de glosas pertenecientes a esta tradición comentarística, o bien el traductor trabajó con dos textos, la *Consolatio* completa y un comentario de esta rama, que pudo utilizar para ayudarse en su traducción, pero que apenas utilizó para la introducción de glosas” (Doñas Beleña, 2015: 336).

²⁶⁷ “Las dos últimas secciones en las que podemos encontrar más glosas integradas en el texto contienen en el texto original latino breves referencias mitológicas que los glosadores y comentaristas medievales aprovecharon para componer largos comentarios que generalmente constaban de dos partes, la exposición del mito y su *declaración*” (Doñas Beleña, 2015: 333).

Como puede observarse, se trata de una versión en prosa, muy cercana al poema de IV. 7. El mito presenta el degollamiento de Ifigenia como un método de congraciarse con los dioses para conseguir buenos vientos, pero no aparece en ningún momento una referencia concreta a las causas de su ira. El sacrificio de la primogénita de Agamenón se presenta como un hecho “mesquino” y el propio general como “sacrificador triste”, no como en las versiones anteriores en las que el sacrificio era una forma de poner a prueba la virtud de Agamenón.

Cabe destacar la metáfora conceptual que subyace en este texto al hablar de la venganza griega tras la ofensa troyana al raptar a Helena: “limpiar el tálamo de su hermano”, que es objeto de una de las interpolaciones y que, además, no se encuentra en el texto latino original, donde se indica: “para castigar el rapto de la mujer de su hermano” (en latín: “fratis amissos thalamos piauít”). Bajo esta expresión, se percibe la metáfora de LO MORAL ES LIMPIO, a partir de la cual se establece una asociación mediante correspondencia de dos dominios conceptuales diferentes: el dominio meta es LO MORAL y el dominio fuente es LO LIMPIO. Agamenón, como ya hemos visto, se yergue gracias a la autoridad moral que se le concede al ser el limpiador de la mancha que el pueblo troyano ha dejado en el lecho griego, como se indica en la interpolación que añade el traductor: “que quiere dezir el pecado del robo de la muger de su hermano”. Gracias a la fuerza moral que se les otorga a los griegos, defensores de la limpieza y la pureza, se justifica metafóricamente la incursión contra Troya.

Con respecto a la cuarta rama, existen cuatro manuscritos distintos de *La consolacion natural*. Se trata de una versión que mandó traducir el Condestable de Castilla Ruy López Dávalos²⁶⁸, que tenía interés en el texto pero que no tenían un dominio suficiente del latín como para leer la obra en su lengua original. Fue atribuida, tradicionalmente, a Pero López de Ayala, aunque en estudios más recientes se ha descartado esta posibilidad (Doñas Beleña, 2015: 337). Es además la única versión hispánica en verso, y junto a una traducción neerlandesa de Gante, la única con versos en disposición estíquica (Doñas Beleña, 2015: 180).

Atrides, obrando batallas por diez años,

²⁶⁸ Ruy López Dávalos (1357-1428) fue un personaje esencial en la política hispánica del siglo XV. Formó parte del humanismo vernáculo. “[...] con el encargo de una nueva traducción de la *Consolatio*, acompañada, claro de la carta de solicitud, Dávalos tenía la intención de difundir entre el ámbito letrado de la corte castellana una corriente de opinión favorable que pudiese ayudarle a ser perdonado por Juan II, un rey, como es bien sabido, que concedía un altísimo valor al cultivo de las letras (Doñas Beleña, 2015: 358).

vengador alimpió con caídas de Frigia
los perdidos thálamos del hermano;
él, desseando dar las velas a la griega flota,
desnúdasse de padre, y el triste sacerdote
da, sacrificando, el mezquino degollamiento
a la fija, e redime los vientos con sangre (Doñas Beleña, 2015: 2104).

Este texto mantiene muy de cerca el texto de Boecio. Retoma también la metáfora de la moralidad y la limpieza, que ya estaba presente en *Boeçio de consolaçión*, en el verso: “vengador alimpió con caídas de Frigia/ los perdidos thálamos del hermano”. El texto viene acompañado de un importante aparato de notas. En ellas puede leerse lo siguiente:

Atrides; este es Agamenón, que fue por capitán de los griegos en la conquista de Troya, la qual duró diez años fasta la destruiçión, e bolviendo a su tierra por la mar ovo muy contrarios vientos, e fuele conseyado por los marineros en una isla do aportaron sus naves que sacrificasse a Diana la cosa que allí más amava, porque este era el remedio mejor que ellos fallavan en los tales tiempos. E, deseando tornar a su tierra con el vençimiento avido, mandó al saçerdote de aquel templo degollar una fija suya llamada Efigenia, que él mucho amava, e así ovieron próspero viento con que llegaron al puerto desseado.

Frigia era llamada la provinçia o reino donde era fundada la çibdat de Troya, la qual destruida, asaz caída venía a Frigia.

El hermano d’este Agamenón era Menelao, marido de Helena, que, levada de Paris, fue la causa de la dicha guerra. Por esso dize vengador alimpió, etc (Doñas Beleña, 2015: 2104).

Como puede observarse, las notas retoman los materiales que ya aparecían en la *Declaración del libro “De consolaçión”*, con una pequeña variación: la inmolaçión de Ifigenia no ocurre en alta mar, sino que se produce en una isla en la que atracan debido a las tormentas que se desatan tras la conquista de Troya.

En suma, la gran cantidad de variantes que presenta el mito de Ifigenia en las recreaciones hispánicas de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio ilustran la pervivencia de estos relatos durante la Edad Media. Desde la sustitución de Ifigenia por una criada a los cambios de perspectiva en la interpretación del personaje de Agamenón, pasando

por variaciones en el contexto en el que se sitúa la historia, las versiones medievales ofrecen a sus lectores nuevos textos que reflejan la coyuntura sociocultural en la que fueron compuestos.

6.1.5. Lecturas posteriores

Además de estas ramas medievales que acabamos de ver, la transmisión de la *Consolatio* en el mundo hispánico continuó durante los Siglos de Oro. Se conservan cuatro traducciones fundamentales del XVI y XVII: la de fray Alberto de Aguayo (Sevilla, 1518; Sevilla, 1521; Sevilla, 1530; Medina del Campo, 1542), la de Pedro Sánchez de Viana (ca. 1589-1619; aunque solo nos ha llegado una copia en un manuscrito del siglo XVIII), la de fray Agustín López (Valladolid, 1598; Valladolid, 1604) y la de Esteban Manuel de Villegas (Madrid, 1665 [s.n.]; Madrid, 1665 [por Andrés García de la Iglesia]; Madrid, 1774; Madrid, 1797).

La primera de estas traducciones es la de fray Alberto Aguayo²⁶⁹. Aunque parece que el texto se terminó de redactar en 1516, fue publicada dos años más tarde, en 1518 (Díaz Díaz, 1980, I: 90). Fue una obra muy elogiada por autores contemporáneos, como ilustran los juicios positivos de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (Valdés, 2009: 245) y los de Ambrosio de Morales en su *Discurso de la lengua* (Morales, 1586: f. 11r). Su éxito editorial también fue considerable, ya que contó con varias ediciones a lo largo del XVI, la mayoría en Sevilla, aunque, posiblemente, también hubo una edición vallisoletana en 1598 (Pérez Gómez, 2009: 75). El texto de Aguayo respeta las partes en prosa y en verso del original de Boecio, y opta, mayoritariamente, por el esquema métrico de la copla real para los poemas.

En cuanto al mito de Ifigenia, Aguayo limita los detalles de la historia clásica, y solo refiere que Agamenón, temiendo no poder cumplir su objetivo de vengar la injuria de su hermano, decidió sacrificar a su propia hija.

Atrides, para vengar
el injuria de su hermano,

²⁶⁹ Es necesario diferenciar entre dos Albertos Aguayos, ambos cordobeses, ambos dominicos y ambos del siglo XVI. Para distinguirlos, uno es Alberto Aguayo, *el viejo* y otro *el joven*, que nació en 1525 y murió en 1589 como obispo de Astorga. El autor de la traducción de la *Consolatio* es el viejo. Alberto Aguayo, el viejo nació en 1469, hijo ilegítimo de don Diego de Aguayo, quinto señor de los Galapagares. En 1489 ingresó en el orden de los dominicos, y unos años más tarde fue a Salamanca a estudiar Artes y Teología. Consiguió importantes cargos religiosos a lo largo de su vida, siendo en varias ocasiones, prior. Murió en Sevilla en 1530 (Alonso Getino, 1946: 24-32; Díaz Díaz, 1980, I: 90; Pérez Gómez, 1993-1994: 401).

comenzó de navegar
con intención de matar
a todo el pueblo troyano;
y pensando no poder
cumplir lo que deseaba,
por podello merecer,
degolló para ofrecer
la hija que más amaba (Aguayo, 1946: 160-161).

Su recreación del material mitológico se corresponde con su interpretación del tema principal que aborda Boecio en el libro IV de la *Consolatio*. Para Aguayo, la idea que defiende Filosofía es que cualquier fortuna que le toque a un individuo es buena, porque es la que le corresponde en ese momento dado²⁷⁰. Los ejemplos mitológicos que aparecen en el metro VII buscan, por tanto, ilustrar esta verdad: “[...] Filosofía [...] pone por ejemplo a Agamenón, Ulises y Hércules, que, menospreciando el hogar y delectaciones, se dieron a trabajar para alcanzar fama. Exhorta a todos a trabajos virtuosos” (Aguayo, 1946: 160). Aunque sus destinos puedan parecer injustos, pues son todos ellos hombres buenos a los que les tocaron grandes males, sus fortunas adversas les permitieron probarse y ejercitar su virtud. Así, del mismo modo que estos héroes griegos sufrieron, voluntariamente, trabajos que fortalecieron sus corazones, los hombres virtuosos deben enderezar sus vidas con buenas obras para merecer el cielo.

Por todo ello, la traducción que ofrece Aguayo plantea una caracterización positiva del personaje de Agamenón que, renunciando a sus propios deseos y sacrificándose por lo común, logra alcanzar la victoria y vengar a su hermano. En consonancia con esta visión, se describe a Ulises como “fuerte” y “atrevido” (1946: 161) por haber sido capaz de enfrentarse a Polifemo, que acababa de comerse a sus compañeros. Finalmente, el poema termina con el relato de los trabajos de Hércules, que Aguayo reordena de forma diferente a la disposición de Boecio, aunque ambos terminan con la hazaña de sostener la cúpula celeste. La traducción de Aguayo se aleja, por tanto, del mensaje del poema original que, como ya hemos comentado, presentaba a Agamenón y a Ulises como ejemplos negativos, demasiado cegados por la venganza, frente a Hércules, cuya actuación de renuncia resultaba paradigmática.

²⁷⁰ Aguayo plantea lo siguiente: “[...] cualquier fortuna que a la persona venga es buena; porque si al bueno le vienen bienes es porque los merece; si males, es para avisallo. E si al malo le vienen bienes es para emendallo; si males, para punillo” (Aguayo, 1946: 158).

La segunda de las traducciones áureas fue la de Pedro Sánchez de Viana²⁷¹, que se ha conservado en un manuscrito del siglo XVIII²⁷². El texto está dividido en dos partes. En primer lugar, se encuentra “De la consolación filosófica de Boecio” (f. 1r-78v), la traducción castellana de la obra latina. Se trata de un texto que mantiene las divisiones originales, la mezcla de prosa y verso, e, incluso, la variación de la métrica. En segundo lugar, Sánchez de Viana inserta unas “Anotaciones sobre los libros de la consolación natural del santo Boecio” (f. 79r-222r), en las que intenta aclarar a sus lectores diversas cuestiones, desde su metodología de traducción hasta apuntes históricos y culturales. Las notas de esta segunda parte pueden clasificarse en dos tipos (Montero Cartelle y Blanco Pérez, 1992: 425-426): por un lado, hay comentarios eruditos sobre disciplinas y saberes varios (mitología, geografía, astrología, etc), entre los que abundan las citas de autoridad, especialmente, de escritores contemporáneos (Montero Cartelle y Blanco Pérez, 1992: 425); y, por otro lado, Sánchez de Viana también aporta una serie de comentarios filosóficos, con una clara tendencia moralizante (1992: 427).

Con respecto al mito de Ifigenia, Sánchez de Viana lleva a cabo una traducción de los versos de Boecio muy cercana al original (f. 65v). El poema está formado por tercetos encadenados.

El valeroso Atrides que diez años
gastó en vengar la injuria de su hermano,
causando en Troya innumerables daños,
mientras con gruesa armada y soberano
ejército sulcar el mar propone;
y compra el viento a precio no liviano,
a derramar la sangre se dispone
de su hija cara, que a su propio gusto
el provecho de todos antepone.

²⁷¹ Además de en esta traducción de Boecio, Sánchez de Viana trata el mito de Ifigenia también en su famosa traducción de Ovidio, las *Transformaciones* (1589).

²⁷² Se trata del manuscrito de la Biblioteca Nacional de España con la signatura Mss/ 1577. No conocemos la fecha de composición de la obra. Parece que es posterior a su traducción de Ovidio (1589), debido a las referencias que se incluyen; y tiene que ser anterior a la muerte de Sánchez de Viana en 1619 (Montero Cartelle y Blanco Pérez, 1992: 422). Por su parte, Pérez Gómez coincide también con esta horquilla de fechas para la traducción y la sitúa en torno a 1600 (1993-1994: 406). Aunque, como hemos dicho, el ejemplar Mss/ 1577 es del siglo XVIII, Montero Cartelle y Blanco Pérez (1992: 422) consideran que las continuas menciones a su traducción de las *Metamorfosis* y la similitud entre los métodos de traducción y comentario de ambas obras disipan las posibles dudas que pudiesen surgir sobre la autoría de Sánchez de Viana.

Y quiere que le llamen padre injusto,
en triste sacerdote convertido,
haciendo el sacrificio como es justo [...] (Sánchez de Viana, s.a.: f. 65v).

Sánchez de Viana opta por subrayar el ejemplo positivo de Agamenón por medio de una *amplificatio* en la que afirma que el sacrificio de Ifigenia fue “justo” y la actuación del jefe del ejército un modelo de virtud, al anteponer el bien común a sus propios deseos.

En cuanto a las anotaciones sobre este pasaje (Sánchez de Viana, s.a.: 198r-199r), Sánchez de Viana interpreta que el poema funciona como ilustración de actuaciones valerosas, al mostrar casos de personajes que se dedicaron a labores buenas y loables a pesar de las dificultades. Teniendo en cuenta esta visión del poema, resulta lógica la *amplificatio* en la que se alababa la decisión de Agamenón.

Asimismo, en estas notas, Sánchez de Viana amplía su lectura del mito al añadir más detalles. En primer lugar, incluye una pequeña genealogía del héroe griego, en la que se indica que, según Homero, sus padres fueron Atreo y Aérope²⁷³, aunque Hesíodo consideraba que su madre era Plístenes²⁷⁴. Sánchez de Viana toma estas referencias de los *Escolios a Homero, Iliada* I 7. Aunque ni en la *Odisea*, ni en la *Iliada* apareciese el dato de que Aérope fuese la madre de Agamenón, parece que se afirmaba este linaje en algún punto del ciclo épico. En cuanto a la referencia a Hesíodo, parece que se mencionaba en el *Catálogo de las mujeres* (Hes. *Cat.* 194).

En segundo lugar, Agamenón aparece representado, como viene siendo común en esta serie de textos, como el vengador de la injuria familiar. En el texto de Sánchez de Viana se subraya este papel al hacer que Menelao adopte un papel sumiso al pedirle ayuda. Es interesante también hacer hincapié en que la venganza se plantea no solo en términos personales, sino nacionales. Por un lado, porque Paris no solo rapta a Helena en contra de su voluntad, sino que los troyanos también se llevan a otras muchas damas griegas, lo que afecta a toda la nación en su conjunto. Por otro lado, la perspectiva política cobra una mayor dimensión cuando los griegos conciertan una embajada

²⁷³ La gran mayoría de fuentes clásicas recogen la tradición de que Atreo y Aérope eran los padres de Agamenón: Sófocles en su *Áyax* (1295-1298); Eurípides en su *Orestes* (15-20) y su *Helena* (391-392); Higino en sus *Fábulas* (LXXXVI); Ovidio en sus *Tristia* (II, 391); y Servio en su *Comentario a la Eneida* (XI, 262).

²⁷⁴ En cuanto a la idea de que Plístenes fuese su madre, parece ser un error, pues en la mitología griega Plístenes es un hombre (Grimal, 1981: 436). Algunas fuentes defienden que Aérope y Plístenes eran los padres de Agamenón (Apd. *Bibl.*, III, 2; Serv. *ad Aen.* I, 458; Dictis Cretense, I, 1; Hom., *Il.*, 68, 19).

diplomática, presidida por Menelao, para resolver el conflicto. Como respuesta a este intento de diálogo, el rey Príamo ofende y desprecia a la partida diplomática griega²⁷⁵. De este modo, esta recreación del mito no tiene que recurrir a la promesa de Tindáreo para justificar la unión de todos los reyes griegos, pues las injurias de los troyanos afectan a todos los griegos y a su autonomía.

Por último, y aunque en su traducción del poema no se incluían detalles sobre la falta de vientos, en sus anotaciones Sánchez de Viana afirma, siguiendo la tradición más clásica del mito, que la causa de la falta de vientos es la caza de una cierva de Diana. El adivino responsable de revelar este oráculo a Agamenón es, de nuevo, Calcante. Para transmitir esta noticia, Sánchez de Viana incluye unos versos de Dolce de su *Aquiles y Eneas*, en el italiano original (1572: 39), en los que describe el estado de nerviosismo del adivino. La elección de esta obra resulta interesante, teniendo en cuenta que Dolce había traducido la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. El hecho de que tanto el texto de Sánchez de Viana como el *Aquiles y Eneas* de Dolce adopten el punto de vista de Agamenón podría explicar la cita de Sánchez de Viana, cuya interpretación del mensaje de Boecio explica en el siguiente párrafo:

Y por este famoso hecho le pone la Filosofía por primer ejemplo de fortaleza, que pues tuvo tanta que determinó verter la inocente sangre de su hija, no perdonando a su particular Darío, por el provecho general de su ejército. Bien merece el lugar primero (Sánchez de Viana, s.a.: 198r-198v)

En los últimos años del siglo XVI, se publicó la traducción de fray Agustín López²⁷⁶: *Boecio de consolación* (Valladolid, 1598 y 1604). La obra está compuesta por dos secciones diferenciadas: en primer lugar, los cuatro primeros libros de Boecio traducidos al castellano; y, en segundo lugar, López incluye dos tratados, dedicados a la fortaleza de los pasados y a los peligros de las dignidades y los daños de la ambición,

²⁷⁵ Dolce en su *Aquiles y Eneas* (1572: 41) también incluye este motivo, de donde, quizás, lo tomó Sánchez de Viana.

²⁷⁶ Nació en Argamasilla, a mediados del siglo XVI, y tomó el hábito de la orden de san Bernardo en el Monasterio de Valbuena el 6 de marzo de 1573. Llegó a ser Abad de los Monasterios de Valbuena y la Vega. Murió en Valbuena de Duero en 1614. Además de la traducción de Boecio, fue autor de otras obras como: *Ejemplos de fortaleza y daños de la ambición* (Valladolid, 1604); *Las constituciones de la orden de Cister conforme al fervor de sus primeros y antiguos hijos* (Valladolid, 1595; Duay, 1633); y también *Información en Derecho y Teología del poder de la Señora abadesa del Real Monasterio de las Huelgas* (Sanz y Díaz, 1962).

respectivamente. El libro está dedicado a Felipe III, con el objetivo de que el monarca se proteja de los desengaños del mundo y cuide la salud de su alma (López, 1604: ¶ 7).

La primera sección de la obra, su traducción de Boecio, está en prosa, cuya presentación sobresale al incluir en tres columnas la obra latina, la traducción castellana y una serie de anotaciones y apuntes mitológicos e históricos. Cabe destacar que López no llega a traducir el libro V de la obra de Boecio porque trata el tema del libre albedrío y la divina providencia, “[...] que pertenecen más para la especulación de las escuelas de teólogos, que para la reformatión de costumbres y desengaño del mundo, que es lo que yo pretendo” (López, 1604: 299).

En cuanto, a su interpretación del libro IV, López mantiene la idea de que todas las fortunas son provechosas. A su vez, se centra en el concepto de valentía, fundamental para hacer frente a los trabajos y adversidades de la vida, que permiten a los individuos llegar a su verdadera patria, el cielo (López, 1604: H h a r). Su lectura del mito de Ifigenia añade, además, más detalles de los que había en el poema de Boecio, y continúa la tradición de representar de forma positiva a Agamenón.

Agamenón, hijo de Atrides, queriendo vengar la injuria de su hermano, Menelao, rey de los griegos, dio guerra diez años continuos a la ciudad de Troya, que está sita en la provincia de Frigia y con las ruinas de ella purgó la violencia que Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, había hecho a Elena, mujer de Menelao.

Como Agamenón desease navegar con la armada greciana, y los vientos fuesen contrarios, aportaron a cierta isla, donde, consultados los dioses, redimió los peligros con la sangre de su querida hija.

Desnúdase Agamenón de la piedad de padre, como varón fuerte, y sacrifica el sacerdote a la diosa Diana, según el pacto de la reconciliación, la miserable garganta de Efigenia, hija de Agamenón, triste y melancólica (López, 1604: 296).

López subraya su aproximación política al enfrentar a Príamo y a Menelao, al que considera “rey de los griegos”. Este nuevo título, que reinterpreta la tradición mitológica y la geopolítica de la Grecia clásica, hace que sea innecesario aludir a la promesa a Tindáreo para justificar la reunión de todas las tropas griegas. Para López, la guerra de Troya no se concibe como una lucha de individuos, sino como un conflicto que afecta a dos naciones independientes. A esta forma de concebir los hechos, se le suman, además, otros detalles. Así, por un lado, la descripción del rapto de Helena como un acto violento subraya el carácter de afrenta contra la soberanía griega y niega

la interpretación del adulterio. Por otro lado, la mención de la ubicación de Troya en la provincia de Frigia ahonda en la lectura de Troya y Grecia como dos reinos geográficamente diferenciados. Su relato viene, por tanto, influido por la concepción de los Estados modernos que ya presentan los autores del Siglo de Oro.

Por último, es necesario comentar la traducción de Esteban Manuel de Villegas²⁷⁷, publicada por primera vez en 1665. Se trata de un texto que mantiene la variación entre prosa y verso del original, y del que Villegas se muestra, en su línea, muy orgulloso: “[...] salió la traducción de tan buen aire, que no tiene que invidiar los legos que esta mi traducción leyeren, a los que saben latín” (Villegas, 1665: ¶ 8r). La intención de la obra es ayudar a sus lectores a despreciar los cambios de la Fortuna y los tormentos de la vida, que son tan comunes, como las enfermedades al cuerpo humano. Para ilustrar esta idea, Villegas recuerda que en su edad ya ha visto: “[...] dos reyes muertos a puñaladas y otro ajusticiado por sus vasallos” (Villegas, 1665: ¶ 7r).

Diez años fatigó la Frigia el fiero
Atridas en venganza del hermano,
y con luciente y triunfador acero
dio lustre al lecho, que infamó el troyano;
y viendo que Neptuno estaba entero,
porque su armada rompa el humor cano,
muy poco padre, la cerviz sencilla
de su hija permite a la cuchilla (Villegas, 1665: 93r-93v).

Su traducción del metro VII es muy cercana al poema de Boecio, e ilustra su idea de que los individuos forjan su propia fortuna, ya que, incluso los trabajos ásperos, nos permiten o bien ejercitar nuestra virtud, o corregir nuestro camino o son señal de castigo por nuestras acciones (Villegas, 1665: 93r). Los ejemplos de Agamenón y

²⁷⁷ El también llamado “Anacreonte español” fue traductor, poeta y humanista y uno de los primeros introductores de la poesía anacreónica en la literatura española. Recibió formación humanística en su estancia en la Corte desde 1600 a 1609. La publicación de su primera obra *Las eróticas o amatorias*, en las que ensayaba la adaptación de la métrica clásica a la poesía española, tuvo una acogida negativa: en primer lugar, por las críticas que vertía sobre el resto de escritores, entre ellos Lope o Góngora, y, en segundo lugar, porque en la portada, presidida por el lema *Sicut sol matutinus, me surgente, ¿quid istae?*, Villegas se comparaba a sí mismo con el sol cuyos rayos eclipsaban al resto de sus coetáneos. Continúo su carrera letrada adentrándose en el humanismo con obras como *Epístola al Rector de Villahermosa* y su *Epístola a Francisco de Cascales*. De 1644 a 1660 sufrió un proceso inquisitorial por tratar cuestiones relativas al libre albedrío, que se saldó con su destierro y con la censura de su *Libro de Sátiras* (Bravo Vega, 1989). Además de esta traducción de Boecio, donde trata el mito de Ifigenia, volveremos a analizar la obra de Villegas en el capítulo 8.3: “Campos literarios en la obra de Esteban Manuel de Villegas”.

Ulises siguen siendo positivos, al igual que el de Hércules, aunque no se incluye ninguna *amplificatio* alabando a estos héroes, como había sucedido en otras traducciones áureas.

6.2. Intendencia bélica: el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria

El *Teatro de los dioses de la gentilidad* es uno de los tratados mitológicos que más importancia tuvo en el Siglo de Oro. Su autor, Baltasar de Vitoria²⁷⁸, oriundo de Salamanca, publicó el *Teatro* en dos partes, la primera en 1620 y la segunda en 1623. La obra tuvo tanto éxito a lo largo del siglo, que ya en 1688, Juan Bautista Aguilar, miembro de la Orden de la Santísima Trinidad de Valencia, dio a las prensas una tercera parte del manual²⁷⁹. El éxito del tratado de Vitoria se debe, entre otras razones, a que llenó un hueco en el panorama editorial hispánico, que hasta ese momento, y con algunos problemas, había cubierto en su totalidad en el manual mitológico de Pérez de Moya. Así, el *Teatro de los dioses de la gentilidad* sirvió para proveer con materiales, ejemplos y motivos a diversos poetas, artistas y predicadores, que se pudieron valer de este repertorio ordenado, para acceder a diferentes fábulas mitológicas con las que nutrir sus obras (Serés, 2003: 400).

Para establecer el esquema general de su obra, Vitoria siguió, fundamentalmente, la *Genealogia* de Boccaccio, que probablemente conocía a través de su versión española (Serés, 2003: 397). Así, la primera parte del *Teatro*, aprobada por Lope de Vega, está compuesta por seis libros dedicados a los dioses y héroes principales: Saturno; Júpiter; Neptuno; Plutón; Apolo; Marte; y la segunda parte contiene siete libros, de los cuales, los seis primeros están dedicados a otros seis dioses: Mercurio; Hércules; Juno; Minerva; Diana; y Venus; y el último se centra en dioses menores²⁸⁰. Desde el prólogo al lector, Vitoria pone de relieve el interés del estudio del material mitológico, subrayando la capacidad de adaptación a diferentes contextos de estas fábulas.

²⁷⁸ No se saben con seguridad sus fechas de nacimiento y muerte, aunque Nicolás Antonio considera que pudo morir después de 1630. En 1619, cuando Lope de Vega redacta la aprobación del *Teatro de los dioses de la gentilidad*, era predicador del convento de San Francisco de Salamanca. Quizás asistió a los cursos del Brocense. En 1623 es capellán de la futura duquesa de Alba, doña Antonia Henríquez Manríquez. Parece ser que residió en Galicia durante una temporada (Vaíllo, 2004: 161)

²⁷⁹ *La Tercera Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Esta obra trata del dios Océano, de la Gran Madre, del dios Cupido y de las Musas (Salamanqués Pérez, 2002: 1863).

²⁸⁰ La Fortuna, la Fama, la Esperanza, la Paz, el Himeneo, los Lares, el Genio, el Sueño, los Sátiros, el Dios Térmico, las Sibilas, el dios no conocido, Harpócrates, Némesis, Momo, la Tierra y la Muerte.

De estos principales dioses es el asunto de este tratado y de otras sabandijas semejantes, al cual he intitulado: *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* porque así como en el teatro se representan varias y diversas figuras, y el que una vez la hace de rey, luego sale hecho lacayo; y la que representa una dama, sale luego hecha una mujer baja, así estos representan unas veces mucha autoridad y divinidad, otras salen en humildes formas y figuras, haciendo de sí mil ensayos y metamorfóseos de cuyas mudanzas y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades y doctrinas importantes a la vida humana [...] (Vitoria, 1620: ¶¶¶ 4v).

Las fuentes de esta obra destacan por su variedad²⁸¹, pues Vitoria incluye desde autoridades clásicas o respetados mitógrafos, a escritores contemporáneos. De sus coetáneos añade citas tanto de autores de tratados sobre mitología como de poetas, demostrando un gusto, en palabras de Vaíllo, “predominantemente clásico” (2004: 172), donde se entreveran fragmentos de Garcilaso, Lope y Bartolomé Leonardo de Argensola entre otros. Parece que el objetivo de Vitoria al introducir este tipo de fragmentos es ilustrar la capacidad adaptativa de este tipo de relatos mitológicos, que pueden variar de “moldes retóricos o hermenéuticos; reelaborar y combinar con nociones ideológica o estéticamente alejadas” (Serés, 2003: 399), sin perder su propia naturaleza. A pesar de que Vitoria tiene muy en cuenta la tradición mitográfica anterior, su aproximación difiere en cierta medida, al no primar en su obra las alegorizaciones, ni tampoco la búsqueda del sentido profundo de los mitos. No obstante, eso no impide que el autor intervenga en los relatos que recoge, presentando “rápidos comentarios morales, sin segregarlos de la narración” (Vaíllo, 2004: 165), al igual que “relativiza el juicio de algunos comportamientos, atendiendo a costumbres y filosofías mudadas o, al revés, constantes de la humanidad” (2004: 165).

El mito del sacrificio de Ifigenia aparece en cuatro ocasiones en la obra de Vitoria:

- 1) capítulo 6 del libro II de la primera parte, “De cómo Hércules mató la cierva Menalia”;
- 2) capítulo 20 del libro II de la segunda parte, que trata de Helena y Clitemnestra;

²⁸¹ Entre las que destacan: Alciato, F. Bergomense, Beroso, Natale Conti, V. Cartari, G. De Choul, L. Girardi, J. Pontano, R. Textor, P. Valeriano, Bartolomé Cassaneo y como fuentes clásicas Ovidio, Virgilio, P. Mela, San Agustín, etc (Calonge García, 1992: 160)

- 3) Capítulo 3 del libro III de la segunda parte, que trata “de los templos y ciudades que a Juno le fueron consagradas” a raíz de una descripción de Micenas, ciudad en la que se veneraba especialmente a Juno;
- 4) Capítulo 5 del libro V (libro dedicado a Diana), de la segunda parte: “De cómo el ciervo es consagrado a la Diosa Diana”.

De estos cuatro relatos, habría que diferenciar aquellos en los que el mito aparece aludido a raíz de algún otro episodio (II, 6; III, 3), frente a aquellos pasajes en los que la fábula de Ifigenia aparece narrada de manera pormenorizada (II, 20; V, 5). A pesar de las diferencias en la extensión y el desarrollo, en general, todas las narraciones sobre la hija de Agamenón son textos muy enciclopédicos en los que no se hacen prácticamente juicios de valor y en el que abundan, como veremos, las citas a distintas autoridades y la profusión de detalles.

Con respecto al tratamiento del mito, cabe destacar que la aproximación de Vitoria se caracteriza por un tono pragmático en el que se plantean cuestiones políticas y de intendencia bélica, que ahondan en el camino abierto, como ya vimos, por las anotaciones a Boecio de Sánchez de Viana (cfr. 5.1. “Lecturas posteriores”). Probablemente, estas variaciones en el tratamiento del mito estuvieron condicionadas por el contexto histórico de finales del XVI y principios del XVII en el que fueron compuestas las obras. Así, el *Teatro* pudo emplear, como veremos, cuestiones de la política exterior de la monarquía hispánica en su tratamiento de la fábula de Ifigenia, que se plasman, por un lado, a partir de su método de selección e interpretación del material mitológico, y, por otro lado, por los pequeños comentarios que intercala. A continuación, vamos a analizar las narraciones que sobre el mito se hacen, empezando primero por las más extensas y continuando, después, por aquellos fragmentos en los que solamente aparece mencionado.

En primer lugar, el texto de II, 20²⁸² del primer volumen del *Teatro* comienza con la travesía de Paris y Helena hacia Troya, y se da cuenta de las distintas tradiciones que sobre este viaje existen, incluyendo también el episodio de los dos amantes con Proteo²⁸³. Vitoria, emplea con asiduidad este recurso de introducir distintas versiones de las historias mitológicas, ya que le permite multiplicar las posibilidades narrativas de un

²⁸² Las citas de autoridad que se utilizan en este pasaje son muy variadas. De la tradición griega, Vitoria cita a Heródoto, Homero, Libanio, Pausanias y Eurípides; de la esfera latina, menciona a Plinio, Dares Frigio, Dictis Cretense, Higino, Cayo Julio Solino y Pomponio Mela.

²⁸³ Según Heródoto, Proteo que era el rey de Egipto, acogió a Paris y Helena en su huida, pero cuando se enteró de las relaciones que mantenían, expulsó a Paris de su reino y conservó a la joven griega como prisionera hasta que Menelao fuese a buscarla.

solo mito y demostrar su capacidad de síntesis al recoger materiales de muy diversas fuentes.

A continuación, en el relato de Vitoria, y tras recibir las noticias de la huida del joven troyano, Menelao toma la resolución de reclamar a Príamo por vía legal y diplomática la devolución de Helena como su legítima esposa:

[...] [Menelao] propuso la justa demanda delante del Rey Príamo padre de París, querellándose en forma del agravio, y traición cometida contra él, y pidiendo la debida restitución de su mujer, y de sus tesoros (Vitoria, 1620: 187).

Una vez que este proceso fracasa, “con resolución de pedir por armas, lo que, por justicia, y con buenas razones no pudo alcanzar” (Vitoria, 1620: 187), Menelao decide invocar la promesa que los demás caudillos griegos le habían hecho a su suegro, y convoca a todo el conjunto de la armada griega para declararle la guerra a Troya. El motivo de la embajada griega que visita a Príamo para pedir la restitución de Helena solo aparecía en *Diario de la guerra troyana* de Dictis Cretense (I, 3-6) en la tradición clásica. Por su parte, en las letras hispánicas, este motivo había tenido poca trascendencia, ya que, además de en la obra de Vitoria, solo había aparecido, como hemos visto, en las anotaciones de Sánchez de Viana (f.198r.) al poema de Boecio (IV.VII).

El hecho de que se le conceda una mayor importancia a las relaciones diplomáticas y a la resolución de conflictos por vías legales en estas recreaciones mitológicas del siglo XVII resulta significativo si se entiende dentro el contexto sociocultural en el que fueron compuestas. El motivo puede reflejar el cambio de mentalidad que se produce en España a lo largo de los sucesivos reinados de los Austrias con respecto a la diplomacia, cuyo desarrollo corre en paralelo al establecimiento de los primeros estados modernos (García Jurado, 2016), y que se constituye como una herramienta fundamental en las relaciones internacionales.

No obstante, el empleo de este recurso no solo es sintomático del cambio de mentalidad, sino que también afecta a la caracterización de distintos personajes. Así, y, en primer lugar, la implicación de Menelao en esta primera parte del proceso le otorga un papel más activo que en la tradición anterior, donde, desde el principio, Agamenón tomaba el mando. Asimismo, cabe destacar que frente a las versiones del mito que siguen a Eurípides, Menelao no influye en su hermano para que sacrifique a su hija, lo

que refuerza su valoración positiva. Por el contrario, Príamo aparece como un monarca despótico que se niega a cumplir con la justicia y subsanar el quebranto de las reglas morales que ha cometido Paris al raptar a Helena. El trato que le otorga a Menelao no se corresponde con las prácticas del buen hacer entre distintos estados como puede observarse:

No fue esta petición bien recibida, y así fue mal despachado: por lo cual se volvió Menelao muy indignado para Esparta, y con resolución de pedir por armas, lo que, por justicia, y con buenas razones no pudo alcanzar (Vitoria, 1620: 187).

Su negativa a restituir lo que era justo y el trato a Menelao justifican y legitiman la destrucción de Troya.

Por último, el personaje de Ulises también sufre cambios. En esta primera narración se le describe como “prudentísimo Rey de Ítaca” (Vitoria, 1620: 187), caracterización que contrasta con la tradicional, en la que se suele representar a Ulises como un personaje mentiroso y falaz²⁸⁴. A pesar de esta ambivalencia de las descripciones de Ulises, en ambos relatos de Vitoria, se presenta su capacidad argumentativa como un elemento clave en las actividades diplomáticas de los dos hermanos Atridas, pues es su capacidad negociadora lo que le hace destacar entre los demás caudillos griegos. En esta versión de Vitoria, se percibe la nueva consideración de las embajadas diplomáticas como una nueva arma muy útil en la política exterior de los nuevos estados modernos.

Otro de los elementos que resulta esencial analizar en este relato es la configuración de los ejércitos griegos. Como ya se ha comentado, Menelao invoca la promesa que los generales griegos hicieron a su suegro para organizar la guerra contra Troya:

En llegando a su reino, juntó los príncipes conjurados para que mantuviesen la palabra que habían dado a su suegro, en razón de su defensa, y viniendo todos en ello, se concertó la jornada, compusieron la liga, haciendo una gruesa flota, criando por Capitán General de la Armada a Agamenón, Rey de los Argivos, y de Micenas,

²⁸⁴ Así sucede en el relato V, 5 del segundo volumen del *Teatro*, donde el rey de Ítaca a través de razones mentirosas logra convencer a Clitemnestra de que le entregue a Ifigenia para que, supuestamente, se case con Aquiles.

hermano de el agraviado Menelao y fueron se al puerto de Áulide, ciudad de Beocia [...] (Vitoria, 1620: 187).

De este fragmento, cabe destacar que el empleo del término liga para referirse a la alianza de los ejércitos griegos supone una innovación en el tratamiento del mito. En el diccionario de Autoridades se nos indica en la cuarta acepción del término lo siguiente:

LIGA. Significa tambien la alianza, unión y confederación, que hacen entre sí los Reyes, Príncipes y personas particulares, uniendo sus fuerzas para ofender y defenderse: y assí se divide en ofensiva y defensiva. Latín. *Foedus, eris.* HERR. Hist. de Phelip. II. part. 1. lib. 7. cap. 2. En los mismos días llegó el Embaxador de los Esguizaros, para jurar la liga que habían renovado con el Rey de Francia, por cinco años después de su muerte. FUENM. S. Pio V. f. 47. Tratose de liga universal por sus Delegados, entre los Príncipes Cathólicos, con menos fruto que conviniera.

Así, el empleo de este vocablo muestra por primera vez en la tradición vernácula del mito de Ifigenia a la población griega como un conjunto de reinos independientes, gobernados por monarcas distintos. Como se ha visto en otras recreaciones, la norma general es tratar a los griegos como una sola nación, lo que facilita en muchas ocasiones la explicación de por qué partieron todos juntos contra Troya. Del mismo modo, el término Liga también recuerda a la alianza que se formó entre las potencias marítimas católicas contra el imperio Otomano, la Liga Santa (1571), en la que, además, el jefe de las armadas marítimas era Juan de Austria, hermanastro de Felipe II. Cabe la posibilidad, entonces, de que Vitoria viese un reflejo en el material mitológico de las políticas exteriores que se habían vivido en las décadas recientes en la monarquía hispánica, y que se apoyase en el empleo de la palabra liga, la referencia al hermano que ocupa la posición de jefe de las tropas marítimas y la revalorización del personaje de Menelao para reflejarla en el texto. Asimismo, al igual que se percibía a Troya como la más grande de las guerras de la Antigüedad, la lucha contra el imperio otomano, y en concreto, la batalla de Lepanto fuese en palabras de Cervantes: “la más alta ocasión que vieron siglos pasados, presentes, ni esperan ver los venideros” (Cervantes, 2004: 673).

Una vez que la embajada diplomática ha fracasado y Agamenón dirige las tropas griegas, el ejército se dirige a Áulide, donde comienza la verdadera narración del mito de Ifigenia, cuando el rey de Micenas mató a una cierva muy querida de Diana, lo que provocó su ira, y la tempestad en los mares. Calcante el adivino, pronosticó entonces que solo la muerte de Ifigenia calmaría a la diosa, por lo que fue “forzoso morir la inocente doncella” (Vitoria, 1620: 188). La consideración del sacrificio está supeditada al interés griego, y, por tanto, en ningún momento se critica la decisión de Agamenón ni se trata de crimen; al contrario, en lugar de ello, se define como “triste acontecimiento”²⁸⁵ (Vitoria, 1620: 188). Ifigenia toma un papel secundario en este relato, hasta el punto de que las consecuencias de la ira de Diana, que normalmente justifican y fuerzan la decisión de Agamenón ante su trágica disyuntiva, se explican en este relato una vez ha muerto su primogénita:

Con la muerte desta malograda infanta, se aplacó la Diosa Diana, dándose por satisfecha de su sentimiento, y se quietaron, y sosegaron los mares, como los tenía pronosticado el adivino Calcas (Vitoria, 1620: 188).

Prueba de que la decisión de Agamenón se entiende como legítima y moralmente correcta es que, cuando se narra su vuelta a Micenas, su asesinato a manos de Clitemnestra se presenta como una traición. Vitoria aclara que el crimen de la reina pudo ser fruto de los celos por Briseida, la esclava que provocó las desavenencias de Agamenón y Aquiles en la *Iliada*, o que se negase a renunciar a la libertad que había conseguido durante los años de ausencia de su esposo, pero en ningún momento se menciona el sacrificio de su primogénita como causa lícita para tramar la muerte de Agamenón. De este modo, el matricidio de Orestes se plantea como una causa justa, por lo que no es perseguido por las Erinias, ni tiene que robar la estatua de Ártemis de los tauros para purgar sus pecados. Así, el texto promueve la supremacía del valor del interés común sobre los intereses individuales.

Finalmente, el episodio termina con una importante disquisición sobre los recursos que se destinaron para la guerra de Troya, contrastando y cotejando los diferentes datos que recogen las *auctoritates* sobre el tema. De este modo, Vitoria dedica un párrafo al número de naves que componían la armada griega, y pasa, después

²⁸⁵ Debido a que, en este texto, Ifigenia muerte sacrificada no hay referencias a “Ifigenia entre los Tauros”.

a explicar el desarrollo del cerco a Troya. La atención al detalle de los aspectos bélicos es una constante en las fábulas sobre el mito de Ifigenia en la obra de Vitoria, como se constata, también, en la segunda narración.

En cuanto al segundo relato del *Teatro*, aparece en el segundo volumen (V, 5), “De cómo el ciervo es consagrado a la Diosa Diana”. Este capítulo está dividido en dos partes: en la primera, Vitoria elabora una descripción natural de estos animales, en la que analiza sus hábitos, su anatomía y su reproducción, entre otras cosas; en la segunda parte narra el mito de Ifigenia²⁸⁶, a raíz de la muerte de la cierva favorita de la diosa Diana.

Frente a la narración anterior, en la que las embajadas diplomáticas y el proceso para recuperar a Helena habían tenido un papel protagonista, en este texto no se hace ninguna referencia a las causas de la guerra. No obstante, el texto se enfoca también ahora desde una óptica política, subrayando las contingencias en las que se encuentra el ejército y el deber de Agamenón como rey. El fragmento se abre con una descripción del puerto de Áulide, en el que se alaba sus accidentes geográficos, que lo hacen apto para que los ejércitos griegos puedan “descansar y tomar su refresco” (Vitoria, 1702: 329) mientras se aprestan para zarpar contra Troya, por tratarse de “el puerto más anchuroso y más desahogado y capaz de cuantos tenía la Grecia” (Vitoria, 1702: 330). Aunque ya se habían menciona en otras versiones del mito las características físicas de Áulide, por ejemplo, en la *General Estoria* de Alfonso X, donde se explicaba la ubicación exacta del puerto, es la primera vez que se pone de relieve la importancia del emplazamiento por sus posibilidades estratégicas a la hora de alojar una armada de ese tamaño.

En este relato, Agamenón adquiere una mayor importancia que en el texto anterior de Vitoria, en el que su personaje estaba supeditado al de Menelao. La presentación de el rey de Micenas comienza por su papel como general de los ejércitos griegos, justificando su posición a través de su genealogía mítica, que llega hasta Júpiter, y no por elección del resto de generales, como sucedía en las diferentes versiones hispánicas de la *Consolatio*. Se observa, así, un cambio de las estrategias de

²⁸⁶ Las fuentes que cita Vitoria para este episodio son muy diversas y remiten a distintas tradiciones del material mitológico. De la tradición clásica griega se menciona a Eurípides, Pausanias, Diodoro Sículo y Estrabón; en cuanto a la mitografía latina clásica alude a Ovidio, Virgilio, Cicerón, Quintiliano, Valerio Máximo, Plinio, Pomponio Mela y Dictis Cretense; finalmente, también cita a algunos contemporáneos como Ravio Textor y Bartolomé Cassaneo.

legitimación, que, en lugar de apoyarse en la virtud individual, se basan en el lustre que confieren las genealogías míticas a través de la excelencia de los valores heredados.

Resulta también llamativo que la mención del linaje de Agamenón no vaya acompañada de la explicación de los crímenes sangrientos que persiguen a esta familia. De esta manera, la naturaleza del sacrificio de Ifigenia se analiza como un accidente porque “quiso su poca dicha y mucha desgracia” (Vitoria, 1702: 330) que matase al ciervo de Diana, sujeto a la voluntad de una diosa vengativa y poco flexible.

Baltasar de Vitoria hace entonces una referencia a las condiciones materiales de la armada griega, varada en Áulide, sin posibilidad de zarpar contra sus enemigos a causa del mal estado del mar. A partir de la referencia a “los gastos grandes y excesivos” (Vitoria, 1702: 330), Vitoria remite a una serie de problemas prácticos a los que deben hacer frente los comandantes de la expedición. En estas circunstancias, Agamenón decide consultar a Calcas, quien, en un primer momento, trata de explicar la causa de la bravura del mar mediante la consulta científica de los astrolabios; al comprobar que no consigue nada con este método, Calcas consulta los oráculos para conocer los designios de los dioses y le transmite a Agamenón que solo la muerte de su hija le permitirá calmar los mares. Cabe destacar también el posicionamiento del texto con respecto a la decisión de sacrificar a la joven. El relato no se detiene en las dudas del padre porque el principio de que “el bien de la patria se ha de anteponer al bien particular” (Vitoria, 1792: 330) prima sobre la condición de padre de Agamenón. Vitoria mediante las alusiones al decadente estado del ejército ya ha introducido argumentos que permiten explicar y comprender la decisión del rey de sacrificar a Ifigenia.

Finalmente, Vitoria recoge las fuentes en las que Diana se apiada de la joven y la traslada al país de los tauros, donde ejerce como su sacerdotisa. Cabe mencionar el hecho de que para todas las peripecias que viven Orestes e Ifigenia, Vitoria continua la tradición aricina, que tanto se difundió durante el reinado de Augusto. Es, además, el primer testimonio de la difusión de esta tradición mitológica y de la asimilación del motivo del *rex nemorensis* en las letras hispánicas.

Por último, el análisis de las pequeñas secciones en las que se menciona el mito de Ifigenia ilustra los mitemas fundamentales de la fábula. En el fragmento III. III, el mito se incluye a partir de una referencia a Micenas, ciudad de origen de Agamenón, del que se dice que: “hermano de Menelao, que fue capitán general de la armada de los griegos cuando fue a Troya a vengar el robo de la hermosa reina Elena” (Vitoria, 1702:

212); y también de Ifigenia, “hija de Agamenón, que fue degollada en el puerto de Áulide y sacrificada a Diana, se llamó Mycenida como la llamó Ovidio en los *Metamorfoseos*” (Vitoria, 1702: 212). En II. VI, la alusión al material mitológico proviene de una pequeña disertación sobre los animales asociados a los dioses clásicos. A partir de la referencia a los ciervos como animales asociados a Diana, se refiere como la caza de una de las ciervas de la diosa costó la vida de “su amada hija Efigenia” (Vitoria, 1702: 212), y cita a Ovidio, Cartari, Plinio, Quintiliano, Valerio Máximo, Cicerón y a Timantes con su famosa pintura como autoridades que han tratado el mito. A partir de estas pequeñas menciones en una obra de consulta como el manual de Vitoria queda claro que las alusiones a Micenas, los ciervos o la obra de Timantes resultaban detonantes para el mito.

6.3. Los orígenes de la nación: *La amistad pagada* de Lope de Vega

*La amistad pagada*²⁸⁷, también conocida como *La montañesa*, es una comedia histórica de Lope de Vega, que trata de la conquista de León por las legiones romanas. Parece que es una comedia temprana de Lope, aunque su datación ha planteado problemas debido a la singularidad de su métrica: “[...] tal y como está, la comedia, siendo diferente a las demás por su versificación, es de una fecha dudosa. El número de pasajes de red. y la sil. 2º. Sugieren 1599-1603 [...]” (Morley y Bruerton, 1968: 252). En cualquier caso, la comedia debe ser anterior a 1604, dado que aparece en la lista de *El peregrino en su patria*. Victoria Pineda, en su edición de *La amistad pagada* y con la ayuda los trabajos de Stefano Arata sobre la biblioteca del conde de Gondomar, acota

²⁸⁷ Antes de proceder con el estudio de esta obra, voy a presentar un breve resumen que facilite su posterior análisis. La primera jornada de *La amistad pagada* sitúa la acción en el campamento romano que rodea a la ciudad de León, tras la derrota ibérica. Ya desde el principio, se establece el conflicto principal de la comedia: el enfrentamiento entre los dos cónsules romanos, Lelio y Andronio, y Furio, el mejor soldado del campamento. La razón de esta rivalidad se debe a la competencia amorosa de los hombres por Claudia, la esclava de Furio, que está enamorada de este último. Los cónsules, envidiosos de este hecho, y en un intento de deshacerse de su adversario, le ordenan que se enfrente a los montañeses en su territorio. Allí, es capturado por sus enemigos, pero logra escapar gracias a que el jefe de los montañeses, Curieno, le perdona la vida. En la segunda jornada, Curieno, deseoso de ganar fama y probarse ante los romanos, se disfraza y baja al campamento para participar en unos juegos de lucha. Sin embargo, su plan falla pues los romanos descubren su identidad y lo hacen prisionero. Furio, al reconocer a su amigo, lo deja libre, y por ello, es condenado a muerte. Para evitar la muerte de su amigo, Curieno entrega a su hijo como rehén, pero Furio no puede permitir semejante acto, y renuncia a Claudia para entregársela a Andronio y que libere al hijo de Curieno. Tras la renuncia de su amada, Furio se vuelve loco. No obstante, el conflicto amoroso todavía persiste porque Lelio también desea a Claudia. Con la intención de restaurar de nuevo la paz en el campamento, Lelio convence al sacerdote de que sacrifique a Claudia al dios Apolo. Sin embargo, el sacrificio no llega a consumarse porque Curieno baja de las montañas con todos sus hombres y tras conseguir que Furio recupere el juicio, se enfrenta a los romanos y los derrota. Así, la obra acaba con la boda de Furio y Claudia y el triunfo de la amistad entre Furio y Curieno.

todavía más la fecha y data la obra “con toda probabilidad antes de 1596” (Pineda, 1997: 1399).

A pesar de su temática histórica, la huella de la tradición mitológica está muy presente en el texto. El empleo de este tipo de interpolaciones de materiales de distinta procedencia es una constante en el teatro de Lope, como ha demostrado profusamente la crítica. Por ejemplo, Sumner (1998) ha analizado la importancia del mito de Astrea en *Santa Casilda*; Rull Fernández (1968) el mito de Psique y Cupido en *La viuda valenciana*; y Duncan-Irvin (1998) ha estudiado los intertextos míticos de Ícaro, Faetón y Diana en *El perro del hortelano* y su valor en el desarrollo y la psicología de los personajes. Esta importancia del mito apunta a que, durante los Siglos de Oro, “la mitología se configura como un complejo sistema de referencias que se imbrica profundamente en el objeto literario, otorgándole un significado especial y distinto” (Martínez Berbel, 2008: 55). El empleo de los mitos, lejos de cumplir un mero papel decorativo, determina la composición de las obras literarias (Romojaro Montero, 1985; 1986; 1988). La presencia de las comparaciones de los protagonistas con Orestes, Pílates e Ifigenia establece una lectura a través de la óptica de la tradición mitológica. Junto a ello, elementos como la amistad ejemplar y el motivo del sacrificio estructuran el desarrollo de la trama, de forma que la mitología se enlaza profundamente en la temática histórica de esta obra.

El mito de Ifigenia cumple varias funciones dentro de la comedia de Lope. En primer lugar, los motivos mitológicos funcionan como desencadenantes de las acciones dramáticas. Así sucede, por ejemplo, al final de la obra cuando la perspectiva del sacrificio de Claudia unifica las posiciones de Furio y Curieno y los enfrenta a los cónsules romanos, desencadenando el clímax final de la comedia. Todo ello permite que Furio y Curieno se enfrenten a un enemigo común, lo que acaba derivando en una reordenación de los grupos de personajes y la defensa de una identidad, que no es ni romana ni montañesa, sino una mezcla de ambas. De esta manera, y como ya ha analizado Martínez Berbel, “Lope conserva los elementos externos del mito, pero modifica profundamente los internos, su significación y sus claves interpretativas” (Martínez Berbel, 2014: 207).

Para la construcción de su argumento, Menéndez Pelayo (1966) apuntó en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* que la fuente principal de la obra era el poema *El león de España* de Pedro de la Vezilla Castellanos. Este poema de contenido histórico-fabuloso recibió en su tiempo “[...] cierta sanción oficial, siendo recomendada

por los procuradores en Cortes de la ciudad de León [...]” (Menéndez Pelayo, 1966: 8). Menéndez Pelayo arguyó en su estudio que Lope tomó tres elementos del poema: el nombre del personaje de Curieno, la rebelión contra los romanos, y el asalto de los montañeses aprovechando la celebración de unos juegos de lucha.

El resto de peripecias de la obra, según el crítico santanderino, sería fruto de la imaginación de Lope. Sin embargo, en su edición de *La amistad pagada*, Pineda, señala como otra de las fuentes fundamentales de la obra, la tradición del llamado “cuento de los dos amigos”. Esta tradición, que juega un papel esencial dentro de la configuración de la obra, está tamizada, a su vez, a través del mito de Ifigenia y de la legendaria amistad de su hermano Orestes y Pílates, de la que dieron prueba en la península de Quersoneso táurico, tras el matricidio de Clitemnestra. La presencia en *La amistad pagada* de varios elementos, tanto desde el punto de vista estructural como textual autoriza a pensar que Lope tuvo presente el mito a la hora de redactar su comedia. En primer lugar, destacan las comparaciones que se hacen de los protagonistas que evocan, claramente, el universo mitológico. Esta serie de referencias establece una guía de lectura que condiciona la recepción del texto dramático. Así, y, en primer lugar, del personaje de Furio, se dice que:

CURIENO. [...]
 ¡Por mí el mejor amigo
 que ha visto el mundo, sin hacer afrenta
 al que agora es testigo,
 aunque entren muchos que la fama cuenta;
 por mí el Orestes nuevo
 a quien la vida y honor le debo [...] (Lope de Vega, 1983: 72).

En segundo lugar, Curieno afirma de sí mismo que excede la amistad del propio Pílates:

CURIENO. La de Pílates excedo
 y con habelle excedido,
 Furio me tiene vencido,
 Furio me tiene obligado,
 porque un mundo me ha pagado
 de poco que me ha debido (Lope de Vega, 1983: 100).

Y, finalmente, de Claudia se dice que:

LELIO. Publicar, Mario, sólo
 un oráculo de Apolo
 que diga...

MARIO. Confuso quedo.

LELIO. Que Apolo te ha dicho a ti,
 y te mandó publicar,
 que para pacificar
 el campo, a Andronio y a mí,
 hagan sacrificio luego
 de Claudia, de Furio esclava,
 como Efigenia que estaba
 por honra del campo griego,
 que, dándola desta suerte
 la muerte vengado quedo
 que nadie la goce, y puedo,
 Mario, vivir en su muerte.
 Di que Apolo te revela
 que muera Claudia en sus aras;
 que, si esto al campo declaras,
 harás verdad mi cautela:
 Andronio y yo paz tendremos,
 Roma y el senado, honor (Lope de Vega, 1983: 92-93).

Estas referencias textuales que establecen la identificación de los protagonistas con los personajes del mito clásico ya suponen una primera muestra del papel del material mitológico en la comedia. Además de estas referencias textuales, que demuestran, inequívocamente, la presencia del mito en la obra de Lope, también se advierte una serie de paralelismos y correspondencias que evidencian la importancia del material mitológico en la construcción de la trama de la comedia.

En primer lugar, destaca el motivo del sacrificio de una joven a un dios para resolver un conflicto de índole política en una coyuntura bélica, que procede de las versiones de “Ifigenia en Áulide”. El tema del sacrificio se desarrolla a lo largo de la jornada tercera, aunque ya hay comentarios prolépticos desde la jornada primera:

ANDRONIO. [...]
Mira que harás que me atreva
a un sacrificio forzoso (Lope de Vega, 1983: 21).

Así, en la obra de Lope, Lelio sugiere a Mario, el sacerdote de Apolo, que plantee la posibilidad de sacrificar a Claudia para traer la paz al campamento romano. Mario entiende que la insinuación del cónsul ha sido inspirada por el propio dios, así que procede a cumplir esta proposición. Aunque entre Lelio y Claudia no existe una relación de parentesco como entre Agamenón e Ifigenia, el sacrificio supone una renuncia a un bien querido por parte tanto de Lelio como de Andronio. Asimismo, y en ambos casos, el holocausto se plantea con el objetivo de lograr el buen desarrollo de la campaña militar, pues los romanos se encuentran en proceso de sofocar una revuelta de los leoneses, al igual que sucedía en el mito clásico, en el que los griegos se preparaban para conquistar Troya.

Alejamiento del amor, para matar: la demostración irrefutable de este principio la ofrece el ritual de “la doncella”, objetivo del vínculo tentador y fuente de conflictos recíprocos dentro del grupo, [en el que la virgen] es aniquilada. En el sacrificio de vírgenes se disuelven las tensiones: los celos de los mayores y el acuciante deseo de los jóvenes (Burkert, 2013: 111-112).

Como indica Burkert al analizar los sacrificios de vírgenes en coyunturas bélicas, en *La amistad pagada* a través de la destrucción del sujeto amado, Lelio trata de apaciguar los celos entre los dos cónsules romanos y reconducir, de esta manera, las expresiones de violencia interna que asolaban el campamento romano hacia el exterior para acabar, de una vez por todas, con la rebelión montañesa. Así, las tensiones eróticas que desestabilizaban la sociedad varonil del mundo romano tratan de resolverse con el encuentro con la muerte, en lugar de con la unión amorosa.

Del mismo modo, el motivo de la aceptación voluntaria del sacrificio está presente en la comedia y en el material mitológico. Tanto Ifigenia como Claudia se dirigen al altar aceptando lo que el destino les depara, siguiendo, sobre todo, las recreaciones teatrales del mito. No obstante, las motivaciones de las jóvenes son diferentes. Por un lado, Claudia consagra su muerte a Furio, el hombre del que está

enamorada, pero que considera que la ha traicionado. Por otro lado, Ifigenia plantea su sacrificio como una acción necesaria para lograr la gloria que les depara a los griegos la destrucción de Troya. Asimismo, el motivo del sacrificio frustrado gracias a la salvación *in extremis* de la joven resuelve el conflicto tanto del material mitológico como del dramático. Así, en la comedia de Lope cuando la joven ya tiene el cuchillo en la garganta, las tropas de los montañeses atacan el campamento. En medio de la batalla, Furio y Curieno aparecen junto al altar y rescatan a Claudia, al igual que hace Ártemis con Ifigenia.

Las concomitancias entre el mito de Ifigenia y la obra de Lope continúan gracias a la recreación de motivos de las versiones de “Ifigenia entre los tauros”. En primer lugar, cabe destacar la presencia de la locura de Furio, que reproduce la locura²⁸⁸ de Orestes después del asesinato de su madre. En ambos casos, y siguiendo la exégesis de Natale Conti sobre el mito, es la culpa la causante de sus desequilibrios mentales.

Y, para que quede claro que nada hostiga más la vida de los hombres que la conciencia de muy graves crímenes y la espera de los castigos, confiaron a la memoria que continuamente se le aparecían a Orestes las Furias que, armadas con antorchas encendidas, siempre lo atacaban (Conti, 2006: 750).

A su vez, tanto Orestes como Furio comenten los crímenes que les causa la locura como un medio de impartir justicia en la situación en la que se encuentran. En el caso de Orestes, su matricidio se explica como venganza por el asesinato de Agamenón. En la obra de Lope, el crimen que comete Furio es entregar a la mujer a la que ama, en contra de la voluntad de la joven, al cónsul Andronio y lo hace porque:

FURIO: Digo que yo te quiero dar a Claudia,
que, quien por un amigo ofrece un hijo,
por un hijo merece vida y alma.
Dame ese niño libre y que yo pueda
enviarle a Curieno, y doyte a Claudia,
que en paz la llesves y que tu esclava sea (Lope de Vega, 1983: 82).

²⁸⁸ Para más información sobre la locura de amor en las comedias mitológicas de Lope cfr. García Fernández (2007).

Debido al duelo de cortesía que se establece entre los dos amigos, cuyas muestras de lealtad y generosidad van en aumento a lo largo de toda la obra, Furio entrega a Claudia, la razón de su vida, para poder igualar a su amigo Curieno, en una nueva reactualización del motivo de la renuncia a la mujer amada que aparece en la tradición del “cuento de los dos amigos”. Sin embargo, frente a otras comedias que continúan esta tradición, en *La amistad pagada* no se establece ningún triángulo amoroso, que obligue a uno a ceder a la mujer amada a favor de su amigo, lo que hace que, y al igual que sucede entre Orestes y Pílates, el equilibrio pacífico de los dos amigos no se ve amenazado en ningún momento de la obra²⁸⁹, al contrario de lo que sucede en otros textos como *La boda entre dos maridos* de Lope, o en la *Galatea* de Cervantes.

Por último, cabe destacar el elemento esencial de la amistad ejemplar entre Orestes y Pílates que tiene como reflejo la relación de Furio y Curieno en la comedia. En ambos casos, la competencia de generosidad de los amigos los lleva a sacrificar su vida por el otro, aunque en ambos casos, los dos amigos logran salvarse gracias a los distintos giros de la trama. Como ya estudió Antonio Ruiz de Elvira, “Pílates y Orestes son en la tradición clásica el símbolo máximo de la amistad, de una amistad que llega hasta ofrecer el sacrificio de la propia vida por salvar la del amigo [...]” (Ruiz de Elvira, 1977: 47). Este motivo, como ya vimos en la introducción, resulta esencial para el desarrollo de la tradición literaria del mito. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Sobre la amistad* (7.24) de Cicerón, donde se retoma el mito de “Ifigenia entre los tauros” a través de una cita de la obra de Marco Pacuvio²⁹⁰, pero en lugar de mencionar a la heroína griega, se centra en el motivo de la amistad entre Orestes y Pílates, y en la confusión entre ambos:

²⁸⁹ La introducción de este conflicto amoroso, que no aparece en la materia mitológica, probablemente, funciona como ejercicio de *amplificatio* de la materia dramática y responde, también, al deseo de reactualizar la fábula en el contexto sociocultural del siglo XVII. El motivo de la renuncia de Furio se presenta, entonces, por una parte, como una vuelta de tuerca al motivo de la cesión de la amada a un poderoso, a pesar de que tanto Lelio como Andronio, que desean a Claudia ocupen una posición mucho más elevada dentro del ejército romano. La renuncia de Furio no es, en este caso, una muestra de respeto y vasallaje al superior, sino una prueba más de la amistad entre los dos protagonistas. Además, la cesión de Claudia tampoco resuelve satisfactoriamente el conflicto amoroso de la comedia, ya que, aunque Furio le entrega la joven a Andronio, Lelio sigue amando a Claudia y no está dispuesto a tolerar que el otro triunfe donde él ha fracasado. Así que, al no ver cumplidos sus deseos, Lelio promueve el sacrificio de Claudia.

²⁹⁰ Cfr. n. 62.

[...] cuando Píldes dijera que él era Orestes para ser muerto en su lugar, dado que ignoraba el rey cuál de los dos era Orestes! Pero Orestes, tal como correspondía, no paraba de repetir que él era Orestes (Cic. *Amic.* 24).

La literatura áurea trató el tema de la amistad con gran profusión. Tanto en la prosa de ficción como en las comedias burlescas, existen abundantes ejemplos de obras basadas en este motivo, desde diferentes perspectivas y con nuevas variantes²⁹¹. En el caso de la comedia que estamos analizando, su núcleo argumental se organiza en torno al tema de la obligación del pago de los favores a un amigo, de ahí el título, *La amistad pagada*. Esta competición de generosidad entre los dos amigos encauza las peripecias de la comedia y la resolución final del conflicto, de manera que a través de las distintas renunciaciones que llevan a cabo estos personajes se ilustra la primacía de la amistad en la escala de valores de ambos personajes²⁹². Así, tanto el motivo de la salvación de un peligro de muerte como la confusión de las identidades están presentes en la tradición mitológica en la que se basa Lope.

A pesar de las similitudes formales entre la obra de Lope y la tradición mitológica, existen algunas diferencias. Mientras que Orestes y Píldes tienen una posición social parecida ya que ambos son hijos de reyes, Curieno y Furio empiezan la obra con estados muy dispares. Aunque ambos comparten las mismas virtudes, pertenecen a bandos contrarios, y los separa una gran distancia social. Mientras que Curieno es el jefe de la resistencia montañesa, Furio es un simple soldado a las órdenes de los cónsules. Esta diferenciación se irá haciendo más débil a lo largo de la comedia, hasta que, finalmente ambos alcancen un *status* similar culminando, así, el proceso armonización de las identidades de Furio y Curieno. Mediante la presencia de esta constante de la similitud en la tradición del cuento de los dos amigos, Lope logra una

²⁹¹ Sin ir más lejos, Lope trató este tema en algunas de sus comedias. La repetición de esquemas temáticos y estructurales es una constante en el teatro de Lope y forma parte de un sistema de trabajo que le ha permitido componer una enorme cantidad de obras dramáticas. Entre las que tratan el tema de la amistad sobresalen *La boda entre dos maridos* (1595-1601), *El amigo por fuerza* (1599-1603), *El amigo hasta la muerte* (1606-1612) o en *Amistad y obligación* (1620-1625).

²⁹² Es preciso señalar que, aunque la tradición literaria del “cuento de los dos amigos” presenta muchas variantes, hay rasgos esenciales que tienden a repetirse, como ya demostró Avalor-Arce (1957). El primero de estos motivos es el sacrificio de uno de los dos amigos para liberar al otro de una muerte segura; el segundo es la renuncia del objeto amoroso en favor del amigo, ya que, en muchas ocasiones, ambos se enamoran de la misma mujer. Por último, otro de los elementos que suelen aparecer dentro de esta tradición es la percepción de una especie de duplicidad entre ambos amigos, de forma que uno es el *alter ego* del otro. Este rasgo ha sido estudiado para el caso de Leoncio y Marandro en la *Numancia* por Gil-Oslen o para el caso de Timbrio y Silerio en la *Galatea* por Flavia Gherardi (2014). Todas estas características, claves en la configuración del “cuento de los dos amigos”, están presentes en la comedia.

confluencia de los personajes que lleva a la creación de la identidad española, fruto de la mezcla romana y montañesa de ambos.

CURIENO. Ya debéis de haber sabido
 cómo es Curieno romano,
 pues eso me habéis pedido.

FURIO. Y Furio, español, que en vano
 por romano habéis tenido (Lope de Vega, 1983: 123).

La armonización de las personalidades de los protagonistas no se hace en vano, sino que, en gran medida, a partir de ella, Lope consigue darle un sentido teleológico a la materia histórica de su obra.

El objetivo de Lope en esta comedia es proponer una nueva imagen de lo español, fruto de la unión de los íberos y los romanos. La mezcla de las fuentes que utiliza Lope en esta comedia, el mito de Ifigenia y *El león de España*, reproduce esta propuesta interpretativa.

[...] los poetas del Siglo de Oro, y en particular Lope de Vega Carpio (1562-1635), participaron activamente en esta “guerra de papel” contra la Leyenda Negra, tratando de crear un “sistema simbólico compartido” o conciencia nacional que definiera positivamente su nación frente a las extranjeras (Sánchez Jiménez, 2016: 15).

El entramado cultural que se propone en esta obra puede explicarse a partir de las estrategias que han estudiado Ryjik (2011) y Sánchez Jiménez (2016) para la construcción de la imagen nacional de España durante los siglos XVI y XVII, a partir de la visión que tenían los extranjeros, y en un contexto de gran expansión de la conocida como Leyenda Negra. Al situar la trama de la historia en el contexto de romanización de la península ibérica, Lope explora los orígenes de la imagen nacional, entendiendo esta identidad como resultado de la mezcla de algunos componentes romanos y los elementos propios de la población autóctona.

Si se analiza exhaustivamente, puede comprobarse que las tácticas mediante las que se enfrentaban los autores del Siglo de Oro al sistema de estereotipos afectaban al

concepto de lo español, idea sobre la que se sustenta la caracterización de los protagonistas de la obra.

Se trata, en suma, de una curiosa estrategia mediante la cual el escritor que representa y defiende al pueblo estereotipado – el español– adopta la visión degradante que le envía el extranjero, y por tanto cambia su propia imagen nacional en base a los etnotipos negativos externos, aunque transformándolos y usándolos para alcanzar sus propios fines (Sánchez Jiménez, 2016: 360).

Así, Furio y Curieno serán idealizados a partir del prototipo del *capitano*, al que se le sustraen los aspectos ridículos. Esta militarización se sustenta en su carácter valiente y en su brío, que les hace aceptar las misiones más difíciles, un aspecto que no se percibe como arrogancia debido a su éxito al enfrentarse a los peligros. Son, asimismo, defensores de las mujeres, leales, honestos y muy cuidados de su honra. Todas estas virtudes, objeto de las envidias de los cónsules, se presentan como réplica a las acusaciones de fanfarronería, lujuria o la perfidia de los extranjeros de tiempos de Lope.

Estos extranjeros están representados en la comedia a través de los cónsules, Lelio y Andronio. Estos personajes, desde su cosmovisión del mundo, perciben a los leoneses como un “otro” al que se les acusa de bárbaros, ahondando en la dicotomía de civilización y barbarie. No obstante, la validez de su juicio se cuestiona a lo largo de la obra pues, desde el principio, se les caracteriza como envidiosos. Asimismo, el hecho de que Furio, ejemplo paradigmático de virtudes, se alíe al final de la obra con los leoneses para luchar contra los cónsules, subraya su condición mezquina.

La comedia profundiza en la virtud de los protagonistas, a través de dos mecanismos, el primero, como hemos visto, gracias a establecer un paralelismo con Orestes y Píldes en el mito de Ifigenia; y, en segundo lugar, por medio de la oposición con los antagonistas, los cónsules Lelio y Andronio, representantes de la decadencia del imperio romano.

LELIO: Confieso haber merecido
 la gran deshonra que aguardo;
 de haber a Roma ofendido;
 soy su hijo más bastardo,
 como víbora nacido.

Yo la rasgué las entrañas,
después de haber mil hazañas,
consagrado a su valor;
a mi patria fui traidor,
y ejemplo a tierras extrañas (Lope de Vega, 1983: 117).

Frente a esta imagen positiva de lo español, se contraponen la decadencia que asola al imperio romano, representada, fundamentalmente, por los personajes de Lelio y Andronio. Esta oposición de caracteres se percibe, sobre todo, a partir de la decisión de sacrificar a Claudia. Frente a la primacía de la amistad absoluta de Furio y Curieno, el egoísmo de los cónsules los lleva al fracaso. Todo esto, demuestra, en definitiva, y como ya expresó Martínez Berbel, que la materia mitológica está “[...] muy lejos, pues, de la concepción clásica que otorgaba un papel fundamentalmente ornamental en la literatura de los Siglos de Oro” (Martínez Berbel, 2008: 55). El motivo del sacrificio contraponen drásticamente los comportamientos de Lelio y Andronio, que no están dispuestos a ceder y reprimir sus pulsiones en favor del otro, y los de Furio y Curieno cuya generosidad y lealtad resultan intachables. Esta oposición ayuda, así, a profundizar la brecha entre los protagonistas y los antagonistas.

De esta forma, en esta comedia, Lope lleva a cabo un ensamblaje del material mitológico, procedente del mito de Ifigenia, y de la materia histórica de *El león de España*, que ahonda en los orígenes de la identidad nacional. Por medio de su imbricación, Lope propone un nuevo origen a los modelos de comportamiento atribuidos, en gran medida, a por la Leyenda Negra a los españoles, que quedan validados por la conducta ejemplar de los dos protagonistas.

6.4. La inculturación francesa en España: las adaptaciones de Racine

Tras el recorrido panorámico que se llevó a cabo en el primer capítulo de esta Tesis, se ha comprobado el impacto que tuvo el mito de Ifigenia en la dramaturgia francesa desde finales del siglo XVII. La importancia de este mito en el país vecino tuvo importantes consecuencias artísticas en España, pues el siglo XVIII no puede entenderse sin la influencia de la literatura francesa en nuestro país, donde se desarrolla un verdadero “clima de colonización cultural” (Tolivar Alas, 1995: 59). De entre todas las obras francesas que tratan este tema, cabe destacar la *Iphigénie* de Racine, ya que fue, sin duda, una de las obras que más impacto tuvo, con multitud de traducciones y

adaptaciones durante todo el siglo. Jean Racine, considerado como el clásico por antonomasia de la literatura francesa, y defensor de los preceptos de los antiguos en su teatro, fue interpretado y valorado, fundamentalmente, de dos maneras determinadas por la ideología de aquellos que emitían las críticas.

La valoración positiva o negativa de Racine por la intelectualidad española de la época de los primeros Borbones, vendrá dada por la ideología ilustrada o conservadora de quienes emiten juicios sobre su arte (Tolivar Alas, 1995: 60).

Este proceso de inculturación que sufrió la sociedad española, tanto institucional como artísticamente, y que se intensificó con el advenimiento de la dinastía borbónica, fomentó el gran número de adaptaciones de Racine que se encuentran durante esta centuria. No obstante, la calidad y fidelidad de estas traducciones varió mucho durante el XVIII, como demuestra la libertad con la que tomó el material José de Cañizares para su *El sacrificio de Efigenia*, que comentaremos más adelante. A mediados de siglo, durante el reinado de Fernando VI, comenzaron a aparecer “verdaderas traducciones de Racine” (Tolivar Alas, 1995: 62), sin embargo, fue durante la década de los sesenta, marcada por el despotismo ilustrado y bajo el reinado de Carlos III, cuando se produjo un auge importante en la filtración de los modelos franceses.

El interés de esta fábula se debió, probablemente, a su capacidad para plantear cuestiones políticas, hecho que facilitó su asimilación por parte de la cultura dieciochesca.

Sin duda, y en conclusión, 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-XVIII por los mismos motivos, para hablar del conflicto individuo-Estado, del bien común y colectivo frente a los sentimientos, emociones y pasiones particulares (Sebastià Sáez, 2010: 183).

Así pues, estas recreaciones francesas se sometían a este dispositivo político-literario concebido en la Antigüedad que, por un lado, establecía la oposición entre el deber y los intereses particulares, y por el otro, criticaba la ambición y la debilidad del

monarca, aunque aportando ciertos elementos nuevos²⁹³. Los dramaturgos de la Edad Moderna subrayaron la importancia de la sangre real y limitaron el contenido patriótico para, en su lugar, subrayar la crisis de poder a la que se veía sometido Agamenón. Asimismo, representaron un estado absolutista, ajeno a cualquier debate sobre su legitimidad, pero que sufría las presiones y las pasiones del pueblo y del resto de personajes. No obstante, al final de todos los textos, el poder real se mantenía intacto, a pesar de los peligros a los que se hubiese enfrentado durante la obra²⁹⁴ (Gliksohn, 1985: 99). Del mismo modo, Hughes (2007), en su análisis sobre el tema del sacrificio durante esta centuria, coincide en que las obras de teatro y las óperas que se centran en este mito se alejan de los tratamientos divinos y religiosos, para dar paso a una interpretación mucho más humana, en la que los conflictos internos de los personajes y los debates políticos adquieren un papel esencial.

Además de la adaptación directa de modelos franceses, el mito de Ifigenia llegó, indirectamente, a las tablas españolas a través del teatro musical que, en esta época, se caracterizaba por una importante hibridación genérica entre los modelos italianos y españoles. Así lo demuestra el texto de Apostolo Zeno (1668-1750), basado en la *Iphigénie* de Racine, con música de Jommelli, maestro de capilla napolitano, y que fue representado en 1755 en honor a la marquesa de las Amarillas²⁹⁵:

²⁹³ Aunque su intención era adaptar lo más fielmente posible la obra de Eurípides a las tablas francesas, Racine incluyó una serie de modificaciones importantes tanto en la trama como en la caracterización de los personajes. Racine justifica, en el prefacio de la obra, las innovaciones que incorpora, aludiendo al elevado número de variantes que el mito ha experimentado desde época clásica (Greenberg, 2009: 167). Entre estos cambios destaca la inclusión de Erifile, personaje que toma de Pausanias y cuyo papel en la obra cumple una función esencial en la novedosa resolución de la trama. Este nuevo desenlace se justifica con la sensación de insatisfacción que generaban, según el propio Racine, las dos soluciones canónicas del mito, el sacrificio o la salvación a través de un *deus ex machina*, y la necesidad de proponer un nuevo desenlace más acorde con su tiempo. Asimismo, la reflexión del texto francés no se apoya en el concepto de patria, como sucedía con la obra de Eurípides, su trama gravita en torno a “la légitimité du pouvoir royal tel qu’elle se manifeste dans les rapports entre le souverain et la victime” [...] (Gliksohn, 1985: 97).

²⁹⁴ Ya Barthes (1979) en su análisis de la obra raciniana subrayó estas características del texto que lo hacían sobresalir como un drama burgués en la carrera literaria de Racine: 1) se plantean diferentes visiones sobre el Estado; 2) Ulises se transforma en el hombre político que se mueve, racionalmente, por el interés colectivo; 3) Clitemnestra y Aquiles se yerguen como los defensores del individuo frente al Estado; y 4) Agamenón se desprende de su aura trágica, que le había acompañado desde la tradición grecolatina, ya que su dilema se fundamenta en gran medida en el miedo a la opinión pública. Así, el material mitológico se transforma y adapta a las circunstancias históricas y sociales para convertirse en uno de los textos más aclamados en Francia.

²⁹⁵ El elenco de la representación estaba compuesto por los siguientes actores: Ifigenia – Ana Bastigli; Agamenón – José Baratti; Ajacio [sic] – Juana Boddi; Aquiles – Úrsula Strambi; Erifile – Ana Favelli; Euríates – Agueda Ferretti. Y como bailarines: Ana Paccini, Mariana Le Febre, Estrella Bicocchi, Francisco Martini, Angel Alberti y Juan Passaponti (Cotarelo y Mori, 1917: 228-229).

Drama en música para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en la primavera de este presente año de 1755. Dedicado a la Excma. Sra. D^a María Luisa de Ahumada y Vera²⁹⁶, marquesa de las Amarillas & Barcelona, por Pablo Campins. Con licencia de los superiores 8º; 120 págs. Texto italiano y castellano. Dedicatoria, de Jerónimo Cutilla, Impresario. Argumento. Mutaciones. (Cotarelo y Mori, 1917: 228-229).

Entre los imitadores y traductores directos del teatro francés, Tolivar Alas (1995) ha propuesto una categorización en base a los objetivos que persiguen estos traductores. En primer lugar, se encuentran aquellos, generalmente teóricos e intelectuales, que tratan de renovar el panorama teatral español y para ello incorporan la estética francesa; en segundo lugar, hay un porcentaje no desdeñable de nobles que traducen a los dramaturgos franceses como forma de ocio; por último, también hay que considerar a los “profesionales de la escena que, casi siempre, sacrificarán fidelidad a éxito” (Tolivar Alas, 1995: 66). La adaptación, en endecasílabos pareados, de Pedro de Alcántara Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia²⁹⁷ de la *Iphigénie* de Racine se inscribe en este segundo grupo de traductores categorizados por Tolivar Alas. Fue publicada en 1768 en Madrid²⁹⁸, en la imprenta Real de la Gazeta, y está dedicada a la duquesa de Huéscar, María del Pilar Ana de Silvia y Sarmiento (1740-1787), mujer de gran cultura (Andioc, 2010: 14)²⁹⁹.

²⁹⁶ María del Rosario Ahumada y Vera estuvo casada con su tío, Agustín de Ahumada y Villalón. En 1755, su marido fue nombrado Virrey de la Nueva España por lo que se trasladaron a América el 4 de agosto de 1755. El matrimonio residió allí hasta la muerte del marido en 1760, cuando la marquesa volvió a España, donde se volvió a casar con el Caballero Maestrante de Ronda, don Francisco de Giles. Falleció en Sevilla, el 10 de diciembre de 1791. Solo tuvo un hijo, de su primer marido, que falleció a los dos años mientras la pareja vivía en México (Romero de Terreros, 1944: 48-57).

²⁹⁷ Se adjudica esta autoría gracias a los datos que aporta Leandro Moratín en su *Catálogo*. Sin embargo, Andioc advierte que a pesar de la referencia de Moratín “no disponemos por ahora de ningún documento fehaciente relativo a la autoría del duque” (2010: 14).

²⁹⁸ Se conservan varios testimonios de la traducción del duque de Medina Sidonia. En la Biblioteca Nacional hay dos: el primero con la signatura T/ 8418 tiene una encuadernación holandesa, y hay una atribución manuscrita al duque de Medina Sidonia; y el segundo con signatura T/ 20486 tiene una encuadernación en pergamino, contiene un sello que parece indicar que el libro fue adquirido en 1863 de la librería de Agustín Durán, y aparece atribuida al duque de Medina Sidonia tanto en la tapa como en la portada; también hay un ejemplar en la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona con signatura R. 95.684 y encuadernación en piel; otros tres en la Fundación Casa de Medina Sidonia con signaturas: CA-SB-FCMD 2355 (1), CA-SB-FCMD 2355 (2) y CA-SB-FCMD 2355 (3); y otro en la Biblioteca de Castilla y León con signatura VA-BCL, JG 5239, al que le faltan las diez últimas páginas.

²⁹⁹ Como indica también Andioc (2010: 14), María del Pilar Ana de Silvia y Sarmiento se casó en 1757 con Francisco de Paula Silva Álvarez de Toledo (1733-1770), heredero del XII duque de Alba, y más tarde, además de duquesa de Huéscar, llegó a ser condesa de Fuentes y duquesa de Arcos. Por su parte, Alonso Pérez de Guzmán estaba casado con María Ana de Silva y Álvarez de Toledo (1726-1778). Parece que la duquesa de Huéscar le encargó la traducción al duque de Medina Sidonia.

6.5. La esclavitud del cetro en las *Ifigenias* de Cañizares

Para los autores del siglo XVIII, el mito de Ifigenia resultó muy atractivo porque proporcionaba un material dramático que se adaptaba fácilmente a la representación de los modelos humanos y las problemáticas más recurrentes en el teatro español de este siglo, donde “la exaltación del denominado ideal estoico-revolucionario de un lado, y de unos valores burgueses del otro se amalgaman armoniosamente” (Busquets, 1996: 154). Desde este punto de vista, el tema de Ifigenia permite aunar las esferas de lo público, donde se presentan espacios de lucha política y confrontación de los ciudadanos, y lo privado, donde se subraya la importancia de la familia. Así, mediante este doble eje se garantiza la estabilidad del nuevo sistema ideológico que inaugura el siglo XVIII.

6.5.1. Primera parte: Ifigenia en Áulide

Entre las traducciones y versiones de obras dramáticas francesas, destaca el *Sacrificio de Efigenia* (1721)³⁰⁰, un texto esencial que contó con un inmenso éxito durante esta centuria. Se trata de una adaptación, bastante libre, de la obra de Racine.

[...] ¿por qué y cómo se traduce a Racine en la España del siglo XVIII? [...] sólo cabe contestar que se tradujo a Racine por razones políticas. El advenimiento de una dinastía francesa, la casa de Borbón, al iniciarse el llamado Siglo de las Luces supone un intento de *inculturación* sin precedente tanto en lo institucional como en lo artístico. En el campo de la literatura y, concretamente, del teatro, Racine se convierte –por delante del resto de autores dramáticos transpirenaicos– en el paradigma, en el modelo a imitar por su escrupulosa fidelidad a lo que se dio en llamar las “Reglas del Arte” (Tolivar Alas, 2010: 157).

José de Cañizares, probablemente, comenzó su adaptación de la *Iphigénie* de Racine a petición de la princesa de los Ursinos³⁰¹, con anterioridad a 1715, año en el que es desterrada por Isabel de Farnesio (Tolivar Alas, 1995: 62), aunque hay estudiosos (Berbel, 2003: 326) que afirman que Cañizares elaboró el texto en 1716. La

³⁰⁰ Para el estudio de esta obra vamos a tomar como referencia la edición *princeps* de Barcelona, en la imprenta de Pedro Escuder, 1756. El testimonio que vamos a utilizar es el que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la signatura: U/ 9307. Para citar el texto, hemos procedido a modernizar tanto las grafías y la acentuación como la puntuación. No obstante, hemos conservado todos aquellos rasgos de la lengua que respondan a usos morfológicos y léxicos admitidos en la época.

³⁰¹ Marie Anne de La Trémoille (1642-1722), que se estableció en la corte de Felipe V, y llegó a ser nombrada Camarera mayor de palacio de la reina María Luisa Gabriela.

obra fue estrenada en 1721 y parece que fue representada siete veces en Madrid, otras siete veces en Barcelona (Ebersole, 1974: 25) y siete más en Sevilla (Aguilar Piñal, 1974: 281). No obstante, y a pesar de que su fecha de estreno se sitúa en la segunda década del XVIII, no contamos con ediciones de este texto hasta mediados de siglo, aunque, por la considerable cantidad de testimonios que han llegado hasta nuestros días, debió de tener un gran éxito³⁰². Para Tolivar Alas (2010), esta continuidad de ediciones a lo largo del siglo “prueba el fracaso del intento político de aclimatación del gusto francés fuera de los medios intelectuales y aristocráticos” (Tolivar Alas, 2010: 157) debido a las numerosas variantes que presenta con respecto a su fuente francesa y la cantidad de motivos heredados del teatro clásico español.

A pesar de que hoy en día la mayor parte de la crítica defiende que se trata de un texto de José de Cañizares, su autoría no ha estado exenta de polémicas entre los círculos académicos. Se ha especulado sobre la posibilidad de que esta obra fuese *El sacrificio de Efigenia* de Calderón de la Barca que Juan de Vera Tassis³⁰³ cita en el último tomo de las comedias del autor madrileño en 1691. El hecho de que en los catálogos de Fajardo (1716) y de Medel (1735) se recogiesen varios testimonios de ediciones sueltas de una obra titulada *El Sacrificio de Efigenia* (Vega García-Luengos, 2008: 263) y que no se conserven ediciones de principios de siglo de la obra de Cañizares contribuyeron a que se identificase con la versión que menciona Tassis:

Respecto al *Sacrificio de Efigenia*, que tampoco hemos visto, tenemos precisión de advertir que a pesar de haberse impreso con el nombre de Calderón una de las dos composiciones que llevan ese título, y se atribuyen a Don José Cañizares, la *Efigenia* que Vera Tasis anunció como de Calderón en el tomo VI de *Comedias*, impreso en 1682, no pudo ciertamente ser escrita por Cañizares, que solo tenía seis años entonces. La segunda parte de *El sacrificio de Efigenia*, o sea Ifigenia en Aulis, no es, a nuestro parecer, de la propia mano que la primera; pero no debe de eso inferirse que a ella se hace relación en los últimos versos. Hubo pues, o parece

³⁰² Barcelona, en la imprenta de Pedro Escuder, 1756; Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, 1758; Valencia, en casa de la viuda de Josef de Orga, 1770; Barcelona, por Juan Francisco Piferrer, s.n.; dos ediciones distintas en Barcelona, en la imprenta de Carlos Gibert y Tutó, ambas sin fecha) y los distintos manuscritos conservados (el MSS/15074 de la Biblioteca Nacional). De esta primera parte se conservan ejemplares de varias ediciones: Barcelona (1756), Madrid (1758), Valencia (1770), Barcelona (1780) y Barcelona (1819).

³⁰³ “La labor de Vera Tassis como biógrafo y editor ha sido criticada (comenzando por Lara) y aun ridiculizada (por Cotarelo). Más recientemente los estudiosos se han dado cuenta de los esfuerzos que hizo para conseguir mejores textos. Es evidente que tenía acceso a manuscritos o ediciones que han desaparecido [...] no podemos fiarnos de él por completo, sin embargo, a causa de su falta de coherencia” (Cruikshank, 2014: 100)

que hubo, una *Ifigenia* anterior a la de Cañizares, que no es hoy conocida, y que en su totalidad no debe ser obra de Calderón, como no lo es la comedia burlesca de *Céfalo y Pocris* (Hartzenbusch, 1848: XVIII).

En esta edición de las obras completas de Calderón, Hartzenbusch defendió que el texto de *El Sacrificio de Efigenia* que hoy identificamos como de Cañizares era obra de Calderón de la Barca, pero que había sido refundido por Cándido María Trigueros (Vega García-Luengos, 2008: 264). En el catálogo de La Barrera, que sigue a Hartzenbusch, se indica que Cándido María Trigueros fue el refundidor de la obra de Calderón, y que la segunda parte de este texto era de Cañizares (Molina Huete, 2006: 217). Sin embargo, estas hipótesis fueron descartadas después de la aparición de la traducción de Jovellanos en 2007, que confirmó las sospechas de Tolivar Alas (1995) de que el manuscrito corregido por Cándido María Trigueros no era la refundición de la obra de Calderón, como se había pensado, sino que se trataba de una corrección de la traducción jovellanista, que comentaremos en el epígrafe 5.7. “Racine y Jovellanos: notas sobre la cuestión política en *Ifigenia* (1769)”. Hoy en día, no se conserva ninguna obra de Calderón con el título de *el Sacrificio de Ifigenia*. Tampoco hemos encontrado ninguna pieza teatral con este título de finales del siglo XVII, que pueda explicar la mención de Juan de Vera Tassis.

Como ya se ha comentado, hoy en día, se considera que la pieza es obra de José de Cañizares (1676-1750), un escritor madrileño con una importante producción dramática. Obtuvo un gran éxito entre el público y desempeñó labores relacionadas con las letras como censor de comedias de Casa y Corte y también compositor de Letras Sagradas de la Real Capilla, además de colaborar asiduamente en festejos dramáticos cortesanos. Además, de su éxito de público, Cañizares también recibió buenas críticas de sus contemporáneos, como demuestra su valoración positiva en la *Poética* (1737) de Luzán:

Finalmente, José Cañizares, tomando con prudente acuerdo una derrota más propia de la poesía cómica que la que otros siguieron, ha escrito muchas dignas de singular aplauso. En *El Dómine Lucas*, en *El músico por amor* y en otras, he visto, con particular gusto, costumbres bien pintadas y mantenidas hasta el fin, asuntos y estilo propios de comedia, graciosidad en la acción misma y en las personas principales, y no, como comúnmente se ve practicado en las comedias de otros

autores, en los dichos de un criado, circunstancias todas muy apreciables y que he buscado en vano en otros cómicos (Luzán, 2008: 575).

Asimismo, cosechó elogios de Fernández de Moratín en *Desengaños* (1762) y de Bernardo de Iriarte (Leal, 2007). A pesar de ello, su *Sacrificio de Efigenia* no se ha visto libre de críticas. Así, ya en las primeras décadas del siglo encontramos juicios negativos como en el folleto crítico *Responde a d. Panuncio d. Armengol*³⁰⁴, una de las primeras muestras que “constata[n] el incipiente asentamiento del gusto clasicista en el ambiente cultural y artístico de Madrid de la tercera década del siglo XVIII” (Bermejo Gregorio, 2017: 86), en el que se incide en la falta de rigor de Cañizares en el tratamiento mitológico y en la excesiva libertad con la que trata su fuente (Bermejo Gregorio, 2017: 99). Más avanzado el siglo, aparecen nuevas críticas de la obra de Cañizares, muy influidas por el gusto clasicista:

La fábula trágica que Cañizares puso con nombre de Comedia, es un asunto tratado por los Trágicos antiguos con grave competencia de ingenio; pero aquí es una pieza desarreglada, interpolada de mil impertinencias del gracioso, y poniendo en su boca expresiones y costumbres modernas, faltando al carácter y propiedad; a estos yerros condujo al Poeta la condescendencia con el mal gusto de aquel tiempo (*Memorial Literario*, 1787: 267).

El papel del gusto en el proceso de adaptación de la obra de Cañizares jugó un papel muy importante. El dramaturgo madrileño era consciente de la necesidad de aclimatar el gusto clasicista francés, sobre todo, para el público cortesano. Sin embargo, en muchas ocasiones “el aspecto clasicista teórico de las fiestas reales de Cañizares solamente atendía a elementos superficiales y básicos” (Bermejo Gregorio, 2017: 100). De esta coyuntura estética, precisamente, en pleno conflicto entre la necesidad de adaptar las obras de los grandes autores franceses y de mantener en cierta medida la tradición nacional heredada, es de donde surge su *Sacrificio de Efigenia*.

El *Sacrificio de Efigenia* está basado en un texto francés como indica el propio autor al final de la obra: “Y esta invención, que se ha escrito/ para mostrar las comedias/ según el francés estilo, / tenga fin, si es que el ingenio/ con ella os ha divertido”

³⁰⁴ Se trata de *Responde a d. Panuncio d. Armengol* su dictamen satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodrama de Angélica y Medoro y declarándole sobre la loa y saynete de la expresada fiesta, folleto estudiado por Bermejo Gregorio (2017) y que se encuentra en la Biblioteca Nacional con la signatura VC/293/26.

(Cañizares, 1756: 30). A partir de esta referencia, y dado que la obra de Cañizares presenta muchos personajes y tramas similares a la *Iphigénie* de Racine, se ha establecido que se trata de una adaptación libre del texto raciniano.

Asimismo, la influencia de Racine se percibe en la estructura de la obra, organizada en cinco actos, y no en las tradicionales tres jornadas del teatro clásico español. Al igual que la obra francesa, mantiene también la regla de las tres unidades: todo el argumento sucede en un día y un mismo lugar, el puerto de Áulide, y con respecto a la unidad de acción, toda la estructura de la obra está organizada alrededor del sacrificio de Ifigenia. No obstante, las variaciones que introduce Cañizares son muy abundantes³⁰⁵. En su intento de adaptar y actualizar la obra de Racine al gusto de su público, Cañizares amplifica y da mayor importancia a las tramas amorosas que, según Lugo Mirón, alteran el sentido original de la obra de Racine:

[...] 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 (Lugo Mirón, 2002: 168).

Su atención a los intereses de su público es lo que le lleva también a incluir muchos elementos propios de la comedia popular, de la que Cañizares es uno de los principales exponentes. De este modo, el autor madrileño incluye nuevos diálogos, tramas e incluso personajes, como, por ejemplo, Pellejo, que cumple la función del gracioso durante toda la obra³⁰⁶. Asimismo, no cabe duda de que el texto está muy

³⁰⁵ La obra arranca con Agamenón debatiéndose sobre la coyuntura en la que se encuentra el ejército griego, tras haber escuchado el oráculo de Calcas que le indica que para apaciguar la ira de Diana debe derramarse sangre real en el altar. Más adelante, Dictis, en un sueño, le revela a Agamenón que debe ser sangre de Helena. Aquiles ya está prometido con Ifigenia y como su presencia es necesaria para ganar la guerra, conciben un plan para acabar con el amor de los dos jóvenes, de manera que el sacrificio de Ifigenia no afecte a su relación con el resto de generales griegos. Para que su plan tenga éxito, Ulises comienza a pretender a la joven princesa a pesar de ser amigo de Aquiles. Mientras tanto, Erifile, como en la obra de Racine, está enamorada de Aquiles y trata, sin éxito, de lograr su amor. Gracias a la intervención de Ulises, Ifigenia y Aquiles se pelean. Por su parte, Agamenón antes del sacrificio, hace prometer a todos los presentes que no se opondrán al sacrificio y una vez ha conseguido el consentimiento de todos, desvela que la víctima propiciatoria es Ifigenia. Ante esto, Aquiles, a pesar de la pelea y la promesa que acaba de hacer, defiende a Ifigenia y descubre que Ulises no estaba realmente interesado en la joven. Aunque Ifigenia se opone en un principio a su sacrificio, acaba aceptando su destino. Sin embargo, justo cuando está a punto de llevarse a cabo el ritual, desciende Diana, que detiene los preparativos, y perdona la vida de Ifigenia.

³⁰⁶ Esta innovación fue una de las más criticada por los intelectuales de la época (*Memorial Literario*, 1787: 267). A pesar de las críticas recibidas, Cañizares logra, a través de la figura del gracioso, introducir la dimensión metateatral dentro de la obra. Siguiendo la propuesta de Nohe (2018) sobre la figura del

influido por la comedia de enredo, como se ve en su misma estructura. De esta manera, y frente a la obra de Racine, en la que el material dramático se organizaba a partir de un triángulo amoroso que se resolvía por medio de la anagnórisis de Erífile, en el texto de Cañizares, la trama se estructura a partir de cuatro ejes amorosos, Ifigenia, Aquiles, Erífile y Ulises, y se soluciona gracias a unas dobles bodas.

Sin embargo, el cambio fundamental que introduce Cañizares no afecta solo a la estructura interna sino también al tratamiento del contenido de la obra, especialmente en lo que respecta al motivo del destino y del libre albedrío. Por un lado, en la *Iphigénie* de Racine, el futuro de Ifigenia está condicionado por las decisiones de su padre y no por el oráculo de los dioses, poniendo de manifiesto, de esta manera, la debilidad del rey de Micenas, que oculta su ambición bajo las palabras sibilinas de los dioses. Por su parte, en la obra de Cañizares, el oráculo especifica que la sangre debe ser de Ifigenia³⁰⁷, por lo que el sino de la joven princesa depende de la voluntad de los dioses, y el conflicto trágico procede de los distintos posicionamientos que adoptan los personajes y su obediencia a instancias superiores. La dicotomía sobre la que se estructura la obra de Cañizares, y que afecta en mayor o menor medida a todos los personajes, es la de la fidelidad frente a la traición. Este motivo, sobre el que giran todas las tramas, se introduce desde el principio:

ULISES. [...]
 ¿Y un monarca no sosiega
 a cuyo cetro, obedientes,
 tantos príncipes le cercan
 que en religiosa alianza
 le han jurado la obediencia? (Cañizares, 1756: 2).

gracioso en el teatro del siglo XVII, se aprecia que el personaje de Pellejo realiza las tres funciones metateatrales analizadas por Nohe (2018): la observación de la acción, el distanciamiento frente a sí mismo y la dirección de la obra. Aunque tales observaciones tienen lugar al interior de la obra, el verdadero receptor al que van dirigidas es el público. Por lo tanto, los comentarios con los que acompaña la acción pueden ser considerados implícitamente discursivos y crean una distancia del personaje frente a la obra.

³⁰⁷ La obra de Cañizares dosifica la información pues se mencionan cuatro vaticinios distintos. En primer lugar, unas voces al principio de la obra aclaran que Agamenón debe verter su propia sangre y sacrificar a Ifigenia. En segundo lugar, Calcas interpreta a partir de su ciencia que la sangre que se derrame debe ser real (Cañizares, 1756: 2); más adelante, y a partir de un sueño en el que la diosa Dictis se le aparece a Agamenón se aclara que la víctima debe compartir sangre con Helena y acaba concretando, dos versos más adelante, que debe ser la de Ifigenia (Cañizares, 1756: 2); finalmente, en la tercera referencia al oráculo, Calcas indica que la víctima debe compartir sangre con Agamenón y debe proceder, específicamente, de Ifigenia (Cañizares, 1756: 13).

El tema de la obediencia se propone como el verdadero *leitmotiv* de toda la obra, a través del cual Cañizares complementa las dos soluciones al conflicto trágico que se habían popularizado anteriormente: la solución abrahámica en la que Diana perdona a Ifigenia por la disciplina y sometimiento de Agamenón; y la solución erótica, defendida por Racine, en la que Diana se apiada por el amor de ambos jóvenes. Para ello, Cañizares hace que sus personajes supediten su código moral a la lealtad a las promesas dadas, obedeciendo a individuos o entidades superiores, a las que no se cuestiona en ningún momento. Sus acciones no responden a su libertad individual ni a su libre albedrío, como veremos, sino que se explican a través de imperativos externos.

La obra comienza con una coyuntura negativa para el ejército griego, pues la ausencia de vientos³⁰⁸ les impide zarpar contra Troya para vengar la afrenta cometida contra Menelao, que se concibe como un ultraje para el conjunto de la nación griega. Tras consultar con el adivino Calcas para evitar que el ejército se consuma en su propio ocio, se revela que solo la sangre de Ifigenia aquietaría la ira de Diana, lo que lleva a Agamenón a asumir su papel como líder:

AGAMENÓN. [...] Ulises, es fuerza
 obedecer a los dioses (Cañizares, 1756: 3).

No obstante, el rey de Micenas teme que Aquiles, enamorado de Ifigenia y sin cuya ayuda jamás vencerán a Troya, como han vaticinado los dioses mediante un oráculo, se vuelva contra ellos. La comedia se articula entonces a través de dos estrategias distintas para mantener la lealtad de Aquiles. En primer lugar, Ulises ya en el Acto I aconseja a Agamenón que el mejor medio para evitar la ira de Aquiles es romper su compromiso con Ifigenia. Para lograr este objetivo, Agamenón ordena a Ulises que corteje a su hija, y confía en que Irífle, que sigue prendada de Aquiles, genere también conflictos entre Aquiles e Ifigenia. Esta primera estrategia se completa con la negativa de Agamenón a que se celebre la boda de manera inmediata a la llegada de Ifigenia, arguyendo que “[...] en los juicios humanos/ hay siglos de reflexiones/ de instante a instante [...]” (Cañizares, 1756: 4), y que su cambio de decisión se debe a que ha notado en Aquiles “[...] una vacilante fe,/ un espíritu soberbio,/ y una inclinación dudosa” (Cañizares, 1756: 7), dando a entender que Aquiles sigue teniendo sentimientos

³⁰⁸ A diferencia de la obra de Racine, en la que la furia de la diosa no tiene ninguna causa aparente, aquí su ira se debe a la caza de Agamenón de un ciervo muy querido para ella. En este caso, Cañizares sigue de cerca la tradición clásica.

por Irífle. Después pospone la celebración de la boda hasta que se haya realizado un sacrificio.

Es en este momento cuando entra en juego una segunda argucia, ahora del propio Agamenón, personaje que adquiere rasgos que en la tradición estaban reservados a Ulises. Así, el rey de Micenas, antes de desvelar la víctima del sacrificio, obliga a todos los presentes a prometer que no se opondrán ni por “respeto, / sangre, amistad, esperanza, / temor ni intereses [...]” (Cañizares, 1756: 13). Con esta estratagema, Agamenón consigue transferir su dilema moral a todos los presentes que, a partir de este momento, tendrán que decidir entre salvar a Ifigenia o corresponder al imperativo moral de vengar la honra griega. La argucia del rey de Micenas tiene como principal objetivo debilitar la posición de Aquiles, que para salvar a Ifigenia tendría que romper la promesa dada y traicionar tanto a los dioses como a Grecia. El conflicto trágico de Aquiles se origina en esta doble fidelidad. Por un lado, su promesa a Grecia:

AQUILES. [...]
todas las prendas del noble:
lealtad, vida, honor, hazañas,
majestad, sangre y calor,
sin que no hay ser que equivalga,
todas, si Aquiles faltase,
queden desde hoy condenadas
a eterno padrón, que diga:
aquí yace la ignorancia,
el error, la cobardía,
la traición del que lograba
vengar su patria muriendo,
y no murió por su patria (Cañizares, 1756: 13).

Y, por otro lado, su compromiso con Eros y el amor que siente por Ifigenia. El enfrentamiento entre estas dos obligaciones fuerza a Aquiles a tomar una decisión que compromete su honor

AQUILES. Ya obedecer no es posible,
que vuelvo a ser un soldado.
Amor me mandó guardar

vuestra vida, por quien muero;
él me ha de ordenar primero
que os deje ir a peligrar,
y según llevo a entender
[Ifigenia] os cansáis en tal error,
pues ni Aquiles ni su amor
están de ese parecer (Cañizares, 1756: 19).

Sin embargo, la decisión de Aquiles es excepcional, ya que todos los generales griegos anteponen este imperativo moral a cualquier otra obligación. Así, Ulises, que en la tradición anterior se había caracterizado como un personaje astuto y que trataba de persuadir a Agamenón a cualquier precio, en esta obra se transforma en fiel consejero del rey de Micenas, a quien aconseja y obedece en todo momento, incluso si ello supone traicionar el pacto de amistad que tiene con Aquiles. Lo mismo sucede con las tropas del propio Aquiles que, en el acto IV, se enfrentan a su propio comandante porque consideran que: “No es ser traidores contigo [Aquiles]/, ser con el cielo leales” (Cañizares, 1756: 23).

En el caso de Agamenón, que se erige como líder de esta empresa por elección del resto de generales al ser “tan noble, prudente y cuerdo” (Cañizares, 1756: 7), el hecho de asumir el papel de ejecutor de la venganza por la injuria cometida contra toda la nación griega hace que, a diferencia de la tradición anterior, nunca se llegue a plantear la posibilidad de incumplir su obligación para con el ejército y salvar la vida de su primogénita. A pesar de que se queja de su destino, el rey de Micenas está dispuesto a continuar con el ritual.

AGAMENÓN. [...]
Tu cordura me aconseje,
consuéleme tu prudencia,
y, en todo caso, mi honor
presente, no te detengas
en que a esa infeliz beldad
sacrifique... ¿Cómo pueda
no desazonar a Aquiles,
tener a Diana contenta,
salir triunfante de Áulide,

pues lástima no he debido
más que a uno solo, por quien
la muerte que espero admito:
este es Aquiles, oh griegos,
el que mi padre (a quien miro
negarme su rostro, como
ya destinada al suplicio)
me señaló como esposo
y a quien como a tal estimo,
sobrando el lazo a dos almas,
que las junta un albedrío,
porque él sin fama no quede,
rompiendo lo prometido
y jurado; porque logre
el laurel que le previno
Troya [...] (Cañizares, 1756: 28).

El personaje de Erífíle resultaba esencial en la trama de Racine, ya que se trataba de la hija secreta de Helena y Teseo y era finalmente la víctima propiciatoria para aplacar la ira de la diosa. Sin embargo, en 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” (Lugo Mirón, 2002: 167).

DIANA. Deidad se obligó de un afecto,
tan noble y tan fino,
que aun la propia que trata esquivaces,
hoy premia cariños.
¿Qué más pudo haber hecho el que padre
ofrece al cuchillo
una vida, en quien viéndola expuesta,
murió al presumirlo?
A la armada de Grecia los vientos
ya están concedidos,
pues en vez de holocausto de sangre,
de afectos le admito.
Supla esta cierva en el ara

la víctima, y pues propicio
obra generoso el cielo... (Cañizares, 1756: 29).

El hecho de que en el discurso final de Diana se razone que tanto la resignación con la que Agamenón obedece al cielo para sacrificar a su hija como el amor de los dos jóvenes han sido merecedores de ser premiados valida ambos posicionamientos. La obediencia de Agamenón a Diana y la de Aquiles a Eros logra el desenlace feliz en el que la diosa ofrece una cierva para expiar la culpa de los griegos, salvando, así, a Ifigenia. El final de la obra presenta una alabanza de la obediencia en la que la justicia existe y se implementa a través del destino. La restauración del equilibrio se logra en este desenlace, pero a través de una negación de la libertad individual, ya que se presenta a los personajes como siervos de causas mayores a ellos mismos. La posición de Cañizares prima la defensa de la obediencia a instituciones superiores o causas morales mayores. Frente a la voluntad individual de los personajes, se opta por una defensa de valores colectivos. Todos los personajes, como hemos visto, acaban aceptando su deber para con una institución superior sin importar el coste personal que les suponga.

6.5.2. Segunda parte: Ifigenia entre los tauros

Cañizares continuó con el tema de Ifigenia al componer una segunda parte³⁰⁹, cuyos acontecimientos se sitúan en Táuride, obra que según Andioc y Coulon (1997:

³⁰⁹ La obra se titula *El sacrificio de Yfigenia. Segunda parte*. La guerra contra Troya había terminado y todos los griegos se dirigían a sus respectivos reinos. Ifigenia, que había sobrevivido a su sacrificio en la obra anterior, navegaba junto a Aquiles de vuelta a su patria cuando una tormenta se desató y les hizo naufragar. Aquiles murió e Ifigenia junto con una doncella, Argenis, llegaron a las costas de Táuride, donde fueron obligadas a convertirse en sacerdotisas de Diana y sacrificar a la diosa cuantos extranjeros arribasen a sus costas. Esta costumbre era relativamente reciente pues la acababa de imponer Toas, el rey *de facto* de los tauros. A Toas, que había llegado al trono tras haber asesinado a Aristeo (información que solo conoce el público) un oráculo le ha revelado que cuando Orestes robe la estatua de Diana que preside el templo, él dejará de ser rey. Para impedirlo, Toas soborna a los sacerdotes del templo para instaurar este nuevo bárbaro ritual. El texto arranca con la llegada de Toas a Táuride, tras volver de una campaña militar de conquista de reinos cercanos que dignifique su baja condición, dispuesto a casarse con Tomiris, la legítima heredera al trono, y así asegurar su posición como rey. Sin embargo, una vez llegan al templo para proceder con la boda, Toas cae profundamente enamorado de la nueva sacerdotisa del templo, Ifigenia. El súbito amor que siente Toas le hace suspender su matrimonio con Tomiris, y trata de imponer su voluntad para casarse con Ifigenia, arguyendo que es el rey. Mientras estos eventos tienen lugar, Orestes y Píades naufragan a causa de las tormentas en el mar y la corriente arrastra a Píades hasta el templo, donde es apresado y sentenciado a morir. Sin embargo, Píades e Ifigenia se enamoran, y la joven se dispone a salvar su vida para que haga llegar a su familia en Micenas. En ese momento, Orestes llega también a un promontorio de rocas donde se enfrenta a Toas y a sus ministros, que no están seguros de su identidad. Orestes es arrestado y condenado a muerte también. Allí se encuentra con Píades

315 y 320) fue estrenada el 30 de noviembre de 1772 en el Teatro de la Cruz y representada también el 4 de noviembre de 1774 en el Teatro del Príncipe. Los problemas de atribución autorial también se sucedieron pues el texto también ha sido atribuido a Bruno Solo de Zaldívar, bajo el título *Satisfacer por sí mismo y venganza sin vengarse*. Se conservan varias ediciones de esta segunda parte, aunque no consta año de publicación en ninguno de los testimonios³¹⁰.

En cuanto a su trama, Losada Goya (1995) demostró que se trata de una adaptación de la obra *Oreste et Pylade ou Iphigénie en Tauride* (1699), de François-Joseph de La Grange-Chancel³¹¹.

Au demeurant, tout paraît indiquer que seule la tragédie de La Grange-Chancel a pu être à l'origine de la pièce espagnole. A elles seules, ces deux compositions forment un bloc qui trouve sa spécificité dans l'éloignement par rapport au tronc commun du mythe d'Iphigénie en Tauride. Par une de ces hétérodoxies volontaires, nous pourrions dire que ce qui les sépare du mythe admis d'une manière générale est précisément ce qui les rassemble réciproquement pour n'en faire qu'une nouvelle modulation originale (Losada Goya, 1995: 196-197).

Su argumento gira en torno a las problemáticas sobre la política y el estado. Son especialmente interesantes las intervenciones de Ifigenia a este respecto, pues muestra la evolución de su personaje. Frente a la defensa tiránica de Toas, que pretende imponer su voluntad a todos justificando su título de rey, Ifigenia le recuerda que:

IFIGENIA. Sin gusto, ¿cuándo
no fue esclavitud el cetro? (Cañizares, s.a.: 10).

e Ifigenia, y los dos jóvenes griegos informan a la sacerdotisa del destino de los Atridas, aunque sin revelar su verdadera identidad. Ifigenia, furiosa al saber que uno de ellos es el asesino de su madre, prepara el ritual para el sacrificio de los griegos como venganza. Por su parte, Tomiris se enfrenta a Toas por su decisión de casarse con Ifigenia, y este le informa de que ya ha negociado su matrimonio con el rey de Creta. Cuando Ifigenia está a punto de llevar a cabo el sacrificio, Pílates confiesa que va a matar a Orestes, y la joven para evitar la muerte de su hermano le promete a Toas que se casará con él. Una vez que se ha producido la anagnórisis, los tres jóvenes griegos idean un plan para escapar con la estatua y Tomiris les ofrece el barco que la iba a llevar a Creta para huir. Finalmente, se produce un enfrentamiento entre Toas y Tomiris por la legitimidad del trono, en el que también participan los tres griegos hasta que, acorralado, Toas se suicida con la espada de Orestes.

³¹⁰ Todas ellas atribuidas a Cañizares. De nuevo, hay dos ediciones distintas en Barcelona, en la imprenta de Carlos Gibert y Tutó, aunque sin fecha de edición.

³¹¹ La obra fue representada por primera vez el 11 de diciembre de 1697 (Ferrucci, 2009-2010: 18).

Esta intervención es una clara evocación de la decisión que tuvo que tomar Agamenón en la primera parte de *El sacrificio de Efigenia*.

AGAMENÓN. [...]
No soy padre, soy monarca;
y así el cetro de Micenas
contra Agamenón declara
que él por un yerro que ha hecho,
de quien el cielo se agravia,
causa las iras del cielo,
y es justo que él satisfaga,
para que la Grecia diga... (Cañizares, 1956: 14).

Esta Ifigenia adopta una visión pesimista sobre el poder, que concibe como una condena. La evolución de su personaje resulta coherente con los acontecimientos que tuvieron lugar en Áulide, donde Agamenón tuvo que escoger entre sus obligaciones como rey y como padre. Ifigenia, a través de su pregunta, establece una comparación entre el rey de Micenas y Toas para contrastar las diferentes formas de gobernar de ambos soberanos.

En esta segunda parte, el conflicto dramático que se plantea tiene como centro al personaje de Toas, que pretende imponer su propia voluntad a pesar de no contar con la legitimidad para hacerlo. Este comportamiento tiránico tiene su origen en un oráculo que le reveló que un griego llamado Orestes le haría perder el trono. Por ello, Toas, a través de sobornos, implanta el ritual de los sacrificios humano a la población de Táuride como método para proteger su reinado. Así pues, en esta obra, bajo la tradición religiosa de los holocaustos se oculta una motivación política.

En esta segunda parte, Cañizares sigue más de cerca su fuente que en la adaptación anterior, basada en el texto de Racine. No obstante, eso no impide que Cañizares incluya una serie de variantes que sirven tanto para complacer mejor a su público como para establecer una conexión temporal entre ambas partes de la obra. En general, Cañizares elimina todos los motivos religiosos que poblaban el material mitológico en esta segunda parte, dando un paso más en la secularización del mito que llevó a cabo La Grange-Chancel. Pues, aunque el autor francés mantuvo la intervención de Diana para llevar a Ifigenia a la tierra de los tauros, eliminó la aparición de la diosa

Atenea al final de la obra de Eurípides, que aprobaba la huida de los jóvenes griegos y calmaba la ira de Toante³¹². Probablemente, este cambio trate de evitar que la resolución de la trama dependa de un *deus ex machina* que contradecía los gustos dieciochescos sobre la importancia de los principios de verosimilitud teatral (Lamport, 2004: 41). Así, mientras que la obra de La Grange-Chancel se mantiene muy próxima a los motivos euripideos, explicando que Ifigenia llegó a Taúride por obra de Diana, Cañizares propone un nuevo relato en el que Ifigenia y Aquiles naufragan en su regreso tras la guerra de Troya:

IFIGENIA. [...]
Después de adquirir el regio
blasón de ganar a Troya,
con Aquiles, a su reino
caminábamos gustosos,
cuando los mares inquietos
fue la nave desperdicio
de las cóleras del viento,
sin que, en su espacioso buque,
soldado ni marinero,
ni aun Aquiles con la vida
pudiera escapar. Si luego
sabes también que las dos
arribamos a este puerto,
en una lancha guiadas
de un infeliz pasajero,
a quien acaso los dioses
destinaron a este efecto (Cañizares, s.a.: 11).

Esta transformación del material mitológico altera en gran medida el desarrollo de la segunda parte, pues los motivos divinos con los que empieza esta versión del mito se eliminan³¹³, al afirmar que Ifigenia llega a Táuride por medios humanos. La ausencia de motivos divinos en la obra de Cañizares hace de ella un ejemplo excepcional dentro

³¹² La aparición de Atenea en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides también establecía un nexo con las peripecias de Orestes y con el tribunal al que se le había sometido en Atenas para juzgar su matricidio.

³¹³ El borrador de la *Iphigénie en Tauride* de Racine, publicado en 1747, también muestra que el dramaturgo francés elimina este motivo divino, pues Ifigenia llega a Táuride gracias a unos piratas (Heitner, 1964: 290).

de la tradición europea del mito. Solamente J. E. Schlegel suprime también todos estos elementos de su *Orest und Pylades* (1940-1942)³¹⁴. En el texto de Schlegel, Ifigenia es rescatada por Aquiles antes de que los griegos partan hacia Troya, pero su barco naufraga en las costas del país de los tauros, por lo que la llegada de la princesa micénica también responde a acciones humanas.

Este cambio en el material mitológico que trata de mantener la coherencia argumental de los dos textos de Cañizares afecta a la caracterización de los personajes del texto. A este respecto, cabe destacar el de Clitemnestra, que acusa la dificultad de cohesionar las tramas de dos piezas de teatro independientes, pues, aunque no aparece en la obra, sus acciones determinan el desarrollo del personaje de Orestes. Así, frente a la esposa abnegada, incapaz de tomar decisiones ante la conmoción del sacrificio de Ifigenia, y que se debate entre su obligación como esposa y como madre, en la segunda parte de *El sacrificio de Efigenia* su caracterización se adapta más a la tradición grecolatina, al representar el arquetipo de la esposa infiel. En esta segunda parte se explica que Clitemnestra había cometido adulterio con Egisto y que había asesinado a su marido tras su llegada victoriosa de Troya. Sin embargo, su crimen se matiza un poco, al presentar a Egisto como el responsable de esa idea, que estaba atemorizado por las represalias del rey. Cañizares introduce también el motivo del veneno en la copa de vino, que no estaba presente en la obra *La Grange-Chancel*, donde Clitemnestra mata a Agamenón con un cuchillo, a instancias también de Egisto.

El único punto en el que el entramado teatral que construye Cañizares se tambalea es cuando expone las razones que Egisto esgrimió para convencer a Clitemnestra. En el texto, los amantes justifican el asesinato del marido como venganza por la muerte de Ifigenia, pues, aunque la joven sigue viva, en Grecia creen que murió tras la guerra de Troya. Egisto y Clitemnestra acusan a Agamenón de ser culpable de su muerte, como sucede en la tradición clásica del mito, a pesar de que en el mundo ficcional que construye Cañizares, en la primera parte de la obra, la diosa Diana se apiada de ella y el sacrificio no tiene lugar. Teniendo en cuenta estos hechos, el comentario que hace Orestes sobre el crimen de su madre, “dando por cómplice al rey/ (sin motivo) de su estrago” (Cañizares, s.a.: 18), sirve para deslegitimar a Clitemnestra y suavizar su culpa como matricida a ojos del público.

³¹⁴ Se trata de una obra de juventud de Schlegel compuesta en 1737 pero que fue revisada entre 1740-1742. Solo se conserva el texto de esta edición revisada (Lamport, 2004: 45).

Ifigenia, al igual que en la obra de La Grange-Chancel, al escuchar las noticias de su tierra natal, se erige como vengadora de su propia madre y está dispuesta a sacrificar a los extranjeros con sus propias manos para castigarlos. El problema del sacrificio en la segunda parte de la obra de Cañizares es esencial. Aunque Ifigenia afirma estar cansada de ellos:

IFIGENIA. [...] En este reino
 vivo violenta pues me hallo
 precisada a ser sangriento
 ministro con mis patricios (Cañizares, s.a.: 12).

Cuando Orestes le confiesa que él es el asesino de Clitemnestra, aún sin conocer Ifigenia que se trata de su hermano, prepara todo para llevar a cabo el sacrificio, pues lo emplea como medio para llevar a cabo su propia venganza. Ifigenia se deja llevar por sus propias pasiones, error que casi le cuesta la vida de su hermano. Siguiendo a La Grange-Chancel, Cañizares propone una nueva vuelta de tuerca al mito que aumenta el patetismo de su obra, al alargar la cadena de venganzas que ata a los Atridas, haciendo que Ifigenia trate de sacrificar a su hermano Orestes. No obstante, la trama no llega a tomar este camino, pues antes del sacrificio, Pílates revela la identidad de Orestes y se produce la anagnórisis entre los dos hermanos.

Esta idea muestra a Ifigenia como víctima también de su propio linaje. Frente a otras versiones en las que la pureza y la bondad de la joven griega logran calmar la furia de su hermano, como sucede, por ejemplo, en la obra de Goethe, aquí Ifigenia también se deja arrastrar por los deseos de venganza que consumen a su familia. Solo la revelación de su identidad y de la de Orestes logra sacar a la familia del círculo vicioso en el que estaba atrapada. Así, el sentimiento de pérdida que sufren los dos personajes solo se mitiga con la anagnórisis y la unión de los dos hermanos. El encuentro de los personajes con su pasado les ayuda a resolver los conflictos de su presente³¹⁵.

Con respecto a Toas, el personaje sufre un profundo cambio frente a la tradición clásica. Al final de la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, Atenea desciende para indicarle a Toas que no debe perseguir a los jóvenes griegos, decisión que él acata de buen grado. En la tradición europea, el rey de los tauros, que en la Antigüedad era

³¹⁵ Sin embargo, la revalorización de la relación entre ambos hermanos no impide que Cañizares incluya una trama amorosa entre Ifigenia y Pílates, que también estaba presente en la obra de La Grange-Chancel, aunque no en la de Eurípides donde el amigo de Orestes estaba comprometido con Electra.

considerado un bárbaro, adquiere rasgos tiránicos y paranoicos. Para ello, se introduce el motivo del oráculo que vaticina a Toas que un joven griego le traerá la ruina, que hace que el personaje se comporte, en muchas ocasiones, de manera irracional, imponiendo a la población la costumbre de sacrificar a los extranjeros para proteger su cetro. La Grange-Chancel retoma en su obra este motivo, que pasa también al texto de Cañizares. No obstante, es necesario puntualizar que Cañizares envilece más al personaje de La Grange-Chancel, como se observa, ya desde el principio de la obra, cuando se indica que este usurpador del trono había matado al rey legítimo para hacerse con el poder y que había sobornado a los sacerdotes para imponer su ley, detalles que no estaban en la obra del francés.

TOAS: [...]
 y porque él [Orestes] muera entre cuantos
 griegos lleguen a mi reino,
 a todos los sacerdotes
 sobornando y persuadiendo,
 hice decir que Diana
 apetecía este obsequio.
 Bien conozco que irritado
 por impío tengo al cielo,
 pero, aunque veo que es grande
 mi maldad, no me arrepiento (Cañizares, s.a.: 13).

Asimismo, Cañizares atribuye al personaje una extracción social baja, origen de un complejo de inferioridad que intenta compensar conquistando los reinos vecinos, para así, ganarse la aprobación del reino.

Esta intensificación de las características negativas de Toas se apoyan en las reflexiones políticas de la obra, que se centra en la legitimidad del trono y en los problemas de la tiranía. La gran problemática del texto se basa en el hecho de que el monarca se niega a acatar la ley, mostrando una actitud tiránica. Toas trata de casarse con Ifigenia, pese a su reiterada negativa, e ignorando que su posición política depende de su matrimonio con Tomiris, que le otorga la legitimidad ante el pueblo.

TOMIRIS. El voto
 que juraste es ley expresa,

que te obliga.

TOAS. Un soberano
a la ley no se sujeta.

IDASPE. Mas no debe violentarla.

TOAS. Yo puedo hacer cuanto quiera.

TOMIRIS. No reinando yo con vos,
tiranizáis la diadema (Cañizares, s.a.: 15).

Tanto en la obra del francés como en la de Cañizares, el pueblo desempeña un papel esencial en la caída del poder de Toas. En la obra de La Grange-Chancel, Ifigenia alienta al pueblo contra el monarca al fingir un oráculo de Diana que rechaza el matrimonio entre el rey y su sacerdotisa y, también, el sacrificio del extranjero. Los tauros se oponen a Toas cuando el rey ilegítimo pretende ignorar la autoridad divina. En la obra de Cañizares, el personaje de Ifigenia no intenta este tipo de argucias debido a la pasividad con la que la caracteriza el dramaturgo madrileño, y el pueblo reacciona contra los abusos de Toas por solidaridad con la legítima regente del país.

La anteposición del interés personal de Toas, que ignora el bien común, los deseos de su pueblo y el respeto a las leyes contraponen su figura, por un lado, al Agamenón de la primera parte de la obra, y, por otro lado, a la princesa Tomiris, legítima reina de los tauros. Estos dos representantes del arquetipo del buen monarca del teatro español serán recompensados al final de las obras de Cañizares, al contrario que la tiranía de la que hace gala Toas, que, finalmente, acabará suicidándose³¹⁶.

ORESTES. [...] Pues ya queda
vengado, sin vengarse, tanto agravio,
satisfaciendo él mismo las ofensas
en sí mismo [...] (Cañizares, s.a.: 31).

Las reflexiones sobre el poder en estas dos obras de Cañizares reflejan el ambiente en el que representaron y editaron. Así, y, en primer lugar, estas piezas teatrales reflejan la gran influencia que tuvo la dramaturgia francesa durante esta centuria. La hegemonía política del país vecino contribuyó a su auge cultural, y el advenimiento de la dinastía francesa, junto con la presencia de figuras que trataban de acostumar los gustos cortesanos españoles a las nuevas modas galas, como hizo la

³¹⁶ Frente a la obra francesa, en la que Orestes mata al usurpador.

Princesa de Ursinos, fomentó también esta tendencia. Esta coyuntura histórico-política, sin duda, fue un gran aliciente para que Cañizares adaptase las tragedias de Racine y La Grange-Chancel, cohesionando ambas tramas para ofrecer cierta continuidad argumental. No obstante, como se ha visto, su labor no se limitó a la mera traducción, sino que aclimató ambas composiciones a los gustos teatrales de sus compatriotas, introduciendo variantes y cambios en las tramas. El éxito de su arreglo generó diversas opiniones, desde aquellas que alabaron el ingenio del dramaturgo hasta aquellas que argumentaron que sus obras constituían el patente fracaso del proceso de inculturación del teatro francés.

En segundo lugar, cabe destacar la dificultad para adaptar las problemáticas y críticas políticas que planteaban estas obras francesas a las tablas españolas, cuyo mensaje podía generar desasosiego e inquietud entre las clases dominantes del reino. Así, una visión crítica del poder real no habría encajado con los deseos de las élites españolas y podría haber puesto en peligro la posición personal del propio Cañizares, que logró grandes puestos dentro del sistema literario de su época, gracias, en parte, a los apoyos reales y nobiliarios con los que contaba. En el caso de la primera parte, donde Racine cuestiona la figura del monarca, al representar a un Agamenón débil y guiado por su excesiva ambición, Cañizares lleva a cabo una revisión de su caracterización y presenta a un rey justo que somete sus intereses particulares al bien común del Estado. Este motivo de la obediencia se erige como el *leitmotiv* a partir del cual se mueven todos los personajes, comportamiento que será premiado al final de la obra por la propia diosa Diana. Este planteamiento ofrece unas ideas acordes con los principios que regían la gobernabilidad de las naciones europeas durante el siglo XVIII, y en concreto en España. La rebelión de los griegos no se plantea en ningún momento en la obra, a pesar de que Agamenón tiene en cuenta los supuestos intereses del pueblo. Solo Aquiles, en nombre del amor, se subleva contra los designios del monarca, pero en el momento álgido de su insurrección, la diosa Diana, mediante un *deus ex machina*, logra poner orden, refrendando tanto la posición moral de Agamenón como la de Aquiles. De esta forma, Cañizares aúna las dos tendencias en boga para resolver el conflicto trágico que se plantea en el mito de Ifigenia: por un lado, la solución abrahámica, que recompensa el voluntarismo de Agamenón y la solución erótica, defendida por Racine, donde se premia el amor de los jóvenes amantes.

En el caso de la segunda parte, Cañizares ahonda en los modelos legítimos de gobierno al representar una tiranía, encarnada en Toas, un usurpador que desea imponer

su voluntad, sin escuchar a sus ministros ni a su pueblo, y que, además, ha alcanzado el poder por medios fraudulentos. Frente a este personaje, se encuentra la princesa Tomiris, legítima heredera del reino y que cuenta con el apoyo popular no tanto por sus virtudes individuales como por su linaje. De este modo, Cañizares plantea una reflexión crítica sobre las dificultades de un sistema tiránico, sometido a los deseos individuales del monarca. Estas ideas sirven de contrapunto al argumento de la primera parte, en la que Agamenón encarnaba el motivo contrario, pues su amor como padre se veía enfrentado a sus obligaciones como rey. Al representar estas dos caras de una moneda, Cañizares propone a sus espectadores unos modelos de gobernabilidad acordes con las ideas ilustradas.

6.6. “No hay sacrificio como obedecer”. Parodias del mito de Ifigenia en la *Comedia de Valmojado* de Ramón de la Cruz

La difusión y vigor que alcanzó el mito de Ifigenia durante el siglo XVIII en las letras hispánicas es incuestionable, como muestra la numerosa cantidad de textos que sobre el tema fueron publicados. Sin duda, su popularidad literaria y editorial hizo que la fábula de la princesa micénica fuese conocida por gran parte de la población, tal y como indica Sala Valldaura:

La transmodalización y continuación de *Iphigénie* por ambos representantes del teatro no reglado [Cañizares y Bruno Solo de Zaldívar³¹⁷] interesan aquí no tanto porque ratifiquen la fortuna del texto original como porque aseguran, en algún grado, el conocimiento del tema por parte del posible público (2010: 152).

El hecho de que fuese conocido por un porcentaje amplio de la sociedad del momento contribuyó también al desarrollo de parodias. Uno de los primeros desarrollos cómicos del mito de Ifigenia se encuentra en el *Dictionnaire historique et critique* (1720) de Pierre Bayle, en la entrada sobre Aquiles, donde puede encontrarse un ejemplo de subversión mítica (Gliksohn, 1985: 196). El fragmento se centra en el tema

³¹⁷ Existen muy pocos datos sobre este dramaturgo. La mayoría proceden de su actividad en los teatros de repertorio español de Madrid en los años setenta y ochenta del XVIII. Las primeras noticias son de 1769, fechas en las que aparecen las primeras aprobaciones para *Satisfacer por sí mismo y venganza sin vengarse*. Asimismo, sabemos que el 24 de agosto de 1776, Solo de Zaldívar recibió 1550 reales por el texto de *La fonda [fontana] del placer* y que ese mismo año estrenó *La católica princesa, joven la más afligida y esclava del Negro ponto*. Tradujo también *La bella pastora y discreto hablador*, estrenada en 1781 en el teatro del Príncipe en Madrid, de Jean François Marmontel (Fernández-Cortés, 2016: XXV).

de la lubricidad de Aquiles, recordando la historia con Deidamía, a quien dejó embarazada mientras se refugiaba en la corte de Licomedes, y pone en relación este episodio con el mito de Ifigenia³¹⁸:

[...] et si Diane crut qu'on lui avait offert une vierge pour victime en la personne de cette fille de Agamemnon, elle fut prise pour dupe: Achille avait mis bon ordre, qu'au pis-aller, Iphigénie ne sortît point de ce monde, avant que d'avoir goûté les joies de la conception et les douleurs de l'enfantement" (Bayle, 1697: 79).

El texto subvierte todo el material mitológico y lo vacía de contenido, pues en la tradición griega era un requisito indispensable que la víctima sacrificial fuese virgen, como puede comprobarse en el caso de *Las fenicias*, donde Hemón no pudo ser sacrificado para salvar a la ciudad debido a que estaba prometido con Antígona; o el caso histórico que invoca Pausanias en el que Aristodemo de Mesenia trata de sacrificar a su hija para salvar al país de la invasión espartana, pero un joven enamorado de ella afirma que la joven estaba embarazada de él, por lo que el ritual no podía llevarse a cabo (Foley, 1982: 162). Asimismo, el hecho de referirse a la diosa Diana por "elle fut prise pour dupe" muestra un tono de burla que contrasta con la seriedad de la tragedia. No es este el único caso de caricaturización. La tragedia de Claude Guimond de La Touche, *Iphigénie en Tauride*, fue objeto de una parodia por parte de Charles Simon Favart con su *La petite Iphigénie*. Esta obra, como ya apuntó Hall (2013: 197), se centra en el turbulento estado psicológico de los dos hermanos, al presentar el sueño de Ifigenia como un rosario de imágenes absurdamente terroríficas y al caracterizar a Orestes como un perro loco que quiere morder a Pílates.

En España, el mito también fue parodiado, al ser un tema literario conocido por gran parte de la población³¹⁹. Así lo ilustra el sainete³²⁰, *La comedia de Valmojado*

³¹⁸ La nota sobre Aquiles explica lo siguiente: "La lubricité d'Achille fut un fruit précoce et de durée, lit-on dans une note de l'article "Achille" du *Dictionnaire*. Nous avons vu que dès l'âge de dix ans, il engrossa Déidamie. Les suites furent fort dignes d'un si prompt début. Il ne tarda pas longtemps à traiter de la même sorte Iphigénie [...]" (Gliksohn, 1985: 196).

³¹⁹ También lo demuestra el *Baldo* (1542), una novela de caballerías de carácter cómico (Gernert, 2002b: 335), los protagonistas, durante un viaje al infierno, tienen ocasión de ver a Ifigenia convertida en cierva en medio de una arboleda (Gernert, 2002a: 116).

³²⁰ Seguimos la definición de Cotarelo y Mori para el sainete: "Drama sin argumento, pero no sin atractivo, reduce a un simple diálogo en que predomina el elemento cómico. Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira. La nota maliciosa es cualidad esencial en estas piececillas, y se halla igualmente en las similares de todos los tiempos y países" (1899: 4).

(1772)³²¹ de Ramón de la Cruz (1731-1794), cuyo argumento presenta la puesta en escena de la obra teatral de *El sacrificio de Eugenia*, a cargo de los payos del pueblo de Valmojado, a los que unos cómicos de Madrid les han prestado sus trajes y adornos.

Díaz-Regañón López (1957) estableció que este texto parodia en concreto la obra de Cañizares gracias al cotejo del argumento y de varios pasajes³²². Sin duda, una obra con un éxito tan abrumador como la primera parte de el *Sacrificio de Efígenia* de Cañizares ofrecía muchas posibilidades para la caricatura. En cuanto a su estructura, el editor Agustín Durán (1843) defendió que *La comedia de Valmojado* formaba una sola obra junto a *Los payos en el ensayo*, pero Cotarelo y Mori (1899: 310) ya argumentó que se trataban de obras distintas, y que habría que entenderlas como dos partes diferenciadas. En todo caso, ambas tuvieron una buena acogida por parte del público pues *Los payos en el ensayo* fue representado en tres ocasiones diferentes y *La comedia de Valmojado* un total de ocho (Coulon, 1993: 92).

Existe cierta discrepancia entre los estudiosos sobre el objeto concreto de la parodia en el sainete. Para algunos (Díaz-Regañón, 1957), el texto debe entenderse dentro de la corriente que reacciona al abuso de temas mitológicos en décadas anteriores, aunque para otros (Cotarelo y Mori, 1899: 310) habría que interpretarla como una parodia de las tragedias en general. Por su parte, Crespo Matellán (2001), siguiendo su propia taxonomía sobre las obras paródicas de Ramón de la Cruz, considera que se trata de un sainete que contiene elementos paródicos pero que no sería enteramente una parodia³²³. En opinión de Sala Valldaura, la obra se tiene que entender como una parodia del teatro francés:

Un repaso a las otras parodias que escribió por esos años, postrimerías de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, pone de manifiesto, en primer lugar, que Ramón de la Cruz cultiva la parodia a la sombra del teatro francés: *Inesilla la de Pinto*, estrenada en enero de 1770, es una traducción de *Agnès de Chaillet* (1723),

³²¹ El texto que vamos a utilizar es el del Ms. 14603/4 de la Biblioteca Nacional de España. Se trata de un testimonio manuscrito del siglo XVIII. En la portada aparece mencionada la Compañía de Ribera.

³²² Por ejemplo: el “En vano contra Paris/ armas, escuadrones, Grecia, / sin que aplacando al cielo / tu misma sangre viertas” de la obra de Cañizares se transforma en: “Agamenón en vano / arma escuadrones contra Valmojado, / si no vierte su sangre generosa / echándose en un ojo una ventosa”. O también: “Aguarda, pálida sombra, / atezado horror, espera” de Cañizares pasa a ser: “Aguarda, pálida sombra, / vestida de trompetero”. No parece que haya influencia de la traducción de *La Eugenia* de Beaumarchais, como propuso Cotarelo y Mori (1899: 310), ni tampoco de ninguna ópera italiana (1899: 310).

³²³ Crespo Matellán (2001: 48-49) clasifica las obras paródicas de Ramón de la Cruz en tres tipos: en primer lugar, las parodias de un género determinado en las que se subvierten “las convenciones, las situaciones y los recursos tópicos de un género determinado”; en segundo lugar, las parodias de obras o asuntos concretos; por último, las obras que contienen pasajes paródicos.

de su admirado Marc-Antoine Legrand, que parodia la tragedia *Inés de Castro*. En segundo lugar de la incompreensión del verso y del lenguaje por parte de los campesinos –un viejo recurso de la comicidad entremesil– de “estos demonios de versos largos”, o de aspectos de la representación (desde el vestuario que van a usar hasta la tramoya, la iluminación o el propio local) (1996: 1170).

La comicidad de este sainete se apoya, por un lado, en la trasmutación del lenguaje y de los códigos lingüísticos del teatro, como apuntó Sala Valldaura, y, por otro lado, en las reinterpretaciones del material mitológico y teatral que llevan a cabo los campesinos. Ramón de la Cruz recurre a “la mezcla de elementos heterogéneos que viene justificada por el hecho de que los actores que representan la obra son aficionados” (Crespo Matellán, 2001: 72) para generar la risa en su público. Mediante estos recursos, se generan contrastes por medio de, por un lado, la integración de estilos de lengua propios de la tragedia y de un lenguaje coloquial; por otro lado, mediante la inclusión de partes cantadas. Asimismo, la mezcla entre la realidad y la ficción tiene un papel esencial en la obra, pues gran parte de los juegos cómicos, como analizó Crespo Matellán, se basan en la intercalación de intervenciones de los personajes con los diálogos de los actores en *El sacrificio de Eugenia*³²⁴ (Crespo Matellán, 2001: 72).

TADEO [IFIGENIA].	Padre, vuestra mano beso.
ESPEJO [AGAMENÓN].	(Más valiera que te hubieras afeitado para esto) (Cruz, s.a.: 12v).

Además de reinterpretar diálogos y escenas de la obra de Cañizares, Ramón de la Cruz también retoma el *leitmotiv* sobre la obediencia para ridiculizarlo a lo largo de su obra. Mientras que, en el mito clásico, el sacrificio se centraba en la muerte de Ifigenia, en el *Sacrificio de Eugenia* se plantea que:

BALTASAR [DIANA].	En vez del clamor diga el cascabel que no hay sacrificio como obedecer (Cruz, s.a.: 14r).
-------------------	--

³²⁴ De esta manera, los personajes también harán de actores: Agamenón será Espejo, Ulises será Campano, Clitemnestra será Ruiz, Tadeo será Ifigenia, Soriano será Aquiles, Baltasar será Diana y Rodrigo será Calcas.

La parodia también afecta a todos los personajes, empezando por la propia Ifigenia cuyo nombre acaba trasmutado a Eugenia, a causa de la mezcla del lenguaje popular de los actores aficionados y del propio de la tragedia. Lo mismo sucede con el personaje de Clitemnestra, cuya indecisión en la obra de Cañizares, será objeto de burlas en este sainete:

RUIZ [CLITEMNESTRA]. Defenderla vos Aquiles
y vos rey de tapiz viejo
bárbaro ruin... mas ¿qué digo?
Mi señor, esposo y dueño
tened piedad... mas ¿qué miro?
¿Así me dejáis grosero
con la palabra en la boca?
Aves, plantas, tierras, perros,
troncos, perdices, besugos,
de mi mal compadeceros (Cruz, s.a.: 13r-13v).

Finalmente, Ramón de la Cruz también parodia las relaciones sentimentales de las obras al someterlas al dinero. Así, cuando Agamenón ordena a Ulises que corteje a su hija para generar tensiones en la pareja, el rey de Ítaca se excusa arguyendo que no tiene dinero. La broma ridiculiza los sentimientos amorosos de los jóvenes, atrapados en un materialismo nuevo. Una burla hacia los nuevos valores sociales donde “el dinero es fruto del trabajo, que “ennoblece” al hombre; es el signo visible de la nueva nobleza del mérito” (Busquets, 1996: 163). Es un motivo que emplea con asiduidad en parte de su producción dramática, especialmente, en aquellos sainetes en los que se representan crisis matrimoniales, entre, generalmente, una mujer petimetra, consumida por su deseo de dilapidar la hacienda familiar, y un marido, que a veces, aparece representado como un tacaño, o subyugado por su mujer.

Esta temática deja entrever que este periodo anticipa el surgimiento de una sociedad basada cada vez más en el dinero, en la capacidad para comprar y consumir como herramienta de representación y, en este sentido, el nuevo orden económico está directamente relacionado con la expansión de la cultura de consumo (Díaz-Marcos, 2010: 58).

Por medio de estos recursos, Ramón de la Cruz logra también rebajar la clase social de los personajes de su obra, que, en lugar de ser miembros de la realeza griega, adquieren tintes propios de los hogares de clase media.

Siguiendo los postulados de Raskin de su teoría de la semántica del humor basado en guiones (1985)³²⁵, *La comedia de Valmojado* basa su comicidad en la incongruencia que despierta el choque de dos guiones compatibles, aunque diferentes. En el horizonte de expectativas de los actores de la Corte aparece el guion de la obra teatral de Cañizares, en la que, a pesar de algunas variantes, se respeta el material mitológico. En lugar de ello, se encuentran con un nuevo guion, fruto de los equívocos que cometen los payos inintencionadamente. La oscilación entre los elementos conservados de la fábula de Ifigenia y los nuevos elementos incongruentes producen la comicidad en los actores madrileños, y a la vez, en el auditorio real que habría ido a ver el sainete de Ramón de la Cruz.

La transformación paródica de la obra de Cañizares afecta a tres niveles diferentes: el mítico, el social, y el político. En primer lugar, la reconversión que hacen los payos del mito de Ifigenia resignifica el concepto de sacrificio. Esta primera forma de inversión que lleva a cabo Ramón de la Cruz se centra en el material mitológico y, como ha analizado Losada Goya: “afecta al estatuto trascendente de un objeto, ya sea mediante la imitación, la adaptación, la modificación por supresión o por incorporación y la inversión” (2012: 17). Así, el dilema trágico al que se enfrenta Agamenón y el destino cruel que le depara Diana a Ifigenia se pervierten en el sainete al desplazar el valor de este mitema fundamental. En segundo lugar, la parodia se enfoca en un grupo social concreto, los payos del pueblo de Valmojado, cuyo desconocimiento del material teatral y la alteración de los diálogos genera hilaridad en los actores de la Corte y también en el público real del sainete, que comparte el punto de vista con los actores. Cabe destacar, además, que los actores aficionados de Valmojado no son conscientes de su estatus cómico, ya que ignoran que son objeto de risa. El discurso del dramaturgo madrileño sitúa a los actores de la villa, como poseedores de un mayor capital cultural que los payos, en sintonía con los espectadores de su tiempo. La parodia de estos personajes en el sainete refrenda la división de clases de la sociedad española del XVIII,

³²⁵ Para que un texto tenga sentido humorístico se deben cumplir dos condiciones: 1) que ese texto sea compatible, total o parcialmente, con dos guiones diferentes y 2) que esos dos guiones se opongan entre sí y se superpongan total o parcialmente en ese texto (Raskin, 1985: 99).

cuyos gustos literarios, en este caso, por las obras dramáticas de temática mitológica están codificados por el gusto de las élites. Por último, la subversión también atañe al mensaje político de la obra. Al reducir las problemáticas de la obra de Cañizares y las reflexiones políticas, Ramón de la Cruz trata de invalidar sus argumentos. Al poner en boca de los payos, deslegitimados por su incultura, el poder subversivo del mensaje final de la diosa, “No hay sacrificio como obedecer”, Ramón de la Cruz refuerza el sistema político de su época. El potencial crítico de esta intervención en la obra se pierde al proceder de un sujeto risible y deslegitimado durante todo el texto.

6.7. Racine y Jovellanos: notas sobre la cuestión política en *Ifigenia* (1769)

A finales de los años sesenta del siglo XVIII, se terminó de componer la traducción más relevante de la obra de Racine en España³²⁶. Se trata de la tragedia, *Ifigenia*, de Gaspar Melchor de Jovellanos, escrita en 1769, en Sevilla, ciudad a la que había llegado un año antes como magistrado de la Real Audiencia. El autor asturiano tradujo la *Iphigénie* con el objetivo de participar en la renovación de la escena teatral española, siguiendo los nuevos movimientos europeístas que se habían difundido, sobre todo, en las tertulias de Pablo de Olavide. Fue en estas reuniones donde Jovellanos entró en contacto con “el ensalzamiento de las tragedias griegas por parte de los ilustrados” (Sebastià Sáez, 2017: 182) y con las ideas francesas, que le llevaron a redactar la primera versión de su *La muerte de Munuza o Pelayo* (1769) y su *El delincuente honrado* (1773) (Sala Valldaura, 2010: 137). El mito de Ifigenia era, además, un tema con el que Jovellanos, probablemente, ya estaba familiarizado, pues pudo haber disfrutado de alguna de las adaptaciones que se estrenaron durante este siglo, como la

³²⁶ La influencia de la obra de la *Iphigénie* de Racine en España continuó hasta principios del siglo XIX, como ilustra el caso del manuscrito Ms. 274 de la Biblioteca de la Real Academia Española, traducción de D.A. D. S., que se ha identificado con Antonio de Saviñón. No se tiene constancia de la procedencia del manuscrito. Es un ejemplar encuadernado en tapa dura en la que no hay ningún tipo de marca salvo la signatura de la Biblioteca de la RAE. El texto está foliado a lápiz (probablemente sea obra de la Biblioteca de la RAE) en la esquina superior derecha. El papel se mantiene uniforme y regular a lo largo de todo el ejemplar, sin mostrar cambios en el color, estado de conservación o tamaño. La calidad del papel es bastante buena ya que a pesar de las múltiples tachaduras que presenta el texto, la tinta no se transparenta suficiente como para dificultar la lectura en las páginas que preceden. Presenta un solo tipo de letra a lo largo de todo el texto, sin ningún tipo de variante ni en la portada, ni en las acotaciones, ni en el texto ni tampoco en las correcciones. La transcripción de la portada ofrece esta información: “Yfigenia en Aulida [subrayado] | tragedia [subrayado] | en 5 Actos [subrayado] | de Juan Racine [subrayado] | traducida del Francés en Verso | Castellano | por D. A. D. S. [subrayado]”. El texto data del siglo XIX según indica la Biblioteca de la RAE y además de la traducción de Racine, se incluye una oda a Lebrun, “A mi amigo el joven Racine quando partia para Cadiz dexando las Musas por seguir el Comercio”.

de Cañizares, que se había representado en Sevilla en 1768³²⁷ (Sala Valldaura, 2010: 152). Asimismo, los reinados de Carlos III y Carlos IV favorecieron la adaptación de referentes culturales galos, especialmente de Racine (Tolivar Alas, 2010: 159), lo que pudo inspirar al autor de Gijón.

La *Ifigenia* de Jovellanos estaba pensada para ser representada en los teatros de los Reales Sitios. Sabemos que fue escenificada en Sevilla el 22 de junio de 1778, como parte del impulso teatral que fomentaron los ilustrados de la ciudad desde la tertulia de Olavide (Tolivar Alas, 2010: 161); quizás también se llegó a representar en Aranjuez (Tolivar Alas, 2010: 162). Asimismo, la obra de Jovellanos pudo ser escenificada en salones u otros espacios privados, dado que se trataba de una práctica común en la época, como demuestra el caso del *Agamenón vengado* de Vicente García que:

[...] iba destinada a ser representada en una casa particular por damas nobles, lo que le confiere cierto interés para comprender hasta qué punto algunas tragedias sirvieron como diversión de las clases altas, al igual que otras piezas teatrales y, muy probablemente, con muy parecidas limitaciones interpretativas, aunque con bastante cuidado en el vestuario y los accesorios (Sala Valldaura, 2010: 151).

En cuanto a la historia textual de la *Ifigenia* de Jovellanos, cabe destacar que el manuscrito estuvo perdido durante muchas décadas. La primera noticia que se tenía de esta pieza teatral era de 1897, cuando Cotarelo y Mori, en su *Iriarte y su época*, afirmó que Jovellanos había traducido la *Iphigénie* de Racine antes de 1770, y que se podían encontrar dos ejemplares en el Archivo Municipal de Madrid³²⁸, fechados en 1788 (Cotarelo y Mori, 1897: 69). Partiendo de este dato, José Miguel Caso González (1984), para su edición de las obras completas de Jovellanos, consultó los ejemplares del Archivo Municipal de Madrid y concluyó que no había datos suficientes para afirmar que fuesen del escritor asturiano. En su lugar, Caso González consideraba que se trataba de copias de la traducción de Pedro de Alcántara Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia³²⁹ (1984: 650-652).

³²⁷ La obra de Cañizares tuvo bastante éxito en los teatros sevillanos. Además de la representación de 1786, se escenificó el 8 de diciembre de 1771, el 27, 28 y 29 de octubre de 1773, y el 10 y el 11 de agosto de 1776 (Aguilar Piñal, 1974: 281).

³²⁸ Probablemente conoció esta traducción por el repertorio de los teatros cortesanos que Grimaldi envió al corregidor de Madrid en 1770 (Tolivar Alas, 2010: 163).

³²⁹ Como ya comentamos en el epígrafe 5.5. “La esclavitud del centro en las *Ifigenias* de Cañizares” hubo una corriente crítica que defendió que Trigueros había refundido la *Ifigenia* de Calderón.

No obstante, Tolivar Alas propuso, en su Tesis doctoral sobre las *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII* (1984), que los ejemplares de la Biblioteca Municipal de Madrid (Tea 1-37-11, A³³⁰ y Tea 1-35-11, B) eran, efectivamente, traducciones de Jovellanos, corregidas posteriormente por Cándido María Trigueros³³¹, como indicaba una anotación de los manuscritos. Rechazó la idea de que fuesen del duque de Medina Sidonia porque ambos ejemplares estaban escritos en romances endecasílabos, mientras que el texto traducido por el duque estaba en endecasílabos pareados. La aparición, en 2007, de un manuscrito de la traducción de Jovellanos en el monasterio de San Millán de Yuso por Juan Bautista Olarte, finalmente, confirmó las hipótesis de Tolivar Alas³³².

Para corroborar la autoría de Jovellanos del manuscrito encontrado en San Millán de Yuso, además de la atribución de la portada, se han hecho distintos análisis sobre su versificación (Fernández Cardo, 2007: 98). En primer lugar, y basándose en distintos estudios métricos sobre el endecasílabo de Jovellanos (Caso González, 1972), se ha comprobado que los versos de la *Ifigenia* se ajustan, con bastante precisión, a los moldes métricos preferidos por el autor asturiano³³³. En segundo lugar, la similitud de las asonancias entre las rimas de *Ifigenia* (1769) y *La muerte de Munuza o el Pelayo* (1769 y corregida en 1771 y 1772)³³⁴, escritas en la misma época, parece confirmar, también, su autoría (Fernández Cardo, 2007: 103).

³³⁰ Este testimonio tiene el acto 2º duplicado y le falta el 4º. Parece ser que fue representada entre el 7 y el 10 de julio de 1788 en el teatro del Príncipe (Andioc y Coulon, 1997: 409).

³³¹ Trigueros (1736-1801) vivió en Sevilla durante gran parte de su vida gracias al cardenal Solís, que le ofreció un beneficio eclesiástico en Carmona (Aguilar Piñal, 1968: 31), fue miembro de la Academia de Buenas Letras de Sevilla y participó, al igual que Jovellanos, en las tertulias de Olavide. Además de su labor como poeta y dramaturgo, Trigueros fue un importante refundidor de Metastasio, Racine, Molière, Calderón y Lope, lo que “[...] refleja un espíritu de época, entregado de lleno al intento reformador y moralizante que informa la Ilustración española, bajo la égida literaria del neoclasicismo” (Aguilar Piñal, 1968: 32).

³³² “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 esta estuviera abandonada durante el siglo XIX. La vía de llegada del manuscrito es confusa: al parecer llegó a San Millán a través de un monje emilianense llamado Braulio Cónsul Jove a todas luces paisano de Jovellanos y probablemente pariente suyo” (Sebastià Sáez, 2017: 181).

³³³ Caso González (1972: 125), tras un análisis exhaustivo del corpus, estableció una jerarquía de los cinco tipos de endecasílabos más usados en la obra de Jovellanos: 1) endecasílabos 5+6 con acento en 4ª; 2) endecasílabos 6+5 con acento en sexta; 3) endecasílabos 4+7 con acento en cuarta; 4) endecasílabos de 7+4 con acento en sexta; 5) endecasílabos de 8+3 con acento en sexta. Se percibe, por tanto, una preferencia por los endecasílabos sáficos y común (Márquez, 2009: 13).

³³⁴ De los cinco actos de las obras, cuatro presentan el mismo esquema de asonancias: ÁA; ÁO; ÉO; ÁE. Solamente difieren en ÉA (acto II de la *Ifigenia*) e ÍO (acto III de *La muerte de Munuza*) (Fernández Cardo, 2007: 103).

Tolivar Alas en trabajos recientes (2010) ha reflexionado sobre las motivaciones que pudieron llevar a Trigueros a corregir la traducción de Jovellanos, de la que había criticado la lengua, la versificación, la frialdad, e incluso la falta de acción del Acto V (Tolivar Alas, 2010: 159). A pesar de la admiración y la amistad que unían a ambos escritores, el desencuentro que refleja la traducción de la *Ifigenia* pudo tener su origen en la polémica que suscitó la publicación del poema *La Riada* de Trigueros. Ante los juicios negativos de Juan Pablo Forner, Jovellanos, en una carta fechada a 9 de noviembre de 1784, sugirió a Trigueros que abandonase la senda de la poesía (Tolivar Alas, 2010: 162)³³⁵. Como consecuencia, Trigueros habría criticado y emprendido la labor de corregir el texto de Jovellanos, llegando, incluso, a alterar la trama de Racine, al añadir una extensa intervención de Ulises que no estaba presente en el original francés (Tolivar Alas, 2010: 162).

El hecho de que el manuscrito de Jovellanos haya estado perdido durante tantas décadas también ha sido un tema que ha despertado el interés de los investigadores. Sebastià Sáez (2017) ha propuesto que Jovellanos trato de ocultar el texto al temer una posible persecución de la Inquisición, por el contenido de la *Iphigénie*, que reflexionaba sobre los conflictos entre los deseos individuales y el bien común del Estado, y los vínculos de Racine con los movimientos jansenistas (Sebastià Sáez, 2017: 184). En este sentido, algunos de los cambios que Jovellanos introdujo en su traducción muestran que era consciente de los celos que podían suscitar las cuestiones teleológicas y providencialistas en la sociedad española de su época (Sala Valldaura, 2010: 143)³³⁶.

Sea como fuere, la traducción de Jovellanos no despertó ningún tipo de debate público. *Ifigenia* pudo haber cumplido una importante función de modelo literario dentro de los círculos ilustrados, pero no llegó a servir de referente político ni a las élites ni al pueblo (Sala Valldaura, 2010: 151). Efectivamente, la diferencia de contextos culturales no permitía que Agamenón fuese identificado con Carlos III, ni

³³⁵ Los ataques de Forner a *La Riada* se encuentran en su Carta de D. Antonio Varas al Autor de la *Riada*, sobre la composición de este poema.

³³⁶ Entre estas modificaciones, cabe señalar la disminución de la acción de los dioses “porque prefiere dejar más a salvo de las críticas la actuación de los dioses que la de un ser humano” (Sala Valldaura, 2010: 151); la caracterización negativa de Calcas, en lo que se ha interpretado como un intento de disminuir la crueldad divina (2010: 143); la omisión del verso que tendría que venir después del 1750 [en el original: “Adieu, Prince, vivez, digne race des Dieux” (Racine, 2014: 804)] (Sala Valldaura, 2010: 143), y la alteración de un verso en el que se describe la relación de Ifigenia con Aquiles [en el original: “Son père, son époux, son asile, ses Dieux” (Racine, 2014: 780); en la traducción de Jovellanos: “esposo, padre, asilo y simulacro” (Jovellanos, 2010: 66)] (Sala Valldaura, 2010, 143). Todo ello muestra que “Jovellanos, si no tiene las manos y la pluma atadas por estar traduciendo, sitúa la justicia en el haber y el deber de los seres humanos y coloca la libertad por encima del providencialismo” (Sala Valldaura, 2010: 145).

Aquiles con Aranda. Tampoco se encontraba el país al borde de un conflicto bélico como la guerra de Troya. La identificación de estos personajes con Luis XIV y Condé en la obra de Racine se perdía, por tanto, en su adaptación a las tablas españolas (Sala Valldaura, 2010: 154). Asimismo, Sala Valldaura ha argüido que el conflicto fundamental de la obra, la lucha entre el amor y el deber, no provocó el debate social por tres razones:

[...] porque el conflicto se diluye en buena medida en motivos religiosos, porque buscan su fuerza emotiva en el sacrificio personal de alguien que se mueve entre la obediencia asociada al amor al padre y el amor al prometido, y porque no se justifican suficientemente las causas políticas que obligan a lanzarse contra Troya (2010: 151-512).

Jovellanos seleccionó la última edición de *Iphigénie*, corregida por Racine antes de su muerte³³⁷, como texto base para su traducción, por lo que todas las variantes que aparecen en el texto castellano son obra de una decisión consciente del traductor³³⁸ (Fernández Cardo, 2007: 83). A pesar de que Jovellanos se mantiene bastante fiel a la obra de Racine, se percibe cierta influencia en su texto de la tradición hispánica anterior del mito de Ifigenia. De Armas (2019: 69), por ejemplo, ha destacado la probable huella del “Capítulo” de Boscán en la tragedia de Jovellanos. Para apoyar su hipótesis, el investigador americano se basa, fundamentalmente, en tres argumentos (Armas, 2019: 69). En primer lugar, considera que la continua repetición de los términos “triste” y “dolor” en la traducción de Jovellanos, podría remitir a la obra de Boscán, donde también se hace hincapié en estas palabras³³⁹. En segundo lugar, ha señalado el hecho de que el personaje de Calcas aparezca descrito como “verdugo” y “cruel” en la tragedia de Jovellanos, como también sucedía en el poema de Boscán. Por último, Armas destaca la escena del sacrificio de Ifigenia en la que Racine omite el término “cuello” y que, sin embargo, aparece tanto en Boscán como en Jovellanos. Armas (2019: 69)

³³⁷ Racine corrigió personalmente la edición de 1697 antes de su muerte en 1699, en la que se basan todas las ediciones posteriores, salvo la de 1702, en la que se añaden cuatro versos más al último parlamento de Ifigenia (Fernández Cardo, 2007: 83).

³³⁸ A pesar de que la obra en español tiene más versos que la francesa (2055 y 1796 respectivamente), Fernández Cardo ha argumentado que se debe, por un lado, a la diferencia entre la cantidad de sílabas del endecasílabo español y el *alexandrin* francés y, por otro lado, a la evolución histórica de ambas lenguas, “que ha provocado que en palabras con el mismo origen etimológico el español tienda a tener más sílabas que el francés” (2007: 93).

³³⁹ Trataremos esta obra en el capítulo 7.4. “Literatura y pintura: el velo de Timantes en el Siglo de oro”.

arguye, además, que Boscán formaba parte del canon estético del autor asturiano y que, por tanto, tuvo en cuenta su “Capítulo” a la hora de traducir la tragedia de Racine.

Además del poema de Boscán, creemos que Jovellanos también tuvo en cuenta otros textos de la tradición hispánica anterior sobre el mito de Ifigenia para su traducción. Sabemos que Jovellanos estaba familiarizado con estos textos puesto que en su biblioteca contaba con un ejemplar en latín de la *Consolatio* y las traducciones de Aguayo y Villegas (Aguilar Piñal, 1984: 110 y 129). Asimismo, Jovellanos llega a citar, al final de su “Apuntamiento sobre el dialecto de Asturias” ([1ª ed 1804] 2005: 322), los últimos versos del metro VII del libro IV de la *Consolatio*, que se trata, como ya hemos visto en anteriores epígrafes, del poema donde aparecía el relato del sacrificio de Ifigenia:

[...] me contento con decir, con mi consolador Boecio, a los que, amantes como él de nuestra gloria, le quieran imitar:

Ite nunc fortes ubi celsa magni

Ducit exempli via (Jovellanos, 2005: 322).

Si se coteja la tragedia de Jovellanos con estas adaptaciones hispánicas de la *Consolatio*, se percibe su huella, sobre todo, en la caracterización del personaje de Agamenón. Los cambios que introduce Jovellanos afectan principalmente a las motivaciones del jefe de las tropas griegas, a las razones que mueven al resto de generales y al conjunto de los griegos contra Troya, y al tratamiento del rapto de Helena. Para poder demostrar esta hipótesis, vamos, en primer lugar, a comparar las variaciones que introduce Jovellanos con respecto al texto francés; en segundo lugar, contrastaremos estas innovaciones en la versión castellana con la traducción de Aguayo de la *Consolatio* de Boecio; en tercer lugar, examinaremos cómo afectan estos cambios a la caracterización de Agamenón y su implicación en la recepción del material mitológico.

En primer lugar, es necesario analizar el debate al que se enfrenta Agamenón entre el amor paterno y el deber para con la patria. En la obra de Racine, el jefe de las tropas griegas deseaba vencer a Troya por la gloria que le depararía. Además, el poder y la grandeza de gobernar al resto de generales griegos complacía su ambición desmedida. En el texto de Jovellanos, sin embargo, Agamenón teme las consecuencias de no enfrentarse a los troyanos. Reparar la honra perdida tras el rapto de su cuñada y

mostrarse valiente como corresponde a un rey son los dos motivos que empujan al Atrida contra Troya:

AGAMENÓN. Suponía que mi desobediencia
a los ojos del mundo me mostraba
como un rey sin honor y un rey cobarde,
yo mismo, envanecido con mi fama [...] (Jovellanos, 2010: 29).

AGAMEMNON. De quel front immolant tout l'État à ma fille,
Roi sans gloire, j'irais vieillir dans ma famille!
Moi-même (je l'avoue avec quelque pudeur)
Charmé de mon pouvoir, et plein de ma grandeur [...]
(Racine, 2014: 744)

De este modo, frente a la ambición del Agamenón raciniano, Jovellanos construye un personaje que trata de enfrentar la ignominia que supondría que el jefe de las tropas griegas no estuviese dispuesto a vengar la afrenta troyana. Se trata, además, de un agravio que, en el texto de Jovellanos, afecta a toda la nación griega en su conjunto, y no solamente a Agamenón:

AGAMENÓN. [...]
¿Se habrán juntado aquí tan nobles almas
sólo para sufrir con más vergüenza
los insultos de Troya? (Jovellanos, 2010: 34).

AGAMEMNON. [...]
N'aurai-je vu briller cette noble chaleur,
Que pour m'en retourner avec plus de douleur!
(Racine, 2014: 748).

Como puede observarse en estas citas, Racine enfoca la experiencia de ver todas las tropas griegas en Áulide desde el punto de vista de Agamenón. Un acontecimiento de tal calibre solo sirve para aumentar el dolor del general en caso de tener que regresar a Micenas sin haber podido zapar contra Troya. Sin embargo, en el texto de Jovellanos se entiende que el sujeto del verbo sufrir son las “nobles almas” de los griegos, que

deben afrontar la vergüenza de los insultos troyanos. No son los únicos versos en los que se observa este contraste entre los textos de Jovellanos y Racine. Parece que el carácter comunitario de la afrenta era un tema importante para el autor asturiano, pues vuelve a aparecer en la última escena del Acto I:

ULISES. [...]
Ved regresar las naves, coronadas
sus popas, a surgir dentro de Aulide,
y, vengado el desdoro de la patria,
ser este triunfo a los futuros siglos
un monumento eterno a vuestra fama (Jovellanos, 2010: 40-41).

ULYSSE. [...]
Voyez de vos vaisseaux les poupes couronnées
Dans cette même Aulide avec vous retournées,
Et ce triomphe heureux, qui s'en va devenir
L'éternel entretien des siècles à venir (Racine, 2014: 755).

En este caso, se aprecia una puesta en común de la deshonra del rapto de Helena. En la obra de Racine la empresa griega es una oportunidad para lograr un feliz triunfo que sea recordado por las generaciones futuras. Se trata de una conquista para muchos de los generales que buscan ampliar sus riquezas y su fama. Sin embargo, en el texto de Jovellanos se plantea que los griegos deben restaurar su honor, devolviendo a Helena a su legítimo esposo y castigando al pueblo troyano. Mientras que, en Racine, la vuelta a Áulide se construye como una ocasión de gloria, que cumple con las ambiciones personales de Agamenón, en el texto de Jovellanos, se introduce la idea de la injuria a la patria griega que no estaba en el texto de Racine. Jovellanos incluye, así, esta referencia a Agamenón como vengador de la patria griega³⁴⁰, que, como hemos visto, es una lectura que ya estaba presente en las recreaciones hispánicas del mito de Ifigenia, pero que no estaba presente en la lectura de Racine.

Este cambio de visión se apoya, también, en otra de las innovaciones que introduce Jovellanos en su obra. En la escena tercera del Acto I, el Ulises de Racine describía en una larga tirada de versos, que en la versión española se reduce, cómo

³⁴⁰ Este rasgo entra, sin embargo, en conflicto con la narración del rapto de Helena, que en la obra de Racine se marcha voluntariamente con Paris.

Agamenón había ido de ciudad en ciudad recordando a los antiguos pretendientes de Helena la promesa que le habían hecho a Tindáreo: todos ellos deberían defender los derechos del marido con el que Helena decidiese casarse, en caso de que alguien intentase raptarla. Frente a esta versión de la unión de las tropas griegas, en la tragedia de Jovellanos, Ulises propone que la promesa se la hicieron a Agamenón:

ULISES. [...] Señor, repasa,
recuerda aquellos lamentables días
en que aprobando la imprudente llama
de Menelao por la infiel Elena,
juramos en tu mano asegurarla
y afianzar a su esposo en sus derechos (Jovellanos, 2010: 37).

Tras este repaso por los cambios que introduce Jovellanos, se aprecia, fundamentalmente, una caracterización más positiva del personaje de Agamenón. Esta presentación se consigue, en primer lugar, al justificar las causas políticas que obligaban a los griegos a zarpar contra Troya. La de Jovellanos es una guerra que busca reparar el honor de toda la nación, ya que el rapto de Helena se presenta como un “insulto” por parte de los troyanos y un “desdoro de la patria”. Agamenón, entonces, como jefe de las tropas griegas se erige como salvador de Grecia. En este sentido, conviene recordar que su posición de referente entre los griegos no es un acontecimiento coyuntural a la guerra. Desde el matrimonio de Menelao con Helena, Agamenón ejerce como soberano de los griegos, pues el resto de reyes le juran defender los derechos de su hermano. Esta confianza y respeto que le han otorgado el resto de griegos le lleva a sacrificarse, en todos los sentidos, para poder cumplir los objetivos comunes de la nación.

Esta caracterización del personaje es muy similar a la que defendían las adaptaciones hispánicas de la *Consolatio*. En estos textos, se representaba a Agamenón como el responsable de vengar la injuria de su hermano. También tendían a plantear el sacrificio de Ifigenia como un ejercicio de virtud (Aguayo, 1946: 160). Al menospreciar los deleites del hogar y sus propios deseos, el jefe de las tropas griegas acepta estos trabajos, que le permiten seguir la senda del bien y aspirar a mayores bienes.

De este modo, la influencia de los textos de la *Consolatio* permite a Jovellanos mostrar a un Agamenón más virtuoso que el de Racine. Además, muestra el conflicto que siente un rey, que ejerce una soberanía, no despótica ni arbitraria, sino considerada

con la voluntad del pueblo al que gobierna. Una visión de la monarquía que encajaba con sus planteamientos ilustrados (Fernández Sarasola, 2011: 71), y que le permitía incluir algunas de sus ideas políticas en su traducción de Racine.

6.8. Civilización y barbarie en *La Ifigenia en Táuride* de Domingo José de Arquellada

A partir de mediados del siglo XVIII, el tema de “Ifigenia entre los tauros” experimentó un auge importante, en detrimento del de “Ifigenia en Áulide”. Prueba de ello son las recreaciones de Cañizares, con su segunda parte de *El sacrificio de Efigenia*; la *Yfigenia en Táuride* (1797) de Diego de Casabuena, texto que parece seguir muy de cerca la obra de Eurípides³⁴¹; y *La Ifigenia en Táuride* de Arquellada Mendoza. Gliksohn atribuyó este fenómeno, por un lado, al hecho de que, de este modo, los autores no tenían que competir con la obra maestra de Racine; y, por otro lado, a que, al elegir esta versión del mito, los autores podían alejarse de los motivos divinos que marcaban los acontecimientos de Áulide, y centrarse en subrayar la barbarie del culto en Táuride y celebrar la misión civilizadora de los griegos (1985: 205-206).

La influencia de la literatura francesa y la huella que dejó sobre las adaptaciones hispánicas del mito de Ifigenia también contribuyó al interés por las peripecias de la joven griega en la península del Quersoneso. Así lo evidencia la tragedia de Arquellada Mendoza, cuyas aprobaciones datan de 1773³⁴², ya que se trata de una traducción de la

³⁴¹ Fue estrenada el 9 de diciembre de 1797 (Andioc y Coulon. 1997: 743). Se conservan cuatro manuscritos en la Biblioteca Histórica de Madrid bajo las signaturas: Tea 1-37-12, C; Tea 1-37-12, B; Tea 1-37-12, A. Y además el testimonio Mus-34-4 que contiene la música del acto 2º. Para más información sobre esta obra cfr. McClelland (1998): “*Pathos*” dramático en el teatro español de 1750 a 1808, Liverpool: Liverpool University Press.

³⁴² Se conservan dos testimonios de la obra. El de la Universidad de Sevilla con signatura A 250/ 097 (11) y otro que de encentra en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura BN T-3470. La obra comienza con las quejas de Ifigenia en el templo de la diosa Diana en Táuride que se lamenta de su propia suerte después de que la diosa la salvase de Áulide y la trajese a la península del Quersoneso. Mientras el resto de sacerdotisas del templo están intentando consolarla, llega Toas e Ifigenia le intenta persuadir, infructuosamente, de no sacrificar al joven griego prisionero. El rey se opone agresivamente aduciendo que un oráculo le había vaticinado que un extranjero habría de arrebatarle la vida y la estatua de la diosa que presidía el templo. Asimismo, arguye que se trata de un ritual que satisface a los dioses y que protege al pueblo de los tauros. Durante esta conversación, los tauros capturan a Pílates que estaba buscando a Orestes tras el naufragio de su barco, y lo conducen a los calabozos donde estaba encadenado el hijo de Agamenón. Tras el encuentro de los dos jóvenes, llega Ifigenia, que trata de sacarles información sobre su familia para hacerles llegar una carta pidiendo que vayan a buscarla. Orestes le narra las desgracias de los Atridas, de manera que Ifigenia cree que Orestes ha muerto. Apenada porque cree que nunca podrá regresar a su hogar, se desespera, pero otra de las sacerdotisas le recuerda que todavía puede contar con Electra. Ifigenia idea un plan para salvar a uno de los griegos. Tras una discusión sobre quién debe vivir, los jóvenes griegos deciden que debe ser Pílates, porque Orestes había amenazado con confesar su matricidio para perder la honra. Sin embargo, cuando ya se dirige al barco para volver a Grecia, Pílates se oculta entre las rocas para poder volver y rescatar a Orestes. En el templo, creen, sin embargo, que el

obra homónima de Claude Guimond de la Touche (1723-1760), que había sido representada en 1757 y publicada, por primera vez, en 1758³⁴³.

Se conocen pocos datos de Domingo José de Arquellada Mendoza, pero, gracias a la aprobación de Cristóbal Grosso³⁴⁴ de *La Ifigenia en Táuride*, sabemos que fue académico honorario de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla y que perteneció a los círculos ilustrados de su época. También sabemos que fue maestrante de Ronda y que su labor de traductor le llevó, asimismo, a traducir del italiano, en 1788 el *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile*³⁴⁵, escrita por el abate Juan Ignacio Molina. Aguilar Piñal (1981: 403) también indica que era doctor en Leyes y Cánones. Su *Ifigenia* está dedicada a la condesa-duquesa de Benavente y Gandía, doña María Josefa Pimentel Quiñones. En el prólogo al lector de dicha pieza, Arquellada Mendoza afirma que se trata de una obra de juventud, aunque puede que se trata de un tópico exculpatorio.

En los paratextos de *La Ifigenia en Táuride*, Arquellada Mendoza se adscribe al movimiento ilustrado y afirma su intención de regenerar la escena española por medio de las traducciones de obras francesas. Para ello, subraya la importancia de la regla de las tres unidades y remite al texto preliminar de la traducción de su amigo, José Porcel y Salablanca (1715-1794) del *Misántropo* de Molière, encargada por el conde de Aranda³⁴⁶.

joven ha muerto al caer desde un acantilado y antes de comenzar los preparativos para el ritual se produce la anagnórisis entre los dos hermanos. Mientras tanto, Toas ha descubierto el plan de Ifigenia, y trata furioso de matar a Orestes, pero antes de que pueda, acude Pílates con su tripulación y mata al tirano. La obra acaba con los jóvenes griegos volviendo a casa con la estatua de la diosa que le devuelve la cordura a Orestes.

³⁴³ La trama de la tragedia sigue muy de cerca la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides. Los motivos de la sustitución de Ifigenia con una cierva en Áulide, su traslado a la tierra de los tauros por obra de la diosa, la locura de Orestes, su amistad legendaria con Pílates, el reconocimiento de los dos hermanos cuando el ritual sacrificial se repiten en la obra de Guimond de la Touche, y, por tanto, en la de Arquellada Mendoza. Asimismo, en las tres aparece el tema del sueño de Ifigenia que al comienzo de la obra revela a Ifigenia que su hermano Orestes ha fallecido. Aunque conforme avance la obra se aprecia la falsedad de este sueño, el motivo cumple una función analéptica, pues explica, sibilamente, las muertes de Agamenón y Clitemnestra, y proléptica al vaticinar el sacrificio de Orestes a manos de Ifigenia. La versión de La Touche, que, como ya comentamos en la introducción, había innovado en la tradición la tradición dieciochesca de las “Ifigenias en Táuride” gracias a la eliminación del personaje de la princesa Tomiris. Arquellada Mendoza le concede gran importancia al respeto a las reglas de la preceptiva clásica, como demuestra el hecho de que mantiene los cinco actos de su fuente, y el respeto a las tres unidades.

³⁴⁴ Prebendado de la Catedral de Cádiz.

³⁴⁵ Manuel de Lardizabal y Uribe (1739-1820), un jurista de Nueva España y miembro de la Real Academia desde 1775, que tuvo una gran influencia en los círculos ilustrados, especialmente, gracias a su amistad con Jovellanos, fue quien encargó a Arquellada Mendoza esta traducción: “Lardizabal entrusted the translation of the volume to Domingo Joseph de Arquellada Mendoza, a member of the Royal Academy of Buenas Letras in Seville” (Paquette, 2016: 91).

³⁴⁶ José Porcel y Salablanca fue un eclesiástico y escritor granadino, que cultivó una importante vena barroca a principios del siglo XVIII. Fue asiduo también a tertulias ilustradas, participó en la *Academia*

Estoy muy lejos de repetirte los principios del buen gusto en que se funda este género de trabajo: las unidades de teatro que observa mi pieza; lo satisfecho que en ella queda el fin de la tragedia, finalizando en declamar contra nuestros mayores poetas porque no se propusieron este objeto. Tomando de aquí motivo para llamar monstruosas sus composiciones y despropositados sus lances. Yo siempre admiraré sus obras como elevadísimos modelos de la verdadera poesía, como envidiados fundamentos sobre que levantamos nuestras glorias; y su método como ligación precisa que les impuso el gusto del siglo en que escribían. Así viene a ser no pequeña parte de su mérito lo que la extrema rigidez de muchos críticos les da en cara, como defectos. Si te pareciere que caigo en falta no repitiendo las decantadas reglas del teatro renovado, acude al discurso que por superior precepto formó mi doctísimo amigo don José Porcel y Salablanca [...] (Arquellada Mendoza, 1773: 5-6).

El hecho de que Arquellada Mendoza tradujese la obra de Guimond de la Touche puede explicarse por dos razones fundamentales: por un lado, y como ya hemos visto, por la influencia ejercida por la cultura francesa en la escena española durante todo el siglo XVIII; y por otro lado, por el gran éxito que alcanzó el texto del dramaturgo francés que “[...] was one of the most frequently performed tragedies on ancient subjects at the Comédie Française” (Mueller, 1980: 73-74)³⁴⁷. La obra debió de tener una importante repercusión en las letras hispánicas, como evidencia el hecho de que la de Arquellada Mendoza no es la única adaptación que se hizo en la península. En 1801, la aristócrata menorquina Joana de Vigo i Squella llevó a cabo una traducción al catalán de esta obra de Guimond de la Touche (Vigo, 2019) y en 1826, Bretón de los Herreros la tradujo al castellano, junto a otras cinco tragedias francesas (Garelli, 2002: 297).

El texto de La Touche tiene un importante contenido político. Así, la obra ha sido interpretada como una crítica severa contra, en primer lugar, el fanatismo religioso y el oscurantismo (Lamport, 2004: 47). En la tragedia, los rituales bárbaros aparecen vinculados a la tiranía de Toas, mientras que la religión más humana se asocia a un

del Buen Gusto, y fue nombrado en 1768 miembro de la Real Academia. La traducción a la que se refiere Arquellada Mendoza se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla bajo la signatura: A 250/112 (1).

³⁴⁷ Tanto es así que apenas unas pocas semanas después de su estreno, fue parodiada por Charles Simon Favart con *La petite Iphigénie*. Fue, además, la obra sobre la que se basó Nicolas-François Guillard para el libreto de la ópera homónima de Gluck (Hall, 2013: 195).

modelo político civilizador (Gliksohn, 1985). En segundo lugar, el contenido de la *Iphigénie en Tauride* también se ha interpretado como una crítica contra las circunstancias políticas en la que estaba inmersa Francia:

Louis XV had become extremely unpopular in France by the late 1740s, and was regarded by many of his subjects as a stereotypical tyrant –debauched, extravagant, willful, stupid, and incompetent. It is indeed tempting to draw the connection, as Hughes has done, between the Thoas of de la Touche’s play in July 1757, Louis XV, and the appalling public torture and execution in March 1757 of a domestic servant who had tried unsuccessfully to assassinate the king (Hall, 2013: 198).

Aunque las críticas políticas contra los sistemas tiránicos ocupan también una posición predominante en la obra de Arquellada Mendoza, las diferentes circunstancias entre la Francia de mediados de siglo y la España del último tercio del XVIII hacen variar mucho el significado y la recepción de ambas obras. Por estas razones, en la traducción española se subraya más la dicotomía entre civilización y barbarie³⁴⁸, asociada, por una parte, parte, con el fanatismo religioso, y, por otra parte, con las ideologías nacionalistas.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que el componente divino, que va paulatinamente disminuyendo en las recreaciones dieciochescas del mito de Ifigenia, desaparece totalmente de la obra de Arquellada Mendoza, en la que Diana no interviene en ningún momento en los asuntos de los personajes³⁴⁹. La religión solo se enfoca desde un punto de vista humano y sirve para ahondar en las diferencias entre los personajes griegos y los tauros, cuyas costumbres repugnan por bárbaras a los protagonistas.

PÍLADES: [...]
A mi bajel volvía, no dejando

³⁴⁸ Gluck, en su ópera *Iphigénie en Tauride*, basada también en la obra de La Touche, acentuó, de igual modo, la diferencia con el otro mediante la música de estilo turco con la que caracterizó a los escitas. El motivo de la barbarie también estaba presente en su *Iphigénie en Aulide*, aunque en esta ocasión, lo salvaje estaba asociado al fanatismo de la masa griega que demandaba el sacrificio de Ifigenia (Hughes, 2007: 119).

³⁴⁹ En Francia destaca la *Iphigenie en Tauride* (1757) de Jean Baptiste Claude Vaubertrand por tratarse también de una versión secularizada del mito. En esta obra, Ifigenia escapó de Áulide con la ayuda de una esclava; fue llevada a Táuride por unos piratas; Orestes mató a Clitemnestra accidentalmente mientras asesinaba a Egisto, y no por mandato divino; tampoco le ordenan los dioses que recupere la estatua de Diana para curarse de la locura; finalmente, la costumbre de los sacrificios de extranjeros entre los tauros es una imposición del rey Toante para evitar que sus súbditos descubran las bondades de otras tierras (Hughes, 2007: 109).

paraje que mi amor no recorriese,
cuando el pueblo hacia mí se precipita,
corre furioso, y a cercarme viene.
Me armo de ira, presumo disiparlo,
pero su multitud mi esfuerzo excede,
me oprime... y quedo lastimosa presa
de estos monstruos colmados, tristemente,
de terror y alegría [...] (Arquellada Mendoza, 1773: 31-32).

Mientras que, en el texto de Cañizares, la caracterización de los tauros era positiva y sus rituales sangrientos eran obra de la tiranía de Toas a la que estaban sometidos, aquí, todo el pueblo de Táuride es considerado monstruoso. Este salvajismo se opone a la virtud y los ideales de culturales que encarnan los personajes griegos. En su obra, los personajes griegos, dignos de compasión y referentes en virtud, llegan a Táuride con una misión civilizadora. La problemática se enfoca a través de una perspectiva nacional.

Asimismo, el personaje de Toas es mucho más supersticioso y violento que los que habían aparecido a lo largo del siglo XVIII. Su crueldad solo es comparable a la que exhibe el personaje homónimo del *Orestes* (ca. 1520) de Giovanni Rucellai, un “belligerent tyrant who [...] merely abuses religious customs in order to defend his autocratic hold on political power” (Hall, 2013: 166), donde también se recurre al motivo del barbarismo natural de los tauros. No obstante, mientras que en la obra de Rucellai se subrayan los elementos religiosos, gracias a los paralelismos que se establecen entre los personajes griegos y los primeros cristianos, en las obras de Guimond de la Touche y de Arquellada Mendoza, la dicotomía de civilización y barbarie se enfoca a través del racionalismo dieciochesco.

En esta obra, cabe también mencionar la relación entre Ifigenia y Orestes, ya que cobra una mayor importancia de la que hemos visto en la tradición anterior. Mientras que, en otras recreaciones del mito, se incorporan relaciones sentimentales al material mitológico, como, por ejemplo, el amor que surge entre Ifigenia y Píldes en la obra de Cañizares, en esta obra no se organiza ningún matrimonio para la joven princesa griega. Este hecho subraya la importancia del vínculo fraternal entre los dos hermanos. Por un lado, y desde el punto de vista de Orestes, el encuentro con su hermana supone una primera recuperación de la cordura porque:

Por absoluta que sea la empatía que vincula al amigo con el amigo, por simbiótica y generosa que sea la amistad [...] Hay sólo *una* relación humana en la que el yo puede negar su soledad sin apartarse de su auténtico modo de ser. Hay sólo un modo de encuentro en que el yo halla al yo en otra persona, en que yo y no yo (las polaridades kantianas, fichteanas, hegelianas) se hacen una sola cosa. Es una relación entre hombre y mujer, como seguramente debe serlo para salvar las brechas primarias del ser. Pero hay una relación entre hombre y mujer que resuelve la paradoja de la alienación inherente a toda sexualidad (una paradoja que el incesto no haría sino afianzar). Es la relación de hermano y hermana, de hermana y hermano (Steiner, 1991: 31-33).

Desde el punto de vista de Ifigenia, la relación con su hermano sustituye cualquier otro tipo de vínculo afectivo. Así, Orestes cumple la misma función que suele adjudicarse al amante en la literatura de aventuras: el hombre que rescata a la mujer de entre los bárbaros. Asimismo, el desarrollo de la trama coincide con el de este género literario: el encuentro entre los dos personajes, las expresiones de amor hiperbólicas, la huida de una isla extraña y distante y el final feliz. La intervención de Orestes, además, permite a Ifigenia cambiar su trayectoria vital, y la salva de la melancolía que la atenazaba en aquella tierra extraña en la que vivía.

IFIGENIA.

[...]

Y no me ultrajéis hasta igualarme
a un pueblo ciego, aborrecido siempre
por mí, y a cuyos altos grandes dioses
hoy me obliga a servir no vista suerte

(Arquellada Mendoza, 1773.: 39).

Independientemente, de la cadena de desgracias en la que se había visto inmersa su familia, el reconocimiento de los dos hermanos supone el fin de ciclo de represalias que pesaba sobre su linaje. El periplo por tierras extrañas y su encuentro, les permite encontrar su propia identidad, que pasa por reafirmar su condición griega, frente al otro, encarnado en los tauros. De esta manera, y como explicaba Gliksohn (1985), las recreaciones dieciochescas del tema de “Ifigenia entre los tauros” incide en la dicotomía

entre civilización y barbarie, al asociar los rituales bárbaros con la tiranía de Toas y el modelo político civilizador con los griegos.

Así, el siglo XVIII trajo consigo un auge del mito de Ifigenia en las letras hispánicas. Todas estas nuevas recreaciones del material mitológico llegan a la península, en gran medida, a través de las corrientes literarias francesas, debido a la influencia que tuvo este país para la cultura española. El análisis de estas adaptaciones y traducciones de los textos franceses nos ha permitido conocer hasta qué punto estas recreaciones condicionaron la recepción de la figura de Ifigenia y cómo interviene el enfoque político en estas obras.

7. REPRESENTACIONES DE FEMINIDAD DEL MITO DE ÍFIGENIA

La capacidad de los mitos para expresar valores universales y, a su vez, adaptarse a contextos culturales diferentes, trascendiendo las fronteras del espacio y del tiempo, ha garantizado su supervivencia en distintas sociedades. Así, y como hemos visto en los capítulos anteriores, sus reactualizaciones funden los arquetipos fundamentales con elementos propios del contexto sociocultural en el que fueron creados. Del mismo modo que los componentes religiosos y políticos forman parte del mito de Ifigenia desde sus orígenes, la cuestión de la identidad de género también hunde sus raíces en estos primeros relatos:

Los dioses del Olimpo muestran su condición sexuada, el mito despliega todo su potencial en la personificación de lo masculino y lo femenino. Las historias de los dioses y diosas explicitan la ideología de género que informa su imaginario, nos demuestran de manera paradigmática cómo en la diferencia sexual se cifra una instancia primaria de identidad social que impregna el sistema sociosimbólico y político de toda comunidad humana (Muñoz Fernández, 2014: 142).

El componente femenino es otro de los ejes vertebradores del mito de Ifigenia en sus recreaciones literarias desde la Antigüedad, y centra su interés en la construcción de los personajes femeninos y en las relaciones que se establecen entre ellos. Así, algunos de los aspectos que han cobrado mayor interés en las representaciones hispánicas son,

por un lado, la reivindicación de Ifigenia como individuo³⁵⁰, y, por otro lado, las problemáticas que se establecen con otras figuras femeninas como Ártemis o el resto de las mujeres de su familia.

7.1. Sacrificios olvidados en las Crónicas troyanas

La importancia de las crónicas troyanas durante la Edad Media fue fundamental para la construcción del imaginario sobre la guerra de Troya, por lo que su estudio y análisis se hace indispensable para comprender la configuración medieval de este legado. Teniendo en cuenta que el episodio de “Ifigenia en Áulide” forma parte de este corpus legendario, al tratarse de un episodio que precede a la incursión griega contra Ilión, resulta esencial examinar las diferentes relecturas de este ciclo para poder interpretar cabalmente la pervivencia del mito de Ifigenia en la literatura medieval.

Para llevar a cabo el análisis de estos textos hispánicos, vamos a detenernos en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, estudiaremos, por un lado, la difusión del tema troyano en la Antigüedad tardía y en la Alta Edad Media; y, por otro lado, presentaremos un panorama sucinto de la transmisión en la literatura hispánica de las crónicas troyanas. En segundo lugar, y una vez que se hayan repasado los mitemas fundamentales de las recreaciones del mito de Ifigenia, se examinará pormenorizadamente las *Sumas de la historia troyana* de Leomarte, ya que se trata de una versión que destaca dentro del panorama medieval por presentar una serie de divergencias con respecto al corpus mitológico. Por último, se tratará de rastrear, por medio del cotejo, las fuentes de estas variantes para ofrecer una explicación de su origen y función dentro de la tradición literaria en la que se insertan.

El proceso de transmisión de la leyenda de Troya se dilata durante varios siglos y cuenta con una serie de fases definidas por el auge y la legitimidad que se otorga a las fuentes que la tratan, aunque, como veremos, experimentó un importante renacimiento durante el siglo XII. Desde sus orígenes en Época Arcaica, la tradición de la guerra contra los troyanos se difundió gracias, sobre todo, a cuatro grandes hitos literarios: la

³⁵⁰ Hall (2013: 40) ya subrayó la importancia de la estrategia ideada por Ifigenia en *IT*. La protagonista de *IT* muestra una personalidad más cercana a otros héroes griegos como Odiseo, lo que conlleva que la figura de su hermano Orestes, incapaz de proponer un plan para salir ilesos de su captura por parte de los tauros, pase a segundo plano.

Iliada y la *Odisea*, por parte de la cultura griega, y la *Eneida* y las *Metamorfosis*, por parte del mundo romano³⁵¹.

La recepción de las obras de Virgilio y Ovidio durante la Edad Media fue tratada, como ya vimos, en el capítulo 3 de esta Tesis (cfr. 3.3. “Edad Media”), aunque conviene recordar algunos datos. La información que se transmitió en época medieval sobre los autores clásicos latinos había llegado mediatizada e interpretada a través de escritores tardíos como Macrobio, Lactancio Plácido o Servio (Franco Durán, 1997: 139). Durante los primeros siglos medievales, Virgilio había sido considerado el poeta más importante, lo que conllevó que fuese uno de los autores más estudiados, traducidos y comentados en las escuelas. El interés que despertaba contribuyó a que su obra fuese alegorizada desde muy temprano adaptándose a los principios del cristianismo. Este proceso se normalizó hasta tal punto que: “[...] la alegoría bíblica vendrá a confluir con la virgiliana” (Curtius, 1995: 292). A pesar del temprano desarrollo de las exégesis cristianas de Virgilio, en el caso de Ovidio su asimilación por parte de la cultura medieval fue más lenta. Su auge se vivió unos siglos más tardes, hacia los siglos XII y XIII, la conocida como *aetas ovidiana*, como muestran los numerosos comentarios que podemos encontrar de su obra. La mayor difusión de las *Metamorfosis* y las *Heroidas* contribuyó a una mayor extensión del conocimiento del material mitológico.

Con respecto a los textos homéricos, su difusión durante la Edad Media estuvo marcada en la Europa occidental por la falta de conocimiento de la lengua griega, que estaba al alcance de muy pocos. Este hecho conllevó que sus obras fuesen ampliamente desconocidas³⁵², transmitidas, en general, a través de otros autores (Dué, 2005; Ford, 2006). A pesar de ello, las noticias de su fama seguían vigentes en el imaginario

³⁵¹ A pesar de la importancia que alcanzó el ciclo troyano, y el papel que tuvo el mito de Ifigenia en algunas de las obras más importantes de la Antigüedad, no es común encontrarlo en las obras más difundidas en la Edad Media. Este hecho resulta comprensible si tenemos en cuenta que el mito tuvo una pervivencia limitada en la épica clásica, dado que no aparece narrado ni en las obras homéricas ni en los textos de Virgilio, y que se había dado a conocer, sobre todo, a través de la tragedia. De los cuatro grandes hitos literarios, solo aparece narrado en las *Metamorfosis*.

³⁵² Esta situación empezó a revertirse con el primer Humanismo italiano. Así, Leoncio Pilato comenzó a traducir hacia 1358-1359, para Petrarca, los primeros cantos de la *Iliada* (del I al V) al latín; unos años más tarde, entre 1360-1362, aunque esta vez por encargo de Boccaccio, tradujo todo el poema homérico. Finalmente, Leoncio Pilato llegó a realizar una tercera y última revisión de su traducción. Su labor resultó fundamental para las siguientes traducciones, totales o parciales, que de la *Iliada* se hicieron como la de Leonardo Bruni (1405), la de Pier Candido Decembrio (ca. 1441) y la de Lorenzo Valla (1442-1444). Algunas de estas traducciones llegaron a la península ibérica, como atestiguan una de las cartas del Marqués de Santillana y la petición de Alfonso de Cartagena de que Decembrio le dedicara, y quizás, enviara su texto a Juan II de Castilla (González Rolán y Barrio, 1985: 49-50).

medieval gracias a tres grandes vías de penetración: la tradición bizantina, la árabe³⁵³, y la latina. La difusión de la tradición griega de mano de la cultura bizantina se llevó a cabo, sobre todo, gracias a la cristianización y alegorización del corpus textual griego. No obstante, en muchas ocasiones se ocultaba el nombre de los autores originales, quizás, para evitar cualquier posible referencia al mundo pagano, y solo pervivieron las interpretaciones y los comentarios de estas obras clásicas (Lamberton, 1986: 247).

Por otra parte, y aunque la transmisión de ideas griegas a través de textos árabes fue esencial, esta vía de entrada a los reinos cristianos tuvo su auge durante los siglos XII y XIII, época en la que la tradición de la leyenda troyana ya estaba asentada en el otrora imperio romano de occidente. Sin embargo, cabe destacar que el proceso de asimilación de la obra de Homero por parte de la cultura árabe tuvo un recorrido paralelo al que se vivió en la Europa occidental. Así, el mundo árabe no contaba con traducciones de la *Iliada* y de la *Odisea*, por lo que el conocimiento de Homero llegaba a través de los ataques o alabanzas de otros autores, como los que le dedicaba Aristóteles en su *Poética*. Así procedió, por ejemplo, Avicena cuando hacía mención a los autores griegos en sus comentarios a los textos del estagirita (Lamberton, 1986: 237).

En cuanto a la difusión por el mundo latino, ya en la época del imperio, debido al progresivo desconocimiento de la lengua griega, a la evolución de los gustos del público y a las necesidades escolares (González Rolán y Barrio, 1985: 47) se produjo un cambio con respecto a las fuentes de transmisión del ciclo troyano. Así, Homero perdió importancia frente a nuevos compendios, más breves y en latín. Entre estos resúmenes, destacaron obras como las *Ilias latina*³⁵⁴, compuesta en 1070 hexámetros, de hacia el siglo I, y atribuida, gracias a unos versos acrósticos a Baebius Italicus³⁵⁵ (González Rolán y Barrio, 1985: 49-56); las *Periochae* atribuidas a Décimo Magno Ausonio, del siglo IV, en prosa; y el *Excidium Troiae*, texto también en prosa, y probablemente del

³⁵³ La entrada de la filosofía griega en Oriente Próximo se produjo en dos oleadas; la primera en el siglo VI debido al cierre de las escuelas de filosofía por parte de Justiniano y la segunda, desde el siglo VIII al siglo X, cuando las escuelas alejandrinas tuvieron un renacimiento en Bagdad (Lamberton, 1986: 237).

³⁵⁴ Aunque en el siglo XI empezó a conocerse como *Pindarus*, y unos siglos después como *Pindarus Thebanus* (Marcos Casquero, 1993: 82). Tuvo una especial incidencia en la península, siendo la fuente del *Libro de Alexandre* (González Rolán y Barrio, 1985: 52). Fue también traducida al castellano por Juan de Mena en su *Yliada en romance*, también conocida como *Omero romançado*.

³⁵⁵ Existen distintas teorías sobre su autoría. Algunos defienden que se trata de de Silio Itálico (Grillone, 1992: 37); otros han afirmado que es Baebius Itálico (Marcos Casquero, 1993: 82). Los primeros se basaban en la labor autorial de Silio, que ya había compuesto las *Punica*, mientras que los segundos esgrimen la mención de Baebius antes del *Italicus* en el códice humanístico de Viena (González Rolán y Barrio, 1985: 56).

siglo V. Este tipo de difusión del ciclo troyano a través de fuentes indirectas fue una tendencia que se mantuvo, en general, durante la Edad Media, época en la que se valoraron, sobre todo, obras que se presentaban como textos historiográficos y no como obras de ficción. Este hecho favoreció el auge de Dictis Cretense y de Dares Frigio, autores ambos de obras de tradición antihomérica.

Por un lado, Dictis Cretense narró su supuesta experiencia bélica en su *Diario de la guerra troyana*, que conocemos a través de una traducción latina de hacia el siglo IV y del que se conservan algunos versos griegos del siglo II. Por otro lado, Dares Frigio compuso su *Historia de la destrucción de Troya*, que pudo haber sido redactada en la misma época que el texto de Dictis, aunque no se conserva nada del original griego para confirmar esta teoría (García Gual, 1988: 131). En todo caso, la traducción latina de la obra de Dares es de hacia el siglo V o VI. Aunque ambos textos se basan, en gran medida, en la épica homérica, se erigen como fuentes verdaderas en contraposición a la *Iliada* y la *Odisea*, situándose, de esta manera, dentro de la corriente de revisión racionalista del mundo helenístico (González Rolán y Barrio, 1985: 48). Este movimiento basaba sus críticas contra la obra de Homero en la distancia temporal que existía entre el poeta y los sucesos acaecidos en Troya. Se caracterizó por un predominio de la prosa, por ofrecer una explicación racional a los hechos sobrenaturales, y por la inclusión de digresiones de carácter realista para sostener la idea de que tanto Dares como Dictis eran coetáneos a los hechos narrados en sus relatos, haciendo pasar sus textos como fuentes verídicas (Michaelis-Breva, 2010: 68).

La Edad Media conoció el ciclo épico de la guerra de Troya, sobre todo, gracias a estos dos autores. Esta renovación del interés por la materia troyana trajo consigo un cuestionamiento de las fuentes que se habían empleado hasta entonces. Este hecho provocó un desprecio de las composiciones homéricas, o más bien, de sus sustitutos medievales, como las *Ilias Latina*, al ser consideradas fábulas en verso sobrecargadas de elementos sobrenaturales. Frente a estas obras llenas de supuestas falsedades, se irguió el género pseudo-historiográfico, con textos como los de Dares y Dictis, que habían alcanzado un gran prestigio y legitimidad gracias a la nueva consideración de la prosa como garante de la verdad (Spiegel, 1995: 75; Barrio Vega y Cristóbal López, 2001: 159). Asimismo, estas fuentes satisfacían los gustos sobre temas amorosos del público que encajaban con las ideas propias del amor cortés (Marcos Casquero, 1993: 83).

La influencia de las obras de Dares y Dictis en la península llega hasta el siglo XVI, con los poemas de Joaquín Romero de Cepeda *El infelice robo de Helena*

(incluido en sus *Obras*, Sevilla, 1582) y *La antigua, memorable y sangrienta destrucción de Troya* (Toledo, 1583), y el poema de Ginés Pérez de Hita sobre *Los diez y siete libros de Daris del Belo Troiano* (1596; 2005) (Marcos Casquero, 1993: 87). A pesar del importante influjo de las corrientes antihoméricas en la península, que siguen la estela de las obras de Dares y Dictis, hubo también defensores de la *Iliada* y la *Odisea*. Así sucede, por ejemplo, en la corona de Castilla, donde Juan II ampara y promueve la labor de revisión de los clásicos, apoyándose en los esfuerzos de dos poetas fundamentales: por un lado, Juan de Mena³⁵⁶, que había llegado a defender a Homero frente a las acusaciones de Guido delle Colonne, en su *Homero romançado* (Marcos Casquero, 1993: 88), y, por otro lado, Iñigo López de Mendoza.

Pourtant, suivant l'exemple italien, le milieu du XVème siècle castillan avait connu une tentative de rénovation de fond de la matière troyenne qui commençait par la révision de ses sources. Le roi Jean II soutenait cette entreprise de relecture, suivi par deux auteurs majeurs, Juan de Mena et Iñigo López de Mendoza – celui-ci par l'intermédiaire de son fils –, qui en furent les artisans. Les deux écrivains tentèrent alors, dans le cadre d'un même projet littéraire et idéologique, de sortir Homère de l'oubli et de traduire l'*Iliade* en castillan (Alchalabi, 2010: 2).

De las obras clásicas que marcaron la difusión de la materia troyana, el mito de Ifigenia solo aparece en las *Metamorfosis*, como ya comentamos en el Capítulo I, y en los textos de Dares y Dictis. Mientras que, en la obra de Dares, solamente se indica que una tormenta hizo que las tropas griegas tuviesen que dirigirse a Áulide³⁵⁷, donde Agamenón apaciguó a Diana, en el texto de Dictis Cretense, el relato es mucho más extenso y mantiene los mitemas de la transgresión cometida por Agamenón, el sacrificio de la primogénita, los ardides de Ulises, y el perdón de la diosa y la sustitución de la víctima humana por un ciervo³⁵⁸. Sin embargo, plantea ciertos cambios con respecto a la

³⁵⁶ “Volver a Homero [...] es un imperativo que se imponía ya a partir de Mena y de su adaptación de la *Ilias latina* y manifiesta un clima cultural distinto al que dejan atrás las derivaciones, con todas sus integraciones, del modelo francés de Benoît” (Grilli, 2004: 64).

³⁵⁷ Las tropas griegas parten de Atenas. En medio del mar, se desata una tormenta que les impide avanzar y Calcas, interpretando los augurios, indica a los griegos que deben dirigirse a Áulide.

³⁵⁸ Se explica que, en el momento en el que los griegos se preparaban para zarpar desde Áulide, Agamenón se adentró en un recinto sagrado de la diosa e ignorando la prohibición divina mató a un corzo que por allí se encontraba. Como consecuencia de su transgresión divina, la peste asoló el campamento causando muchas bajas en el ejército griego. Una mujer, poseída por el furor divino, vaticinó que se trataba de la ira de la diosa y que solo se apiadaría con el sacrificio de la primogénita de Agamenón. A pesar de la insistencia de los caudillos griegos, el jefe de la expedición se niega a traer a su hija, por lo que es despojado de la autoridad como comandante de las tropas griegas, y en su lugar se nombra a

tradición clásica, pues el castigo de Diana no tiene relación con los elementos climatológicos, sino que envía una peste que asola el campamento griego³⁵⁹. Asimismo, es interesante destacar que Agamenón se opone en todo momento al sacrificio de su hija, y que Ifigenia llega a Áulide gracias a Ulises sin que el Atrida supiese nada. Por último, Dictis, siguiendo la corriente revisionista que trata de anular lo sobrenatural del ciclo troyano, aporta una explicación lógica al hecho de que Ifigenia fuese, más adelante, sacerdotisa entre los tauros.

Durante los siglos XII y XIII, a las obras de Dares y Dictis se les sumaron una nueva serie de textos neolatinos y romances, que acrecientan la difusión del ciclo troyano. En el siglo XII, la *Iliada latina* de Simon Chèvre d'Or y su continuación, titulada *Excidium Troiae* y atribuida a Petrus Sanctonensis³⁶⁰, ambas redactadas en dísticos elegíacos, ilustran esta tendencia y el gusto por estos temas (Marcos Casquero, 1996: 9). Se trata, además, de composiciones que siguen la tendencia homérica y ortodoxa (Michaelis-Breva, 2010: 70). Asimismo, pueden encontrarse textos como la *Historia Regum Britanniae* (ca. 1130-1136) de Geoffrey de Monmouth, el *Roman de Troie* (ca. 1170) de Benoît Sainte-Maure, el *De bello troiano* (ca. 1188) de Joseph of Exeter o la *Historia de la destrucción de Troya* (ca. 1287) de Guido delle Colonne (Marcos Casquero, 1993: 81; Castro, 2012: 90). Estas obras pertenecen al género

Palamedes, Diomedes, Áyax e Idomeneo como jefes del ejército. Sin embargo, Ulises ideó un plan. Fingió volverse a su patria debido a la decisión de Agamenón, pero, en realidad, se dirigió a Micenas y le dio a Clitemnestra una supuesta carta de su marido explicando que era necesario que su hija se casase con Aquiles, pues este se negaba a partir sin que se hubiese cumplido la promesa del matrimonio. Al llegar al campamento y empezar a preparar a la joven para el sacrificio, se desató una tormenta, y la diosa rechazó el holocausto de Ifigenia, considerando que Agamenón ya pagaría a manos de su mujer sus pecados, y les entregó una cierva como víctima para el ritual. No obstante, mientras todo sucedía, Aquiles recibió una carta de Clitemnestra, hecho que le alertó de lo que estaba sucediendo. Aquiles fue entonces a por Ifigenia y, para alejarla de manos de aquellos que habían intentado sacrificarla, se la entregó al rey de los escitas.

³⁵⁹ El castigo de la peste, que no se encuentra en la tradición clásica del mito de Ifigenia, pertenece a la historia de Criseida. Criseida era hija de Crises, sacerdote de Apolo en la Tróade, y cuando los griegos saquearon el lugar, raptaron a la joven y se la ofrecieron a Agamenón, que la tomó como concubina. A pesar del cuantioso rescate que ofreció su padre, el jefe de las tropas griegas se negó a devolvérsela, lo que provocó que Crises pidiese ayuda a Apolo, que envió una peste que fue asolando el campamento griego. Tras las continuas bajas que diezaban las tropas griegas y la presión del resto de héroes, después de nueve días, Agamenón devolvió a Criseida y celebró unos holocaustos para aplacar a Apolo. El mito aparece narrado en la *Iliada* (Il. 1). Hernando de Soto retoma también el mito en uno de sus emblemas: *A bello iniusto regem abstrahere* (Soto, 2017: 159).

³⁶⁰ Ambos textos componen un poema épico en cuya primera parte (vv. 1-151) se trata la guerra de Troya (inspirado en las fábulas 91 y 92 de Higino) y la segunda (vv. 152-275) se centra en el tema de Eneas y su llegada a Italia, haciendo un breve resumen de la *Eneida*. El *Excidium Troiae* fue atribuido durante un tiempo a Hildeberto de Lavardin (o de Mans) por lo que fue publicado a su nombre en la *Patrología Latina*. Sin embargo, la crítica coincide en que el autor fue, probablemente, Petrus Sanctonensis, del que nada se sabe (Marcos Casquero, 1996: 9).

medieval del *roman antique*, que surge en las cortes medievales, donde el amor cortés y los elementos femeninos tenían una gran importancia³⁶¹ (Michaelis-Breva, 2010: 69).

El *Roman de Troie* es una obra compuesta por más de 30.000 versos octosílabos, escrito entre 1155 y 1165, y dedicada a Leonor de Aquitania, que se basa, libremente, en los textos de Dares y Dictis³⁶². Su contenido “señaló categóricamente el rumbo del tema troyano a lo largo y ancho de la Edad Media” (Marcos Casquero, 1993: 88). Benoît Sainte-Maure logra en una obra entretener y ordenar materiales de distintas fuentes sobre la materia troyana, aunque integrándolos dentro del mundo medieval en el que fue concebido. Para ello Sainte-Maure desarrolla las historias amorosas gracias a las parejas de Jasón y Medea; Paris y Helena; Troilo y Briseida³⁶³; y Aquiles y Políxena, e incluye elementos mágicos y propios del folclore (Marcos Casquero, 1993: 88). Fue objeto de prosificaciones, sobre todo a partir del siglo XIII, debido a su longitud y a su presentación en verso, que le quitaba legitimidad como una obra de referencia, en un momento histórico en el que la prosa estaba adquiriendo un mayor prestigio como garante de autenticidad (Sanz Julián, 2016: 72). A pesar de la extensión de la obra, el mito de Ifigenia no aparece en el *Roman de Troie*. El texto francés sigue a Dares en los motivos de la tormenta antes de que las tropas partan contra Troya desde Atenas (cfr. n. 355), y la alusión a unos sacrificios para aplacar a Diana en Áulide, aconsejados por el adivino Calcante. Además de estos motivos, el relato de Sainte-Maure incluye un mitema nuevo, que no estaba presente en la tradición del mito, pues introduce la idea de que la causa de la furia de la diosa es que los griegos se habían olvidado de consagrarle víctimas sacrificiales (Sainte-Maure, 1904: 314).

Sin duda, la novelización de la materia troyana favoreció su difusión por el resto de Europa. Así, la obra de Sainte-Maure fue traducida al español en varias ocasiones. La

³⁶¹ También en la península se aprecia este auge como ya ha estudiado Casas Rigall (1999) para el caso de la materia troyana en siglo XIII hispánico. Las primeras manifestaciones datan del siglo XI y se trata de inscripciones sepulcrales latinas, por ejemplo, en la lápida de Guillermo Berenguer o en la de Sancho II en la que se le compara con Paris y Héctor (Pichel Gotérrez, 2016: 155); más adelante, en 1219 ya se encuentran referencias a la leyenda troyana en los *Anales Toledanos*, aunque la primera mención literaria procede de el *Libro de Alexandre* de mediados del XIII (Michaelis-Breva, 2010: 71).

³⁶² En cuanto al contenido narrativo, tanto la obra de Benoît Sainte-Maure como la de Guido y también la de Joseph of Exeter comienzan con el viaje de los argonautas en busca del vellocino de oro y la ira de los griegos contra Laomedonte, rey troyano, que propicia la primera destrucción de la ciudad a manos de los griegos, y terminan con la muerte de Ulises. Sainte-Maure y Guido difieren en la intención, pues, mientras el primero busca deleitar, el segundo trata de instruir (Michaelis-Breva, 2010: 70).

³⁶³ Hija de Calcante. En la Antigüedad, Troilo no tenía ninguna amante conocida. Esta pareja es fruto de la imaginación de Sainte-Maure (Peláez Benítez, 1999: 20). Tuvo mucho éxito durante la Edad Media, y fue retomada, más tarde, por autores, que cambian el nombre de Briseida por el de Crésida, como Boccaccio en su *Filostrato*, Geoffrey Chaucer en su *Troilo y Crésida* y Shakespeare en la comedia, *Troilo y Crésida*.

primera fue compuesta por orden de Alfonso XI, y terminada hacia 1350. En esta versión se sigue directamente la primera narración que aparece en la *General Estoria* de Alfonso X; la única pequeña variación que aparece en el texto es que se dice que Diana salva a Ifigenia “obrando do saber da arte magica” (Alfonso XI, 1975: 90). Parece que además de la versión de Alfonso XI hubo otra traducción al castellano, de la que no se conserva ningún testimonio y, que, a su vez, sirvió como fuente para la traducción al gallego que hizo Fernan Martins y que terminó en 1373 (Marcos Casquero, 1993: 99)³⁶⁴. Esta versión narra el mito de Ifigenia de manera reducida ya que solo incluye los motivos de la tormenta; la explicación de Calcas sobre la ira de Diana, causada por el hecho de que los griegos no le habían hecho un sacrificio; y la llegada a Áulide para que Agamenón, humildemente, sacrifique él mismo alguna víctima a la diosa (Martins, s. XIV: 32r).

Además de esta traducción castellana, también se conserva la *Historia troyana polimétrica*, que toma el *Roman de Troie* como fuente principal (Michaelis-Breva, 2010: 72). Aunque Menéndez Pidal situaba la redacción de la obra hacia 1270, estudios recientes se inclinan por datarla hacia el siglo XIV (Larrea Velasco, 2012: 31). Este texto se caracteriza por mezclar pasajes en prosa con algunas composiciones poéticas, e incluye el mito de Ifigenia en uno de los pasajes en prosa, aunque de manera más abreviada que en la obra de Sainte-Maure, y se limita a la mención de unos sacrificios a Diana antes de partir, sin mencionar a Ifigenia³⁶⁵.

No obstante, la adaptación del *Roman de Troie* que mayor éxito tuvo en toda Europa fue la que llevó a cabo Guido delle Colonne, juez y escritor de Messina³⁶⁶, y, según algunos, miembro del círculo artístico que se había establecido en la corte de Federico II (Castro, 2012: 90). Alrededor de 1272, y por encargo del arzobispo de Salerno, tradujo el *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure al latín bajo el título de la *Historia destructionis Troiae*, alcanzando tanto éxito que llegó a eclipsar a su fuente

³⁶⁴ El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss/ 10233.

³⁶⁵ En el texto de la *Historia troyana polimétrica* lo único que puede leerse sobre el sacrificio de Ifigenia es lo siguiente: “Sin embargo, han de zarpar en seguida. Para que el mar les sea propicio, se hacen sacrificios a Diana” (Larrea Velasco, 2012: 240).

³⁶⁶ Se han planteado diversas hipótesis sobre la identidad de este autor. Algunos investigadores proponen que hubo dos escritores llamados Guido, ambos de Mesina, ambos jueces y coetáneos. El primero de ellos habría nacido hacia 1210, y habría compuesto varias canciones, de las que Dante cita dos en su *De vulgari eloquentia*; el segundo habría sido algo posterior, ya que habría llevado a cabo su reelaboración de la obra de Benoît de Sainte-Maure entre 1272 y 1287 (Jensen, 2004: 474). Otros investigadores, basándose en la improbabilidad de que coincidiesen en el tiempo dos escritores, jueces, de Mesina, llamados Guido proponen que se trata de la misma persona, lo que implicaría que el autor compuso de la *Historia destructionis Troiae* muy tardíamente en su vida (Bertoni, 1973: 117-118).

original³⁶⁷. Siguiendo el espíritu “cientificista” de su época, el texto de Guido se presenta como un producto de la historiografía basado en hechos reales, de ahí su desprecio por las composiciones homéricas, frente a la obra de Sainte-Maure que se erigía como un *roman* poético (Castro, 2012: 90).

A ello contribuyó sin duda el hecho de que su obra estuviera redactada en latín, lo que facilitó enormemente su difusión, pero también la verosimilitud de que el autor siciliano siempre hace gala. Guido manifiesta su desprecio por Homero, quien según él, no vivió personalmente los hechos que cuenta, lo que le hace cometer inexactitudes y errores. Sin embargo, cita como fuentes a Dares y Dictis, mucho más dignos de confianza por ser testigos presenciales de los acontecimientos que narran (Sanz Julián, 2016: 71).

La versión que lleva a cabo Guido delle Colonne se publicó por primera vez en 1477 en Colonia, y “supuso un éxito resonante en toda Europa, en gran medida debido al hecho de encontrarse escrita en la lengua internacional y de autoridad que era el latín (Marcos Casquero, 1993: 89)³⁶⁸. No obstante, a pesar de que utiliza la obra de Benoît de Sainte-Maure como fuente principal, solo cita a las autoridades más antiguas, como Dares y Dictis. La contribución de estos dos autores a la obra de Guido ha sido cuestionada por algunos autores (Marcos Casquero, 1993: 90), aunque otros afirman que Guido no solo se basa en Sainte-Maure, sino que también toma elementos de Dictis y Dares que no aparecían en el texto francés (Crosas López, 2010: 60). Probablemente también conocía las *Heroidas* y las *Metamorfosis* de Ovidio³⁶⁹ (Marcos Casquero, 1993: 91). Asimismo, elimina pasajes y elementos fantásticos y ofrece reflexiones morales sobre muchos de los personajes (Sanz Julián, 2016: 72).

Guido delle Colonne incluye el mito de Ifigenia en su obra de manera muy similar a como lo había narrado Benoît de Sainte-Maure. De nuevo, los griegos parten

³⁶⁷ Además de la de Guido, también era común incluir la prosificación en obras más amplias como sucede en la *Historia Antigua hasta César*, de la que desconocemos el autor o autores. Este texto no reconoce en ningún momento la deuda que tiene con la obra de Sainte-Maure (Marcos Casquero, 1993: 89).

³⁶⁸ La obra de Guido tuvo tanto éxito que desde muy pronto fue traducida a otras lenguas: en 1324 Filippo Ceffi la tradujo al italiano; en 1392 se edita en alemán una versión de Henrich von Braungshweg; al inglés fue traducido en dos ocasiones en la primera mitad del siglo XV, una anónima y otra por John Lydgate; al escocés se vertió entre 1400-1425; en 1464 al francés por Raoul Lefevre; en 1468 al checo; en 1607 al islandés; en 1623 al danés; entre otras (Marcos Casquero, 1993: 96).

³⁶⁹ El papel de Ovidio para la transmisión de la leyenda troyana durante la baja Edad Media es fundamental (Michaelis-Breva, 2010: 66).

desde Atenas, pero al zarpar una tormenta les impide continuar con su travesía. Entonces, Calcante dictamina que la causa de la tempestad es la ira de Ártemis, ofendida porque los griegos no le habían dedicado un sacrificio antes de partir. El sacerdote convence a Agamenón de modificar el viaje, con el objetivo de que el jefe de las tropas griegas sacrifique, humildemente, unas víctimas en el templo de la diosa y aplaque la ira de la divinidad. Tras esto, la calma llega y los griegos pueden navegar rumbo a las costas troyanas (Colonne, 1996: 180-182). Fiel a su estilo, Guido incluye una explicación de corte racionalista al deseo de la diosa de que los griegos le dedicasen un sacrificio:

De inmediato se desvaneció la tempestad marina y por doquier la atmósfera, serenada, revistió sus galas despojándose de su manto de nubes. Los mares se aquietan y con su tranquila superficie invitan a navegar a quienes lo desean. Por ello, algunos eruditos que se dedican a la astronomía han pretendido defender la idea de que Diana –que también es la Luna– es la señora de los viajes y de los caminos. Sostiene que se muestra propicia en su órbita, ya que se halla ubicada en el décimo o undécimo atar, bajo el benéfico influjo de los otros propicios planetas. Los astrónomos, aún hoy, esgrimen semejante argumento (Colonne, 1996: 182).

La obra de Guido delle Colonne también conoció distintas traducciones en la península. Por lo menos cinco textos hispánicos adoptan su obra como fuente principal: 1) la traducción catalana de Jaume Conesa de 1374³⁷⁰; 2) la *Crónica Troyana* aragonesa de Juan Fernández de Heredia, de entre 1377 y 1396³⁷¹; 3) la castellana titulada *Sumas de la historia troyana* de Leomarte, compuesta en el siglo XIV; 4) de esta última traducción y siguiendo también la obra de Guido se conserva *La crónica troyana* de Pedro de Chinchilla, terminada hacia 1443 para don Pedro de Pimentel, Conde de Benavente; 5) por último, y también del siglo XV, nos ha llegado la *Crónica troyana*, impresa en 1490 por Juan de Burgos, que tuvo quince ediciones, y que toma materiales de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne y de las *Sumas* de Leomarte (Crosas López, 2010: 60-61).

³⁷⁰ Su traducción se hizo, probablemente, a petición del rey de Aragón Pedro IV, el Ceremonioso, de quien ya hablamos en el capítulo anterior (Alchalabi, 2010: 2).

³⁷¹ Se conserva en el manuscrito 10801 de la Biblioteca Nacional de España.

La traducción de Jaume Conesa mantiene una estructura similar a esta familia de textos y vuelve a incorporar el motivo de Diana castigando a los griegos con tormentas porque no le habían hecho ningún sacrificio antes de partir del puerto de Atenas. Debido al descuido de los generales, Agamenón tiene que ir a Áulide y realizar él mismo los sacrificios:

Al consseyl del qual bisbe, Agamènon manà totes les naus girar en la dita ylla, a la qual pervengren sàuls, car no era molt luny d'ells. E Agamènon, cuytosament devallant en terra, vench al temple de la dita Diana, a la qual, ab devot cor e ab ses pròpies mans, féu sacrifici e ses oblacions. E encontinent la tempestat de la mar cessà, e l'áer fo cerenat e esclarit a totes parts, e les mars foren axí reposades, que en gran planícia e suavitat se mostraven benigne sals volents navegar (Perujo Melgar, 2015: 152).

Sucede lo mismo en la versión de Juan Fernández de Heredia, donde se mantiene el puerto de Atenas como lugar desde el que zarpan las tropas griegas (Fernández de Heredia, 2012: 77), similar al pasaje del *Roman de Troie* y al resto de versiones que de ella parten. En cuanto a la versión de Pedro de Chinchilla se mantiene muy cercana a la obra de Guido delle Colonne, ya que ofrece, incluso, la explicación de corte racionalista (Chinchilla, 1999: 211-212).

En cuanto a la *Crónica Troyana* impresa por Juan de Burgos, fue un texto que gozó de un éxito considerable, como prueban las numerosas ediciones y reimpressiones de las que fue objeto³⁷². El texto toma como fuente principal la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne³⁷³, aunque también se apoya en las *Sumas de la historia troyana* atribuidas a Leomarte. Los cincuenta y siete primeros capítulos y los treinta y ocho últimos siguen las *Sumas de la historia troyana*; la parte central combina una parte de la obra de Leomarte y varios capítulos de la obra de Guido (Alchalabi, 2010: 1). Tras

³⁷² Cuenta con varias ediciones: Burgos, 1490, Juan de Burgos; Burgos, 1491, Fadrique de Basilea; Pamplona, ca. 1500, Arnao Guillén de Brocas; Sevilla, 1509, Juan Varela de Salamanca a costa de Juan Tomás Favario y revisada por Pero Núñez Delgado; Toledo, 1512, Juan Varela de Salamanca y revisada por Pero Núñez Delgado; Sevilla, 1519, Jacobo Cromberger; Sevilla, 1527; Sevilla, 1533, Jacobo Cromberger; Sevilla, 1540, Jacobo Cromberger; Sevilla, 1543, Domenico de Robertis; Sevilla, 1545, herederos de Juan Cromberger; Sevilla, 1552, Jácome Cromberger; Toledo, 1562, Miguel Ferrer; Medina del Campo, 1587, Francisco del Campo a costa de Benito Boyer (Sanz Julián, 2015: 3-4). De una de estas ediciones del siglo XVI es de donde procede la *Coronica Troiana em Limguoajem Purtugesa* (García Martín, 1999: 25).

³⁷³ Aunque no a través del texto latino sino empleando una versión castellana no conservada pero que, probablemente, estaba emparentada con el códice escorialense L. II. 16 (Sanz Julián, 2015: 5).

la consulta de la *editio princeps*, se observa que la edición de Juan de Burgos sigue de cerca la versión de Guido y plantea una recreación del mito de Ifigenia en la que el sacrificio humano no está presente y la causa de la ira de la Diana es su olvido por parte de las tropas griegas³⁷⁴.

Aquel que en aquella sciencia era muy sabio y dijo en como había entendido que la causa de la tal tempestad y tormenta Era la deesa Diana la qual era movida en yra contra los griegos por quanto ellos se avían partido del puerto de Atenas sin le aver fecho sacreficio. Por lo qual colcas amonesto y consejo al rrey Agamenón que el mesmo en persona fuese fazer sacreficio ala deesa diana y hiciera abaxar y bolver las velas de todas las naves contra el lugar donde el templo era dela deesa que desque ella fuese amansada toda la tempestad y tormenta y fortuna se esclarecera y tornara el tiempo sosegado. Así que sin mas tardança Agamenón en siguiendo el consejo de colcas mando bolver las velas de todas las naves lo mejor que ser pudo y aportando ala selva llamada saule la cual era dellos muy luenga luego Agamenón con mucha priesa descendió en tierra y fue al templo de Diana que allí era y con devoto corazón el mesmo Agamenón con sus propias manos le fizo sus ofrendas y sacreficios E luego en continente ceso la grand fortuna y tempestad y todo el cielo se mostro en sereno y el mar muy sosegado y plazentero alos navegantes. Y así que cesando la gran fortuna y tornando el tiempo en mucho sosiego después de sacreficio fecho por Agamenón a Diana (Burgos, 2010: 184).

La última versión hispánica que toma como fuente el texto de Guido en la que nos vamos a detener es *Sumas de la historia troyana* de Leomarte³⁷⁵, obra que data de la primera mitad del siglo XIV. Se trata de un texto que se inserta dentro de las tendencias historiográficas postalfonsíes, de finales del XIII y del XIV, época en la que la prosa científica, que había triunfado en las décadas anteriores, da paso a una nueva prosa

³⁷⁴ Se trata de una traducción en la que se incluyen elementos propios de las novelas de caballerías, porque, como ha propuesto Alchalabi (2010: 10), se prima en mayor medida la ejemplaridad de los hechos que su autenticidad. Las crónicas troyanas tuvieron un papel importante para el desarrollo de las novelas de caballerías en España (Scordilis Brownlee, 1985: 397). Los sacrificios humanos también tenían lugar en este género: “Cuando en los libros de caballerías aparecen héroes que someten por las armas a gigantes paganos, que desde sus islas persiguen a los cristianos o cometen pecados tales como sacrificios humanos a sus ídolos o relaciones incestuosas [...] quedará más que justificado ante los lectores el derecho de los reyes cristianos a ejercer la soberanía en detrimento de los paganos que se oponen a las leyes morales consideradas “naturales” en la época” (Cuesta Torre, 2002: 100). Para el caso de Las Canarias, el Papa Eugenio IV dictaminó que las conquistas de territorios no se justificaban si los paganos respetaban las leyes de la moral natural (Cuesta Torre, 2002: 99).

³⁷⁵El texto de las *Sumas* nos ha llegado a través de los manuscritos 9256 y 6419 de la Biblioteca Nacional, cuya edición llevó a cabo Agapito Rey (1932).

novelesca (Scordilis Brownlee, 1985: 404). Poco se sabe de Leomarte. Solo se le cita como autor de la obra en el título de la misma. En el cuerpo del texto se le nombra junto a otros escritores clásicos, para apoyar la veracidad de lo narrado, lo que hace pensar que, probablemente, Leomarte no fuese el verdadero autor de las *Sumas*, ya que no tendría sentido citarse como autoridad (Rey, 1932: 12).

Como se ha visto en este recorrido panorámico, la mayor parte de estos textos, basados, en última instancia, en el *Roman de Troie* de Benoît Sainte-Maure, mencionan las oblaciones de Áulide, aunque no incorporan el motivo del sacrificio de la primogénita de Agamenón. Frente a esta tendencia, las *Sumas de la historia troyana* de Leomarte incluyen la mención de Ifigenia y desarrollan el mito del siguiente modo. Las tropas griegas se encuentran dispuestas para zarpar contra Troya, pero, una vez levadas las anclas, se desata una tormenta que les hace volver y buscan refugio en el puerto de la isla de Áulide. Allí, se dirigen al templo de Minerva para descubrir cuál es la causa de estas inclemencias meteorológicas. Minerva les revela que Diana está furiosa con ellos porque antes de partir habían hecho sacrificios a todos los dioses, salvo a ella, de la que se habían olvidado. Como compensación, Diana exige el sacrificio de Ifigenia, doncella virgen de alta cuna, para que los griegos puedan llegar y vencer a los troyanos. Agamenón se niega aduciendo las muchas virtudes de su primogénita y su edad de “diez e ocho annos” (Leomarte, 1932: 186), pero el resto de generales no están dispuestos a renunciar a la guerra y tratan de persuadirlo. Ulises logra cambiar la opinión de Agamenón, que hace llamar a su hija (en el texto no se menciona ningún pretexto simulado). Ifigenia antes de ser sacrificada pide permiso para hablar y cuestiona la decisión de la diosa. Pregunta por qué ha sido ella la elegida, recordando las desgracias que su familia lleva encadenando durante generaciones. Ante la falta de respuesta de la diosa, le pide que la convierta en una de las estrellas de su constelación, y, mientras se erige como “primera batalladora en la vuestra guerra” (Leomarte, 1932: 188), suplica para que no se derrame la sangre de ninguna doncella más durante la guerra. No obstante, antes de que se llevase a cabo el sacrificio, Diana se apiada de la joven y pone a una cierva en su lugar. Ifigenia acaba volviendo a casa, junto a su madre, mientras que las tropas griegas parten para Troya con vientos favorables.

Como puede observarse, la recreación de las *Sumas* difiere bastante de sus predecesoras. Se trata de una versión considerablemente más amplia que, aunque mantiene el mitema del olvido de las ofrendas a Diana, incluye el mitema del sacrificio de Ifigenia. Tras el recorrido panorámico de esta transmisión de textos durante la Edad

Media hispánica conviene examinar el origen de estos *topoi*, por medio del cotejo de las posibles fuentes, para determinar cómo funciona la estructura narrativa en las *Sumas*.

Las obras y autoridades que se utilizan en las *Sumas* son variadas. Como consecuencia de este hecho, y aunque la versión de Leomarte es una traducción de la obra de Guido, pueden apreciarse huellas de otras producciones medievales. Con este proceder, las *Sumas* siguen el modelo compilatorio de la *General Estoria* para dar coherencia a los distintos episodios que componen el texto, cuyo nexo de unión es su pertenencia a la materia troyana (Michaelis-Breva, 2010: 102). Por otra parte, hay que indicar que las *Sumas* toman también algunos materiales de la obra del rey sabio (Michaelis-Breva, 2011: 102). Así, para los trabajos de Hércules y para los hechos anteriores y posteriores a las batallas troyanas, el compilador de las *Sumas* se basó en la *General Estoria*. Para la historia de Dido y Eneas, la fundación de Tiro y el origen de las amazonas, el texto toma como referencia la *Primera Crónica General*. No obstante, es necesario señalar que, en varios fragmentos, las concomitancias entre ambas obras son muy leves³⁷⁶. Además de estos textos alfonsíes, se aprecia una impronta de la *Historia destrucciones Troiae* de Guido delle Colonne en el núcleo textual de las *Sumas*³⁷⁷ (Michaelis-Breva, 2010: 72), y, también es plausible que el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure influyese en la composición del texto (Marcos Casquero, 1993: 99).

Sin duda, la recreación que se lleva a cabo del mito de Ifigenia en las *Sumas* se caracteriza por su carácter innovador y por la mezcla de motivos procedentes de muy diversas fuentes. Si se cotejan las recreaciones del mito de la princesa micénica con sus fuentes principales, la *Historia destrucciones Troiae* de Guido delle Colonne y del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, se observa que su influencia es bastante limitada. Salvo por el recurso de la tormenta, el relato de las *Sumas* se aleja también de las versiones de Dares y Dictis. Cabe destacar que tampoco está construido siguiendo ninguno de las versiones del mito de abundan en la Antigüedad. Teniendo en cuenta los datos que aporta Michaelis-Breva (2010), la narración del mito de Ifigenia que aparece

³⁷⁶ En su análisis sobre la recepción de las *Heroidas*, Michaelis-Breva demuestra que, aunque la carta de Dido a Eneas que aparece en las *Sumas* está basada en la homónima de *Primera Crónica General*, no existen las mismas similitudes entre las cartas de Medea a Jasón, la de Deyanira a Hércules ni la de Enone a Paris recogidas en las *Sumas* y las que aparecen en la *General Estoria*, lo que demuestra que, aunque los textos alfonsíes fueron una importante fuente para las *Sumas*, en ocasiones se separa de las narraciones alfonsíes (Michaelis-Breva, 2011: 104). También lo ha demostrado Martínez Cabezón (2012: 158) en su trabajo sobre la recepción del mito de Medea

³⁷⁷ Es decir, las batallas entre griegos y troyanos y los sucesos que acaecieron a los distintos héroes tras la vuelta a sus patrias.

en las *Sumas* debería estar inspirada en los relatos que de la princesa micénica se dan en la *General Estoria*. No obstante, hay pocas similitudes entre ambos episodios. Aunque comparte con la historia alfonsí la sustitución de Ifigenia por una cierva y su posterior salvación, difieren en muchos otros elementos: las razones de la ira de la diosa son diferentes, la caracterización de Ifigenia, el motivo de la tormenta, y la explicación de la salvación de la princesa, que en la *General Estoria* se debía a la humildad que demostró Agamenón, mientras que en las *Sumas* se explica por la “mancilla” (Leomarte, 1932: 188) que siente Diana por Ifigenia. Teniendo en cuenta estos datos, parece claro que el pasaje de las *Sumas* no toma ninguno de estos textos anteriores como fuente exclusiva.

Entre las divergencias que caracterizan la recreación de las *Sumas* con respecto a la tradición clásica del mito, cabe destacar el tema del olvido por parte de los griegos de hacerle un sacrificio a la diosa Diana. Su origen parece retrotraerse al *Roman de Troie*, y se trata del único *topos* que comparte con esa familia de textos que proceden de la obra de Sainte-Maure. La fuente para este pasaje del *Roman de Troie* no ha podido determinarse todavía. Sin embargo, conviene recordar la explicación que ofrece Colonne a este mitema pues asocia este motivo al hecho de que Diana era la diosa de los viajes y los caminos. Para Colonne, el hecho de que los griegos emprendan su viaje contra Troya, sin haber ofrecido las libaciones debidas a la divinidad protectora de las travesías, conlleva, lógicamente, la furia de la misma. El análisis de estos datos puede arrojar luz a la interpretación medieval del fragmento.

Aunque es cierto que las encrucijadas estaban dedicadas a la diosa, como Marcos Casquero recuerda, a través de una cita a las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, la atribución a Diana de la protección en los viajes no procede de la tradición clásica, pues esta función estaba reservada a Hermes-Mercurio (Marcos Casquero, 1996: 182). No obstante, la nueva advocación que le atribuye Guido posiblemente tenga su origen en las interpretaciones astrales medievales sobre la mitología clásica. Debido a que Diana se asimilaba tradicionalmente con la Luna, la exigencia del sacrificio pueda surgir de la importancia de este astro para los viajeros medievales. Durante la Edad Media, la posición de la Luna era esencial a la hora de emprender un viaje, ya que, en su cosmovisión, el movimiento de los astros y su posición en ciertas casas del zodiaco condicionaban en gran medida la vida de los humanos. Así, el no haber tenido en cuenta a Diana antes de zarpar contra Troya, partiendo de las explicaciones astrales sobre la mitología grecolatina, equivaldría a no haber tomado las suficientes precauciones. Por esta razón los griegos habrían sido castigados con la tempestad en el mar.

Sin embargo, aunque las *Sumas* comparten este motivo con sus fuentes directas, el *Roman de Troie* y la *Historia destrucciones Troiae*, la interpretación del conjunto difiere. En el caso de la historia de Sainte-Maure, los motivos de la ira divina y las tormentas para castigar a los héroes griegos se asocian sistemáticamente a las diosas, y no, por ejemplo, a Neptuno que, tradicionalmente, preside el mar³⁷⁸(Cerrito, 2006: 87). En el caso del texto de Guido, su escritura se caracterizaba por un tono misógino y por una representación negativa de los personajes femeninos (Bedel, 2013: 17). Por ejemplo, Guido modifica el material mitológico para que Hécuba, por medios de sus artimañas y tretas, sea la responsable del sacrificio de Políxena (Colonne, 1996: 322), o transforma las motivaciones de Helena, atribuyendo su marcha a Troya a la “voluntad versátil, que suele apoderarse del corazón de las mujeres con súbita ligereza” (Colonne, 1996: 149), sin tener en cuenta que su destino estaba marcado desde el juicio de Paris. Estos cambios en el tratamiento del material mitológico no son casuales, sino que son fruto del esquema mental que subyace a la redacción del texto:

Pero entre todas las reflexiones morales destacan aquellas referidas a las mujeres, hasta el punto de que llama vivamente la atención la virulenta misoginia de Guido, precisamente en una época en que el “amor cortés”, el culto a la dama, la idealización de la mujer ocupan un destacado lugar no solo en la literatura, sino también en la vida social del siglo XIII (Marcos Casquero, 1993: 91-92).

Si analizamos las motivaciones de Diana a través de este prisma, el tratamiento de la divinidad adquiere un tinte negativo, puesto que el hecho de que los griegos se hayan olvidado de ella desmerece su poder y, hasta cierto punto, la humaniza. Aunque este motivo ya estaba presente en la tradición clásica, en el mito del jabalí de Calidón³⁷⁹, el hecho de insertarlo en la narración de Ifigenia, elimina la culpa de la transgresión de Agamenón y convierte la tragedia en una anécdota previa a la verdadera batalla.

³⁷⁸ Merece la pena seguir investigando en la relación entre Neptuno y Diana que, a veces, aparecen mencionados juntos en los relatos sobre el mito de Ifigenia, pues existen testimonios medievales en los que las dos divinidades eran amantes. Así sucede, por ejemplo, en el caso de la *Faula de Neptuno i Diana* (1482-1486) de Francesc Alegre.

³⁷⁹ Eneo, rey de Calidón, ofreció un sacrificio a cada una de las divinidades después de la recolección de la cosecha, pero se olvidó de Ártemis. La diosa, iracunda, envió al país un enorme jabalí que empezó a asolar todas las tierras. El hijo del rey, Meleagro fue quien logró darle caza, pero una disputa con sus tíos hizo que su madre, Altea, tirase el tizón al que estaba vinculada la vida de su hijo, lo que provocó la muerte del joven.

Frente a esta presentación de los hechos, en las *Sumas*, el componente femenino se subraya de manera positiva. Así sucede, por ejemplo, en la caracterización del personaje de Medea, donde se obvia su faceta traidora (Martínez Cabezón, 2012: 165). La disminución de los componentes misóginos también se aprecia en su narración del mito de Ifigenia, y en la caracterización de los personajes femeninos. De esta manera, la ira de Diana y el castigo por ofenderla vuelven a adquirir proporciones trágicas al demandar el sacrificio de la primogénita de Agamenón. Se le confiere un poder mayor que logra generar disensiones dentro del grupo de los griegos, debido a la oposición, en un principio, taxativa de Agamenón de sacrificar a su propia hija. Mientras que en otros textos la comunidad de griegos solo está representada por Agamenón, que al ser el caudillo que lidera a las tropas griegas, representa en sí mismo a toda la colectividad, en este caso, surgen otras figuras griegas cuyos puntos de vista difieren y se enfrentan. Ante la negativa de Agamenón de sacrificar a Ifigenia, aparecen las figuras de Ulises (como ya sucedía en la obra de Eurípides) y otros grandes reyes, que exponen las razones para seguir con la expedición. Tras la exposición de los argumentos, Agamenón no tiene más remedio que ceder y manda traer a su hija. Su claudicación ante el sacrificio revela a un personaje débil, y su subordinación al resto de caudillos griegos se aleja mucho de la *auctoritas* que mostraba en los textos anteriores. En contraposición a esta representación de Agamenón, Ifigenia cobra en las *Sumas* un relieve mucho mayor.

“Sennora Diana,¿qual fue el esquivo pecado que yo contra tyfize porque tan cruel sentençia contra mi fuese dada?,o si so yo del lynaje de Anteone non eres farta de vengar en el las sus sannasequesiste acabarlas en mi; o ¿porquefuy yo por nonbre escogida en las donzellas de Greçia para el tu sacrefiçio porque en my fuesen començadas las batallas troyanas e fuesen por mi amansadas las grandes yras del dios Neptuno e sea la mi sangre fuego que queme los altos portales de Troya?Mas, sennora Diana, pues la tu voluntad es tal, pidote yo que sea vna de las estrellas que en el tu asentamiento en el çielo cabe [ti]luzen.Otrosi,sennorescaualleros griegos que aquiestades, pidovos en parte del mi despojo, asicommo primera batalladora en la vuestra guerra, que me querades otorgar que ninguna donzella non sea que el vuestro cuchillo non perdone”.Equando estas e otras cosas muy manzellozasouo dichas, tendiose en el estrado e su padre tendio el cuchillo edegollala (Leomarte, 1932: 187-188).

En su parlamento, la joven hace dos peticiones como últimas voluntades antes de su sacrificio, una dirigida a la diosa y otra a los generales griegos. A la diosa, antes de ser salvada, le pide que la convierta en una de las estrellas que se encuentran en su trono en el cielo³⁸⁰. La transformación en constelación o catasterismo del protagonista de un mito es un mitema relativamente frecuente en la mitología grecolatina, especialmente asociado a Ártemis. Así, sucede, por ejemplo, en los casos de Calisto y la Osa Mayor; Fénice y la Osa Menor; en el relato de Hipólito, que a veces ha sido identificado con la constelación del Auriga; y, por supuesto, en el mito de Orión. En segundo lugar, Ifigenia pide que su muerte conlleve que los generales griegos protejan a las doncellas y que no vuelvan a derramar la sangre de una virgen³⁸¹. La protección de la virginidad por parte de Ifigenia la asemeja a otras divinidades importantes en el imaginario medieval, como la diosa Diana o la Virgen María, subrayando su caracterización positiva.

En este caso el monólogo de Ifigenia presenta una clara conciencia individual y una gran seguridad en sí misma y en su sacrificio al denominarse a sí misma “primera batalladora en la vuestra guerra”. Hasta tal punto llega la importancia de este personaje que hace peticiones tanto a la diosa como a los generales griegos. Asimismo, Ifigenia se enfrenta a la diosa, a la que pide explicaciones sobre su sacrificio y las razones que la llevan a castigarla. Ifigenia concluye que la razón por la que la diosa la ha elegido para el sacrificio debe de ser la maldición que sufre el linaje de los Atridas, marcado por el parricidio, el infanticidio, el canibalismo y el incesto. Además del motivo de catasterismo, su petición final, la de proteger a las doncellas que se vieras involucradas en la guerra, la acerca a la diosa Diana, que también se había esforzado en la protección de los jóvenes vírgenes.

Esta representación de Ifigenia como una guerrera virgen coincide con uno de los arquetipos más productivos durante la Edad Media para configurar la presencia

³⁸⁰La inclusión de este motivo dentro del relato de Ifigenia resulta peculiar dado que no existe ningún tipo de constelación, estrella o cuerpo celeste que deba su nombre a la princesa micénica, ni hemos encontrado ningún tipo de referencia a esta alusión en ninguna obra literaria, ya sea de la tradición grecolatina o de la vernácula.

³⁸¹Esta idea de la ayuda entre mujeres ya estaba presente en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides: “Queridas mujeres, en vosotras pongo mis ojos. En vuestras manos está el que tenga éxito o que me convierta en nada y me vea privada de mi patria, de mi querido hermano y de mi queridísima hermana. Que éste sea el comienzo de mis palabras: somos mujeres, especie amiga de ayudarse mutuamente y firmes como nadie para salvaguardar nuestros comunes intereses. Colaborad en nuestra fuga con vuestro silencio” (Eurípides, *IT*, 1055-1065). Aunque no pudo ser la fuente de las *Sumas*, puesto que la tragedia griega estuvo perdida para el Occidente europeo hasta 1457, fecha en la que fue traído el manuscrito desde el imperio bizantino, cabe destacar esta idea de solidaridad femenina, puesto que había sido un motivo presente en la configuración del material mitológico en la Antigüedad.

femenina en tiempos de guerra. Ya Guerrero Navarrete (2016) apuntó que desde la Antigüedad existían dos modelos fundamentales para organizar el imaginario colectivo sobre la función activa de las mujeres en la guerra: el mito de las Amazonas y el de las doncellas guerreras. A estas dos ideas, se le suma la visión que propuso Muñoz Fernández (2003) sobre las mujeres asediadas, como imagen del prototipo femenino que ante la escasez de hombres emplea su ingenio en lugar de las armas para defender su ciudad.

En el caso de la Ifigenia que aparece en las *Sumas*, la construcción de su personaje parece que se asimila más al de la doncella guerrera.

El mito de la doncella guerrera, por el contrario, debe ser interpretado en términos de sanción del orden patriarcal. La virgen, parte del seno de una familia patriarcal; su inclusión en la guerra, disfrazada de varón, ocultando sus atributos femeninos, se produce forzada por las circunstancias, en ayuda del padre y en ausencia de hermanos varones. Cumplida su misión y desvelada su verdadera identidad sexual, vuelve al seno de dicha familia patriarcal [...] (Guerrero Navarrete, 2016: 5).

Aunque la joven princesa griega no se disfraza en ningún momento de varón para ocultar sus rasgos femeninos, su presencia en un contexto bélico, la importancia de su virginidad y el hecho de que se enfrente a la muerte para ayudar a su padre son elementos que la acercan a esta construcción arquetípica. Asimismo, el hecho de que en este relato la joven se salve y vuelva a casa con su madre, Clitemnestra, adquiere un importante valor simbólico, porque la perturbación que se produce tras la muerte del ciervo de Diana se resuelve con la vuelta de Ifigenia al orden doméstico. Muñoz Fernández (2003: 123), analizando la figura de Juana de Arco, cuya construcción se basa en el estereotipo de la doncella guerrera, afirma que:

Su entrada en los hechos de armas aparece pues refrendada por la intervención de componentes sobrenaturales. No hemos de entender esto únicamente como excepcionalidad que singulariza la sorprendente aparición de una mujer en campos de acción masculinos, sino más bien como uso de los recursos mentales de su época, necesarios para autorizar su palabra de mujer. Es así como se ubica en un espacio autónomo, libre de las ataduras de las jerarquías masculinas del poder político y religioso (2003: 123).

De nuevo, también en esta versión del mito la presencia de Ifigenia en la esfera bélica se justifica por el componente sobrenatural, pues la joven ha sido llamada para aplacar la ira de la diosa. Esta configuración singular del personaje de Ifigenia, como guerrera virgen que lucha en la guerra de Troya, tiene ciertas concomitancias con el parlamento que lleva a cabo en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, donde se define a sí misma como “conquistadora de la ciudad de Ilión”.

IFIGENIA: ¡Conducidme a mí, la conquistadora de la ciudad de Ilión y del país de los frigios! ¡Dadme coronas que ceñirme, traedlas! Esta cabellera ha de coronarse. ¡Y aguas lustrales! ¡Danzad en ronda alrededor del templo, en torno al altar de Ártemis, la soberana Ártemis, la feliz! Porque, si así es preciso, satisfaceré con mi sangre y con mi sacrificio las prescripciones del oráculo (If. en Ául., 1475-1485).

En la tradición grecolatina, también el sacrificio de la joven Ifigenia y su posterior salvación se ha interpretado como un triunfo de la sociedad patriarcal frente a los sistemas matriarcales, especialmente, a la luz de los acontecimientos tras la guerra de Troya y el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra. Así se da a entender en las *Euménides* de Esquilo durante el juicio contra Orestes, que preside Atenea, quien hace una alusión a la derrota de las amazonas (*Eum.* 685-690), que se equipara a la derrota moral de Clitemnestra en el mito (Iriarte, 2003: 26).

Asimismo, el texto hace recaer en Ifigenia el cambio de opinión de la diosa, y no en la humildad que había mostrado Agamenón, como había sucedido en la *General Estoria*. Este argumento de ayuda entre personajes femeninos aparece también en varios puntos del texto de las *Sumas*, aunque, esta vez, esgrimidos por Ifigenia: su deseo de servir a la diosa, convirtiéndose en una de las estrellas que forman su trono divino y su petición de que no se derrame la sangre de ninguna otra doncella.

Partiendo del cotejo de las fuentes y la presencia de motivos ajenos al relato tradicional del sacrificio en Áulide, es necesario señalar que el autor de las *Sumas* genera un nuevo texto utilizando motivos de distintos mitos asociados a esta diosa. Probablemente, para lograrlo se basó en algún manual, libro o entrada de algún tipo de compendio dedicado a Ártemis. Esta fuente pudo tener imbricados todos los motivos en el relato de Ifigenia o quizás a partir de diferentes historias el compilador las engarzó en su narración sobre la princesa micénica. Tras el análisis, puede afirmarse que la relectura que se lleva a cabo en las *Sumas* del mito de Ifigenia plasma la importancia del

componente femenino del mito, frente a los motivos nacionales y divinos. Tanto Ifigenia como Diana se revalorizan y establecen una relación que no se había producido en otros textos medievales hispánicos. En detrimento de la presentación de Agamenón, Ifigenia aparece como una guerrera en la contienda contra Troya, capaz de expresar su opinión, hacer demandas y digna de la piedad de la diosa debido a sus propias virtudes.

7.2. Ifigenia como representación del ideal de la mujer del siglo XV

La figura de Ifigenia debía haber alcanzado suficiente difusión entre las clases letradas ibéricas como para ser elegida como representante de las mujeres griegas. Así, sucede en los últimos versos del poema de Francisco Imperial “Non fue por cierto mi carrera vana”, que transcribimos a continuación³⁸²:

[...]

No se desdeñe la muy delicada
Eufregimia griega, de las griegas flor,
ni de las troyanas la noble señor
por ser aquesta atanto loada;

que en tierra llana e non muy labrada
nasce a las vezes muy oliente rosa:
assí es aquesta gentil e fermosa
que tan alto meresce de ser comparada (Imperial; Pérez Priego ed., 2013: 22).

Se trata del poema nº 231 de los recogidos en el *Cancionero de Baena*, compuesto por Micer Francisco Imperial (1372 - ca. 1409), uno de los poetas más conocidos de la segunda escuela del cancionero³⁸³. La composición bebe de la tradición

³⁸² La versión completa del poema dice así: “Non fue por cierto mi carrera vana/ passando la puente de Guadalquivir/ atán buen encuentro, que yo vi venir/ ribera del río, en medio Triana, / a la muy fermosa Estrella Diana, / cual sale por mayo al alba del día, / por los santos passos de la romería. / ¡Muchos loores aya Santa Ana! / E por galardón demostrarme quiso / la muy delicada flor de jazmín,/ rosa novela de oliente jardín, / e de verde prado gentil flor de liso. / El su gracioso e onesto riso, / semblante amoroso e viso suave / propio me parece al que dixo “Ave” / cuando embiado fue del Paraíso. / Callen poetas e callen autores, / Omero, Oracio, Vergilio e Dante, / e con ellos calle Ovidio De Amante / e cuantos escrivieron loando señores, / que tal es aquesta entre las mejores / como el lucero entre las estrellas, / llama muy clara a par de centellas / e como la rosa entre las flores. / No se desdeñe la muy delicada / Eufregimia griega, de las griegas flor, / ni de las troyanas la noble señor / por ser aquesta atanto loada;/ que en tierra llana e non muy labrada / nasce a las vezes muy oliente rosa: / assí es aquesta gentil e fermosa / que tan alto meresce de ser” comparada (Imperial; Pérez Priego ed., 2013: 22).

³⁸³ Para esta clasificación seguimos a Pérez Priego (2013: 22). Esta segunda escuela de cancionero, además de incluir a Imperial, cuenta con fray Diego de Valencia, Ferrán Manuel de Lando, Diego y

francesa, gracias a la influencia del texto de *Paris et Vienne* (Kaltenbacher, 1901; Luquiens, 1907; Post, 1915; Lida de Malkiel, 1947) y de la italiana (Lapesa, 1953), hasta el punto de que se ha propuesto cierta similitud entre este poema y el primer encuentro entre Dante y Beatriz (Saracho Villalobos, 2013: 1518). Esta composición llegó a ser muy conocida, como ilustra “el número de réplicas que tuvo entre los contemporáneos debido a lo arriesgado de sus hipérbolos religiosas” (Pérez Priego, 2013: 22). Se trata de un poema amoroso cuyo tema principal, la perfección de la dama, se apoya en cuatro motivos: la descripción del puente que cruza el Guadalquivir, el jardín metafórico, el *callen poetas* y las referencias a las mujeres del pasado (Gimeno Casalduero, 1987: 125).

La estructura del texto ha sido analizada por distintos estudiosos, pero, para la investigación de nuestra Tesis, cabe destacar la última parte del poema, dedicada a las mujeres ilustres de la Antigüedad. En ella, Imperial compara a dos damas procedentes de la mitología, tomadas como paradigmas del ideal de belleza, con la mujer que cruza el Guadalquivir. Estos últimos versos mantienen el tono de las hiperbólicas alabanzas previas y buscan realzar la hermosura de la joven sevillana por medio de estas asociaciones clásicas. Resulta, por tanto, esencial para la construcción del imaginario medieval sobre la belleza femenina examinar la identidad de estos dos personajes mitológicos. La crítica está de acuerdo en que el nombre de “Eufregimia” hace referencia a la primogénita de Agamenón (López Estrada, 1977: 66; Nepaulsingh, 1977: 21; Baik, 2003: 54; Ruiz Noguera, 1995: 2001; Pérez Priego, 2013: 23; Garrigós Llorens, 2015: 87), mientras que, como representante de Troya, se escoge a Helena. Ruiz Noguera (1995) explicó la elección de Ifigenia a partir de una de las versiones del mito en la que, tras salvarla, Ártemis le concede belleza y juventud eternas. Esta divinización de Ifigenia, que procede de Hesíodo y Heródoto, no aparece en ningún otro texto de la tradición medieval hispánica del mito. Por ello, nos inclinamos por la interpretación de López Estrada (1977), que razonaba que las alusiones a Ifigenia y Helena funcionaban como símbolos de los dos bandos de la guerra de Troya y, por tanto, de todo el mundo conocido:

Gonzalo Martínez de Medina, Ruy Páez de Ribera y Ferrán Sánchez de Talavera. Aunque Imperial había nacido en Génova, vivió durante gran parte de su vida en Sevilla, ciudad en la que tiene lugar la escena que se describe en su poema.

La elección es cabal porque Ifigenia, hija de Agamenón, está en el bando griego, y Elena aparece como troyana, ambas de gran belleza, y así las dos representan a griegos y troyanos en la más nombrada contienda antigua (López Estrada, 1977: 66).

Cabe destacar, asimismo, la referencia a la estrella Diana³⁸⁴ que, aunque se refiere al lucero del alba, puede recordar a la diosa de la caza, como, en efecto, le sucedió al poeta Ferrán Pérez de Guzmán (Guerriero, 2016-2017: 208). La relación entre Diana e Ifigenia, que había servido como sacerdotisa de la diosa, también podría reforzar la elección de la princesa micénica para estos versos. Asimismo, es necesario recordar que en otra de las respuestas que recibió la composición de Imperial, se vuelve a hacer mención a la hija de Agamenón. Se trata de la contrarréplica que le dedica Diego Martínez de Medina (el nº 233 recogido en el *Cancionero de Baena*) que se incluye a continuación:

[...]

E porque la loedes, da poco o nada
a la gentil troyana de alto valor,
nin porque seades más su defensor
a Ufrigenia griega non emeçe nada.
Non sé cómo pudo de vos ser pensada
tan grantsinrazón e tan fuerte cosa
que vos es rebtada e muy vergonçosa,
tanto que jamás non debe ser mentada (Garrigós Llorens, 2015: 110-111).

Aduce Martínez de Medina que los elogios de Imperial son excesivos y desatinados pero que sus comparaciones ni perjudican ni importan a las damas antiguas, cuya belleza no es comparable a la de una dama que “non lo vale nin es tan loçana” (Garrigós Llorens, 2015: 110).

³⁸⁴ Se trata del lucero del alba. Aunque tradicionalmente se asocia este astro con Afrodita, los poetas del *dolce stil novo* se refieren a este planeta como “Stella Diana”. Se ha propuesto que “el nombre de «Diana» no guarde aquí ninguna relación con la diosa de la caza o de la castidad, sino que deba relacionarse con su etimología latina *dies* [...] sin embargo [...] los poetas que responden a Imperial no sabrán leer esta bella metáfora *stilnovista*, tal vez porque desconocían esta tradición italiana” (Garrigós Llorens, 2015: 91). El poema también traza, a través de las alusiones al ángel Gabriel y a la Anunciación de la Virgen, una relación entre la estrella Diana y el parto (Nepaulsingh, 1977: 22). Los poemas en torno a este motivo forman un ciclo compuesto por siete textos recogidos en el *Cancionero de Baena*: el 231, el 232bis, y 234 de Imperial; el 232, de Ferrán Pérez de Guzmán; el 233 y el 235 de Diego Martínez de Medina; y el 236, de Alfonso Vidal (Gimeno Casalduero, 1987: 123)

El poema de *Imperial* sigue una de las principales tendencias para las recreaciones del mito de *Ifigenia* en el siglo XV. Así, en la composición se van entremezclando las referencias religiosas y cristianas con elementos de la mitología grecolatina. *Ifigenia*, que aparece referida como “*Eufregimia griega*”, se toma como paradigma del ideal femenino entre las mujeres griegas. La elección de este personaje mitológico resulta muy representativa de cómo la Edad Media entendía el ideal para las mujeres. De este modo, *Ifigenia* encarna las virtudes esenciales propias del sexo femenino: juventud, castidad, belleza y obediencia a las figuras masculinas.

Durante el siglo XV, el mito de *Ifigenia* vivió un importante renacimiento, siendo incluido en obras de muy distintas clases como hemos visto en capítulos anteriores (cfr. 4.2. “*Ifigenia, Cristo y la virtud*”; 4.3. “*De dioses y demonios*”). Para esta sección de la Tesis, vamos a centrarnos en una parte de la actividad poética relacionado con el reino de Aragón.

La Corona de Aragón había iniciado una nueva etapa, caracterizada por un auge de las actividades culturales con Martín I, que serían continuadas por Alfonso V (1416-1458), conocido como el Magnánimo (Bonmatí Sánchez, 2006: 43). El reinado de Alfonso V estuvo marcado políticamente por la expansión mediterránea de la corona de Aragón, que desde el siglo XIII controlaba Sicilia, y por los intereses italianos del monarca. En 1420, Alfonso V dejó la península ibérica para poner orden en sus territorios italianos y defender su candidatura al trono del reino de Nápoles, que no contaba con un heredero. La reina Juana II (1414-1435), no había tenido descendencia, y parecía dispuesta a elegir a un heredero extranjero. El monarca aragonés, para afianzar su pretensión al trono frente a Louis III de Anjou y sus aliados de la familia Sforza, comenzó una serie de incursiones militares que acabaron fracasando, lo que provocó su vuelta a la península en 1424, que estuvo marcada por las hostilidades con Castilla. En 1432, regresó a Italia, con nuevos deseos de expansión, hasta que fue derrotado en la batalla de Ponza en 1435, y capturado por los genoveses, que lo tuvieron preso hasta 1436. El gobierno de Nápoles se complicó por las luchas entre las facciones entre los güelfos y gibelinos y las disputas con Pisa y Génova sobre los privilegios en Cerdeña y Córcega. Alfonso V volvió a la península durante algunas temporadas, hasta que en 1432 se asienta en Nápoles hasta su muerte en 1458 (Earenfight, 1994: 50).

A causa de las constantes ausencias en Italia del monarca aragonés, fue su mujer, la reina María de Castilla (1401-1458), quien reinó entre 1416 y 1458,

afrontando grandes responsabilidades de gobierno³⁸⁵. Antes de su partida a Italia, Alfonso la había nombrado *Lloctinent general* de Aragón, Cataluña y Valencia³⁸⁶, estipulando que tendría los mismos poderes que el propio rey³⁸⁷ (Earenfight, 1994: 50). Aunque era común que las reinas consortes ocupasen este puesto desde su creación en el siglo XIII, el caso de María de Castilla resulta excepcional por dos razones fundamentales. En primer lugar, debido a que fue la primera reina que gobernó como *lloctinent general* durante un periodo tan extenso. En segundo lugar, por el hecho de que María parecía ser el único miembro de la familia en el que Alfonso tenía confianza. La pareja real no tenía hijos que pudiesen desempeñar este cargo, y Alfonso no parecía confiar en sus hermanos, los infantes de Aragón, debido a sus intereses y preocupaciones en los asuntos castellanos³⁸⁸. Asimismo, María de Castilla se había ganado el respeto de los catalanes. Aunque su lengua materna era el castellano, hablaba con fluidez el catalán, como había demostrado en los discursos que había dirigido a la asamblea parlamentaria y los concejos municipales. Era también una reina con una reputación de mujer sabia³⁸⁹ y competente, y quizás, Alfonso, desde su corte napolitana, tenía más confianza en su cooperación a la hora de aplicar sus deseos y órdenes

³⁸⁵ Primogénita de Enrique III, el Doliente, rey de Castilla y de Catalina de Lancaster. Su matrimonio, en 1415, con Alfonso V de Aragón era una de las piezas claves para la política de unificación de los reinos de Castilla y Aragón de la dinastía Trastámara. La reina tuvo un papel fundamental en la política de su tiempo debido a las prolongadas ausencias de su marido, que se encontraba inmerso en las campañas bélicas italianas (García Herrero, 2015: 30). Fue una mujer de gran cultura y muy interesada por la lectura.

³⁸⁶Hasta 1438, y tras distintos cambios y variaciones en aplicación del cargo durante unos años, María compartió con el hermano de Alfonso V, Juan de Navarra (Earenfight, 1994: 54). María estaba enferma, quizás padecía de epilepsia, lo que la incapacitaba para gobernar durante algunos periodos. A pesar de ello, Alfonso V mantuvo su apoyo hasta 1446 cuando Juan de Navarra le instó a volver a repartir el cargo y Alfonso tomó la decisión de dividir el cargo y le otorgó a María el gobierno de Cataluña y a Juan, el de Aragón y Valencia. En 1453 volvió a cambiar de opinión (Earenfight, 1994: 55). En los 1440 hubo problemas entre la oligarquía barcelonesa, denominada *Biga*, y los nuevos artesanos urbanos, compuesto por los *Busca*.

³⁸⁷ Aunque María tenía la posibilidad de gobernar con total independencia, compartió la autoridad con Alfonso V a quien informaba semanalmente de todos los asuntos del reino (Earenfight, 1994: 53). No obstante, en repetidas ocasiones, María demostró tener un mayor conocimiento de los usos y costumbres de la corona de Aragón. Así lo demuestran dos ejemplos de 1440, el primero sobre el intento por parte del rey de concesión del cargo de la gobernación de Cataluña a mosén Guerau de Cervelló, excesivamente joven para el puesto, y el segundo en las elecciones municipales de Zaragoza (García Herrero, 2015: 36).

³⁸⁸ Los infantes de Aragón se vieron envueltos en varios conflictos políticos en el reino de Castilla a lo largo del reinado de Juan II. Entre ellos, cabe destacar las precesiones que ejercieron en la corte castellana para desterrar al Condestable, Álvaro de Luna, y reducir su poder e influencia, y que acaba desembocando en la guerra entre Castilla y Aragón y Navarra, de 1429-1430 (Álvarez Palenzuela, 2017).

³⁸⁹ Fue una mujer con una gran cultura y deseosa de ampliar sus conocimientos. Como puede comprobarse en sus misivas, en múltiples ocasiones utilizó documentos el Archivo Real para apoyar, por medio de argumentos históricos, sus demandas (García Herrero, 2013: 105). Asimismo, fue muy consciente de la importancia del poder simbólico, como demostró, por ejemplo, en sus primeras navidades como reina, cuando pidió que le trajesen prendas y joyas de una de sus antecesoras, Violante de Bar, para afianzar su nueva condición como reina de Aragón (García Herrero, 2013: 102).

(Earenfight, 1994: 52). Sin duda, sus circunstancias vitales y sus múltiples virtudes favorecieron la pronta creación de un imaginario en torno a su figura a través de dos ejes interpretativos. Por un lado, los relatos historiográficos que sobre ella se construyen tienden a seguir modelos de la hagiografía; por otro lado, muchos autores la representaron como la esposa abandonada, victimizando, en muchas ocasiones, a la reina (García Herrero, 2015: 30). Entre las mitificaciones que de María de Castilla se hicieron, cabe detenerse en dos textos que la comparan con la joven Ifigenia: una de las coplas de la *La Comedieta de Ponza* y un romance de el *Cancionero de Estúñiga*.

En conmemoración de la batalla de Ponza, que había tenido lugar en el año 1435, Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana³⁹⁰ compuso una obra de inspiración dantesca: *La Comedieta de Ponza* (Toldrà Parés, 2013: 29). Compuesta en 1436 (Lapesa, 1954: 84), es un extenso poema, formado por 120 coplas de arte mayor, que narra la batalla naval de la isla de Ponza, en la que el rey Alfonso V de Aragón fue capturado por los genoveses. A partir de este acontecimiento histórico, el marqués de Santillana lleva a cabo una reflexión sobre la Fortuna que, “se justifica, en el argumento, por la necesidad de explicar satisfactoriamente dos situaciones contradictorias: la buena conducta y la injusta recompensa de los aragoneses” (Fernández Escalona, 1986: 352).

La inclusión de este personaje sirve, en parte, de sostén para el contenido político que incluye el marqués de Santillana en su obra. El autor propone en su obra un discurso ideológico con el que defiende y legitima el orden estamental del medievo (Fernández Escalona, 1986: 366). Como apunta Ardavín (1997: 3), en el *beatus ille* que declama la infanta Catalina se contraponen el estado de satisfacción en el que viven las clases bajas: “ca éstos non temen las lides marinas, / nin çierra sobr’ellos Fortuna sus llaves” (López de Mendoza, 2003: 304), y el sufrimiento de la nobleza que debe aprender a sobreponerse a los envites de la Fortuna para poder sortearlos. En cuanto a la estructura del poema, se basa en cuatro bloques fundamentales: 1) las quejas de las reinas; 2) los elogios de Leonor de Albuquerque a las virtudes de sus hijos y los malos presagios que alberga la reina madre; 3) relato de la batalla de Ponza y muerte de la

³⁹⁰ Cabe recordar que ya en el epígrafe 4.2. “Ifigenia, Cristo y la virtud” se analizó la importancia para la difusión de las recreaciones del mito de Ifigenia dentro del círculo humanístico que se reunió en torno al Marqués de Santillana. Tanto Alonso Fernández Ribera de Madrigal, con su *Tostado sobre Eusebio*, como don Pedro, condestable de Portugal, con su *Sátira de infelice e felice vida* retomaban el material mitológico desde una perspectiva religiosa. Así, mientras que el primero subrayaba la relación de los dioses grecolatinos con los demonios, el segundo se centraba en el carácter dañino y peligroso de los rituales antiguos.

reina madre; 4) la aparición de la diosa Fortuna, que explica los acontecimientos sucedidos en el tercer núcleo (Fernández Escalona, 1986: 352-353).

Aunque el marqués de Santillana emplea en numerosas ocasiones la mitología en esta obra, nos interesa detenernos en la primera sección del texto, en concreto, en las quejas de las cuatro damas, todas ellas relacionadas con la corona de Aragón: Leonor de Albuquerque; Blanca de Navarra; María de Castilla, reina de Aragón; y la infanta Catalina, esposa de Enrique de Trastámara y cuñada de Alfonso V. En esta primera parte, y salvo en la copla que le dedica a Leonor de Albuquerque, López de Mendoza establece una serie de equiparaciones entre las nobles damas y personajes mitológicos femeninos de la Antigüedad. Así, Blanca de Navarra es comparada con Hécuba, María de Castilla con Ifigenia y la infanta Catalina con Dido. La elección de estos personajes mitológicos no es baladí, pues las tres se caracterizan por la profunda tristeza que despertaban sus historias a un lector medieval, como recuerda el propio marqués en sus versos, donde Hécuba es “la triste nuera del rey Laumedón” (López de Mendoza, 2003: 301), mientras que “non menos fermosa e más dolorida que la Tiriana” (López de Mendoza, 2003: 302) hace referencia a Dido. En cuanto a la copla en la que se describe a la reina de Aragón, que aparece como una nueva Ifigenia, la alusión al dolor se introduce a partir de los acontecimientos en Áulide que vive la princesa micénica:

Con tanta inoçencia commo fue traída
la fermosa virgen, de quien fabla Guido,
al triste holocausto del puerto d'Aolida,
fabló la terçera, tornada al sentido,
el qual con la fabla le era fuido,
diziendo: «Bocaçio, la nuestra miseria,
si fablar quisieres, más digna materia
te ofresçe de cuantas tú has escrivido (López de Mendoza, 2003: 301).

Asimismo, las tres figuras mitológicas se asocian en la Edad Media a la inestabilidad de la Fortuna (Walthaus, 1994). La inclusión en el poema de estos parlamentos entre las reinas y Boccaccio “producen un efecto acumulativo en la intensidad del mensaje” (Fernández Escalona, 1986: 352), y ahonda en el sentimiento de desamparo en el que el marqués quiere sumir a sus personajes. No hay que olvidar que esta presentación es esencial para su concepción genérica de la obra que, como él

mismo expresa en la “Carta a doña Violante de Prades”, entiende como una comedia: “es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos e tristes e después el medio e fin de su días alegre, gozoso e bienaventurado” (López de Mendoza, 2003: 639). De esta manera, las desgracias que afectan a la corona de Aragón, cuyo clímax se alcanza con la derrota de Ponza, tienen su fin con los vaticinios de la Fortuna, que augura a esta casa real un futuro lleno de triunfos: “e d’este linaje, infinitos días/ verná quien posea grand parte del mundo [...]” (López de Mendoza, 2003: 355).

Del mismo modo que la caracterización de las reinas ahonda en la construcción genérica de la obra, la descripción de las cuatro nobles continúa con el discurso de alabanza de los miembros de la casa real aragonesa mediante “el proceso de mitificación” (Ardavín, 1997: 3) que lleva a cabo el marqués de Santillana. La elección de estos personajes mitológicos femeninos también apoya su “concepción estática y aristocratizante de la sociedad y de la política” (Ardavín, 1997: 3), pues no hay que olvidar que los tres personajes mitológicos pertenecen a la más alta nobleza y son representantes de tres de los territorios más importantes de la Antigüedad: Grecia, Troya y Cartago. En cuanto a la comparación de María de Castilla con Ifigenia, se sostiene por medio del vínculo que se establece entre las dos damas a partir de la inocencia. La reina aragonesa habla “con tanta inoçencia commo fue traída la fermosa virgen” (López de Mendoza, 2003: 301) a su sacrificio. De este modo, y gracias a su equiparación con el paradigma de virtud que encarnaba Ifigenia, la representación de la reina María, además de adquirir tintes trágicos, se ve envuelta del halo de castidad que rodeaba a la heroína griega.

La referencia al sacrificio de Áulide no solo ilustra el proceso de exaltación de Ifigenia dentro del imaginario de finales de la Edad Media, sino que también ofrece unos datos interesantes con respecto a la transmisión del mito en el siglo XV, pues el marqués de Santillana señala su fuente: “de quien fabla Guido” (López de Mendoza, 2003: 301). Este dato resulta esencial ya que demuestra que muchas fuentes de la transmisión de este mito durante la Edad Media eran neolatinas, y no tanto las fuentes clásicas originales. A pesar de que se trata de una simple mención del sacrificio de Ifigenia, se le ha dedicado una importante labor crítica a este pasaje y se han cotejado exhaustivamente las obras de los autores italianos que pudieron haber influido en el texto del marqués de Santillana, entre los que destacan Guido Cavalcanti, Guido Guinicelli y Guido delle Collone. Sin embargo, nuestro análisis nos ha llevado a proponer que el autor al que cita Santillana es Guido da Pisa, autor de *La Fiorita* o

*Fiore d'Italia*³⁹¹, una recopilación mitológica³⁹², escrita entre 1321 y 1337, como intentaremos demostrar a continuación.

Nuestra propuesta interpretativa se basa en que la comparación de doña María con Ifigenia en la estrofa XIII de *La Comedieta de Ponza*:

Con tanta inoçencia commo fue traída
la fermosa virgen, de quien fabla Guido,
al triste holocausto del puerto d'Aolida [...] (López de Mendoza, 2003: 301).

debe relacionarse con la estrofa XXV, en la que se alaba a Alfonso V, marido de doña María y rey de Aragón:

[...]
en éste prudencia, temperança e justicia
con grand fortaleza habitan e moran;
a éste las otras virtudes adoran,
bien commo a Dïana las dueñas de Siçia (López de Mendoza, 2003: 307).

En esta estrofa, se establece una comparación en la que las virtudes “adoran” a Alfonso V de la misma manera que las mujeres escitas adoraban a Diana³⁹³. Mientras que en la estrofa XIII, la comparación con Ifigenia alude a los hechos de Áulide (“al triste holocausto del puerto d’Aolida”), la mención de los cultos a Diana de las mujeres escitas en la estrofa XXV remite a los hechos de Ifigenia entre los tauros. Así pues, las dos estrofas dedicadas a la reina y al rey de Aragón formarían un entramado textual que se sustenta en el mito de Ifigenia. El retrato de la pareja real representaría las virtudes

³⁹¹ La única edición moderna completa que existe de la obra es la que llevó a cabo Luigi Muzzi en 1824, basándose en un incunable boloñés de 1490. La segunda parte del texto, *I fatti di Enea*, cuenta con un número mayor de ediciones (Cherchi, 2002: 383). Los relatos de Guido da Pisa se encuentran en los capítulos 114 y 115, respectivamente, justo después de la narración dedicada a Jefe. Esta ubicación se debe al comentario que lleva a cabo Guido da Pisa sobre unos versos de la *La divina comedia* en los que, a raíz de una mención a Jefe, se menciona sucintamente el sacrificio de Ifigenia. En el V libro del Paraíso se recogen los siguientes versos: “No os toméis, pues, el voto a la ligera: / sed fieles, pero no lo hagáis a ciegas, / como Jefe al hacer su primer don: / más le habría valido arrepentirse / que, por ser fiel, cumplir un acto inicuo; / también fue necio el líder de los griegos, / por quien lloró Ifigenia su hermosura / y que, cuando su rito fue sabido, / causó el llanto de locos y de sabios (Alighieri, 2018: 587-588).

³⁹² Este género había experimentado un importante auge en el panorama literario del siglo XV.

³⁹³ Generalmente, se ha identificado a estas “dueñas de Siçia” con las Amazonas (Rohland de Langbehn, 1997: 143; Kerkhof, 2003: 307), oriundas, en muchas tradiciones, de Escitia. Si se aceptara esta identificación, la mención de las Amazonas sería un mero elemento ornamental por medio del cual el marqués habría hecho alarde de su erudición.

propias de cada uno. Mientras que Alfonso V estaría adornado con las virtudes cardinales y las teologales, María de Castilla, como Ifigenia, mantendría la inocencia de la joven en Áulide y la veneración por la castidad en su culto a Diana.

Esta interpretación nos lleva a replantearnos el problema de su fuente. Los textos clásicos y medievales situaban estos cultos a Diana en el país de los tauros. Frente a estos textos, solo Guido da Pisa vincula a Ifigenia con el culto a Diana en Escitia, lo que nos lleva a pensar que la obra de Guido da Pisa fue la verdadera fuente del marqués de Santillana.

Scrive Ovidio nel libro di Ponto che nel regno di Scizia fu anticamente uno venerabile tempio fondato et edificato a reverenzia di Diana, alloquale si montava per XL gradi di marmo. In questo tempio era sempre deputata una vergine sacerdotessa a sacrificare a Diana ed erave per consuetudine ordinato che, qualunque forestieri venisse a questo tempio, che la detta sacerdotessa uno di loro sacrificasse, qualunque volesse. Ora avvenne che, essendo lo re di quelle contra de lo re Toante, a questo tempio capitò la vergine Efigenia figlia del re Agamennone [...] (Pisa, 1824: 230).

Antes de la mención a los cultos escitas relacionados con Ifigenia, Guido da Pisa cuenta la variante del mito que acaba con la muerte de Ifigenia, lo que explicaría la referencia “al triste holocausto del puerto d'Aolida” (López de Mendoza, 2003: 301).

Allora lo re Agamennon, ch'era duca di quello esercito, promesse a Diana d'immolare la prima vergine, che li venisse allemani. E, come avè fatto lo voto, la sua nobile figliuola Efigenia vergine preziosa li venne innanzi. La quale come la vide, così incontanente la immolò in sacrificio a Diana [...] (Pisa, 1824: 229).

Sabemos finalmente que la obra de Guido da Pisa tuvo cierta repercusión en la península ibérica, pues había sido una de las fuentes textuales de Enrique de Villena en sus *Doce trabajos de Hércules* (Cherchi, 2002: 381).

A pesar de estos indicios, la crítica no se había planteado la posibilidad de que Guido da Pisa pudiese ser el autor que citaba López de Mendoza. Eugenio de Ochoa (1844: 57) fue uno de los primeros investigadores que examinó la cita e indicó que la mención a Guido en la octava XIII hacía referencia al poeta florentino Guido Cavalcanti

al que Ochoa atribuía una *Ifigenia*³⁹⁴. Sin embargo, ya Kerkhof (1976: 353) demostró que no hay ninguna constancia de que el escritor italiano hubiese escrito ninguna tragedia sobre dicho mito, por lo que su identificación con el autor que se menciona en la octava XIII pierde fuerza.

Kerkhof ha sido uno de los grandes estudiosos sobre este tema, y además de cuestionar la propuesta de Ochoa, ha investigado más posibilidades. Entre los autores que ha considerado se encuentra Guido Guinizelli, al que descartó puesto que el marqués de Santillana reconoce en el “Proemio e Carta” que no conocía la obra de Guinicelli (Kerkhof, 1976: 354).

Otra de las posibilidades que se han barajado es que se tratase de Guido delle Collone. Como ya hemos comentado en el epígrafe anterior, Collone había compuesto una de las obras más influyentes sobre la materia troyana (*Historia destructionis Troiae*). Sin embargo, el hecho de que no incluyese el mito de Ifigenia elimina por completo la posibilidad de que Guido delle Collone sea la fuente del marqués de Santillana.

Kerkhof aduce, sin embargo, que el marqués de Santilla pudo haber leído alguna de las traducciones al castellano de la obra de Guido delle Collone. Sabemos que solo dos textos hispánicos que derivan de la *Historia destructionis Troiae* incluyen referencias a Ifigenia: las *Sumas* de Leomarte y la *Crónica troyana* (1490) de Juan de Burgos. La segunda es demasiado tardía para ser la fuente de *La Comedieta de Ponza*, compuesta en 1436. En cuanto a las *Sumas*, Kerkhof (1976: 354) propuso que se trataba de la fuente del marqués, e indicó como dato significativo que en el tejuelo del manuscrito 9256³⁹⁵ de las *Sumas* estaba escrito “G. Colonna. Historia de Troya” (Kerkhof, 1976: 354)³⁹⁶.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el desenlace en la narración de las *Sumas* no concuerda con el adjetivo “triste” con el que el marqués de Santillana califica el episodio, pues, en la obra de Leomarte, Diana salva a la joven, que vuelve a casa con su madre, Clitemnestra. Por otra parte, la inocencia no es un rasgo que se asocie en ningún momento a la Ifigenia en el texto de las *Sumas*, en el que se menciona la culpa

³⁹⁴ Esta identificación parecía encontrar un apoyo importante en el prólogo de la *Comedieta*, que el marqués de Santillana dedica a doña Violante de Pradas, donde se menciona que el marqués le iba a enviar a la dama algunos de sus sonetos que ha hecho al itálico modo, cuyo arte cultivó primero “Guido Cavalgante” (Kerkhof, 1976: 505).

³⁹⁵ Kerkhof no indica la signatura, pero ambos han sido digitalizados en la Biblioteca Nacional y puede comprobarse el dato.

³⁹⁶ Rohland de Langbehn (1997) defiende también la hipótesis de Kerkhof.

que recae sobre su linaje desde tiempos de Atreo como posible causa de que la diosa la haya elegido a ella. Por último, el argumento de Kerkhof sobre el tejuelo plantea dudas razonables ya que no hay datos que corroboren que el marqués hubiese consultado este manuscrito. Estas consideraciones nos llevan a descartar la identificación del Guido de la estrofa XIII con Guido delle Collone.

La *Comedieta de Ponza* no es la única obra que establece una comparación entre la reina aragonesa y la princesa micénica en el siglo XV, como veremos a continuación. La labor cultural aragonesa de estas décadas dejó sus huellas gracias a las múltiples traducciones de obras latinas e italianas, y a la importante emigración de intelectuales de los territorios del oeste de la península a la corte napolitana del monarca aragonés (Bonmatí Sánchez, 2006: 44). Entre las obras que demuestran la intensa efervescencia literaria de la corte napolitana de Alfonso V destaca, sin duda, el *Cancionero de Estúñiga*, que debe su nombre a Lope de Estúñiga, comendador de Guadalcanal. Se trata de “una compilación, de hacia 1462, en la que se recoge el quehacer poético de los ingenios que acompañaron a Alfonso V de Aragón” (Alvar, 1984: 205). Nuestra atención se va a centrar en el romance CXIV, que canta a doña María de Castilla.

Retraída estaba la reina, mujer de Alfonso el Magno, en el templo de Diana Vestida estaba de blanco, collar de jarras al cuello <i>Paternoster</i> en sus manos, Acabada su oración, mucho más triste que Leda, –“Maldigo la mi fortuna para ser tan mal fadada ¡Y muriera una vegada O muriera en aquel punto mi marido et mi señor (Salvador Miguel, 1987: 535-541).	la muy casta doña María, fija del rey de Castilla, do sacrificio fasía. un parche de oro ceñía con un grifo que pendía corona de palmería. como quien planto fasía, sospirando así desía: que tanto me perseguía ¡muriera cuando nascía! y non tantas cada día! que de mí se despedía para ir en Berbería [...].”
---	---

Se trata de un romance histórico, atribuido a Carvajal o Carvajales³⁹⁷, en el que se establece una comparación entre la reina doña María e Ifigenia. Existe una versión muy parecida en el *Cancionero de Roma*, compilado hacia 1465, que solo varía en cuatro versos (Dumanoir, 2004: 41) y otra versión en el *Cancionero de la Biblioteca Marziana de Venecia* (Tato, 1997: 1479). El romance forma parte, junto con otros tres textos³⁹⁸, de un conjunto temático que se centra en Alfonso V y María de Castilla (Tato, 1997: 1479; Dumanoir, 2004: 41). La composición, que ha recibido un considerable interés por parte de la crítica³⁹⁹, presenta dos problemas importantes: su autoría y su datación. Con respecto a su autor, y aunque el poema no tiene ningún tipo de rúbrica o firma, parece que, con reservas, la mayor parte de los investigadores se inclina por identificarlo con el poeta Carvajal⁴⁰⁰, del que se conocen muy pocos datos, a pesar de ser el poeta más representado en el *Cancionero de Estúñiga*. En cuanto a su datación, Amador de los Ríos propuso que la composición era de 1442 a partir de su interpretación de los últimos versos del poema (Amador de los Ríos, 1865: 460); por su parte, Menéndez Pidal lo data en 1454 (Menéndez Pidal, 1953: 20), al igual que Soldevila (1928: 291); Tato considera que las fechas más plausibles de composición son después de diciembre de 1456, por la referencia al terremoto que hay en el poema, y antes de 1458, fecha de la muerte de Alfonso V (Tato, 1997: 1489).

Nuestro interés por el poema se debe a la representación de la reina María en los primeros versos. En ellos se sitúa a la monarca en el templo de Diana y se menciona los sacrificios que hacía en su honor. Aunque se trata de una alusión sutil, la inclusión de la referencia a este lugar, la insistencia en la castidad de la reina, los motivos de la soledad

³⁹⁷ No es el único poema que le dedica a la reina. En “La vuestra gran solicitud” el poeta vuelve sobre el tema de la ausencia del rey y la virtud y fidelidad de doña María.

³⁹⁸ Las cuatro composiciones aparecen agrupadas en los Cancioneros. El primer texto que conforma este pequeño ciclo es una breve epístola en prosa que sirve como presentación al segundo texto, el romance “Retraída estava la reyna”. A continuación, viene un loor sobre el monarca, “Tu uençiste al rey africano” y, por último, un elogio a la virtud de María de Castilla, “La uuestra grand solitud” (Tato, 1997: 1479).

³⁹⁹ Uno de los aspectos que ha llamado más atención es el hecho de que se le otorgue la palabra a un personaje femenino. El poema sigue la estela de las composiciones de lírica femenina en las que la voz poética se queja de su suerte en amores siguiendo el tema de las malcasadas. Se trata de uno de los pocos ejemplos de esta corriente que pueden encontrarse en los cancioneros (Tato, 1997: 1481). No obstante, aquí, el personaje principal está cargado de la autoridad de una reina todavía en el trono (Dumanoir, 2004: 42).

⁴⁰⁰ El hecho de que no se conozca su nombre propio no ayuda a su identificación. Por su apellido, pudo ser castellano o leonés, residente en la corte napolitana. “Que no existan poemas suyos dedicados a la conquistadora de Nápoles (1445) lleva a la sospecha de que se incorporara a la corte algo después de tal hecho. Sólo ofrecen seguridad cronológica dos poemas suyos, que se refieren a acontecimientos ocurridos en 1456-1457 y 1460, respectivamente” (Gerli, 1994: 77). Es autor también de cuatro poemas en italiano, total o parcialmente (Alvar, 1984: 205).

de la voz femenina y la situación geográfica de personaje en un espacio que le es ajeno remiten al mito de “Ifigenia entre los tauros”, lo que demostraría su pervivencia en la lírica medieval y en el imaginario de ciertos sectores de la sociedad⁴⁰¹.

Las referencias a vidas de mujeres ilustres de la Antigüedad, ya fuesen históricas o mitológicas, había logrado una importante popularidad durante los últimos siglos de la Edad Media, como parte del debate de la *Querrela de las Mujeres*. La gran difusión que conoció este tópico literario se debe a que estas biografías femeninas se planteaban como modelos y guías de conducta para las mujeres de las cortes europeas, y también para sus doncellas. La educación de las mujeres nobles y la interacción con poetas y escritores en los entornos cortesanos facilitó que las futuras reinas desarrollasen su gusto por las letras y el conocimiento. El contacto directo con estos círculos literarios favoreció, asimismo, la creación de un campo cultural en el que las damas nobles y, especialmente, las reinas, adoptaban el papel de promotoras o mecenas de estos autores⁴⁰² (Pelaz Flores, 2014: 335).

Como ya hemos visto a propósito del marqués de Santillana, la comparación entre la reina aragonesa e Ifigenia debía resultar atractiva para un sector de los intelectuales. Así, el motivo de la soledad del personaje femenino mitológico, que ya había sido empleado por Ovidio (*Tr.* IV 4, 67), se presenta en el poema a través de la reina que espera pacientemente el regreso de Alfonso V de las guerras italianas. Este modelo femenino mitifica al personaje de doña María a partir de las alusiones a la castidad y a la sumisión al marido⁴⁰³ (Irastortza, 1986-1987: 191). Los paralelismos que se establecen entre la reina aragonesa y la princesa micénica son múltiples. Por ejemplo, la castidad de doña María se realza por medio de las referencias a Ifigenia y Diana⁴⁰⁴, ambos prototipos de la doncella virgen. Asimismo, el sentimiento de abandono y

⁴⁰¹ Con respecto a la difusión de este mito durante la Edad Media, también cabría mencionar el hecho de que en *La Celestina* hay una pequeña alusión a la historia de los Atridas: “[...] ¿Qué hizo Paris? ¿Qué Elena? ¿Qué hizo Ypermestra? ¿Qué Egisto? [...]” (Rojas, 2008: 617- 618). El hecho de que sea mencionado Egisto demuestra que no todo el conocimiento sobre mitología griega se había perdido durante la Edad Media como muchos investigadores han afirmado. Sin embargo, la confusión con el nombre de Ypermestra con el de Clitemnestra puede ilustrar el grado de conocimiento con el que había llegado.

⁴⁰² Es el caso de María de Aragón, consorte de Juan II de Castilla quien impulsó, dentro del renacimiento cultural que se estaba viviendo en la corte castellana, iniciativas en las que se retrataba a las mujeres “a través de la concepción que se derivaba de su realidad femenina y responsabilidad política” (Pelaz Flores, 2014: 337).

⁴⁰³ Se produce, además, un contraste entre la caracterización de la reina María, que se lamenta de su abandono, y el rey Alfonso, al que se compara con Julio César y Alejandro Magno (Toldrà Parés, 2013: 38). La imagen del monarca, ocupado en los asuntos bélicos, denota su poder y orgullo.

⁴⁰⁴ En “A la virtuosa reina doña María” de Pere de Santa Fe también se establece una correlación entre la monarca y la diosa Diana.

soledad con el que se representa a doña María⁴⁰⁵ refleja también el dolor de Ifigenia, separada de su familia. La ubicación geográfica de ambas también ahonda en este *topos*, pues ambas mujeres se encuentran en tierras extranjeras, ya que, aunque doña María es reina consorte de Aragón, es hija del rey de Castilla.

Es evidente que permaneció fiel a su identidad castellana aunque llegara a integrarse en las costumbres de la corona aragonesa y aunque entregara el resto de su vida a la tarea de sacar adelante el reino que le había tocado gobernar prácticamente en solitario [...] La historiografía de la Corona de Aragón, probablemente en contraposición a la otra gran “María”, María de Luna, que sí que era natural de la tierra, la consideró una extranjera, una castellana [...] (Narbona Cárceles, 2009: 93).

Podría aducirse que el empleo del mito de Ifigenia entre los tauros no habría sido adecuado para asociarlo a la reina María de Castilla debido al contenido violento de los sacrificios humanos. No obstante, en *El triunfo de las donas* (ca. 1440) los sacrificios que se realizaban en el templo de Diana aparecen bajo una luz positiva⁴⁰⁶. Así, frente a la defensa de la virginidad⁴⁰⁷ por parte de las mujeres, los hombres han preferido venerar figuras lujuriosas:

La viçésima tercia razón es porque los mayores delitos que han seido en el mundo, fueron por onbres, e non por mugeres cometidos [...] Los onbres adoravan e fazían tenplos al vigioso Príapo, porque en el instrumento e acto generativo fue más

⁴⁰⁵ La soledad de la reina María, se hizo patente en muchos momentos de su vida, pero especialmente, tal y como revelan sus cartas, sufrió la enfermedad de su madre, Catalina de Lancaster. Así se lo confesó a su hermano Juan II cuando su salud se empezó a resquebrajar, la reina de Aragón escribía constantemente para recibir noticias. En un momento dado, y al no tener respuesta envió a Ramon de Caldes, panadero del rey, a Castilla para recabar información de primera mano del estado de salud de su madre (Comas Via, 2018: 161).

⁴⁰⁶ Se incluye en un fragmento que trata sobre “los mayores delitos” que se han cometido en el mundo, en el que Rodríguez del Padrón afirma que los pecados de los hombres son peores que los de las mujeres.

⁴⁰⁷ El planteamiento de la sexualidad ocupa un lugar privilegiado en las polémicas de la Querrela de las mujeres. Mientras que en todos los libros profemeninos del siglo XV ibérico se destaca la castidad como la cualidad más esencial para las mujeres de todos los estados, autores misóginos como Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, afirmaban que la lujuria era una característica intrínseca a todo el género femenino (Rábade Obradó, 1988: 271). Abundan los libros en los que se concibe el ideal femenino a partir de ideas cristianas, entendidas como naturales para las mujeres, y que satisfacían los intereses de los teólogos y clérigos. Entre ellas destacan “la castidad, la piedad, la bondad o la dedicación al cuidado de los enfermos” (Pelaz Flores, 2014: 341), cuyo cultivo se fomenta entre mujeres de todas las clases sociales, pero, especialmente, entre las más poderosas, que contaban con la capacidad para dotar económicamente monasterios y hospitales (Pelaz Flores, 2014: 341).

poderoso; et las donas a Vesta, dea de las vírgenes, e a la casta Diana sacrificavan e sus tenplos fazían (Rodríguez del Padrón, 1999).

La castidad de la reina doña María no solo se mitifica por medio de su comparación con la primogénita de Agamenón, sino que se refuerza a través de los elementos simbólicos que la visten. El collar de jarras del que pendía un grifo hace referencia a la divisa creada por su suegro, Fernando de Antequera, que fue adoptada por Alfonso V en su corte de Nápoles. Las jarras con lirios o azucenas también eran emblema de la orden de Santa María⁴⁰⁸, creada por Fernando de Antequera el día de la Asunción de la Virgen en 1403, muy relacionado con la devoción mariana gótica, puesto que simbolizaban “la pureza e inocencia de María en la Anunciación y de la concepción inmaculada” (Domenge i Mesquida, 2014: 108).

El análisis textual del romance ha permitido observar cómo en el poema se subraya, en primer lugar, la castidad de la reina, por medio de la comparación con Ifigenia y de las referencias a la simbología mariana, asociada al reino de Aragón. La reina doña María se transforma, de esta manera, en paradigma de virtudes femeninas, como la inocencia y la pureza. En segundo lugar, las alusiones al templo de Diana del romance ahondan en la caracterización de la monarca aragonesa, que se asimila al personaje de Ifigenia en la península del Quersoneso, ya que, al igual que la princesa micénica, la reina se sitúa en un entorno que le era hostil, lejos de su marido y de su familia, y completamente sola. De este modo, gracias a esta reivindicación de la reina de Aragón, se configura, asimismo, la representación del personaje de Ifigenia como paradigma ideal femenino tardomedieval.

7.3. Ingenio femenino en la *Floresta de Engaños* de Gil Vicente

A finales de la Edad Media, la lectura e interpretación de los clásicos latinos sufre algunas importantes transformaciones. El siglo XV marcó el principio de esta nueva mentalidad con respecto a la Antigüedad clásica en la península ibérica, muy influida por las corrientes que había inaugurado el *Trecento* italiano.

La renovación pedagógica que promovieron y llevaron a cabo los humanistas europeos desde mediados del siglo XV contribuyó a ampliar gradualmente el

⁴⁰⁸ Por su parte el grifo alude a la fortaleza que debían poseer todos los caballeros de la orden. El color blanco también se asociaba a esta orden (Domenge i Mesquida, 2014: 108).

conocimiento de las letras clásicas, recuperadas desde finales de la Edad Media en un lento pero exitoso proceso (Schwartz, 2008: 19).

Esta renovación de finales de la Edad Media se apoyó en los trabajos de los primeros humanistas que facilitaron el acceso a autores hasta entonces desconocidos en las tradiciones medievales como sucede, por ejemplo, con la poesía de Propertio (Schwartz, 2008: 19). La llegada de manuscritos y sabios de Bizancio también contribuyó al conocimiento de la literatura griega, cuyo estudio se fue extendiendo por Europa occidental. Por otro lado, los cambios introducidos en las escuelas, gracias a los *studia humanitatis*, favorecieron la renovación de los conocimientos que se manejaban sobre la Antigüedad clásica. Frente a la idea medieval, que no concebía un corte con la Antigüedad clásica, los humanistas del Renacimiento incorporan el concepto de dimensión histórica y buscan en la lectura de los textos clásicos ideas que les permitan interpretar su propia sociedad (Schwartz, 2008: 21). Todo ello contribuyó, sin duda, a un auge importante en el empleo de la tradición mitológica. Estas nuevas formas de entender el acervo cultural clásico no surgieron en el siglo XV, sino que beben de las ideas de los siglos anteriores: “Se trataba, pues, de poner en efecto el programa de renovación intelectual que Petrarca había sugerido a mediados del siglo XIV, sin llegar a verlo realizado” (Schwartz, 2008: 20).

Además, la aparición de la imprenta y la extensión de su uso permitió el flujo de libros por toda Europa⁴⁰⁹ y los continuos viajes de los humanistas también favorecieron el intercambio de ideas; no hay que olvidar que durante este siglo las relaciones entre Italia y la península ibérica fueron muy estrechas, como demuestran los viajes que se hicieron en una y en otra dirección.

Entre los autores que se insertaron en estas nuevas corrientes y que emplearon asiduamente la mitología en sus obras destaca el dramaturgo portugués Gil Vicente (*ca.* 1460- *ca.* 1536), un autor que estuvo a caballo entre la tradición medieval y la renacentista. Entre su producción literaria, destaca una serie de piezas mitológicas con música⁴¹⁰ que compuso para grandes eventos sociales, como matrimonios y bodas de la

⁴⁰⁹ En la segunda mitad del XV vieron la luz ediciones de Cicerón (1465, 1466, 1467, 1469), Lactancio (1465), Apuleyo (1469), Aulo Gelio (1469) y César (1469) (Schwartz, 2008: 25-26).

⁴¹⁰ Algunas de estas obras de temática mitológica son *El Auto de los Cuatro Tiempos*, *el Auto de la Sibila Casandra* y *el Auto chamado da Lusitania*. Incluso en obras con un alto contenido religioso como *el Auto da história de Deus*, establece paralelismos entre la resurrección de Jesús y el mito del Ave Fénix (Calero Secall, 2001: 319-320).

nobleza y realeza, que inauguraban la cultura festiva que se desarrollaría en el siglo siguiente en la corte de Madrid (Neumeister, 2000: 64).

Para el estudio de esta Tesis, cabe destacar su última obra conocida, la *Floresta de Enganos*⁴¹¹. Se trata de una pieza teatral, representada por primera vez en Évora, en 1536, en honor del rey João III. Para las fuentes de este auto, se han trazado ciertas concomitancias entre la escena inicial de la *Floresta* con el *Dialogue du fol et du sage*, un texto francés del XVI, y también entre la *Sottie des trimpeurs* (1530) y las escenas del mercader (Stathatos, 1972: 88). En cuanto al episodio del “doutor” con la “moça”, Stathatos (1972: 93) considera que Gil Vicente pudo basarse en uno de los relatos de *Cent nouvelles nouvelles*, atribuidos a Antoine de la Sale y recopilados entre 1456 y 1461 y en la leyenda de Aristóteles y Filis. Para Michaëlis de Vasconcellos (1912), la fuente primaria de Gil Vicente fue la *Genealogia Deorum* de Boccaccio

Se han propuesto diferentes teorías sobre las fuentes del episodio mitológico entre Cupido y Grata Celia, la hija del rey Telesbano. Algunos autores (Brilhante, 1992) han hecho hincapié en ciertos elementos comunes entre estas escenas y las novelas de caballerías, como la idealización del amor y la nobleza de los sentimientos, que reflejan su elevada posición social; la naturaleza hostil de los espacios descritos para los montes de la sierra Minea; y la prueba que tiene que superar el héroe. Otros (Bell, 1921; Stathatos, 1972) han postulado que se trata de una variante del mito de Psique y Cupido⁴¹², que era de sobra conocido en la península ibérica durante el siglo XVI

⁴¹¹ La *Floresta de Enganos* está compuesta por cuatro historias diferentes. La primera tiene lugar en una cárcel, donde dialogan un tonto y un filósofo. El sabio, que se lamenta de su situación actual, afirma estar en esa celda por haber dicho la verdad, a la manera de Boecio. El tema principal de la siguiente historia es el engaño de un mercader usurero, que trata de timar a una viuda, comprándole una carta de pago de cuarenta mil reales que le ha dado el rey Telesbano por diez mil reales. Sin embargo, como revela una joven que asiste a la negociación entre ambos personajes, todo es un engaño, pues la viuda es, en realidad, un escudero disfrazado, y la supuesta carta de pago es un papel sin ningún tipo de valor. Tras esta historia, comienza el núcleo de la *Floresta de Enganos*: la primera parte de los amores entre Cupido y Grata Celia. Cupido se ha enamorado de la joven princesa pero ella rechaza sus avances. Cansado, el dios del amor convence a Apolo de que le ayude. Así, los dioses engañan al padre de Grata Celia, el rey Telesbano, y le instan a abandonar a su hija en la sierra Minea para salvar a su reino de una catástrofe inminente. Una vez el rey Telesbano ha dejado a Grata Celia sola en los montes, tiene lugar la cuarta historia, la de un doctor en leyes, entrado en años, que desempeña las labores del rey en su ausencia. Mientras realiza sus tareas, una joven moza acude a verle para pedirle consejo y solucionar un problema. La naturaleza lasciva del doctor queda al descubierto cuando le propone a la muchacha ir a su casa a cambio de su ayuda. Allí, sin embargo, la joven le tiende una trampa, que acaba con el juez disfrazado de esclava negra y amasando pan. Finalmente, la comedia de Gil Vicente concluye con el desenlace de la historia entre Cupido y Grata Celia, que termina con el dios del amor encadenado, y con la llegada de unos peregrinos, entre los que se encuentra el príncipe de Grecia, con quien, finalmente, se casa Grata Celia.

⁴¹² La falta de datos sobre la biografía de Gil Vicente ha generado debates sobre su formación clásica. Algunos investigadores han defendido que, aunque no hubiese recibido una enseñanza sólida, como

(Escobar Borrego, 2002). Desde el *Asno de Oro* de Apuleyo, “el testimonio culto más importante de la Antigüedad clásica para la vigencia del mito” (Escobar Borrego, 2002: 15), hasta las recreaciones medievales de *La leyenda del Caballero del Cisne* o *El Conde Partinuplés*, el mito había tenido una gran difusión en las letras occidentales, pues hunde sus raíces en el folclore tradicional. La estructura del cuento de Psique y Cupido según Walsh (*apud* Escobar Borrego, 2002: 24-25) es la siguiente:

- 1) *Ira Veneris*: La diosa Venus se encoleriza porque los mortales adoran la belleza de Psique y abandonan su culto. Para vengarse, Venus le pide a Cupido que haga que la joven se enamore de un monstruo. El padre de Psique consulta el oráculo de Apolo, quien le indica que es necesario que abandone a su hija en la sierra, de donde la recogerá el ser con que el que se casará.
- 2) *Amor Cupidinis*: Psique, que desconoce la verdadera identidad de su marido, se encuentra tan feliz que decide invitar a sus hermanas, a pesar de las advertencias de Cupido. Las hermanas de Psique sienten envidia de la felicidad de la joven, y le conminan a que tenga cuidado con su marido. Cupido advierte a Psique de que no puede contemplarlo, pero ella le desobedece, por lo que el dios la abandona.
- 3) *Psyche errans*: Psique va en busca de su marido. En un momento dado, desesperada y a punto de suicidarse, Pan la ayuda y le insiste en que siga con su empeño. Venus le pide a Mercurio que difunda un pregón para apresar a la joven.
- 4) *Psyque apud Venerem*: Venus le impone a Psique una serie de pruebas.
- 5) *Felix coniugium*: Cupido salva a Psique y le pide a Júpiter poder casarse con ella. Tras la asamblea de los dioses, se celebra la boda.

Para Stathatos (1972: 92), el mito de Cupido y Psique y la obra de Gil Vicente comparten los siguientes motivos: la belleza extraordinaria de la protagonista; la ira de Venus, dato que saca a partir de la mención en el texto de la ira de las diosas; el amor de Cupido; la visita del rey al templo de Apolo; el consejo de Apolo de que abandone a su hija en la montaña; la desesperación del rey; los esfuerzos de la protagonista por consolar su padre; la obediencia del padre con los mandatos del dios; el abandono de la

demuestran las confusiones presentes en sus textos, hubo de tener acceso a un importante bagaje cultural gracias, probablemente, a las traducciones de obras clásicas (Calero Secall, 2001: 318).

hija en la montaña; la angustia de la joven; y la intervención divina al final (Stathatos, 1972: 92). A pesar de estas similitudes, el investigador también admite que ninguno de los mitemas estructurales del mito de Psique y Cupido aparece en la obra de Gil Vicente (1972: 91): 1) El marido sobrenatural; 2) la boda; 3) la violación del tabú; 4) la búsqueda del marido desaparecido; y 5) el reencuentro⁴¹³.

Además de las concomitancias con el mito de Psique y Cupido, Stathatos (1972: 92) propone que Gil Vicente entrelaza estos componentes paganos con elementos cristianos, al incorporar como hipotexto la historia bíblica de Isaac y Abraham. Para ello, se basa en la importancia del motivo del sacrificio que aparece en la historia de Cupido y Grata Celia, así como en la obediencia al dios, el dolor del padre, el hecho de que los hijos ignoran el destino que les aguarda en la montaña y en la referencia textual que aparece en la *Floresta*:

REI. Mándalo Apolo Dios,
 y me metió neste afán;
 y, como hizo Abrahán,
 hago sacrificio de vos (Gil Vicente, 1972: 88).

Asimismo, y según las tesis de Calero Secall, Gil Vicente, en el episodio de la Grata Celia de la *Floresta de Engaños*, también retoma el mito de Ifigenia (Secall, 2001: 317). En su trabajo, Calero Secall establece una serie de concomitancias entre el personaje vicentino y la heroína griega, a través de la caracterización de los personajes, de la estructura dramática, y de los motivos temáticos de ambos episodios

Desde el punto de vista de la caracterización de los personajes, es necesario analizar, en primer lugar, el papel del rey, debido a las similitudes entre Agamenón y Telesbano. Ambos se ven obligados a elegir entre su reino y su hija para apaciguar la ira de las diosas; la indecisión de ambos y el sentimiento de culpa alertan a las hijas de ambos de que algo sucede; como consecuencia de la decisión de aplacar a las diosas, deben renunciar a sus hijas. En segundo lugar, cabe destacar que Apolo tiene un papel

⁴¹³ Asimismo, hay otros detalles en los que ambos relatos difieren: en el material mitológico, el enfado de la diosa se debe a los celos que siente de Psique, mientras que en la *Floresta* son las supuestas malas acciones de Grata Celia las que desencadenan la ira de las diosas; en el mito, Venus manda a Cupido hacia Psique, frente a la obra vicentina, donde Cupido voluntariamente se dirige hacia Grata Celia; Psique es consciente de que lo que le espera en la montaña, pero Grata Celia no; y, finalmente, Psique se enamora y se casa con Cupido y Grata Celia lo rechaza y se casa con el príncipe de Grecia (Stathatos, 1972: 92).

similar al de Calcante, cuyas artes adivinatorias atribuyen a la cólera de Ártemis el sacrificio que se le exige a Agamenón (Calero Secall, 2001: 331).

COPIDO. [...]
 El rey Telebano
 es tu devoto y grande amigo;
 bien en secreto te digo,
 que, antes que pase un año,
 terná peligro consigo;
 y el tu templo corre risco,
 porque esta ciudad será
 toda assolada a barrisco.

APOLO. Esso, ¿qué lo causará?

COPIDO. Tiene hecho tantos males
 Grata Celia, de secreto,
 a las diosas divinales,
 pecados tan criminales,
 que lo que digo es cierto (Gil Vicente, 1972: 76-77).

A todo ello hay que añadir que Gil Vicente también elige como protagonista de esta historia a una joven virgen, hija de reyes. La relación con su padre también es similar en las dos obras, y ambas tienen una confianza ciega en ellos, razón de la que se aprovechan ambos progenitores para engañarlas. Las dos hijas son también capaces de sentir el desasosiego paterno.

Con respecto a la estructura dramática, cabe destacar el hecho de que en la obra de Gil Vicente se mantiene el dilema trágico entre los deberes reales y los paternos. El padre guía a la hija con engaños a la montaña, del mismo modo que los generales griegos habían traído con artimañas a la princesa micénica al puerto de Áulide. El destierro de ambas jóvenes en una tierra desconocida también es similar, ya que, en ambos relatos, pone a prueba la resolución de ambas mujeres. Por último, Calero Secall también subraya el parecido del final de las dos historias: unos jóvenes griegos se dirigen a un templo; rescatan a la protagonista femenina; y la joven doncella se vale del engaño para liberarse de un peligro⁴¹⁴. Finalmente, desde el punto de vista de los

⁴¹⁴ En ambos relatos, el ingenio de la joven es fundamental para la resolución positiva de la trama. Así, por un lado, Grata Celia promete entregarle su amor a Cupido si el dios acepta ponerse unas cadenas.

motivos en ambos episodios podemos encontrar: la calamidad a la que se enfrenta el reino en su conjunto; la ira de las diosas⁴¹⁵; la caza⁴¹⁶; y la virginidad de las protagonistas.

En todo caso, todos los elementos mitológicos que se entrecruzan en la obra de Gil Vicente están subordinados al mensaje fundamental del texto: “la denuncia de la corrupción, el soborno y en última instancia el engaño que los altos dignatarios alimentaban [...]” (Calero Secall, 2001: 335). El tono cómico de la *Floresta de Engaños* invita a reflexionar sobre el justo fracaso de todos los engañadores (Stathatos, 1972: 95).

Si aceptamos la influencia del mito de Ifigenia en la obra de Gil Vicente y su repercusión en la construcción del relato de Grata Celia y Cupido, es necesario analizar la evolución en la recreación del personaje de Ifigenia de la *Floresta de Engaños* con respecto a la tradición. La defensa vicentina de la protagonista femenina que, mediante su propio ingenio, logra salir airosa de una situación muy negativa para sí misma y, a su vez, burlar a su engañador refleja un cambio en el tratamiento del material mitológico. Aunque el engaño de Ifigenia ya estaba presente en la obra de Eurípides, *Ifigenia entre los tauros*, la tradición hispánica medieval se había centrado en la cuestión de los sacrificios humanos, como había sucedido en los textos de Fernández de Madrigal y de don Pedro, condestable de Portugal cuando trataba el tema de la península del Quersoneso. En la obra de Gil Vicente, sin embargo, la protagonista femenina triunfa gracias a su capacidad para sobreponerse a las mudanzas de la fortuna. La razón que subyace a este cambio de perspectiva se explica, probablemente, por una nueva visión de los personajes femeninos en la literatura ibérica, y especialmente en el teatro de Gil Vicente (Álvarez Sellers, 1997; Balsa, 2012). Así pues, los cambios sociales del siglo XV tienen su reflejo en este tipo de literatura que “convierte a la mujer en reflejo especular de la misma [realidad cambiante y problemática del Renacimiento], dotándola

De este modo, se intercambian los papeles de víctima y verdugo, y Grata Celia puede huir con el príncipe de Grecia. Por otro lado, en el mito, Ifigenia organiza una estrategia para poder salvar a Orestes de los sacrificios en honor a la diosa Ártemis, lo que les permite huir, con la estatua de Diana, de la violencia de los tauros.

⁴¹⁵ Mientras que en el mito de Ifigenia la diosa ultrajada es Diana, en Gil Vicente, la ira que desatan es la de las diosas “Verecinta, Julia y Palas” (Gil Vicente, 1972: 79), también conocidas como Cibeles, Juno y Minerva. El motivo de la ira común de varias diosas también estaba presente en el episodio del juicio de Paris, que, en muchos relatos, se presenta como el origen de la guerra de Troya. Se trata, al fin y al cabo, de un tema tradicional en la mitología clásica.

⁴¹⁶ Agamenón trasgrede la ley divina al cazar un ciervo de Ártemis; en la obra de Gil Vicente, Telesbano engaña a su hija afirmando que se van a ir de caza a los montes Mineos.

de voz y personalidad propia independientemente del género literario y la clase social que ejemplifique” (Álvarez Sellers, 1997: 25).

Como vimos en el epígrafe anterior, en los entornos áulicos, especialmente a partir del siglo XV, el consumo de historias sobre las vidas de mujeres ilustres, entre las que se incluían personajes de la mitología clásica, experimentó un gran auge. Estas tendencias literarias forman parte de un fenómeno europeo y se enmarcan en la conocida Querrela de las mujeres, de manera que funcionan como respuesta a las obras de corte misógino⁴¹⁷.

7.4. Los arquetipos femeninos de las Atridas en las obras didácticas del Siglo de Oro

La influencia del mito de Ifigenia en el siglo XVI hispánico también se dejó sentir en *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón⁴¹⁸ (ca. 1505 - c.1581), un tratado filosófico renacentista de hacia 1536 (Kerr, 1955: 133). De estilo ciceroniano, a pesar de que Villalón afirma que sus modelos son Macrobio y Platón (Kiger, 1983: 368), es una obra “cuyo discurso ideológico de raíz humanista se dirige a la construcción de un nuevo modelo de ciudadano capaz de integrarse en el marco político del Imperio [...]” (Martínez-Góngora, 2001: 203). La obra se presenta como una serie de diálogos en los que participan algunos académicos de la Universidad de Salamanca, entre los que destacan el maestro Hernán Pérez de Oliva⁴¹⁹, el maestrescuela Francisco de Bobadilla

⁴¹⁷ Entre los libros que manifiestan acercamientos profemeninos o profeministas cabe destacar el *Libro de las claras e virtuosas mugeres* de Álvaro de Luna, *El triunfo de las donas* de Juan Rodríguez de la Cámara o Rodríguez del Padrón, el *Jardín de las nobles doncellas* de fray Martín de Córdoba, y el *Tratado en defensa de virtuosas mugeres* de Diego de Valera. “No dudan en afirmar que su finalidad es defender a las mujeres frente a las diatribas de que son objeto por parte de los autores misóginos” (RábadeObrado, 1988: 267). “Así, aunque la literatura profemenina no pretendiera cambiar el orden social establecido, sino resolver la disputa cultural a través de la dialéctica y la retórica, la obra de Padrón, como la de Valera, suponía un instrumento para las mujeres de la alta aristocracia, pues dignificaba la realidad femenina así como la manera en la que ésta debía ser percibida a través de mosaicos literarios de heroicas cualidades o piadosas virtudes” (Pelaz Flores, 2014: 349).

⁴¹⁸ Probablemente, estudió Artes en la Universidad de Alcalá, y se plantea la posibilidad de que en 1525 asistiese a la Universidad de Salamanca, donde quizás se licenció en Lógica. Entre 1530-1545 enseñó Lógica en la Universidad de Valladolid y fue profesor de latín de los hijos del conde de Lemos. En 1545 se licenció en Teología, y pudo haber terminado sus días como párroco de Santa Olalla de Tábara (Zamora). Estuvo en contacto con las ideas humanistas de su época y en varias de sus obras se nota la influencia de Erasmo. Es autor de la *Tragedia de Mirra* (1536), de la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), de *El provechoso tratado de cambios y contrataciones y reprobación de usura* (1541) y de *Gramática castellana* (1558). Se ha especulado con la posibilidad de que fuese el autor de *El Crotalón*. No logró imprimir en vida *El Scholástico* (cfr. Martínez Torrejón, 2009: 1014).

⁴¹⁹ Cabe destacar que, además de su importante carrera como académico, escribió varios textos, inspirados en tragedias antiguas, entre los que destaca su *La venganza de Agamenón* (1528) inspirada en la *Electra* de Sófocles. En esta obra, y a diferencia de su original, Pérez de Oliva incluye una breve

y el rector Francisco de Navarra. Los diálogos tienen lugar, en la mayoría de ocasiones, en los jardines del palacio de verano del duque de Alba, a las orillas del río Tormes, en el verano de 1528.

Se conservan dos manuscritos del texto: el primero, conocido como H, está en la biblioteca de la Academia de la Historia; el segundo, P, en la biblioteca del Palacio Real. Este último es, al menos, cuatro años posterior a H y parece la versión definitiva de la obra (Martínez Torrejón, 1990: 309). La hipótesis que se maneja actualmente es que ambas copias son autógrafas⁴²⁰, como parece indicar la similitud de las letras y el conocimiento de caligrafía que poseía Villalón (Kerr, 1955: 138; Martínez Torrejón, 1990: 309-310). Además de las variantes textuales, fruto de errores de copia y de modificaciones puramente estilísticas, en algunas partes del texto “se retocan o eliminan algunos pasajes comprometidos ideológicamente” (Martínez Torrejón, 1990: 311). Asimismo, en P, hay secciones que se eliminan por basarse en exceso en la fuente consultada, hasta el punto de que pudo despertar las quejas de sus contemporáneos.

Este proceso de retoque y asimilación de material prestado se observa también en numerosos cuentos, que sufren cambios en su estilo o ven aumentada considerablemente su extensión para prodigar detalles que intentan mejorar lo que en el ms. H primitivo parecen apuntes tomados rápidamente y sin elaborar (Martínez Torrejón, 1990: 313).

La fortuna editorial de la obra de Villalón *El Scholástico* se ha hecho esperar hasta el siglo XX. La primera edición de su obra, basada en el manuscrito H, es de 1911 y se publicó incompleta (211 de 321 folios) debido al fallecimiento de Menéndez Pelayo; la segunda es de 1966, año en el que Ángel M. Armendáriz edita el manuscrito H, que considera autógrafo, para su Tesis Doctoral; la tercera de 1977, editada por Kerr, ya se basa en el manuscrito P; por último, en 1997, se publica la edición de Martínez

mención al sacrificio de Ifigenia: “Cuando los griegos querían pasar a Asia a demandar a Elena, mujer de Menelao, que Paris tenía en Troya, congregaron el ejército en Áulide, do había una cierva de Diana, la cual mató el Rey Agamenón hermano de Menelao, sin pensar que fuese suya. Mas, de eso ofendida Diana, que tenía poder sobre los vientos, no les quiso dar buen tiempo hasta que trujesen allí a Ifigenia, hija de Agamenón, y la matasen en su honor. Los griegos, por la gran gana que tenían de librarse de la injuria que habían recibido de Paris troyano, consintieron en la demanda de Diana y enviaron por Ifigenia a Clitemnestra, su madre, diciéndole que la habían de casar con Aquiles. Mas Clitemnestra, yendo con ella, después que vio para qué la había llevado, comenzó a aborrecer a Agamenón su marido” (Pérez de Oliva, 2019: 170).

⁴²⁰ Armendáriz (1966) propuso que solo H es autógrafo y que P fue copiado por Agustín de Burgos, opinión que ha secundado Rallo Gruss (1982).

Torrejón que también toma como modelo el texto de P, aunque se acompaña de un importante aparato crítico que permite conocer también la versión de H.

La obra está repleta de personajes de la mitología grecolatina que se funden con personajes históricos y del material bíblico. Las fuentes para la redacción del texto son muy variadas como ha demostrado Kiger (1983). Así de los 571 nombres a los que se refiere, aproximadamente 190 pertenecen a *auctores* clásicos. Sin duda, como muchos humanistas europeos del siglo XVI, Villalón entiende que es su deber defender la lectura de los autores paganos (Kiger, 1983: 389). En cuanto al tratamiento de la mitología, Villalón parece seguir las teorías de Evémero de Mesina.

Villalón incluye el mito de Ifigenia en *El Scholástico* (IV, x), al hilo del debate sobre el valor de las mujeres⁴²¹ (IV,vi-xi), que imita el que aparece en el libro tercero de *El Cortesano* (Martínez Torrejón, 1995: 82). No obstante, el punto de vista de Villalón difiere bastante de la perspectiva positiva de Castiglione, pues en el texto del maestro castellano “no se considera a la mujer como ser educable” (Martínez Torrejón, 1995: 82). El tratamiento de los personajes femeninos y las ideas que subyacen a la redacción de *El Scholástico* hacen que la obra de Villalón continúe la tradición literaria que ha conformado y difundido los arquetipos femeninos negativos⁴²² con la intención de mejorar la educación de las mujeres, y, como consecuencia, la de las futuras generaciones a su cargo (Sims, 1976: 469).

La función de este *exemplum* es apoyar las tesis de Pérez de Oliva en su discurso en favor de las mujeres, pues Ifigenia logró “perpetua fama y triumpho para el estado de las mugeres” (Villalón, 1997: 289), frente a las ideas de don Guillermo y don

⁴²¹ El texto de Villalón no es el único de la tradición hispánica que hace hincapié en el valor de Ifigenia. Así sucede también en *El marido asegurado* de Carlos Boil. En uno de los pasajes de esta obra, donde se llevan a cabo alabanzas hiperbólicas de las damas de Valencia, aparece la siguiente comparación: “La primera entre todas vi a doña Ana;/ de Casalduc y Asión, preciosa joya;/ también de Villanova a doña Juana,/ en quien la basis de beldad se apoya;/ Teodora Guardiola, soberana/ más que la griega que lamenta Troya,/ con la divina Borja doña Eugenia,/ en beldad y en valor otra Ifigenia” (Boil, 1929: 420).

⁴²²Sims (1976: 468) propone cuatro fases diferenciadas, desde finales de la Edad Media hasta la publicación de la *Perfecta casada* (1560) de fray Luis de León, para la creación literaria de arquetipos femeninos negativos, y que se insertan dentro la Querrela de las Mujeres en la península ibérica: 1) los conocidos como *enxiemplos* formarían el primer estadio; 2) en una segunda fase, se ahonda en la caracterización de los retratos femeninos como sucede en las obras del Arcipreste de Hita, del Arcipreste de Talavera o de Fernando de Rojas; en la tercera, podemos encontrar algunos textos de prosa sentimental como los de Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro o Juan de Flores, que añan una serie de críticas abstractas con observaciones propias para crear un tipo de personajes femeninos 4) finalmente, Sims considera que la cuarta fase estaría compuesta por los tratados humanistas de Juan Luis Vives, Cristóbal de Villalón o fray Luis de León. Estos escritores se presentan como educadores de las mujeres, mostrándoles los vicios considerados como propios de su género, con el objetivo de mejorar tanto a las mujeres individualmente, como el futuro de la sociedad.

Alberto de Benavides. El *exemplum* de la princesa micénica sirve para ilustrar la valentía de las mujeres y es narrado por Pérez de Oliva con “todos los posibles afectos de retórica [...]” (Villalón, 1997: 291), y apoyado por otros interlocutores, como Alonso Osorio. No obstante, el caso de la primogénita de Agamenón no consigue el éxito esperado, pues su interlocutor argumenta que la historia del sacrificio hace pensar, inmediatamente, en un ejemplo negativo de comportamiento femenino, el de Clitemnestra, por lo que, aunque el relato ha producido gusto en el auditorio, no ha sido capaz de convencer⁴²³. Para Martínez Torrejón, este episodio revela que: [...] “las funciones de la retórica no sólo operan de forma separada, sino que además el éxito independiente en alguna de ellas no garantiza el poder persuasor del conjunto” (1995: 98).

Sin embargo, el cotejo entre el material mitológico de la obra de Pérez de Oliva y la de Villalón difiere en varios puntos. Mientras que en *La venganza de Agamenón* la causa de la ira de la diosa es la caza de un ciervo de Diana, en el texto de Villalón no se especifican las razones de la furia de Diana. El texto de Villalón se centra solamente en los personajes de Agamenón e Ifigenia, a los que iguala en consideración, como demuestran las caracterizaciones positivas que hace de ambos. Sin embargo, esta valoración positiva parte de esquemas totalmente distintos, pues mientras que la decisión de Agamenón se interpreta como una renuncia en favor de la gloria griega, la virtud de Ifigenia emana de su renuncia a su propia individualidad, que se somete al orden patriarcal, encarnado en su propio padre y en el concepto de patria. De este modo, en ningún momento se culpa a Agamenón de la falta de vientos, ya que la ira de Diana no recibe ningún tipo de explicación en este *exemplum*. Resulta interesante destacar que, en su discurso, Agamenón manifiesta que habría preferido que, en lugar de que Diana hubiese reclamado la sangre de su primogénita, Júpiter hubiese pedido la suya. Este motivo, sin precedentes en la tradición hispánica del mito, establece una jerarquía entre ambos personajes, al ponerlos en paralelo con los dos dioses. Al igual que Diana puede exigir el sacrificio de la virgen Ifigenia, del mismo modo, Júpiter, el mayor de los dioses y protector de los reyes, podría pedir la muerte de Agamenón, rey de Micenas y jefe de la expedición griega contra Troya.

⁴²³ Cabe destacar el hecho de que sea el personaje de Pérez de Oliva el que traiga a colación el mito de Ifigenia, ya que el humanista en el que está basado el personaje de Villalón, el Fernán Pérez de Oliva real, había compuesto, como ya hemos comentado en la n. 417, *La venganza de Agamenón* (1528), inspirada en la *Electra* de Sófocles. Por tanto, resulta extraño que no hubiese anticipado la respuesta que le dan sus interlocutores sobre la maldad de Clitemnestra, teniendo en cuenta que *La venganza de Agamenón* trata de manera pormenorizada este episodio.

El discurso de Ifigenia incluye motivos patrióticos que ya estaban presentes en la intervención de Agamenón, y proceden, en su origen, de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. De este modo, la princesa micénica justifica la decisión de ser sacrificada por la honra futura que alcanzará toda Grecia cuando derroten a los enemigos troyanos. Este argumento varía con respecto al que introdujo el dramaturgo griego, pues la incursión griega no se plantea por parte de Villalón como una venganza por el rapto de Helena por parte de los troyanos “[...] para que los bárbaros no cometan ningún delito contra sus mujeres en adelante ni rapten ya más esposas de la Grecia feliz [...]” (Eur. *IA* 1380-1381). En su lugar, supone por sí misma una hazaña gloriosa. Este hecho es importante porque en la narración de Villalón, no se incluye el motivo de Helena, probablemente porque habría sido contraproducente mencionar al considerado paradigma de la mujer adúltera en un *exemplum* que busca convencer de las virtudes del género femenino,

Del mismo modo que Ifigenia conmueve “en su morir y palabras a tantas lágrimas y tristeza al pueblo griego”, son sus palabras tanto como su acción lo que da a su historia el relieve necesario para que D. Alonso Osorio las incluya en su relato y las ofrezca como prueba de su propio discurso (Martínez Torrejón, 1995: 125).

El mito de Ifigenia aparece como única prueba necesaria para apoyar la argumentación en defensa de las mujeres. No obstante, es necesario señalar que, aunque el discurso pretende ilustrar la valentía femenina con el ejemplo de Ifigenia, el papel de la princesa micénica es secundario y está subordinando a Agamenón. De este modo, su intervención funciona para, en primer lugar, dar legitimidad a la afirmación de su padre: “yo sé della que se terná por muy contenta de os obedecer” (Villalón, 1997: 290); y, en segundo lugar, se adelanta a las posibles quejas y demandas de Clitemnestra. Tanto es así que del discurso que ofrece Ifigenia a los griegos reunidos en Áulide solo se selecciona la parte que va dirigida a Agamenón, eliminando su mensaje al pueblo y coartando, de esta manera, su voz.

De este modo, frente a los intereses de los generales griegos y de Agamenón, que defienden el sacrificio para lograr la gloria de la patria griega, el texto de Villalón opone los elementos femeninos, encarnados en Clitemnestra. Así, en el discurso de Ifigenia ya aparece la contrarréplica al argumento del derecho materno sobre la vida de su hija, en oposición a los valores bélicos. La maternidad de Clitemnestra y la vida de Ifigenia son precios a pagar por la gloria patria: “[...] nunca tan grande [honra] pudo

ganar, pues mereció engendrar el precio con que se compra hoy tan gran bien” (Villalón, 1997: 290). Este desprecio al derecho materno, que ilustra el enfrentamiento de los hijos con la madre, ya estaba en las tragedias clásicas del ciclo de los Atridas. En la obra de Eurípides, la aceptación sosegada y voluntaria del sacrificio, que se contrapone diametralmente a la violencia del ritual del *Agamenón* de Esquilo, simboliza la aceptación del régimen patriarcal y bélico al eliminar cualquier atisbo de crítica a la inmolación de la joven. La decisión de Ifigenia minimiza los argumentos contrarios que esgrimía Clitemnestra, que se convierte en una mujer “imposibilitada de darse cuenta del sentido del sacrificio, por lo que no está a la altura de su tiempo” (Hinkelammert, 1998: 15). En las *Euménides* también se “ilustra el triunfo del patriarcado sobre el derecho materno” (Beauvoir, 2017: 136), pues el tribunal divino, al absolver a Orestes del matricidio, dictamina que es más hijo de Agamenón que de Clitemnestra.

En esta línea hay que entender el texto de Villalón, pues el *exemplum* de Ifigenia no solo no logra su objetivo, el de convencer de la virtud de las mujeres, sino que permite traer a colación el caso de “la maluada de Clitemnestra” (Villalón, 1997: 291), que pretende excusar su infidelidad bajo el pretexto de la venganza por el asesinato de su hija. Esta justificación se demuestra totalmente inválida porque, en primer lugar, Ifigenia se ofreció voluntariamente, y, en segundo lugar, el sacrificio resultó fértil, pues gracias a él pudieron tomar Troya, lo que evidencia que la muerte de Ifigenia no fue un asesinato sino un sacrificio propiciatorio.

En cuanto a las fuentes que se emplean en el texto, cabe destacar que, aunque no cita a ningún *auctor*, los indicios apuntan a que Villalón combina diversas fuentes en el *exemplum* de Ifigenia. Si analizamos los motivos que se desarrollan tanto en el discurso de Agamenón como en el de Ifigenia, parece que Villalón tuvo muy en cuenta la tragedia de Eurípides, en concreto el discurso que Ifigenia pronuncia para mostrar que ha cambiado de opinión y que acepta ser inmolada (*IA* 1370-1400), o algún texto de filiación similar. Así, y además de los motivos patrióticos que ya hemos comentado, la obra de Villalón también comparte los siguientes *topoi* con la tragedia de Eurípides:

1) el desprecio a la vida en boca de Ifigenia:

Y en verdad tampoco debo amar en exceso la vida (Eur. *IA* 1385).

[...] que no tengo en tanto mi vida como la gloria que gano en la perder (Villalón, 1997: 290).

2) la mención al embarazo y parto de Clitemnestra:

Me diste a luz como algo común para todos los griegos, y no para ti sola (Eur. *IA* 1386).

[...] consolad a mi madre Clitemnestra y decidla que hoy gana honra por su vientre qual nunca tan grande pudo ganar, pues mereçió engendrar el preçio con que se compra hoy tan gran bien (Villalón, 1997: 290).

3) la resolución de todos los soldados griegos, que no temen perder la vida.

¿Ahora que miles de guerreros embrazando sus escudos, y miles de remeros empuñando sus remos, por el honor de su patria agraviada están decididos a luchar contra los enemigos y a morir por Grecia, mi vida, que es una sola, va a obstaculizar todo? (Eur. *IA* 1387-1391).

Indigna cosa sería si yo tuviese en más la vida de una privada persona que la gloria y honra de toda la Greçia: la qual se espera ser tan grande que sé yo muy bien que ninguno de vosotros, oh magnánimos capitanes, va en el exército que de buena voluntad no se ofreçiese a sí y se ternía por dichoso en se ofreçer. Ni creo que aunque supiese qualquiera de vosotros que en los campos de Troya había de quedar muerto, rehusase la ida por ganar parte desta gloria (Villalón, 1997: 289).

Villalón pudo conocer esta versión de mito a través de la traducción al latín de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides que llevó a cabo Erasmo hacia 1506. El maestro castellano estaba familiarizado con la obra de Erasmo, y usó en varias ocasiones el *Antibarbarorum liber* para la redacción de *El Scholástico* (Bataillon, 1979). Es posible, pues, que en los círculos humanistas en los que se movió pudiese haber accedido a esta traducción de la obra de Eurípides.

En cuanto a las referencias sobre el posterior asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra parece que la fuente puede ser la *Electra* de Sófocles, aunque con la intermediación de *La venganza de Agamenón* (1528) de Hernán Pérez de Oliva. Todos estos textos presentan un tratamiento similar del material mitológico, pues comparten

los motivos del asesinato de Agamenón mientras se vestía y el uso del sacrificio de Ifigenia como forma de excusar el crimen de Clitemnestra. Si, además, cotejamos las construcciones y el léxico de las obras de Villalón y de Pérez de Oliva observamos ciertas similitudes que podrían apuntar a que *La venganza de Agamenón* pudo ser la obra intermediaria entre la *Electra* de Sófocles y *El Scholástico*. Se detectan incluso paralelos léxicos que apoyan esta interpretación, como, por ejemplo, en la referencia a la “vestidura”, que deja impedido a Agamenón, o al “sucio amor” de la reina y Egisto:

[...] la malvada Clitemnestra, su infeliz mujer, con quien él quería comunicar su gloria, le mató mientras él buscaba manera de poner se una vestidura que por su amor y ruego vestía [...] (Villalón, 1997: 291).

[...] Clitemnestra le dio una vestidura sin abertura por do pudiese sacar la cabeza, la cual vistiéndose Agamenón, entre tanto que se hallaba impedido, Clitemnestra y Egisto, que salió entonces de lugar escondido, lo mataron (Pérez de Oliva, 2019: 170-171).

[...] lo qual acometió por gozar del adúltero Egisto, que en suçio amor por largo tiempo se habían conversado. Y después, la desventurada se procuraba desculpar del yerro cometido diziendo que se había querido satisfacer de la muerte de su hija Ephigenia, que con tanta crueldad la mató en Áulide [...] (Villalón, 1997: 291).

[...] es otra culpa principal haber casado con Egisto, donde bien muestras que te movió más el encendimiento de tu sucio amor que la piedad que hubiste de tu hija (Pérez de Oliva, 2019: 196).

En cuanto al fragmento dedicado al velo de Timantes⁴²⁴, que Villalón no pudo haber tomado de las tragedias clásicas⁴²⁵, ni, por tanto, de la adaptación de Pérez de

⁴²⁴ Se trata de un *topos* común en la obra de Villalón, pues también lo emplea en *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), donde la anécdota sobre la pintura de Timantes pone de manifiesto la grandeza de los antiguos con respecto a los modernos: “Del Timantes, leemos una pintura nunca acabada de engrandecer de los oradores, y fue quando los griegos sacrificaron en Áulide a Iphigenia, que después que ovo pintado muy triste a Vlixes y más a Menelao, queriendo pintar sobre todos triste a su padre Agamenón, le pintó como que se limpiava con vn paño los ojos, cubierto el rostro, remitiendo al juyzio del discreto juez lo que con el pinzel no pudo mostrar” (Villalón, 1898: 152).

Oliva, cabe destacar que sirve para consumir su estrategia de legitimación de Agamenón, pues vuelve a modificar el foco del episodio. Al recentralizar el mito en torno al dolor del padre, la alabanza del valor de las mujeres, que era el objetivo inicial del *exemplum*, se diluye para transformarse en un elogio a la entrega de Agamenón.

El tratamiento del mito de Ifigenia por parte de Villalón nos ofrece una información importante sobre la trasmisión del material mitológico. En primer lugar, la variedad de fuentes utilizadas por el autor de *El Scholástico* revela una nueva facilidad de acceso a las obras grecolatinas con respecto a la Edad Media, gracias, sobre todo, al descubrimiento de nuevos textos, al auge de las traducciones y al progreso de la imprenta. Este conocimiento de los clásicos pudo favorecer la consulta de las tragedias griegas que se centraban en este ciclo mítico y, como consecuencia, el empleo de la interpretación patriarcal que enfrentaba la aceptación sumisa de Ifigenia con el crimen de Clitemnestra, deslegitimando su autoridad materna. De este modo, Ifigenia aparece representada como arquetipo de la mujer virtuosa en contraposición con su madre, Clitemnestra, cuyos crímenes, el adulterio con Egisto y el asesinato de su marido, se convierten en vicios que el género femenino debe evitar. Así, la pervivencia del mito en este tipo de obras didácticas se mantiene como ejemplos de conducta para formar y servir a las lectoras de la obra de Villalón.

Sin embargo, cabe destacar que no es el único autor del Siglo de Oro que propuso este tipo de acercamiento al material mitológico, en el que se presenta a Ifigenia como modelo de virtud femenino en contraposición con otra de las mujeres de su familia. Otro ejemplo de esta tendencia es el epigrama IV que se incluye en la última sección de la *Selva militar y política* (1652), del conde Bernardino de Rebolledo y Villamizar (1597-1676). La *Selva militar y política* es un tratado didáctico escrito en silvas cuyo cuerpo está dividido en ocho secciones⁴²⁶, en las que Rebolledo hace un

⁴²⁵ Para determinar la fuente de esta sección, hay que tener en cuenta que el relato de Villalón sobre el cuadro de Timantes subraya la incapacidad del pintor para representar dignamente tanto dolor. Este rasgo sugiere que la fuente más probable es Quintiliano (González García, 2015).

⁴²⁶ La primera edición de la obra data de 1652 y está compuesta por una serie de silvas, agrupadas temáticamente de la siguiente manera: 1) Introducción (1-4); 2) Conservación y primer dictamen del arte político y militar (5-11); 3) Guerra defensiva, sus contingencias y fin (12-17); 4) La experiencia y estudio de la Historia útiles al príncipe y la doctrina que mira al gobierno (18-22); 5) Necesidad de tomar consejo. Partes de los consejeros (23-26); 6) Justificación de los tributos y modo de cobrarlos (27-32); 7) Educación de la juventud y los provechos que se siguen de ella (33-37); 8) No se debe admitir máxima razón de Estado antigua o moderna que contradiga la ley del Evangelio (38-40). En el índice de la edición de 1661 la rúbrica para la sección quinta no aparece en el índice y las subsecciones aparecen incluidas en la división cuarto. Las subdivisiones que pertenecían a la quinta sección de la primera edición se pueden encontrar a partir de la página 220 en la edición de 1661. Probablemente, se trata de una errata de la imprenta.

repaso de los puntos esenciales en la educación política de príncipes. De esta obra existen dos ediciones en vida del autor (1652 y 1661), que presentan modificaciones significativas. Entre ellas, cabe destacar, en primer lugar, el cambio de la dedicatoria: la edición de 1652 va dirigida a Fernando IV, rey de Hungría y Bohemia (1633-1654), y la de 1661, al infante Felipe Próspero (1657-1661). Asimismo, la edición de 1661 incluye una serie de estampas que acompañan al conjunto de epigramas⁴²⁷ que cierra el tratado. Con la inclusión de estos grabados, Rebolledo se inserta dentro de la corriente de los emblemas, que había dado grandes ejemplos en la península ibérica, como los *Emblemas moralizadas* (1599) de Hernando de Soto, las *Empresas* (1640) de Saavedra Fajardo y los *Emblemata* (1653) de Solórzano Pereira.

De este modo, la *Selva militar y política* se erige como una obra que combina tres moldes genéricos diferentes (Ruiz Pérez, 2014: 77): el *speculum*, como el mismo Rebolledo indica en la dedicatoria a Felipe Próspero de 1661⁴²⁸; el género emblemático, como muestran las parejas de epigramas y grabados con la que se cierra el volumen; y el ensayo de ideas políticas, siguiendo la tradición del humanismo cristiano.

Este conjunto de cuarenta epigramas parte de un tema procedente de la antigüedad, clásica o bíblica, para ofrecer una enseñanza político-moral que hunde sus raíces en “el tacitismo y la política cristiana” y que se sintetiza en el último verso, siempre endecasilábico, de la composición poética (Ruiz Pérez, 2014: 35-39). De este modo, el esquema que va de lo concreto, del episodio considerado histórico, a lo abstracto se complementa con los grabados, que recogen y esquematizan las enseñanzas de los epigramas. De esta serie de poemas, nos interesa, especialmente, el cuarto, en el que se utiliza el mito de Ifigenia para transmitir una enseñanza político-moral de corte pesimista. Es, además, el único texto hispánico del género de los emblemas que incluye una referencia a la joven princesa griega⁴²⁹. El epigrama, que no presenta ninguna variante textual entre las dos ediciones, reza:

Por la esperanza de cobrar a Elena,
adúltera dos veces ya robada,
sacrifican los griegos a Efigenia,

⁴²⁷ Ninguno de los índices recoge estos poemas.

⁴²⁸ “El premio que me prometo es que desde el primer conocimiento de las letras tenga V.A. a los ojos en él, la doctrina conveniente a su Real Grandeza, al bien de sus vasallos y al servicio de Dios [...] (Rebolledo, 1661: *4).

⁴²⁹ Aunque cabe destacar que en la obra de Hernando de Soto se incluye una referencia a la muerte de Agamenón y la venganza de Orestes en el emblema III (Soto, 2017: 98);

inculpable princesa.
Hacen después de conseguir la empresa
lo mismo de la casta Policena
y, con tan execrables sacrificios,
víctimas las virtudes de los vicios (Rebolledo, 1661: 444).

La imagen con la que se acompaña el epigrama muestra, simultáneamente, los sacrificios del Ifigenia y Políxena. La separación entre ambas escenas ilustra gráficamente la distancia temporal entre ambos acontecimientos, separados por la guerra de Troya. Al fondo, a la izquierda, se muestra a la joven Ifigenia, arrodillada en el altar, rodeada de los generales griegos, entre los que se distingue una figura con la cara tapada; sin duda, este personaje representa a Agamenón, quien según el motivo del velo de Timantes aparece con la cara cubierta. En la parte superior, en medio de un cúmulo de nubes, la hierofanía de la diosa Ártemis, acompañada de un ciervo, parece descender para salvar a Ifigenia, “en versión pagana del rompimiento de gloria” (Ruiz Pérez, 2014: 77). En el primer plano del grabado, en la esquina derecha se representa a Políxena, en la misma postura de la primogénita de Agamenón.

De hecho, todas las historias reunidas en la doble serie vienen engarzadas por su persistencia en el motivo de la muerte, como final, generalmente en forma de castigo, de las acciones humanas, signadas por el error, en una híbrida fusión de la *hybris* clásica y el pecado judeo-cristiano, en estrecha relación con el modo en que se alternan las historias procedentes de ambas raíces (Ruiz Pérez, 2014: 77).

En este epigrama de la *Selva militar y política*, el tratamiento del mito de Ifigenia incide en la caracterización de Elena como la mujer adúltera y llena de vicios a la que se contrapone la pureza de Ifigenia. La idea que subyace al texto parte de un esquema moral en el que la sexualidad de la mujer se interpreta y asocia alternativamente al vicio o la virtud. De esta forma, Helena, “adúltera dos veces ya robada” se convierte en la representación de todos los vicios, frente a las jóvenes Ifigenia y Políxena, cuya pureza y castidad se resalta en el poema para afianzar su papel como encarnaciones de la virtud. Cabe destacar el hecho de que Rebolledo retoma la tradición mítica en la que Helena había sido raptada dos veces, la primera por Teseo, y la segunda por Paris, transformándola en el ejemplo paradigmático de la *femme fatale*. Así, el autor de la *Selva militar y política*, al engarzar los cuatro episodios (los dos

raptos y los dos sacrificios), está innovando la tradición mitológica hispánica⁴³⁰, para apoyar su visión pesimista del mundo en la que el vicio vence a la virtud. Mediante movimientos de contraposición y confluencia de los arquetipos femeninos, el epigrama presenta el supuesto doble pecado de la hija de Leda como la causa de los respectivos sacrificios de Ifigenia y Políxena.

Asimismo, es importante tener en cuenta que, con esta construcción del epigrama, Rebolledo vincula los sacrificios de Ifigenia y Políxena. Aunque ambos episodios enmarcan el ciclo de la guerra de Troya dentro del material mitológico, ya que, del mismo modo que el sacrificio de Ifigenia permite a los griegos zarpar contra Troya, la inmolación de Políxena permite a los griegos partir, Rebolledo es el primer autor de la tradición hispana que los asocia. La mitocrítica, sin embargo, ha puesto de relieve la simetría de estos rituales para desarrollar las teorías sobre la sexualización de los ritos de inmolación de vírgenes y renuncia al sexo y su papel en las secuencias de culpa y expiación.

Por medio de un acto de renuncia irrevocable –que, desde luego, también puede llevarse a cabo con un sustituto simbólico– se reconoce un derecho del difunto. De este modo se expresan los sentimientos de culpa, la disposición para la expiación, del mismo modo que antes la muerte se ha convertido en una matanza, motivada por la agresividad y la sexualidad. Si la inmolación de Ifigenia precede a la guerra de Troya, el sacrificio de Políxena la sucede (Burkert, 2013: 116-117).

Con respecto a las fuentes del texto, y a pesar de la influencia del epicureísmo en su obra (Prot, 2013), no hay indicios que parezcan situar la fuente de este poema en el episodio de *De rerum natura* en el que Lucrecio condena taxativamente las religiones aduciendo los crímenes que se cometen en su nombre⁴³¹. Por los pocos datos que ofrece el epigrama mismo, resulta difícil determinar con seguridad sus posibles fuentes. Además, el mito de Ifigenia era tan bien conocido durante el siglo XVII, que no hay que descartar que Rebolledo lo hubiera conocido a través de diferentes obras. El inventario

⁴³⁰ En algunas versiones de Ifigenia en Táuride (Grimal, 1965), Ifigenia, siendo sacerdotisa en el templo de Artemis, sacrifica a Helena, que ha llegado a las costas de Táuride, dándole un final poéticamente justo al mito, al castigar a Helena con el mismo destino que le había tocado a Ifigenia.

⁴³¹ A pesar de que este tono antirreligioso no se encuentra en la recreación del mito de Ifigenia, está, en cambio, presente en el poema VII, que trata de la historia de Jefté y su hija, que comparte muchos mitemas con el mito griego. De este modo, Rebolledo plantea el sacrificio como una superstición, aunque desde la cosmovisión del cristianismo. “[...] excediendo del término prescripto /aun de la religión hace delito: / que no le ofenden menos que los vicios, / a Dios supersticiosos sacrificios” (Rebolledo, 1661: 454).

de su biblioteca demuestra que Bernardino de Rebolledo, buscando inspiración para sus epigramas, pudo consultar muchos textos en los que está recogido el mito de Ifigenia, como las *Historias* de Heródoto, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, o entre los autores modernos, la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, entre otras (Casado Lobato, 1973).

Finalmente, el tratamiento del material mitológico del texto de Rebolledo se inserta de la tradición que ha reformado al personaje de Ifigenia hasta convertirlo en un paradigma de virtudes y un modelo de conducta para las mujeres. En este caso, la sublimación de Ifigenia llega hasta el punto de que es equiparada con la propia virtud, de manera que su muerte, supone su derrota frente a Helena, que se ha reconfigurado hasta transformarse en el vicio. Con el análisis de esta parte del corpus, hemos comprobado que el mito de Ifigenia también tuvo cierta repercusión en el género didáctico, pues la princesa griega se había convertido en el arquetipo de las virtudes femeninas.

7.5. Ifigenia en las fábulas mitológicas barrocas

El sistema de interpretación que se articuló en torno a la recepción de las figuras femeninas del linaje de los Atridas ha mostrado que, para resaltar la virtud de Ifigenia, muchos textos contrapusieron a la joven griega con su madre, Clitemnestra, o con su tía, Helena, arquetipos tradicionales de vicios femeninos. Como hemos visto, mediante la definición de este tipo de relaciones antitéticas, se conformó un método de enseñanza de modelos de conducta femeninos. Sin embargo, la hija de Agamenón no solo fue comparada con Clitemnestra y Helena. En la tradición literaria hispánica, el personaje de Ifigenia también se definió en contraposición con la diosa Ártemis, apoyándose en la tensión entre sacrificadora y sacrificada, como sucede, por ejemplo, en la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo Ladrón de Guevara.

Hasta ahora, no se tenía casi ninguna noticia sobre la vida de este autor. Aguilar Piñal consideró que se trataba de un escritor dieciochesco, ya que Palau databa uno de sus poemas, un romance endecasílabo en honor a la llegada al trono de Felipe V, en 1701⁴³² (Aguilar Piñal, 1989: 18). Por su parte, Menéndez Pelayo, tanto en *Historia de la poesía Hispano-americana* (1913) como en *Historia de las ideas estéticas* (2012 [1ª ed. 1889]), mencionaba a Luis Verdejo, a propósito de su análisis del *Nuevo Lucano* de

⁴³²Según Palau el poema era un impreso [s.l., s.i.], 4hs. orladas de 20 cm. Aguilar Piñal no localizó este testimonio.

Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo y de la estética predominante en Ecuador durante el siglo XVIII. Sin embargo, el investigador que más trató la figura de Luis Verdejo fue José María de Cossío (1952) en su estudio sobre las fábulas mitológicas, donde indicaba que se trataba de un escritor de la tercera generación gongorina que cultivó este género literario⁴³³ (Cossío, 1952). Cossío, que solo había consultado uno de los testimonios de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* en la Biblioteca Nacional⁴³⁴, también aventuraba que podría ser un autor andaluz de finales del siglo XVII:

[...] Pocos datos puedo dar de don Luis de Guevara y Verdejo, su autor, y me interesaría que no fuera así, porque sería interesante conocer, por lo menos, la fecha de su escritura. El estilo podríamos decir que es muy Carlos II, o a lo más muy Felipe V; la copia en que la he leído, parece posterior a estas fechas. El autor podríamos suponer sin violencia que era andaluz, y aun más precisamente, sevillano.

“Yo, que un tiempo del Betis en la arena”

ha de decir; pero los bibliógrafos andaluces nada dicen de él, ni aun siquiera mencionan su nombre (Cossío, 1952: 507).

⁴³³ Las fábulas mitológicas barrocas conforman un género literario en el que la forma poética predomina sobre el contenido narrativo de fondo, donde “lo menos importante [es] la novedad e interés de lo narrado y lo más los aderezos poéticos añadidos a la narración” (Cossío, 1952: 20). Se trata de una de las corrientes literarias más importantes del Siglo de Oro, aunque su desarrollo no fue uniforme. A partir del Renacimiento y con el creciente interés europeo por la cultura grecolatina, se percibe una mayor presencia de la mitología en las obras literarias⁴³³, como ilustran los casos de la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega y la *Octava Rima* de Boscán. A lo largo del XVI, se suceden distintos autores que cultivan este género y que, en muchas ocasiones, eligen el cauce métrico de la octava real: la *Fábula de Adonis* y el *Hipómenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza, el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara, la *Glosa del soneto “Pasando el Mar Leandro”* de Francisco de Aldana, o el *Llanto de Venus* de Juan de la Cueva (Escobar Borrego, 2002: 62). El empleo de este tipo de argumentos clásicos ya fuese como ornamento para otras narraciones o como tema principal de la obra literaria, empezó a perder fuerza ya a finales del XVI. El *ethos* clásico que había predominado durante el reinado de Carlos V sufrió a principios del siglo XVII un importante declive en las recreaciones literarias mitológicas, que abrió el camino a las parodias y recreaciones burlescas (Keeble, 1969: 85). Parecía, en palabras de Cossío que “la fórmula y el sentido de su composición habían caducado” (Cossío, 1952: 313). Sin embargo, el panorama literario cambió radicalmente en 1613 con la difusión de los grandes poemas gongorinos, en especial con *La fábula de Polifemo y Galatea*, y un poco más tarde y en clave cómica, con la *Fábula de Píramo y Tisbe*. El *Polifemo*, por su originalidad, transformó para siempre este género literario e inauguró “un nuevo ciclo en su tratamiento e infunde savia vigorosa en un género ya caduco y en trance de olvido” (Cossío, 1952: 317). Tras la obra de Góngora, Cossío establece tres generaciones gongorinas que continuaron con el género de las fábulas: 1) Los primeros gongorinos, con autores como Antonio de Paredes, Bermúdez de Alfaro o al Conde de Villamediana; 2) Gongorinos atenuados, entre los que incluye a Spínola y Torres, Manuel Gallegos o Colodrero de Villalobos; 3) Decadencia del gongorismo, con representantes como Solís y Gante, Marqués de Castel-Novo, Álvarez de Toledo y Luis Verdejo Ladrón de Guevara (Cossío, 1952).

⁴³⁴No da la signatura porque dice que la ha perdido (Cossío, 1952: 506).

Tras analizar los encabezamientos de los distintos testimonios rescatados de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* y de otros de sus poemas, llegué a la conclusión de que este autor era natural de Andújar, que ingresó como caballero en la Orden de Calatrava, que sirvió al VII Duque de Arcos, Joaquín Ponce de León, y que, en varias ocasiones, había firmado cambiando el orden de sus apellidos. Teniendo en cuenta el dato de su pertenencia a la Orden de Calatrava, y después de haber repasado minuciosamente el *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Calatrava* (1903), y *Caballeros de la Orden de Calatrava que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XVIII, tomo I, 1700-1715* (1986), comprobé que no aparecía el nombre de Luis Verdejo Ladrón de Guevara ni la variante Luis de Guevara y Verdejo, apuntada por Cossío. En esos índices aparece, sin embargo, un Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales, natural de Andújar. El análisis del expedientillo de este individuo en el Archivo Histórico Nacional en Madrid⁴³⁵ me ha llevado a postular que el nombre de nacimiento de nuestro autor no era Luis Verdejo Ladrón de Guevara, sino precisamente Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales. Las razones son las siguientes:

1. No existe ningún caballero de la Orden de Calatrava con el nombre de Luis Verdejo Ladrón de Guevara, ni ninguna de sus variantes⁴³⁶.
2. Solamente hay un caballero de Calatrava natural de Andújar⁴³⁷ cuyo nombre de pila es Luis: Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales.
3. De los caballeros que se han tenido en cuenta, solamente Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales vivió en una época acorde con los datos que se tienen (las fechas de publicación de sus obras y las hipótesis de Cossío) y cumple algunas de las otras variantes (natural de Andújar y con alguno de los apellidos considerados).

⁴³⁵ Signatura OM-CABALLEROS_CALATRAVA, Exp. 2782.

⁴³⁶ Con el apellido Verdejo no existe, además de Verdejo y Álamos, ningún otro caballero de la orden de Calatrava; con el apellido Ladrón de Guevara existen algunos caballeros: los hermanos Baltasar e Ignacio Francisco de Ayala Ladrón de Guevara y Vargas, que consiguieron el hábito de caballero en 1693, oriundos de Alcalá de Henares (Vignau y Ballester, 1903: 10); Cristóbal Ladrón de Guevara y del Sel, de Madrid, que ingresó en 1632 (1903: 87); Diego Ladrón de Guevara y Henao, de Madrid, que ingresó en 1658 (Vignau y Ballester, 1903: 87), y Fernando Rodríguez de Vera y Ladrón de Guevara, de Tobarra (Albacete), vistió el hábito en 1815 (Vignau y Ballester, 1903: 144); con el apellido Guevara existen más caballeros pero ninguno es oriundo de Andújar.

⁴³⁷ Entre los caballeros naturales de Andújar se encuentran Miguel de Albarracín, Pedro de Albarracín y Quero, Tomás Leandro de Cárdenas y Cárdenas de Esquina, Antonio de Cárdenas Manrique, Alonso de Jandula, Juan Palomino y Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Quero y Piedrola, Martín Carlos Valenzuela y Albarracín, etc

4. El padre de Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales se llamaba Carlos Verdejo Palomino Ladrón de Guevara. Su abuelo paterno se llamaba Francisco Verdejo Ladrón de Guevara.
5. Tanto los apellidos Álamos⁴³⁸ como Palomino⁴³⁹ tienen connotaciones judaizantes, que podrían haber llevado al autor a cambiarse el nombre para evitar cualquier tipo de acusación⁴⁴⁰.
6. Asimismo, Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales tiene un antepasado cuyo nombre es Luis Verdejo Ladrón de Guevara. Dicho familiar, embarcó rumbo a Perú en 1604⁴⁴¹, como criado de Diego Cacho de Santillana⁴⁴² (CONTRATACION,5281,N.17), que llegó a ser corregidor de la provincia de Carabaya.

Estos hechos pudieron llevar a que Luis Verdejo y Álamos⁴⁴³ adoptase el nombre de pluma por el que es conocido hoy en día, Luis Verdejo Ladrón de Guevara. Por último, su cambio de nombre podría deberse a motivos de prestigio social, ya que el

⁴³⁸Ruiz de Loizaga Ullibarri afirma que: “[...] también es cierto que muchas veces los judeocristianos tomaron como apellidos nombres de árboles, plantas, colores y hasta de poblaciones” (Ruiz de Loizaga Ullibarri, 1992: 264).

⁴³⁹Porrás Arboledas defiende que: “[...] es que el caso de los Palomino conversos es un caso de manual. Realmente, en pocas ocasiones podemos estar tan seguros de que una familia tenía esos orígenes, por más que entrado el siglo XVI procurase olvidarse, con éxito, de su pasado, dejando los sospechosos oficios de escribanos e instalándose en la oligarquía municipal como veinticuatro, tras emparentar con la pequeña nobleza giennense” (Porrás Arboledas 2006: 207).

⁴⁴⁰Sin embargo, hay que tener en cuenta que los documentos presentados para ingresar en la Orden de Calatrava prueban la limpieza de sangre de Luis Verdejo. Cabe la posibilidad de que fuese fraudulentos, práctica habitual en la época.

⁴⁴¹ Durante el proceso de investigación se valoró la posibilidad de que este antepasado se hubiese casado con la poeta Jerónima de Velasco, cuya inteligencia la llevó a ser elogiada por distintos autores, como Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* (Lope de Vega, 2007: 197-198), debido a que en dicha obra de Lope se indica que su marido se llamaba Luis Ladrón de Guevara. Aunque la hipótesis es muy atractiva, pues parece que coinciden en fechas y nombres, no ha sido posible demostrarla hasta ahora. Se han formulado muchas hipótesis sobre la identidad de Jerónima de Velasco. Algunos autores consideran que era oriunda de Río Bamba (Descalzi, 1996: 171-172); José Rafael Sañudo (1894) que es la autoridad más citada en este tema, afirma que la poeta nació y murió en Pasto y que fue hija de Miguel Ortes de Velasco (Sañudo, 1894: 235). En cuanto a Luis Verdejo Ladrón de Guevara no tenemos noticias de su estancia americana. Si se mantuvo al servicio de Diego Cacho de Santillana se debió de trasladar a Panamá, donde Cacho ejercía de oidor de la Audiencia de Panamá (PANAMA,15,R.6,N.50) y luego a Perú, donde fue corregidor de la provincia de Carabaya.

⁴⁴² Natural de Andújar, hijo de Juan Cacho y Marina de Alba. Pasó a Perú con varios criados (CONTRATACION,5281,N.15): Luis Verdejo Ladrón de Guevara, Diego Ruiz de la Estrella (natural y vecino de Andújar; hijo de Bartolomé Ruiz de Baena e Isabel de Zúñiga) (CONTRATACION,5281,N.16). Su hermano fue “Cristóbal Cacho de Santillana, oidor de la Real Audiencia de Los Reyes, y electo presidente de la de Quito, natural de Andújar, y difunto en Los Reyes, con testamento por el que mandó que los 5000 pesos que heredó de su hermano Diego Cacho de Santillana, corregidor de la provincia de Carabaya, con tal de que no teniendo hijos, se fundase un colegio o casa para recoger los niños huérfanos, se destinasen para dicha obra pía, respecto de que era soltero” (CONTRATACION,407A).

⁴⁴³Bautizado como Luis Francisco Manuel Verdejo y Álamos Palomino Morales (Cadenas y Vicent, 1986: 132).

apellido Ladrón de Guevara entronca con linajes de familias nobles. Todos estos datos⁴⁴⁴, nos permiten afirmar que Luis Verdejo y Álamos fue un autor natural de Andújar de finales del siglo XVII. Nació el 3 de enero de 1670, hijo de los hidalgos Carlos Verdejo y Antonia Álamos, y fue bautizado en la parroquia de Santa María. Provenía de una familia giennense que gozaba de una buena posición social, fruto de los matrimonios entre conversos y la pequeña nobleza giennense⁴⁴⁵. Según el expediente de caballería 2782 del Archivo Histórico Nacional, Luis Verdejo residía en Madrid en el momento en el que ingresó en la Orden de Calatrava⁴⁴⁶.

Verdejo fue autor de varios textos poéticos, aunque, desgraciadamente no se han conservado todos. Las principales obras de las que tenemos noticias son, en primer lugar, un romance hagiográfico, publicado en Madrid, en 1699, titulado *La caída del Apóstol San Pablo*; en segundo lugar, un largo poema laudatorio, “Si a tanto canoro

⁴⁴⁴Toda la información que aparece a continuación se ha extraído del expedientillo de Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales del Archivo Histórico Nacional en Madrid con signatura OM-CABALLEROS_CALATRAVA, Exp. 2782.

⁴⁴⁵ Tenemos más datos de la rama materna de su familia que de la paterna. Entre otros datos, sabemos que su abuelo materno Juan de Álamos Miranda (bautizado el 18 de junio de 1582; fallecido en 16 de mayo de 1650 sin testamento) fue escribano público y jurado, y parece que en algún momento llegó a ser notario mayor de la Audiencia Episcopal (Cañada Quesada, 2003: 451; Galiano Puy, 2007: 358). Probablemente, y partiendo de los datos encontrados, Juan de Álamos tuviese un nivel socioeconómico bastante holgado. Además de la remuneración por su trabajo como escribano público, parece que tenía algunas propiedades, pues, el arquitecto Juan de Aranda Salazar le alquiló en 1636 y durante cuatro años, una casa que tenía en la Puerta Noguera (Galiano Puy, 2007: 358). El padre de Juan de Álamos, Matías de Álamos fue notario mayor de la audiencia Episcopal de Jaén. Parece que además de su trabajo como notario, tenía otros negocios pues Luis López de Mendoza, tendero y vecino de la colación de San Ildefonso le pagaba una carga de fruta en cada año (Galiano Puy, 2012: 126). Por el lado de su familia paterna, hay bastantes posibilidades de que su bisabuelo paterno, Francisco Verdejo y Párraga, fuese un entallador, escultor y cantero reconocido de la época: “[p]oseía un sólido taller, de lo que da fe la recepción de aprendices. En su haber contó igualmente la carpintería, y como hacedor del mobiliario de la sacristía de Santa María la Mayor lo refieren los datos parroquiales en 1572. En la misma fecha y lugar, le hallamos labrando capiteles para la portada que abre a la Plaza de Santa María (lo único que ha perdurado de su trabajo). Posteriormente, en 1580, como hombre experimentado, tasó el retablo mayor de Santiago, cuya imaginería corrió a cargo de Salvador de Cuellar, excelente escultor de la Escuela Giennense. Sin duda, Verdejo gozó de solvencia en el oficio” (Domínguez Cubero, 2009: 257).

⁴⁴⁶ Algunos críticos (Giafredda, 2002: 466-467) han propuesto otras teorías, como que Luis Verdejo Ladrón de Guevara fuese, en realidad, el escritor Luis Ladrón de Guevara, conde de Escalante, al que han atribuido los siguientes textos: *Intercadencias de la calentura de amor* (Barcelona, 1685) y la *Milagrosa caída, al gloriosísimo apóstol de las gentes San Pablo* (Madrid, 1699). Sin embargo, estos textos no pueden ser del mismo autor, puesto que, aunque las *Intercadencias de la calentura de amor* fueron publicadas en 1685, probablemente fueron escritas muchos años antes (Ripoll, 1991: 87). Los datos que nos llevan a esta afirmación son los siguientes. En primer lugar, la única firma autógrafa que se conserva del conde de Escalante se encuentra en el ms. 947 de la Biblioteca Nacional en unos versos dedicados al “Epitafio al Conde de Villamediana”, que había muerto en 1622. Este hecho nos lleva a pensar que este autor vivió a principios del siglo XVII. A este dato, se le suma el hecho de que no se tiene constancia de que conde de Escalante participase en la edición de 1685 de las *Intercadencias de la calentura de amor*. Finalmente, en las *Intercadencias* se indica que el autor era de Segura “pudiendo referirse a las provincias de Tarragona o Guipúzcoa” (Ripoll, 1991: 87), mientras que el autor de *La caída del Apóstol San Pablo* es de Andújar.

cisne”⁴⁴⁷, publicado en la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés en Madrid, 1700⁴⁴⁸; y por último, una fábula mitológica de cuño gongorino, la *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, de la que se conservan dos estados de redacción distintos.

Sin embargo, el bibliógrafo Bartolomé José Gallardo da la noticia de otro poema, publicado en 1701⁴⁴⁹: “Enhorabuena, que se da a España en el feliz arribo a su corona, de nuestro Católico Monarca Don Felipe Quinto (que Dios guarde) en este romance endecasílabo”. Aunque este texto no se ha conservado íntegro, podemos leer los primeros versos de esta composición en *Relaciones de Solemnidades* de Alenda y Mira (1903: 462) y en *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* de Yves Bottineau:

O rompa ya el silencio perezoso
de mi rudo instrumento al son alegre
que hasta aquí, recatado en mis temores,
afectó cobardías reverentes [...] (Bottineau, 1986: 232).

Asimismo, en la dedicatoria de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, Verdejo menciona un poema de estilo pastoril que debió escribir antes que la *Fábula*⁴⁵⁰, y es posible que también compusiese una canción “A la muerte de Sor Juana” para el *Certamen Poético que hicieron las Musas Americanas y Europeas, con ocasión de la*

⁴⁴⁷“Al doctor don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, que con plausible empeño saca a luz el tercer Tomo de las Obras, y Fama Póstuma de la Madre Sor Juana Inés de la Cruz”. Este poema preliminar se inserta dentro de un grupo de textos de tres criados del duque de Arcos: Marcos Juárez de Orozco, mayordomo del duque; Juan de Cabrera, capellán del duque y Luis Verdejo Ladrón de Guevara en calidad de criado. La presencia de estos autores indica que alrededor del duque de Arcos se había formado un entorno literario suficientemente importante como para que el editor de la *Fama y obras póstumas*, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, incluyese a tres de sus miembros.

⁴⁴⁸ También tenemos constancia de que Luis Verdejo participó en el Certamen Poético que hicieron las Musas Americanas y Europeas, con ocasión de la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, Cysne del Lago Mexicano, con una canción. Puede que se trate de la misma composición que incluye en los paratextos de la edición de 1700.

⁴⁴⁹ Se trata de una edición en 4º, con cuatro hojas orladas y sin lugar ni año de edición (Alenda y Mira, 1903: 462).

⁴⁵⁰ En las cuatro primeras estrofas del poema se alude al tópico de la rueda virgiliana, que divide en tres los estilos literarios en relación con los géneros: el humilde apropiado para el género pastoril (*Églogas*); el mediano, para la didáctica (*Geórgicas*) y el sublime para la épica heroica (*Eneida*). A través de la mención de distintos instrumentos musicales (la avena y el albogue, la lira y la trompa), al igual que ya hizo Góngora en el *Polifemo* con la zampoña, la cítara, y el clarín (Caldera, 1967), Verdejo construye poéticamente su carrera poética. En primer lugar, menciona una obra de tema pastoril que parece haber compuesto (hoy desconocida), que representaría el estilo humilde. En segundo lugar, conservamos una hagiografía (*Romance a la caída de San Pablo*) como ejemplo del estilo mediano. Finalmente, Verdejo habría compuesto la *Fábula* como obra de estilo épico.

muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, Cysne del Lago Mexicano, bajo el nombre de Julia (Barrera, 1979: 128).

Es difícil asegurar con certeza la fecha de redacción de sus obras, dados los pocos datos que se conocen de su vida y el hecho de que la mayoría de los testimonios no están fechados. Sin embargo, y partiendo de las noticias que da el mismo Verdejo en los prólogos de sus obras, los datos de las ediciones y la fecha de publicación de *La caída del Apóstol San Pablo* (1699), se puede afirmar que: *La caída del Apóstol San Pablo* fue escrita antes de 1699; que la versión impresa de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* es posterior a 1699, porque en su prólogo menciona las críticas que recibió la versión impresa de *La caída del Apóstol San Pablo*; que la *Fábula* tuvo dos redacciones distintas; y que la obra de Verdejo tuvo una considerable difusión y éxito. Se han encontrado numerosos ejemplares de la *Fábula*, tanto manuscritos como impresos, lo cual parece apoyar la idea de que Verdejo gozó de cierta fama durante algún tiempo. Cossío (1952), que solo había visto uno de estos testimonios, era de esta opinión:

Y, con todo, debió existir edición impresa de sus poesías, o su difusión en manuscritos hubo de ser muy extensa. En América llegó a tener gran crédito. En el Ecuador era tan conocido, que el doctor Eugenio de Santa Cruz y Espejo, notable polígrafo de fines del siglo XVIII, afirma en su *Nuevo Luciano de Quito*, publicado en 1780, que los poetas más estimados en aquel remoto país eran Villamediana, Bances Candamo, el portugués fray Antonio das Changanas y nuestro don Luis de Guevara y Verdejo, a quien designa por su último apellido (Cossío, 1952: 506).

A todo ello, hay que añadir que el 25 de noviembre de 1725 le fue concedida a Pedro Alejandro Arias en nombre de Nicolás Rodríguez Franco⁴⁵¹ la licencia y privilegio de impresión y reedición de las obras de Luis Verdejo por diez años (CONSEJOS, 50634, Exp.97). Dado que sabemos que varias de sus obras están impresas con anterioridad a esta fecha, podemos suponer que las obras de Verdejo gozaron de suficiente fama como para ser publicadas de nuevo a partir de la década de los veinte. No obstante, a pesar del interés de este dato, no tenemos constancia de ninguna impresión de las obras de Verdejo por Rodríguez Franco.

⁴⁵¹ Sabemos que fue impresor de la Oficina Real, y se conservan, sobre todo, textos históricos y de temática americana impresos por él.

En este sentido conviene recordar también la recepción de la obra de Verdejo en el siglo XVIII. Sus textos se tomaron como ejemplo paradigmático de la estética gongorina en el *Nuevo Lucano* de Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo⁴⁵², y su producción poética está incluida en algunos catálogos de los mejores autores de lírica castellana, como la *Colección de poesías varias* del padre Juan de Velasco⁴⁵³. La alta consideración de Verdejo en la obra de Velasco queda patente en uno de los poemas que se recogen en el libro. Se trata de un romance de José Orozco, en el que el autor explica sus sentimientos al verse incluido en este tomo junto a autores de la talla de Verdejo, Llamosas y Lozano, afirmando que era una reunión de “tres gigantes y un pigmeo” (Orozco *apud* Barrera, 1979: 387).

En cuanto a la relación de Verdejo con los círculos de poder finiseculares, cabe destacar, por un lado, su relación con el entorno del duque de Arcos, y, por otro lado, con el conde de Montellano. Como ya hemos mencionado, sabemos que estuvo al servicio del VII duque de Arcos, Joaquín Ponce de León gracias al encabezamiento de su poema preliminar a la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés (Madrid, 1700)⁴⁵⁴. Este dato nos indica que también pudo tener relación con la duquesa de Aveiro, madre de Joaquín Ponce de León, María de Guadalupe de Lancaster y Cárdenas Manrique⁴⁵⁵,

⁴⁵² La influencia de Verdejo en América, especialmente en el Virreinato de Perú, podría explicarse gracias al dato de que su tío abuelo, Luis Verdejo Ladrón de Guevara, partió a Perú en 1604 como sirviente de Diego Cacho de Santillana, por lo que nuestro autor podría tener familia en América, lo que ayudaría a explicar su fama allí.

⁴⁵³ El padre Juan de Velasco y Pedroche, jesuita afincado en Ecuador (aunque tuvo que exiliarse varias veces), recopiló en su obra *Colección de Poesías varias, hecha por un ocioso en la ciudad de Faenza* los poemas de los mejores ingenios de la poesía castellana, para poder incluir una importante selección de autores de Quito. Está formada por cinco tomos (el primero con fecha de 1790 y los siguientes con fecha de 1791). El primer volumen de dicha obra contiene poemas heroicos compuestos en octavas reales. Es en este tomo donde se recoge la *Fábula del Sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo del que Velasco dice: “a una de las Musas más sublimes y delicadas, que transfirieron el Parnaso Español, en el siglo XVII, y lo colocaron sobre las nubes” (Velasco *apud* Barrera, 1979: 385). Junto a la obra de Verdejo aparece la primera octava de la *Fábula de Polifemo y Galatea, Demofonte y Filis* de Lorenzo de las Llamosas, *La Conquista de Menorca* de José de Orozco, *La Corona convertida*, una octava de P. N. Butrón, dos de Francisco Javier Lozano y otras composiciones líricas de los autores mencionados. El tomo II, dividido en tres libros, contiene una antología de poemas de los siglos XVI, XVII y XVIII, poesías sacras y poesías diferentes; el tomo III, también dividido en tres libros, comprende las *Poesías satíricas*, las de la *Juventud Triunfante* y un *Suplemento*; el tomo IV contiene las poesías relativas a la última persecución y extinción de los jesuitas, *Lamentos por la muerte de la Compañía* [...] de Manuel Orozco y *Poesías relativas a la conservación de los jesuitas en Rusia*; por último, el tomo V incluye el *Certamen Poético que puede llamarse comedia sobre el Calvario y el Thabor*. “La literatura ecuatoriana en el siglo XVIII se vería notablemente reducida de no existir esta obra, que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Quito. No se la ha publicado todavía, pero ha sido consultada por varios estudiosos [...]” (Barrera, 1979: 381). A día de hoy sigue sin estar publicada.

⁴⁵⁴ Si nos basamos en la cronología de la edición y publicación de la *Fama y obras* podemos deducir que Verdejo entró al servicio del duque de Arcos, con bastante probabilidad, antes de 1698.

⁴⁵⁵ La duquesa de Aveiro fue una de las mujeres más importantes de su tiempo: “[c]onocía varias lenguas: griego, latín, italiano, inglés y castellano, además del portugués. Pertenecía a una rancia familia noble oriunda de Portugal. Nació en el palacio de Azeitao, Lisboa, el 11 de enero de 1630; [...] En 1660

probable dedicataria de la fábula mitológica de Verdejo debido a su parentesco con el duque de Arcos, su célebre erudición, su conocimiento de las lenguas clásicas, sus labores de mecenazgo⁴⁵⁶, y su relación con las corrientes gongorinas⁴⁵⁷, que la convertían en la dedicataria perfecta para una obra del estilo y tono de la *Fábula del Sacrificio de Ifigenia* ⁴⁵⁸.

se trasladó definitivamente a España; en 1665 contrajo matrimonio con Manuel Ponce de León, duque de Arcos, y tuvo tres hijos: Joaquín, Gabriel e Isabel [...]” (Sabat de Rivers, 2005). Nos han llegado distintos testimonios de su cultura, como su correspondencia con el padre Francisco Kino, misionero jesuita; los poemas que le dedicó Sor Juana Inés de la Cruz; y también las cartas que intercambió con su prima, la duquesa de Paredes y protectora de Sor Juana.

⁴⁵⁶ La duquesa de Aveiro demostró un gran interés por el mundo cultural y también por las misiones. En las *Memorias* de Saint-Simon, se subraya la importancia de su casa, en la calle del Arenal (Moura Sobral, 2009: 61), como centro de reunión intelectual en la Madrid de principios del siglo XVIII. Probablemente, su posición en el campo de poder bajobarroco y su vida intelectual, favorecieron el hecho de que la duquesa haya sido objeto de alabanzas y dedicatorias en, al menos, veintidós obras, veintitrés si incluimos la *Fábula* de Verdejo, conservadas en la Biblioteca Nacional de España. Su inclinación cultural y su vocación de mayorazgo y patrocinio de diferentes proyectos culturales, sin duda, favoreció el hecho de que muchos poetas buscasen protección junto a la duquesa de Aveiro.

⁴⁵⁷ No solo estuvo rodeada de muchos poetas, sino que, además, parece que tuvo una especial inclinación por obras de cuño gongorino, como demuestra el inventario de su biblioteca, de más de 4000 volúmenes (OSUNA, C.173,D.146-149), y su relación con Sor Juana Inés de la Cruz. Su relación con la poeta mexicana surge gracias a la duquesa de Paredes, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, protectora de Sor Juana y prima de la duquesa de Aveiro (Colombi, 2015: 248-249). La duquesa de Paredes cuenta en una carta a la duquesa de Aveiro que le había hablado de ella a Sor Juana, que sentía una gran admiración por la duquesa: “Yo suelo ir allá algunas veces que es muy buen rato y gastamos muchas en hablar de ti porque te tiene grandísima inclinación por las noticias con que hasta ese gusto tengo yo ese día” (Manrique de Lara y Gonzaga, 2015: 177). Esta admiración que Sor Juana siente por la duquesa de Aveiro se plasma en un romance en su honor, “Grande duquesa de Aveiro”, y en la *Respuesta a Sor Filotea*. Además, Poot Herrera (1999) también propuso que el proyecto de los *Enigmas ofrecidos a La Casa del Placer*, que Sor Juana escribe para unas monjas portuguesas, pudo haberse llevado a cabo gracias a la intervención, tácita, de la duquesa de Aveiro. Esta relación entre la duquesa y Sor Juana explicaría, además, la huella del entorno del duque de Arcos en los preliminares de la *Fama y obras póstumas*, que hemos comentado antes. Así, la decisión del editor, Juan Ignacio Castorena y Ursúa, de incluir a tres criados del duque de Arcos en los elogios a Sor Juana se podría explicar por la intervención de la duquesa de Aveiro, punto de unión entre los poetas del entorno del duque de Arcos, el editor Juan Ignacio Castorena y Ursúa y Sor Juana Inés.

⁴⁵⁸ Partiendo de los datos aportados por la *Fama y obras póstumas* y del conocimiento de las prácticas del campo literario durante el Bajo Barroco, cabe suponer que la mecenas de Verdejo se encuentre dentro del círculo social del duque de Arcos. Las posibilidades se reducen razonablemente a las mujeres, madre o hijas del duque. Si profundizamos en estos entornos nobiliarios y hacemos un cotejo con las fechas que barajamos para la composición del poema (entre 1690 y 1700) tendríamos como posibles mecenas a doña Teresa Enríquez de Cabrera, primera mujer del duque de Arcos, a doña Ana María Spínola y de la Cerda, segunda mujer del duque y a María de Guadalupe Lancaster y Cárdenas Manrique, duquesa de Aveiro y madre del duque de Arcos. Dado que el duque no tuvo hijas no tenemos que considerar esta figura. De estas tres posibles damas, doña María de Guadalupe Lancaster y Cárdenas Manrique. Con respecto a las otras dos damas, habría que eliminar a doña Ana Spínola ya que se casó con el duque en 1716, fecha en la que la *Fábula* de Verdejo ya estaba, probablemente, redactada. En cuanto a doña Teresa Enríquez parece poco probable que se trate de la mecenas, pues, aunque bien es cierto que alcanzó importantes posiciones de poder gracias a sus matrimonios, no tenemos testimonios de que tuviese grandes ocupaciones de gobierno, idea que se repite en varias ocasiones en la dedicatoria de Verdejo, ni quedan obras dedicadas exclusivamente a ella. Además, a partir del Bajo Barroco, el estatus de las mujeres experimenta un cambio con relación a su importancia como agente institucionalizador (Collantes Sánchez y García Aguilar, 2015). Estos cambios sociales repercuten en una mayor presencia de dedicatorias femeninas en los textos poéticos de finales del XVII y principios del XVIII, que suelen ser nobles y pertenecer a entornos cortesanos. Este aumento no es baladí pues “el porcentaje casi cuadruplica al de las dedicatorias

Asimismo, sabemos que en 1703 fue nombrado caballero militar de la orden de Calatrava gracias a la intervención de José Solís Valderrábano, conde de Montellano como ha analizado Giménez Carrillo (2016), tras revisar la información del expediente 11.743 del Archivo Histórico Nacional.

El Conde de Montellano, siendo gobernador del Consejo de Órdenes, recibió dos mercedes de hábito en 1701 al asistir a la Junta de Caballería y decidió “ceder” una de estas concesiones a Luis Francisco Verdejo Palomino. Sea cual fuere el motivo del traspaso –amistad o comercial– era evidente que existía un vínculo entre uno y otro y, por tanto, el conde de Montellano quedaría deshabilitado, según los preceptos, para el nombramiento de los informantes. Sin embargo fue él quien tomó partido en 1703 en la elección del caballero Diego Felipe Padura Haza y del licenciado Fernando Moreno Ortega para valorar la identidad del referido Luis Francisco Verdejo y poder ingresar, en caso positivo, en la Orden Militar de Calatrava (Giménez Carrillo, 2016: 174).

El caso de Verdejo es, por tanto, un ejemplo de falta de neutralidad en la tramitación de mercedes de caballería entre los miembros del Consejo de Órdenes y los aspirantes a hábitos militares.

El texto que vamos a analizar en este epígrafe es la *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, que incluimos en el capítulo once de esta Tesis. Tras el exordio, donde ya se plantean una serie de críticas contra la religión pagana, el poema comienza con una presentación de Áulide. Verdejo dedica estas primeras estrofas a situar la ciudad en la península de Beocia en el mar Egeo, y mostrar cómo Áulide parece dominar la costa y alcanzar el cielo con sus torres. Allí, se reúne la armada griega para zarpar contra Troya debido a lo resguardado de su puerto y a lo calmado de sus aguas. En la recreación de Verdejo, el origen del conflicto troyano es el juicio de Paris y su elección de Afrodita como la diosa más hermosa. Paris estaba locamente enamorado de Helena y, para conseguirla, eligió a Afrodita como ganadora. Tras su victoria, la diosa favoreció el robo de la esposa de Menelao. Verdejo no incluye, por tanto, ningún tipo de juicio moral sobre Helena, al entender que el culpable de todo es el joven troyano.

La acción de Paris despierta la furia de Menelao, al que se unen el resto de griegos por considerarlo el rey más importante de Grecia: “Partícipe en la ofensa de su

femeninas de la poesía impresa del primer Siglo de Oro” (Collantes Sánchez y García Aguilar, 2015: 51). De esta manera, Verdejo se insertaría dentro de corrientes político-literarias propias de su época.

dueño,/ el vasto imperio se alistó a porfía/ debajo de su nombre, en cuyas glorias/ concibió su venganza las victorias (Verdejo, 22). Reunidas en Áulide, las tropas griegas esperan que pase el invierno para que lleguen los vientos favorables. Agamenón, entonces, decide salir de caza con algunos generales. En su afán venatorio, el jefe de las tropas griegas traspasa los terrenos consagrados a Ártemis y empieza a matar, indiscriminadamente, a todos los animales que se encuentran. No es, sin embargo, la única ofensa que comete contra la diosa. No satisfecho con la masacre, Agamenón consagra los trofeos de su cacería a la belleza de su hija Ifigenia. Al ver cómo el general griego menosprecia su hermosura divina, Ártemis empieza a planear una venganza mayor que la que sufrió Níobe por vanagloriarse de ser mejor que Leto, la madre de Apolo y Ártemis. La diosa, tras meditar su plan, decide esperar el momento propicio para castigar a Agamenón, mientras considera las posibles implicaciones de un enfrentamiento contra Zeus a causa de sus acciones.

Una vez llega la primavera al puerto de Áulide, el ejército griego se pone en marcha. Tras zarpar, la diosa hace que se desate una gran tormenta, que hace naufragar muchos barcos de la armada. Los supervivientes nadan hasta la playa y buscan asilo en su templo. Los griegos deciden consultar a Calcas las causas de las inclemencias meteorológicas. El adivino consulta las entrañas de un animal pero, antes de que, horrorizado, pueda informar al resto de griegos de la ira de la diosa, una estatua de Ártemis cobra vida para manifestar que, tras las dos ofensas que han cometido, solo la sangre de Ifigenia podría calmarla y permitir que los griegos venzan a los troyanos. Ante estas noticias, Agamenón se sume en un estado de indecisión entre su amor paterno y sus obligaciones como jefe de las tropas griegas. Finalmente, los gritos del ejército, que pide la sangre de Ifigenia: “La infanta ha de morir, pues nuestras vidas/ son de el cielo en la suya aborrecidas” (Verdejo, 98), le hacen decidirse y sentencia a muerte a su hija.

El ejército empieza a preparar el altar para la inmolación y a talar árboles para la pira ritual. Los soldados conducen a Ifigenia, que se encuentra en el campamento griego sin la compañía de su madre, al ara donde Calcas la espera para el sacrificio. Tras una pequeña plegaria a la diosa, el adivino deja caer el cuchillo sobre el cuello de la joven princesa que cae, muerta, sobre al altar. Finalmente, Verdejo, incapaz de describir el dolor de Agamenón, finge cubrir con un velo su poema, tal y como había hecho el pintor griego Timantes en su célebre pintura:

De el padre, que... mas cese mi lamento,
a expresar su quebranto lastimoso,
corriendo a sus afectos doloridos
los velos de el silencio obscurecidos (Verdejo, 117).

El estudio de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* ha sido un proceso complejo, debido a la multitud de testimonios y al importante número de variantes que presentan⁴⁵⁹. Presentamos a continuación la lista de los testimonios que hemos manejado⁴⁶⁰:

- *V*: Las ediciones impresas conservadas. *V*₁ es el impreso VE/518/23 de la Biblioteca Nacional de España; *V*₂ es el impreso de la Hispanic Society; *V*₃ es el impreso 6 in: Du 1 de la Biblioteca Estatal de Berlín. Aparecen reunidos bajo la letra *V*.
- *G*: Es el manuscrito Mss/ 5915 de la Biblioteca Nacional de España. Es el que presenta una redacción distinta.
- *As*: Es el manuscrito A 333/ 092 del Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla.
- *Am*: Es el manuscrito Mss/ 18148 de la Biblioteca Nacional de España.
- *S*: Es el manuscrito CO-Ch-US-AHCRS-DMV-1.1.1.R27 del Archivo Histórico Cipriano Rodríguez Santa María de la Universidad de La Sabana.

De entre estos testimonios, cabe destacar el testimonio *G*, debido a sus variantes textuales y a su tratamiento del material mitológico. En primer lugar, hay que tener en cuenta que el testimonio *G* no incluye el prólogo al lector, lo que podría indicar que es un testimonio previo a la publicación de sus obras (*La caída de San Pablo* se imprimió en 1699, como ya hemos comentado), ya que en el prólogo hay varias referencias a la impresión, publicación y recepción de sus obras. En segundo lugar, la *Fábula* aparece firmada por Luis Verdejo de Guevara, un nombre diferente al que aparece en el resto de testimonios, donde siempre firma como Luis Verdejo Ladrón de Guevara. Este hecho puede deberse a que Verdejo no tenía decidido todavía su nombre de pluma definitivo y estuviese probando con distintas combinaciones. En tercer lugar, es el único ejemplar en

⁴⁵⁹Al final de esta Tesis doctoral, y antes de ofrecer nuestra edición crítica de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* se va a llevar a cabo un análisis de la transmisión textual de los distintos ejemplares.

⁴⁶⁰ Antes de la edición de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* en el capítulo 12, incluimos la descripción y la transmisión textual de estos testimonios.

el que se encuentran juntas y sin la presencia de ningún otro texto la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* y *La caída del Apóstol San Pablo*. Por último, el testimonio *G* es único porque presenta un estado de redacción distinto al del resto de testimonios (mientras que *V*, *AS*, *AM* y *S* están compuestos de 118 octavas, *G* tiene 155⁴⁶¹).

Desde el punto de vista narrativo, la *Fábula* se desarrolla de manera distinta en ambos casos. La principal diferencia reside en que, en *G*, Ifigenia tiene un parlamento final de 22 estrofas en las que critica duramente a la religión pagana por requerir su sacrificio para perdonar una ofensa menor. Sin embargo, *G* también añade información nueva y hay escenas que se alargan, como el pasaje del augurio en el templo, donde se describen los efectos que tiene en la naturaleza la voz de Ártemis que surge de la estatua y se explica cómo Ifigenia recibe la sentencia de la diosa. Por tanto, este estado de redacción no solo afecta individualmente a varios versos, sino que cambia la estructura general del poema, como se observa al comparar las dos *partitiones*.

Testimonio G	Resto de testimonios
1. Proemio 1.1. Cantos previos (penas de amor): 2 estrofas 1.2. Tema del canto, invocación a la musa Euterpe y consagración poética: 2 estrofas 1.3. Dedicatoria y <i>captatio</i> : 6 estrofas	1. Proemio 1.1. Cantos previos (penas de amor): 2 estrofas 1.2. Tema del canto, invocación a la musa Euterpe y consagración poética: 2 estrofas 1.3. Dedicatoria y <i>captatio</i> : 6 estrofas
2. Puesta en escena 2.1 Áulide 2.1.1. Ubicación: 2 estrofas 2.1.2. Descripción de Áulide y sus alrededores: 8 estrofas 2.2. Grecia y sus tropas 2.2.1. Razones de la guerra: 4 estrofas 2.2.2. Descripción del entorno donde se encuentran las naves: 6 estrofas	2. Puesta en escena 2.1 Áulide 2.1.1. Ubicación: 3 estrofas 2.1.2. Descripción de Áulide y sus alrededores: 8 estrofas 2.2. Grecia y sus tropas 2.2.1. Razones de la guerra: 4 estrofas 2.2.2. Descripción del entorno donde se encuentran las naves: 6 estrofas

⁴⁶¹El manuscrito *G* tiene 38 estrofas más que el resto, aunque hay una estrofa, dedicada a la descripción de Áulide, en *V*, *AS*, *AM* y *S* que no aparece en *G*.

<p>3. Ofensa de Agamenón a Ártemis</p> <p>3.1. Caza y furia de Ártemis: 4 estrofas</p> <p>[3.1.] Descripción de Ifigenia. Error de copia. <i>Transmutatio</i>: 4 estrofas.</p> <p>3.1. Se retoma la descripción de la caza 5 estrofas</p> <p>3.2. Venganza de Ártemis: 2 estrofa</p> <p>3.2.1. Descripción de Ifigenia: 2 estrofas</p> <p>[3.2.1.] Descripción de una escena de cetrería. Error de copia: <i>Transmutatio</i>: 4 estrofas.</p> <p>Una estrofa más dedicada a la descripción de Ifigenia.</p> <p>3.2.2. Decisión de Ártemis: 4 estrofas</p> <p>3.3. La tropa se pone en marcha: 6 estrofas</p> <p>3.3.1. Tormenta: 16 estrofas</p> <p>3.3.2. Calma: 4 estrofas</p>	<p>3. Ofensa de Agamenón a Ártemis</p> <p>3.1. Caza y furia de Ártemis: 9 estrofas</p> <p>3.2. Venganza de Ártemis: 2 estrofas</p> <p>3.2.1. Descripción de Ifigenia: 6 estrofas</p> <p>3.2.2. Decisión de Ártemis: 4 estrofas</p> <p>3.3. La tropa se pone en marcha: 6 estrofas</p> <p>3.3.1. Tormenta: 16 estrofas</p> <p>3.3.2. Calma: 4 estrofas</p>
<p>4. Descubrimiento de la ofensa</p> <p>4.1. Holocausto a Ártemis: 4 estrofas</p> <p>4.2. Calcas: 4 estrofas</p> <p>4.3. La estatua cobra vida: 7 estrofas</p> <p>4.4. Descripción de los efectos de la voz de la estatua: 4 estrofas</p> <p>4.5. Ifigenia se entera del dictamen de la diosa: 3 estrofas</p>	<p>4. Descubrimiento de la ofensa</p> <p>4.1. Holocausto a Ártemis: 4 estrofas</p> <p>4.2. Calcas: 2 estrofas</p> <p>4.3. La estatua cobra vida: 7 estrofas</p>
<p>5. Decisión</p> <p>5.1. El pueblo pide la muerte de Ifigenia y dudas de Agamenón: 9 estrofas</p> <p>5.2. Preparativos del sacrificio: 7 estrofas</p> <p>5.3. Muerte de Ifigenia: 4 estrofas para conducir a Ifigenia al ara + 22 de</p>	<p>5. Decisión</p> <p>5.1. El pueblo pide la muerte de Ifigenia y dudas de Agamenón: 9 estrofas</p> <p>5.2. Preparativos del sacrificio: 7 estrofas</p> <p>5.3. Muerte de Ifigenia: 9 estrofas: 3 estrofas para conducir a Ifigenia al ara + 6</p>

parlamento de Ifigenia + 7 estrofas de sacrificio.	estrofas de sacrificio
6. Final del canto y esperanza de inmortalidad: 2 estrofas	6. Final del canto y esperanza de inmortalidad: 2 estrofas

Como se aprecia en la tabla, existen bastantes variantes entre ambos estados de redacción. Una de las diferencias más importantes, que dificulta mucho la lectura del testimonio *G*, es el hecho de que un fragmento en el que se describe a Ifigenia y uno dedicado a una escena de cetrería intercambian su posición en la copia. Es decir, en los fragmentos en donde se describe una escena de caza, aparece inserta una descripción de cuatro estrofas de la belleza de Ifigenia, y en los fragmentos en los que se describe a la hija de Agamenón aparece una escena de cetrería de cuatro estrofas. La dificultad aumenta todavía más dado que esta escena de cetrería no se encuentra en el resto de testimonios. Todo esto parece indicar que se trata de un error de copia del testimonio *G*. Asimismo, frente al resto de testimonios, *G* dedica muchas más estrofas a la descripción de personajes y de acciones (dos estrofas más para la descripción de Calcas, el adivino, cuatro estrofas para una escena de cetrería, cuatro estrofas sobre los efectos de la voz de Ártemis en la naturaleza, tres sobre la reacción de Ifigenia al enterarse de que debe ser sacrificada, veintidós estrofas para un soliloquio final de Ifigenia antes de su sacrificio en el que critica duramente la religión pagana, y por último, una estrofa más en la que Calcas consagra el sacrificio de Ifigenia a Ártemis). Además, estas variantes no solo afectan al número de estrofas, sino que, también, alteran el orden de las octavas.

En resumen, sabemos que *G* destaca frente al resto de testimonios por: 1) la ausencia del prólogo “Al lector”; 2) el empleo de una firma diferente; 3) un estado de redacción distinto. A todo ello, hay que sumar el conocimiento que tenemos del *usus scribendi* de Verdejo. Como él mismo admite en el prólogo a *La caída de San Pablo*, es un autor consciente de su obra, pues menciona la vida manuscrita que había tenido su poema y afirma que ha corregido el texto para ofrecerle la mejor versión posible a sus lectores. Estas afirmaciones muestran a un autor con clara conciencia autorial e interés por preservar su propia obra y su capital simbólico. A la luz de todos estos datos, parece que *G* constituye un estado de redacción anterior al resto de testimonios. Así, y, en

primer lugar, la presencia de una firma diferente parece indicar que Verdejo no tenía decidido todavía su nombre de pluma definitivo y estaba probando con distintas combinaciones. En segundo lugar, la ausencia de prólogo, donde se discutían distintos aspectos de la publicación de sus obras, podría ser un indicio de que todavía no había dado sus obras a la imprenta. Finalmente, el hecho de que la *Fábula* presente un estado de redacción diferente al resto, frente al testimonio de la *Caída de San Pablo* que se mantiene igual al de la edición de 1699, sumado a la afirmación de Verdejo de que corrige las obras antes de mandarla a la imprenta, podría apoyar la hipótesis de que *G* es anterior al resto de testimonios que se conservan de la *Fábula*.

Si aceptamos esta hipótesis, parece evidente, pues, que el segundo estado de redacción, representado en los testimonios *V*, *AS*, *AM* y *S*, ofrece un poema más conciso y menos dramático. En este segundo estado, se reducen, en gran medida, los diálogos entre personajes y se eliminan los soliloquios. Además, la adición de una estrofa más en la descripción del paisaje de Áulide en el segundo estado de redacción podría mostrar el interés de Verdejo por realzar el carácter descriptivo del poema⁴⁶², siguiendo, sin duda, el camino abierto por Góngora en sus poemas mayores, al aumentar la importancia de la “narración sin fábula” que ha estudiado la profesora Blanco (2012: 133). Este proceso de pérdida de la dramatización de los mitos fue una tendencia común a las fábulas mitológicas.

Sin embargo, el influjo de Góngora no se limita solamente al carácter predominantemente descriptivo de la *Fábula*. Asimismo, y ya desde la dedicatoria, se percibe la huella gongorina⁴⁶³. Verdejo comienza su *Fábula del sacrificio de Ifigenia* con el tópico del elogio al mecenas y la solicitud de su atención. En primer lugar, en las dos primeras estrofas de la dedicatoria, Verdejo se centra en la alabanza de la belleza de su mecenas. Sin embargo, no sigue el tópico de la *descriptio puellae*, sino que opta por seguir la estela del neoplatonismo. Verdejo no aporta ningún dato referente a los rasgos

⁴⁶² Aunque no se puede descartar la posibilidad de que sea un error de copia de *G*, por omisión, creemos que las palabras de Verdejo en el prólogo a *La caída de San Pablo* (“Ahora corregido en muchas coplas, si aumentado en algunas [...]” [Verdejo, 1699: A2v]) parecen apuntar a que es un autor que tiende a la revisión y corrección de sus propias obras, lo que podría haberle llevado a añadir esta estrofa en el segundo estado de redacción.

⁴⁶³ La dedicatoria a la duquesa de Aveiro que me propongo analizar se encuentra dentro del *exordio* de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia*. En este *exordio*, que ocupa las diez primeras octavas del poema, Verdejo no solamente se dirige a su mecenas, sino que también incluye distintas estrategias de autoafirmación y afianzamiento dentro el campo literario y su propuesta literaria para su carrera poética. Estas estrofas no presentan prácticamente variantes en los dos estados de redacción del texto que se conservan.

físicos de la dama, sino que se centra en destacar la luz que de ella irradia⁴⁶⁴. Desde estas octavas, Verdejo recrea ficcionalmente un diálogo para subrayar cercanía entre él y su mecenas. Aunque se trata de un recurso tópico, que, en la poesía áulica, se retrotrae a Virgilio, Verdejo añade ciertas variaciones frente a sus modelos. Mientras que, en las dedicatorias precedentes se suele pedir al mecenas que escuche el canto del poeta, en la *Fábula* se va un paso más allá. Además de pedirle a su mecenas que le dedique un poco de su atención, Verdejo solicita que le escuche de la misma manera que ya lo había hecho antes. La cercanía entre poeta y dedicataria se subraya, dado que estos versos ilustran una relación previa entre ambos. Además, supone un espaldarazo a su obra poética, que se erige digna de que su mecenas le haya dedicado varios momentos de su ocupado tiempo. La obra de Verdejo es, entonces, suficientemente buena como para que la duquesa ocupe su *otium* en escuchar, en distintas ocasiones, sus versos⁴⁶⁵.

Tradicionalmente, la presentación del dedicatario del poema, generalmente una persona de la nobleza, se hacía mediante su asimilación a una figura histórica o mítica equiparable en poder (Blanco, 2012). El poeta solía dirigirse al mecenas, que se encontraba sumido en el *negotium*, para pedirle que escuchase su obra. Góngora varió este esquema y, en su dedicatoria al conde de Niebla, lo presenta en un momento de descanso durante una cacería. Muchos comentaristas criticaron este hecho. Sin embargo, esta presentación no disminuye la importancia del mecenas, sino al contrario, pues revela “[...] la ostentación de un señorío sobre la naturaleza, como si manifestara el misterioso carisma del príncipe y su parentesco con la divinidad” (Blanco, 2012: 117).

Verdejo mantiene este esquema gongorino y presenta a la dedicataria, la duquesa de Aveiro, como una nueva Ártemis cazadora⁴⁶⁶:

⁴⁶⁴ El hecho de que no se centre en sus rasgos físicos, y que solo destaque esta luz, asociada a la belleza espiritual, refuerza la hipótesis de que se trata de la duquesa de Aveiro por dos razones fundamentales: la primera es que casa bien con su espíritu profundamente religioso; no por nada era conocida como la “madre de las misiones”. La segunda es que, en la época de redacción del poema, la duquesa de Aveiro tendría unos sesenta años. Aunque pueda parecer una edad un poco tardía para la alabanza de la belleza de esta dama, hay que tener en cuenta que este tipo de elogios forman parte de una retórica tradicional, basada en tópicos literarios.

⁴⁶⁵ Asimismo, es remarcable el tratamiento reverencial de *vos* que emplea Verdejo, en contraste con el *tú*, probablemente latinizante, que utiliza para invocar a Euterpe. Aunque este tratamiento reverencial no aparece en las dedicatorias de Garcilaso ni de Góngora, que siguen a Virgilio, tenemos ejemplos del uso del *vos* en otros autores como Camoens en su égloga VI y Carrillo y Sotomayor en su *Fábula*. Por último, y al igual que en la tradición anterior, Verdejo también incluye el empleo de las locuciones conjuntivas “en tanto”, que aparece tres veces, y la aparición de distintos imperativos (“oíd”, “escuchad”, “atended” y otra vez “atended”) dirigidos a la duquesa.

⁴⁶⁶ La comparación de la duquesa con la diosa Ártemis puede resultar curiosa en una *Fábula* que trata el mito de Ifigenia, donde la diosa cazadora tiene un papel antagonista. Sin embargo, hay que recordar

Atended, si ya el bosque peregrina
no os ve, de el patrio río en la ribera,
templar vuestras fatigas, cual divina
montañesa amazona de su esfera;
el río, cuya estancia cristalina
deidad en vuestro ardor tanta venera,
que os creyeron sus márgenes devotas
faretrado esplendor del casto Eurotas (*Ifigenia*, 9).

El proceso de divinización que lleva a cabo Verdejo en su dedicatoria eleva la posición de su dedicataria y la dignifica. Verdejo, al igual que Góngora⁴⁶⁷ antes que él, no le indica pautas de comportamiento al dedicatario, ni le propone un destino virtuoso, como se lee, por ejemplo, en *Orlando furioso* de Ariosto y la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso. La presentación del dedicatario del poema en medio de una cacería muestra al mecenas en su faceta de noble y señor, y funciona como medio de transfiguración heroica de su destinatario, ya que “[l]o mismo que el valor del poema no consiste en la importancia de la historia que cuenta, tampoco consiste el valor del duque en la importancia de los asuntos a que se dedica [...]” (Blanco, 2012: 108).

En cuanto a la tradición mítica en la que se inserta Verdejo, la fábula mantiene los mitemas estructurales de “Ifigenia en Áulide”, sin hacer ningún tipo de referencia a los acontecimientos del país de los tauros. Tras el proemio, la fábula comienza con la llegada de las tropas griegas a Áulide. Después de una descripción del entorno geográfico, Verdejo indica las causas de la guerra, situando el origen del conflicto en el juicio de Paris, y no en la expedición de los Argonautas, como sucedía en las corrientes

que se trata de un motivo tópico a la hora de presentar a las damas en la poesía del siglo de Oro. Sannazaro utiliza la misma comparación para su mecenas en la *Égloga V*, y Góngora en muchos poemas identifica a distintas mujeres con esta diosa (Bonilla Cerezo, 2007). Asimismo, hay que tener en cuenta que no es el único autor en la tradición hispánica del mito de Ifigenia que hará lo mismo. Como veremos, en la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad. Iphigenia en Tracia*, con libreto de Nicolás González Martínez y música de José de Nebra, también se compara a la dedicataria, doña María del Rosario Fernández de Córdoba, con la diosa. Probablemente, la castidad asociada con Diana favoreció estas comparaciones.

⁴⁶⁷ Las semejanzas entre Verdejo y Góngora también se perciben en la caracterización de los personajes que aparecen: “Era Calcas. Su aspecto venerado/ la candidez del ánimo retrata,/ su barba crespo arroyo destrenzado/ a el pecho en hebras derramó su plata” (Verdejo, 83). En estos versos se observa la misma imagen que aparece en el *Polifemo*, donde la barba del ciclope es descrita como “un torrente [...] impetuoso” (Góngora, 1974: 76). Esta metáfora, que en Góngora sirve para aunar los elementos fuego/agua en este personaje (Micó, 2015), la retoma Verdejo en la descripción del adivino Calcas, cuando aconseja el sacrificio de Ifigenia para aplacar la ira de Ártemis.

pseudo-historiográficas que seguían la estela de Dictis y Dares. El poema prosigue con la descripción de las naves griegas varadas en las playas de Áulide, esperando el menor soplo de viento.

Durante este periodo de calma, Agamenón decide organizar una expedición de caza, que permite a Verdejo explayarse en este episodio venatorio. Es en este pasaje donde se produce una de las innovaciones más importantes con respecto al material mitológico. Así, mientras que, en la mayoría de textos de la Antigüedad, la ira de la diosa Ártemis tiene como origen la caza de uno de los ciervos consagrados a ella, en la fábula, su cólera se explica por dos motivos: 1) la caza excesiva de numerosos animales salvajes que estaban bajo su protección; 2) el hecho de que Agamenón ofrece estas piezas de caza como trofeos a la belleza de Ifigenia, humillando así a la diosa al no ser reconocida ni venerada como divinidad de los bosques.

Pospuesta su deidad, con torpe ofensa,
a humana perfección consagra ufano,
de su paterno amor en recompensa,
trofeos que su culto arguyen vano.
A Ifigenia, beldad que luce inmensa
muchedumbre de rayos, da, tirano,
víctimas que arrastraron otros días
el triforme candor, volantes pías (Verdejo, 42).

Aunque la envidia de la diosa Ártemis es un motivo tradicional en la literatura del Siglo de Oro⁴⁶⁸, se trata de la primera vez en la tradición hispánica que se asocia al mito de Ifigenia, ya que, como hemos visto a lo largo de los distintos capítulos, la relación que se establece entre la joven princesa y la diosa suele ser de ayuda mutua⁴⁶⁹. La confrontación suele centrarse en los personajes de Agamenón y Ártemis a causa de la transgresión de la ley divina por parte del general griego. En este caso, no hay tal crimen por parte del general griego, solo una “torpe ofensa”. Esta interpretación de Verdejo parece indicar que tuvo en cuenta la *Electra* de Sófocles, pues en la tragedia del dramaturgo griego se plantea tanto la idea de que el sacrificio de Ifigenia fuese el resultado de un descuido de su padre, como el hecho de que la ira de Diana tuviese su

⁴⁶⁸ Por ejemplo, en *El mayor encanto, amor* de Calderón, uno de los personajes describe a Circe aludiendo al motivo de la envidia de Diana (Manrique Frías, 2010: 145).

⁴⁶⁹ No hay que olvidar que, en los orígenes del mito, Ifigenia había llegado a identificarse con la propia diosa.

origen no solo por la caza, sino también por las palabras de Agamenón, que se jactó de ser mejor que la propia diosa (Hughes, 2007: 25). Con respecto al motivo de los celos de la diosa hacia Ifigenia, y tras un análisis exhaustivo, tanto de los textos de la Antigüedad clásica como de las recreaciones de la tradición hispánica, hemos comprobado que solo aparece en la obra de Verdejo. La principal explicación que manejamos para este hecho es que el autor de la *Fábula del Sacrificio de Ifigenia* haya incluido mitemas de otras fuentes. Creemos que es la hipótesis más lógica teniendo en cuenta el *habitus* escritural de los autores de finales del siglo XVII y, más aún, aquellos que se insertan dentro de las corrientes gongorinas, que no suelen introducir cambios tan significativos de su propia imaginación.

Después de haber cotejado esta variante con otros mitos en los que esté involucrada Ártemis, hemos reducido las posibilidades a dos narraciones. En primer lugar, es posible que Verdejo mezclase la historia de Ifigenia con la de Quíone y su padre, Dedalión, donde también aparecen los motivos de la pérdida de la hija y la ofensa a Ártemis por minusvalorar su belleza⁴⁷⁰. Además, este relato se encuentra justo al final del libro XI de las *Metamorfosis*, mientras que el de Ifigenia está en el libro XII, solo separados por la historia de Ésaco. Quizás, esto podría apuntar a que una de las fuentes para la *Fábula* de Verdejo fuese la obra de Ovidio⁴⁷¹.

Sin embargo, y aunque tienen *topoi* comunes, el comportamiento de las protagonistas difiere en gran medida. Mientras que la Ifigenia de Verdejo mantiene una actitud inocente, al no envanecerse por su belleza ni animar a su padre a que le consagre los trofeos de la caza, Quíone encarna el tópico de *vanitas vanitatum*. Así lo recoge Pérez de Moya en su *Filosofía secreta*, donde se hace eco del mito para aleccionar a sus lectores sobre la “soberbia de las mujeres”:

Por la fábula de Quíone nos representan la soberbia de las mujeres, que se dan a creer que su hermosura es perpetua, y se atreven a igualarla con la divina, por lo

⁴⁷⁰Dedalión, hijo de Eósforo, el astro de la mañana, y hermano de Ceix era muy aficionado a la caza y tenía una hija muy hermosa llamada Quíone. Tanto Hermes como Apolo se enamoran de ella y de ellos tiene sendos hijos, Autólico y Filamón respectivamente. El hecho de que ambos dioses se enamorasen de ella y su gran belleza hicieron que la joven se envaneciese hasta decir que su belleza sobrepasaba la de Ártemis. La diosa, en castigo, la mató de un flechazo y Apolo transformó a Dedalión en milano, ave con la que comparte los instintos violentos (Grimal, 1965: 129).

⁴⁷¹En todo caso, el mito de Quíone y Dedalión no parece haber tenido una gran difusión en la literatura hispánica pues no está recogido ni en el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Baltasar de la Vitoria, ni tampoco en el Tostado.

cual luego que comienzan a parir, son por su soberbia heridas con la saeta de Diana (que figura la castidad) que mata su hermosura (Pérez de Moya, 366r-366v).

Por ello, es posible que Verdejo, en lugar de en el mito de Quíone, se inspirase en el relato de Níobe y sus hijos. Tanto el mito de Níobe como el poema de Verdejo comparten el mismo núcleo temático, la jactancia del padre por las virtudes del hijo. Además, el fragmento dedicado a la furia de la diosa en la fábula de Verdejo viene acompañado de una referencia implícita al mito de Níobe.

Del sacro Citerón la insana cumbre
bebió menos temores en su bulto,
cuando apagando vidas con su lumbre,
el fecundo vengó materno insulto;
el insulto que yerta pesadumbre,
las olas retardando a el Lete inculto,
a ser vive padrón de sus enojos,
lástima endurecida de los ojos (Verdejo, 50).

En todo caso, la atribución de vicios considerados femeninos a las diosas clásicas había sido un recurso habitual desde el siglo XVI, especialmente fértil en el género de las parodias mitológicas. De esta manera, Barahona de Soto ridiculizaba a Cibeles, quien seguía las modas femeninas de sus contemporáneas en “A una vieja enamorada, amiga de moachos”, o la forma en la que Francisco Pacheco representa a Apolo y las musas en su *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* (1569).

La fábula de Verdejo, en cierto modo, retoma esta tradición al humanizar a Ártemis, y presentar su furia como un ataque de celos por el orgullo paterno en lugar de por la transgresión divina de Agamenón. Esta caracterización de la diosa en la fábula transforma a la divinidad de los bosques en el prototipo de la diosa cruel y vengativa, que también había tenido un importante recorrido en muchas producciones hispánicas. Ártemis presenta, como muchas representaciones de las diosas de la Antigüedad, un carácter salvaje, incivilizado. No es la primera crítica a los dioses que se incluye en el mito de Ifigenia. Lucrecio, en su *De rerum natura*, I, 85⁴⁷², empleaba este mito como

⁴⁷²Aquí, Ifigenia, que mantiene el nombre homérico de Ifianasa, es conducida al altar, con los ojos tapados, creyendo que va a casarse. Una vez allí, la venda que le cubría la cara se desliza por sus mejillas y descubre lo que va a suceder. Entonces, cae, muda, de rodillas.

ejemplo de los crímenes que se cometen en nombre de la religión para llevar a cabo una condena taxativa de todos estos sistemas de creencia. Su obra tiene varias semejanzas con la *Fábula* de Verdejo, no solo porque en ambas Ifigenia muere, sino porque la crítica a las religiones de Lucrecio es recogida por Verdejo como crítica severa a la religión pagana.

Sin duda, la representación de la diosa cazadora adquiere tintes muy negativos en la obra de Verdejo. Su ira causa la tormenta que hace naufragar a los barcos griegos cuando acababan de zarpar contra Troya. Los supervivientes que llegan a la playa se dirigen al templo de la diosa para buscar refugio y allí, Calcas celebra unos holocaustos para conocer la causa del repentino cambio de tiempo. En un momento dado, la estatua de Ártemis que había en el templo cobra vida y explica a los griegos la causa de su ira. El tratamiento difiere, sin embargo, en los dos estados de redacción del poema. Mientras que, en el segundo estado, la estatua se limita a transmitir el deseo de la diosa de que inmolen a Ifigenia, en el testimonio *G* se dedican siete octavas más para explicar el terror que ha causado la terrible voz divina en la naturaleza, y tres más para la reacción de Ifigenia al enterarse del dictamen de Ártemis.

Como ya se ha tratado en otros epígrafes, el mitema de la estatua de la diosa pertenece a la tradición de “Ifigenia entre los tauros”, por lo que es un concepto relativamente innovador hacer que Ártemis hable a través de su propia estatua en el episodio de Áulide. No hemos encontrado ningún antecedente del motivo tal y como está en la obra de Verdejo, aunque la idea de que la diosa hable a través de su propia imagen aparece ya en la obra de Giovanni Rucellai⁴⁷³, *Orestes* (ca. 1520), muy influida por el terror senequiano. Así, en la obra del italiano, la estatua aparece vinculada a motivos que perturban el ánimo de los personajes que asisten a este espectáculo. La intervención divina viene precedida de distintas señales: de los ojos de la estatua de Diana empieza a caer sangre, un gran ruido inunda el templo y las sacerdotisas temen que terremotos y plagas caigan sobre la tierra si se contradice la voluntad de la diosa (Rucellai, 1723: 163-164). En la fábula de Verdejo, la sangre animal derramada por el adivino Calcas para descubrir la razón de la tormenta trae a la vida la imagen de la diosa:

⁴⁷³No es posible determinar hasta qué punto pudo Verdejo conocer la obra de Rucellai, sobre todo, teniendo en cuenta los pocos datos que de su vida conocemos. Sin embargo, la similitud de motivos es ya reseñable por sí misma e invita a seguir investigando en estas relaciones.

Este, pues, de el cadáver fugitiva
construyendo la vida, absorto advierte
de Cintia la crueldad, que vengativa
contaminó los ecos de la suerte:
en la arteria de el numen expresiva
escucharon sus ojos de la muerte
la instante vecindad, que en sus amagos
de inculpada beldad madruga estragos (Verdejo, 85).

Los tonos metálicos de la voz de la diosa causan pavor a los que la escuchan, aunque sus efectos se atenúan en el segundo estado de redacción. Frente a esta mitigación, la versión del manuscrito *G* se explaya describiendo las secuelas de la teofanía: los montes tiemblan, los ríos se detienen y el mismo templo se estremece. Aunque no hay indicios textuales, la similitud del motivo, que no se encuentra en ningún otro texto de la tradición europea del mito de Ifigenia, puede indicar una cierta influencia de Rucellai. Parece que su *Oreste* (1524) pudo haber dejado huellas en otros autores de la península, como Jerónimo Bermúdez (1530-1599) en su *Nise lastimosa*, pues ambas obras presentan una métrica similar (Morley, 1925: 398).

En ambos estados de redacción de la *Fábula del Sacrificio de Ifigenia* aparece el motivo del pueblo griego enfrentándose a la decisión de Agamenón y el miedo del general: “De el padre la piedad hiere inclemente/ sedicioso el rumor que se derrama” (Verdejo, 92). Se trata de un concepto que se pone en relieve durante el Siglo de Oro, y que prácticamente, no se encontraba en la Edad Media. El comportamiento del ejército y las razones de la diosa niegan el carácter sagrado de este sacrificio, alejándolo de la esfera divina y situándolo como un triunfo de los deseos desordenados. La inmolación de Ifigenia en la fábula de Verdejo no obedece a la reciprocidad propia de estos rituales, sino que se acerca a la venganza más humana.

No obstante, la gran diferencia que se aprecia es el hecho de que en el manuscrito *G*, se encuentra una larga intervención de Ifigenia en contra de su sacrificio. Se trata de un parlamento largo, de 22 estrofas, que se elimina en la siguiente versión del texto. El discurso sigue los preceptos de la retórica. En su intervención, Ifigenia se pregunta en varias ocasiones por el triste final que le depara el destino y se enfrenta a los dioses, no solo a Ártemis, por una sentencia que considera injusta. El monólogo de Ifigenia se estructura en cinco partes: 1) la invocación a los dioses (125-127); 2) la

exposición de su caso (128-134); 3) la advertencia a distintos personajes de la *Fábula* de lo que van a presenciar (135-138); 4) claudicación de sus intentos de salvarse (139-141); 5) maldiciones finales contra sus ejecutores (142-145).

Este discurso es muy singular dentro de las recreaciones del material mitológico, y hace sobresalir a la *Fábula* de Verdejo no solo dentro de la tradición hispánica, sino también dentro de la europea, debido a la caracterización que lleva a cabo del personaje de Ifigenia y a su visión del sacrificio de Áulide. La Ifigenia de Verdejo se opone en todo momento al ritual de inmolación y lucha por su vida hasta el final. Frente a este acercamiento, los textos de nuestro corpus optaban por dos posibilidades a la hora de narrar los eventos de Áulide: o bien Ifigenia estaba dispuesta a sacrificarse por el bien común, o bien, el pensamiento de la joven princesa no se recogía, porque primaba la decisión de Agamenón sobre su destino.

El único texto de la tradición que representaba una posibilidad similar a la que ofrece Verdejo era el *Agamenón* de Esquilo, donde los caudillos griegos y, en concreto, Agamenón, impedían la huida de la joven, tapaban su boca para evitar que profiriese maldiciones contra ellos, y la ataban de pies y manos como a un animal.

Ni súplicas ni gritos de “padre”, ni su edad virginal para nada tuvieron en cuenta los jefes, ávidos de combatir.

Tras la plegaria, como ella estaba arrebujada en sus vestidos y agarrándose al suelo con toda su alma, ordenó el padre a los que eran sus ayudantes en el sacrificio que la levantaran y la pusieran sobre el altar, como si fuera una cabritilla, y que con una mordaza sobre su bella boca impidieran que profiriese una maldición contra su familia [...] (Aesch. *Ag.* 230-236).

Así pues, Verdejo retoma esta tradición de la Ifigenia salvaje, que no acepta los designios divinos y políticos, y lucha por su vida. No obstante, hay que subrayar el hecho de que Verdejo le confiere una mayor capacidad de acción que Esquilo, lo que permite que la hija de Agamenón plantee su oposición explícita al ritual y llegue a amenazar a todos los griegos presentes en su sacrificio, afirmando que los atormentará después de la muerte.

Y tú, pueblo obstinado, infama plebe,
vulgo siempre traidor, cuya villana

bárbara sedición, pretexta aleve
en la omisión de un rey su voz tirana;
vive alegre a el insulto en cuanto, leve,
mi púrpura se vierte en inhumana
funesta placación a los rigores
de este Dios que te fingen tus temores.

Vive, vive a tu horror más fugitivo,
luego que de este polvo el nudo fuerte
mi espíritu renuncie, a el fuero esquivo
del vivaz hemisferio de la muerte;
luego, en sombras horribles, vengativo
torcedor, con mi forma, de tu suerte
infestará, adulando mis enojos,
no menos tu memoria que tus ojos.

Fiscal siempre cruel en tu fatiga
compulsará tu error la imagen fea
de mi trágico fin, siendo enemiga
arador doloroso de tu idea;
Del día a su presencia nunca amiga
desfrutará a tu ser la luz febea
ni en sus ocios la noche apetecidos
la inquietud callará de tus sentidos

Objeto de tu vista, en fin, terrible,
mis manes han de ser, hasta que mudo
tu espíritu penetre aborrecible
el orbe triste de piedad desnudo;
el orbe que, aunque el sol ignora horrible,
con nuevo pasmo, estrañará, ceñudo
la culpa que descende en tus lamentos
a congojar la sed de sus tormentos” (*Ifigenia*, [142-145]).

Estas últimas estrofas del parlamento de Ifigenia, en las que amenaza al pueblo griego, en primer lugar, y a Calcas, en segundo lugar, muestran la rabia de la joven ante

lo que considera un destino injusto y un castigo inmerecido por su inocencia. La fuerza de esta caracterización de Ifigenia revela un aspecto hasta ahora no tratado en la tradición hispánica: una joven fuerte que se lamenta de su final, culpando a los motivos políticos, encarnados en su padre, Agamenón, y en la sinrazón divina, que representan los celos de Ártemis. De esta manera, Verdejo, al presentar los motivos de la envidia de la diosa y la oposición vehemente de Ifigenia ahonda en las cuestiones femeninas del mito, desde una perspectiva innovadora que no se había desarrollado en las recreaciones literarias del mito de Ifigenia.

7.6. Conflictos femeninos en una zarzuela dieciochesca

El enfoque femenino también se percibe en las obras dieciochescas que versan sobre el mito de Ifigenia. En este apartado, vamos a centrarnos en una zarzuela, *Ifigenia en Tracia*, en la que la estructura mítica y los arquetipos femeninos funcionan como telón de fondo para una obra en la que los conflictos y problemas a los que se podían enfrentar las mujeres de la época se recrean en boca de Ifigenia y de Electra. A partir de la trama de “Ifigenia entre los tauros”, el libretista Nicolás González Martínez representa, mediante el material mitológico, una serie de conflictos femeninos, concernientes, sobre todo, a las relaciones amorosas con el sexo opuesto.

Ifigenia en Tracia, cuyo título completo es *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad. Iphigenia en Tracia*⁴⁷⁴, es una zarzuela de dos jornadas en verso con

⁴⁷⁴ Se trata de una obra con una trama muy compleja. Ifigenia es hija de Agamenón y Clitemnestra y se ha criado junto a ellos desde su tierna infancia. Tiene dos hermanos, Orestes y Electra, a los que no ha visto nunca porque ambos se han criado en otras ciudades: Orestes en Ítaca junto a Ulises, y Electra en Delfos junto a Pílates, el mejor amigo de su hermano, y con quien finalmente se casa. Cuando los griegos se disponían a zarpar contra Troya, consultaron al oráculo para que les aconseje qué hacer por la falta de vientos. Calcas explica que Diana está encolerizada porque Agamenón había matado una cierva consagrada a ella, y que solo se calmaría con la sangre de Ifigenia. El rey de Micenas se inclina por el bien común, y manda a Ulises a por su hija con la excusa del matrimonio con Aquiles. Diana al ver a la joven a punto de ser sacrificada, la salva y la lleva para que sea su sacerdotisa a Tracia, donde es costumbre sacrificar a los extranjeros en honor a la diosa. La obra comienza en Tracia, donde han acabado Electra y su criada, vestidas de zagalas, después de que el barco que las llevaba de Delfos a Micenas para reencontrarse con Pílates, su marido, naufragase. Pílates y Orestes también se encuentran allí porque tras el asesinato de Clitemnestra, los dioses han aconsejado a Orestes que robe la estatua de Diana de los tracios para recuperar la cordura. No obstante, los tracios han capturado a Orestes y se disponen a sacrificarlo. Pílates, Electra y Orestes fingen ser respectivamente Marsias, Astrea y Artemidoro, lo que impide que Ifigenia reconozca a sus hermanos. Asimismo, Toante se enamora de Electra y propone a los griegos que, si le permiten casarse con ella, librarán de la muerte a Orestes. Además, la hermana de Toante, Dircea estaba prometida a Polidoro, príncipe de Ponto, pero descubre que el susodicho está enamorado de Ifigenia. Mientras tanto, Orestes, capturado, decide levantarse el velo con que le han cubierto el rostro para ver el cielo por última vez. Dircea le ve, y se acaba enamorando de Orestes, por lo que suplica a Ifigenia que alargue un poco más su vida. Al igual que Dircea, Ifigenia se enamora de Orestes y Orestes de Ifigenia. Dircea le suplica a Ifigenia que alargue la vida del condenado, e Ifigenia lo hace por su amor por el joven griego. Dircea le confiesa su amor a Orestes, lo que hace que

música de José de Nebra⁴⁷⁵ y libreto de Nicolás González Martínez, estrenada el 15 de enero de 1747 en el Teatro de la Cruz en Madrid⁴⁷⁶, y solo unos días después en el teatro del Buen Retiro (Stein y Leza, 2009: 260). Es una obra que combina partes cantadas y declamadas, sigue de cerca el estilo calderoniano (Palacios Fernández, 2014: 176) e intenta aproximarse a la ópera seria⁴⁷⁷, anticipando en cierta medida el género de la ópera sentimental (Stein y Leza, 2009: 260). Parece que la obra fue compuesta por González Martínez a petición de la compañía de Parra para ser representada con la música de Nebra⁴⁷⁸ (Kleinertz, 1993: 157). El dominio de los ritmos musicales por parte de Nebra y la fusión que logra de la estética italiana y de la tradicional zarzuela española, junto con el libreto de González Martínez, recibió una buena acogida en el momento de su estreno madrileño⁴⁷⁹:

By introducing tempo and meter changes within long arias, Nebra also combines dramatic action and affective expression in a strikingly modern way. Clearly,

tanto Polidoro como Ifigenia se sientan traicionados. En un momento dado, Electra y Toante se encuentran solos y este le confiesa sus sentimientos amorosos. Electra le dice que está casada y el rey de Tracia intenta violarla, pero aparece Pílates y confiesa que es el marido de la joven. Toante los manda apresar e intenta sacrificar a los tres griegos. Pílates confiesa sus verdaderas identidades, y se produce la anagnórisis con Ifigenia. En el último momento, llegan los ejércitos de Micenas y Delfos, y Toante se encierra en su ciudad. La obra acaba con la boda de Polidoro y Dircea.

⁴⁷⁵ Para más información sobre el apartado musical de esta zarzuela cfr. Kleinertz, 1993. Para Kleinertz, esta zarzuela supone un gran ejemplo de sincretismo, pues aúna tres tradiciones distintas: el material mitológico clásico, la ópera seria metastasiana y la lírica popular española (Kleinertz, 1993: 164).

⁴⁷⁶ El elenco estaba compuesto por: Ifigenia – María Antonia de Castro; Electra – Petronila Xibaxa; Dircea – Antonia de Fuentes; Cofieta – Rosa María Rodríguez; Polidoro – Ana Guerrero; Orestes – Cathalina Hispani; Mochila – Gertrudis Verdugo; Pílates – Joseph Martínez; Toante – Juan Manuel Ángel; Arsidas – Lucas del Viso.

⁴⁷⁷ El género de la ópera seria había sido favorecido por las élites culturales desde la década de los 30, y se había ido afianzando con las adaptaciones de los libretos del dramaturgo italiano Pietro Metastasio (Stein y Leza, 2009: 258).

⁴⁷⁸ José de Nebra (1701 – 1768) fue uno de los compositores más importantes del siglo XVIII. Fue organista de las Descalzas Reales y de la Capilla Real, vicemaestro de la Capilla Real, vicerrector del Colegio de Niños Cantores, músico de cámara en casa de los duques de Osuna, colaborador de las compañías teatrales, compositor de obras religiosas para la Capilla Real y otras catedrales, maestro de música, y componente de la orquesta que acompañaba a las representaciones de ópera en el Coliseo del Buen Retiro (Álvarez Martínez, 1992: 154). Además de sus trabajos como primer organista de la Real Capilla, tenemos constancia de que también compuso muchas piezas para el teatro, para todos los géneros musicales de la época: autos sacramentales, comedias, zarzuelas y óperas de entre 1723 y 1751 (Kleinertz, 1993: 153). A pesar de estas noticias, se conservan muy pocas de sus partituras. La información que se extrae de las que se han conservado y la opinión de sus contemporáneos nos han permitido saber que parte de su esencia radicaba en que supo sintetizar la tradición musical española con las influencias extranjeras, especialmente las italianas (Álvarez Martínez, 1992: 153).

⁴⁷⁹ La temporada teatral de 1746-1747 había traído problemas a nivel económico a las compañías debido al cierre de los teatros del 9 de julio de 1746 hasta el 22 de diciembre tras la muerte de Felipe V. “Las comedias de navidad tuvieron muy buenas recaudaciones, seguramente porque el público había estado demasiado tiempo sin esta diversión y estaba deseando volver a pisar los teatros” (Contreras Elvira, 2016: 309).

Nebra's prolific output of original scores filled with lively action, strongly expressive melodies, and convincing musical characterization helped both to sustain the zarzuela and to shape contemporary thought about the viability of a Spanish musical aesthetic in the age of Italian opera (Stein y Leza, 2009: 260).

Nicolás González Martínez (*ca.* 1708 – *ca.* 1773) fue uno de los autores más prolíficos del siglo XVIII, aunque debido a la falta de investigaciones sobre su figura, hasta hace unos años, no se tenía constancia de la extensión de su producción literaria (Contreras Elvira, 2016: 312). En sus obras teatrales, los argumentos son preferentemente de temática histórica, tanto de materia antigua como cristiana, aunque aborda también asuntos contemporáneos (Contreras Elvira, 2016: 353). Su obra se inserta dentro de la corriente del barroco ilustrado, que triunfó en las tablas españolas hasta el motín de Esquilache⁴⁸⁰. Contreras Elvira postula que Nicolás González Martínez pudo tener relación con el teatro desde joven, gracias a algún oficio relacionado con el mundo de la construcción de tramoyas y decorados (2016: 317). La transición de estas profesiones vinculadas con el teatro al oficio de dramaturgo era bastante común en la época, como atestiguan los casos de Ramón de la Cruz, José Concha o Eugenio Morales. Por los testimonios conservados, parece ser que González Martínez ya era un autor conocido hacia 1743 (Contreras Elvira, 2016: 318). En 1751, es nombrado censor de comedias⁴⁸¹.

Nicolás González Martínez colaboró con otros músicos a lo largo de su vida, como Coradini o José Hernando, pero Nebra es sin duda el más importante, Entre 1744 y 1746 el equipo formado por Parra, González Martínez y Nebra había cosechado grandes éxitos con sus zarzuelas [...] (Contreras Elvira, 2016: 308).

A pesar de su éxito en los escenarios, la reforma de los teatros que llevó a cabo Aranda supuso su alejamiento definitivo de las tablas, aunque siguió escribiendo como demuestra su obra *La impiedad y la traición ceden a la compasión* (Contreras Elvira, 2016: 336). Su estética, como la de otros escritores de su generación, estaba

⁴⁸⁰ El barroco ilustrado había empezado perder fuerza antes del motín de Esquilache como demuestran las reflexiones estéticas de *El Pensador* y el *Diario extranjero*

⁴⁸¹ Cobró 1800 reales por la zarzuela que estamos estudiando, lo cual está un poco por encima de la media de lo que solía cobrar: 1200 por una comedia y 1500 por una comedia y dos sainetes (Herrera Navarro, 1996: 60). Generalmente el compositor musical cobraba menos (Palacios Fernández, 2014: 176).

estrechamente relacionada con los reinados de Felipe V y Fernando VI, pues estas primeras generaciones borbónicas habían demostrado su poder por medio de las representaciones en el Coliseo del Buen Retiro, remodelado en la primera mitad del siglo dos veces, en 1738 y en 1747 (Stein y Leza, 2009: 260). El cambio político de los siguientes monarcas exigía un distanciamiento con este tipo de figuras del mundo de la cultura. Su fama póstuma y la difusión de su obra también sufrió un importante golpe con la Real Orden del 14 de enero de 1800 que prohibió la representación de un gran número de sus piezas teatrales (Contreras Elvira, 2016: 340).

Ifigenia en Tracia se incluye en un ciclo de obras dedicadas a la familia Medinaceli, y que tiene por protagonistas a mujeres de la historia antigua: *Donde hay violencia no hay culpa* (1744), protagonizada por Lucrecia; *Ifigenia en Tracia* (1747); y *No hay perjurio sin castigo* (1747), cuyo personaje principal es Hesíone. Contreras Elvira (2016: 381) ha llamado la atención sobre el hecho de que todas las protagonistas sufren la violencia de algún tirano, desde sacrificios hasta violaciones, y propone, siguiendo las tesis de Neumeister (2000), que esta elección responde a una clave simbólica, que escondía eventos fundamentales para la vida de sus mecenas. A día de hoy, no es posible determinar con seguridad el desencadenante de la elección del tema de estas producciones teatrales. Sobre *Ifigenia en Tracia* sabemos que estaba dedicada a María del Rosario Fernández de Córdoba, la duquesa de Arcos⁴⁸², hija del duque de Medinaceli, con quien, probablemente, González Martínez tenía una relación de mecenazgo⁴⁸³.

Se trata de una obra en la que la temática mitológica sirve para representar conflictos amorosos, especialmente desde el punto de vista de las mujeres. La zarzuela está compuesta por una serie de enredos sentimentales⁴⁸⁴, que no se encontraban presentes en el material mitológico clásico, pero que se habían ido añadiendo a partir de las recreaciones mitológicas del Setecientos. Sin embargo, y a pesar de que las tramas amorosas habían ido adquiriendo un mayor protagonismo en la tradición literaria, González Martínez logra innovar el tema gracias a la perspectiva femenina que adopta y a su estructura textual. Frente a los textos que concedían mayor importancia al desarrollo de la amistad entre Orestes y Pílates, González Martínez opta por subrayar

⁴⁸² María del Rosario Fernández de Córdoba era duquesa de Arcos por su matrimonio con el X duque de Arcos, Francisco Ponce de León y Spínola. No tuvieron descendencia (Contreras Elvira, 2016: 323).

⁴⁸³ Es posible que la duquesa de Arcos le hubiese concedido una ayuda mensual a González Martínez durante algún tiempo (Contreras Elvira, 2016: 325).

⁴⁸⁴ Los personajes pueden agruparse en parejas: Pílates y Electra; Polidoro y Dircea; Ifigenia y Orestes; Cofieta y Mochila; quedando Toante solo.

las tramas femeninas. En cuanto a la estructura, cabe destacar el papel de los graciosos, Mochila, criado de Pílates, y el de Cofieta, sirvienta de Electra. Ambos personajes están casados en la obra y sus escenas cantadas, tres en total, permiten dividir las dos largas jornadas de la zarzuela en cinco grandes secciones (Kleinertz, 1993: 163).

Asimismo, conviene destacar su función como mediadores en la presentación de los conflictos amorosos. Estos graciosos, especialmente Cofieta, no solo permiten al espectador distanciarse del contenido dramático de la representación mediante sus comentarios irónicos, sino que también adelantan los temas que van a tratarse en episodios posteriores. En sus intervenciones, Cofieta y Mochila tratan motivos tan fundamentales como los celos (1747: 25-27), que sufrirán las diferentes parejas formadas por Ifigenia, Orestes, Dircea y Polidoro a lo largo de la obra; la violencia contra las mujeres (1747: 39-43), que tiene su reflejo en las amenazas de Toante a Electra (1747: 59); la elección de un buen o mal marido (1747: 42), conflicto para el que se ofrecen dos soluciones, la ejemplar de Pílates y Electra, y la imperfecta, representada por Dircea y Polidoro; y el deseo del matrimonio por parte de las mujeres junto con el motivo de las malcasadas (1747: 25-27; 1747: 39-43), que se ilustra con la boda final de Dircea y Polidoro. De este modo, las intervenciones de Cofieta y Mochila, además de cumplir con las funciones características de los graciosos⁴⁸⁵, anticipan y discuten, en términos abstractos, los problemas amorosos que van a tener el resto de los personajes.

Así, Cofieta, en la primera jornada de la obra, expresa su reticencia a reunirse con Toante a solas, previendo los posibles comentarios que podría desencadenar este encuentro, y las posibles intenciones ocultas del monarca. El planteamiento de estas ideas adelanta dos incidentes de la segunda jornada: en primer lugar, el intento de violación de Toante a Electra cuando ambos coinciden solos en el bosque; y, en

⁴⁸⁵ El papel metateatral, el distanciamiento frente a sí mismo y la dirección de la obra (Nohe, 2018). Dichas funciones siguen presentes. Por ejemplo, en la siguiente escena:

TOANTE: ¿Marsias?
MOCHILA: ¿Marsias dijo?
COFIETA: Calla, que, aunque son gentiles
y, ignoran lo que es bautismo,
se confirman y de todos
es Pílates ministro.

MOCHILA: Es verdad, no me acordaba (González Martínez, 1747: 37).

Aquí, debido a la estrategia de Pílates para ocultar sus verdaderas identidades, los tracios creen que sus nombres reales son Marsias, Astrea y Artemidoro. Cofieta equipara a Pílates con un cura que bautiza al haberle cambiado los nombres a los protagonistas. Este hecho, en una trama ya de por sí complicada, dificulta la comprensión del público de lo que estaba sucediendo en escena. Las intervenciones de los criados permiten aclarar la situación que se está representando.

segundo lugar, la conversación que mantienen, también a solas, Ifigenia y Polidoro en la que la sacerdotisa defiende su derecho a mantenerse virgen y honrar a la diosa, a pesar de los ruegos del joven.

En cuanto a los problemas relativos al matrimonio, González Martínez había tratado este asunto en varias de sus obras, presentándolo como “una institución desigual en la que siempre sufren las mujeres”(Contreras Elvira, 2016: 400). En *Ifigenia en Tracia*, los discursos de Cofieta plantean este mismo problema en varias ocasiones: “Porque hombres parecen,/ y aunque serlo representan,/ es papel, lienzo y engrudo,/ que abulta, mas no sustenta” (González Martínez, 1747: 26). Antes las dificultades de hallar la felicidad en el matrimonio, González Martínez ofrece a su público dos modelos de pareja: por un lado, el encarnado por Pílates y Electra, cuya fidelidad lleva a la joven a condenar a su hermano Orestes antes que romper los nudos del matrimonio⁴⁸⁶; y por otro lado, el de Dircea y Polidoro, que se casan tras no haber conseguido los amores que soñaban:

POLIDORO.	Pues no puede ser mi dueño Ifigenia, ¿qué he de hacer?
DIRCEA.	Pues de Orestes ser no puedo, paciencia, mi mano es esta.
COFIETA.	¿Mochila, sabes qué pienso? Que han de hacer malos casados, pues se miran con mal gesto.
MOCHILA.	Porque no acabe sin boda, pasan los pobres por ello (González Martínez, 1747: 66).

De este modo, las intervenciones de los graciosos, especialmente las de Cofieta, condensan, en gran medida, la trama de la obra y orientan el mensaje cultural sobre la situación de la mujer en el siglo XVIII. En los diálogos que mantiene con otros personajes, fundamentalmente Electra, su ama, y Mochila, su marido, la joven criada trata, desde un punto de vista femenino, diversas problemáticas amorosas: la importancia de la honra de las mujeres cuando se encuentran con un hombre a solas, la

⁴⁸⁶Sucedre mientras Electra y Pílates se fingen hermanos. El motivo de los amantes que se fingen hermanos y el de un antagonista que trata de violar a la joven es tradicional de la novela griega. Aparece en los *Trabajos de Clareo y Florisea* y en el *Persiles*.

cuestión de los celos y la infidelidad, la importancia de la búsqueda de un esposo, el adulterio, la desventura de la malcasada y las virtudes de un buen marido.

El tema de las crisis matrimoniales había tenido cierto interés a lo largo del siglo XVIII, y fue especialmente tratado en los sainetes de críticas de costumbres, sobre todo, los de Ramón de la Cruz⁴⁸⁷. Sin embargo, mientras que Ramón de la Cruz fomentaba una visión negativa de las mujeres burguesas, a las que satirizaba porque encarnaban “los peligros del derroche, el cosmopolitismo, el afrancesamiento y la frivolidad y su sistema de valores atenta directamente contra la autoridad patriarcal” (Díaz-Marcos, 2010: 59), González Martínez encarna una visión bastante positiva. En sus obras, suele haber un número similar de hombres y mujeres y, frente a la tradición del siglo XVII, se representan también mujeres casadas y madres. Incluso cuando la obra tiene un protagonista masculino, González Martínez incluye algún personaje femenino que se le pueda equiparar (Contreras Elvira, 2016: 397).

Como hemos visto, los conflictos de *Ifigenia en Tracia* tienen muy presentes todos estos temas. Si se aceptan las hipótesis de Neumeister (2000) y Contreras Elvira (2016) sobre el simbolismo en la construcción de este tipo de obras literarias, sería necesario que nos centrásemos en el papel de la dedicataria de la obra, María del Rosario Fernández de Córdoba. La duquesa de Arcos parece que mostró un apoyo especial a las causas matrimoniales. Así lo demuestra en su testamento con la Fundación del patronato real de legos tras su muerte⁴⁸⁸, donde dispone que una parte de su herencia se dedique a ofrecer dotes de 1100 reales de vellón a “mujeres honestas que quisiesen tomar estado de religión o matrimonio” (Fernández de Córdoba y la Cerda, 1787: A4r) en los territorios dependientes del ducado de Medinaceli y del ducado de Arcos. En el contexto más inmediato de la composición de la obra, la temática matrimonial cobra también una mayor relevancia, teniendo en cuenta que los duques de Arcos se habían casado hacía poco menos de dos años. El hecho de que el protagonismo

⁴⁸⁷ Ramón de la Cruz también fue un autor muy aficionado a estos motivos, llegando casi a constituir un ciclo dentro de su obra. “Lo cierto es que el sainetista madrileño eligió abordar repetidas veces este tema del matrimonio en crisis, seguramente por lo que tenía de tradicional y contemporáneo al mismo tiempo y porque las cómicas desventuras de una pareja de “malcasados” habían despertado el aplauso del público, aficionándolo al argumento” (Díaz-Marcos, 2010: 58).

⁴⁸⁸ La duquesa de Arcos había redactado su testamento el 13 de julio de 1768 ante el escribano de la Villa de Madrid, Diego Trigueros y Dueñas, donde hacía único heredero a su cuñado, Antonio Ponce de León. Sin embargo, este le hizo saber que no quería ninguno de los bienes que ella le pudiese testar y que era más conveniente que buscara otro destino para su herencia. Por miedo a morir antes, la propia duquesa redactó de su propia mano un nuevo testamento el 18 de septiembre de 1773. Efectivamente, sin haberlo podido legalizar, la duquesa murió el 17 de noviembre de este mismo año. Gracias a la ayuda de Manuel Ventura de Figueroa y al padre Andrés Comenge fue posible aclarar estas nuevas disposiciones de la duquesa (Fernández de Córdoba y la Cerda, 1787: A2r-A3r).

de la obra vire hacia la pareja de Píldes y Electra, y que se subrayen sus problemáticas amorosas hace hincapié en la idoneidad de dedicar la obra a la duquesa. Cabría, no obstante, seguir investigando en esta línea para determinar por qué se elige el tema de “Ifigenia entre los tauros”, y se utiliza la comparación de la duquesa con la propia diosa Diana, como ya habíamos visto en la fábula de Verdejo⁴⁸⁹.

Otro de los puntos en los que se percibe la óptica femenina en *Ifigenia en Tracia* es la caracterización de los personajes de la obra, especialmente, la del personaje de Electra. Para su caracterización, González Martínez prescinde de algunos rasgos esenciales de la tradición clásica. En primer lugar, el amor que siente por Agamenón prácticamente desaparece de la zarzuela; este hecho quizá se explique porque no se ha criado con sus padres y ni siquiera se encontraba en Micenas cuando se produce el asesinato de su padre. Asimismo, Electra no participa de ningún modo en el asesinato de su madre pues se encuentra en Delfos cuando todo sucede, y es en su primer encuentro con Píldes en Tracia cuando descubre la muerte de sus progenitores.

ELECTRA.	Las precipitadas furias calman de Orestes, con esto.
PÍLADES.	Después el motivo de ellas sabrás: vamos con el bello simulacro al mar (González Martínez, 1747: 67).

Ante la confesión de su marido, Electra no hace ningún comentario, lo que desemboca en un tratamiento muy superficial del asesinato de Clitemnestra y de Agamenón y una transformación de las motivaciones de Electra.

A lo largo del siglo XVIII, los rasgos del personaje de Electra se dulcifican mitigando sus deseos de venganza y su excesiva pasión. Para ello, es común subrayar los aspectos que encajaban con la representación del ideal femenino del siglo XVIII, como su amor fraternal, y evitar su caracterización como una mujer soltera y sin hijos. Este fenómeno es perceptible no solo en las obras literarias, sino también en las

⁴⁸⁹ “La “*deidad*” del título no es otra que la duquesa de Arcos, hija del duque de Medinaceli, y el *obsequio* la obra que se dedica como así deja claro en la dedicatoria [...] Nicolás González Martínez juega de nuevo con el significado de la palabra Numen, y nos da a entender que su obra es evidentemente buena, como obra del ingenio poético (uno de los significados de numen) y que además solicita a la duquesa, a quien llama divinidad (otro de los significados de numen) apreciable. El culto que se hacía a la deidad en Táuride, que se reproduce en la trama, era el sacrificio del náufrago [...]” (Contreras Elvira, 2016: 382).

plásticas, como ilustran los cuadros de John Faxman (1755-1826) y Angelika Kauffman (1741-1807) (Bakogianni, 2009).

En *Ifigenia en Tracia*, la pasión de Electra por su padre se reorienta como devoción matrimonial hacia Pílates, un cambio que puede asociarse al culto por la sensibilidad femenina que imperaba en este siglo. Electra pasa del arquetipo de la hija vengativa al de la esposa fiel, ya que la intensidad de su pasión vengadora habría sido percibida como antinatural en una mujer, y, por tanto, habría hecho de ella un modelo menos deseable (Bakogianni, 2009: 37-38). A pesar de ello, su personalidad sigue manteniendo ciertos aspectos propios de la tradición, pues al igual que la Electra clásica hace prevalecer la venganza de su padre sobre la vida de su madre, en la *Ifigenia en Tracia* de González Martínez, Electra antepone su matrimonio con Pílates a la vida de su hermano Orestes.

Es interesante analizar el sistema de relaciones filiales que se entablan entre los tres hermanos. Tradicionalmente, se ha visto en el ciclo mítico de linaje de los Atridas la idea del fracaso de la sororidad y de la pérdida intergeneracional cuando una de las hermanas es alejada de la familia, víctima de violencia, como sucedió con Helena y Paris, primero, y después con Ifigenia y Agamenón (Kuba, 2011: 13). Así, en la tradición clásica las tres mujeres del núcleo familiar de la monarquía micénica— Clitemnestra, Ifigenia y Electra— sufren y ejercen la violencia en una cadena de sacrificios y venganzas. Con respecto a la dinámica de sus vínculos intrafamiliares, llama la atención el tratamiento de la relación entre Electra e Ifigenia. A pesar del cariño por Electra que transmite Ifigenia en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, Electra no parece recordar a su hermana en las tragedias clásicas cuando insta a Orestes a matar a su madre por el asesinato de su padre, que había, previamente, sacrificado a su propia hermana.

En la obra de González Martínez, la violencia se desata en la generación de Agamenón y Clitemnestra, y se evita u oculta la de los más jóvenes: solo se menciona el episodio del matricidio, Ifigenia no llega a cometer ningún sacrificio humano como sacerdotisa del templo de Diana, y, como hemos visto, Electra no participa en la venganza contra Clitemnestra. Asimismo, cabe destacar el hecho de que *Ifigenia en Tracia* innova el material mitológico al tratar la relación entre Ifigenia y Electra, ausente en la tradición clásica y en las recreaciones hispánicas anteriores.

IFIGENIA.

¿Honor? ¿Qué áspid

la voz de honor en tu labio
tanto en mi pecho combate,
que no alcanzo cómo siento
como propios tus pesares?
ELECTRA. ¿Los sientes?
IFIGENIA. Como si fueran
con los que padezco iguales.
ELECTRA. Así, yo al mirarte tengo
complacencia de mirarte;
y no sé por qué de verte
me alegro [...] (González Martínez, 1747: 53).

La presentación del amor filial entre ellas roza, en varias ocasiones, el erotismo. También sucede en el caso de la relación entre Orestes e Ifigenia. Resulta llamativo este acercamiento al tema, en el que los asuntos paternos pierden toda la importancia a favor de realzar la relación entre los hermanos. Tanto es así que incluso el matricidio de Orestes no se le revela a Ifigenia en ningún momento de la obra, a pesar de que era un lugar común que Ifigenia preguntase a los jóvenes griegos por el destino de su familia, al encontrarse sola en un país lejano. En relación con este punto, cabe destacar también el hecho de que la locura de Orestes casi no aparece mencionada en la obra. Es evidente que, con estas variaciones sobre la materia mitológica tradicional, González Martínez busca limitar el protagonismo de Ifigenia y Orestes a favor de Electra y Pílates.

Este hecho también afecta al tratamiento de la amistad entre Pílates y Orestes, pues se reajusta y cede terreno a la relación entre Electra y Pílates. Mientras que en las recreaciones anteriores el motivo de renunciar a la vida por el amigo y la confusión de identidades entre ambos había cobrado tal relevancia que había pasado a ser un ejemplo paradigmático de amistad, el clímax de *Ifigenia en Tracia* se alcanza cuando Toante pone a la pareja ante la situación de salvar la vida de Orestes a cambio de que Electra se case con él. Pílates se ve en la disyuntiva de salvar a su amigo o renunciar a su mujer, mientras que Electra tiene que elegir entre la vida de su hermano y su matrimonio. La decisión trágica ante la que pone a los dos jóvenes sustituye la carga dramática que había tenido anteriormente la amistad de Orestes y Pílates.

Todos estos cambios se explican a partir del hecho de que el motivo principal de la zarzuela es el matrimonio, reduciendo la importancia del tema religioso. Así, la diosa Diana no interviene en ningún momento de la obra, al contrario de lo que había sido

habitual en las obras precedentes con el mismo tema. Por otra parte, también se disminuye la importancia de los motivos políticos⁴⁹⁰, pues, aunque se describe a Toante como un tirano, su forma de gobierno no es cuestionada por ninguno de los personajes y no se le otorga al pueblo ningún papel en la trama. A pesar de ello, González Martínez había tratado en otras obras la importancia de combatir la tiranía y la legitimación del poder del pueblo como sucede en *No siempre el destino es cierto*, *El venerable padre Rojas*, *Donde hay violencia no hay culpa* y *No hay perjurio sin castigo*.

Contreras Elvira ha propuesto que el teatro de González Martínez sirvió de *escuela de espectadores* y que tuvo un papel importante en la mentalidad de la época y, por tanto, en los acontecimientos políticos del siglo XVIII, como el motín de Esquilache (2016: 389). No obstante, y a pesar de la relevancia que alcanzan los motivos políticos en el tratamiento del mito de Ifigenia entre los tauros en las tablas españolas dieciochescas, como vimos en el capítulo anterior, en esta obra de González Martínez las críticas contra la tiranía se limitan a apuntes superficiales. En la fecha en la que se representó y publicó la zarzuela, 1747, no resultaba problemático el análisis de estos temas⁴⁹¹.

Los motivos políticos del mito desarrollados durante el siglo XVIII (crítica a la tiranía, legitimación de la sublevación popular y dicotomía entre civilización y barbarie desde una visión eurocéntrica) prácticamente no aparecen en la *Ifigenia en Tracia* de González Martínez. Esta ausencia tan llamativa quizá se explica por los problemas que había tenido el séptimo duque de Arcos, Joaquín Ponce de León Lancaster y Cárdenas, durante el reinado de Felipe V. A pesar del destacado papel que había jugado Ponce de León en la guerra de Sucesión, logrando que numerosos señoríos se alineasen en el bando borbónico, al terminar la guerra, junto al duque de Alba, se enfrentó al nuevo monarca por su intento de equiparar varios títulos de la nobleza española a la francesa. Por esta oposición a los proyectos reales fue desterrado a Flandes en 1701, aunque posteriormente se le concedió licencia para regresar a España.

⁴⁹⁰ “Though traditional mythological plots and amorous intrigues were the stuff of early works, such as *Viento es la dicha de amor* (1743) or *Vendado es amor, no es ciego* (1744), Nebra's later works turn to classical history and legend, with strongly political dimensions, as in *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, Ifigenia en Tracia* (1747, text by Nicolás González Martínez)” (Stein y Leza, 2009: 260).

⁴⁹¹ A diferencia de lo que sucede al final del siglo, cuando los ilustrados españoles crean una nueva imagen de la monarquía española, más moderna y flexible, que se ajustaba mejor a la coyuntura política, tras el motín de Esquilache y, especialmente, tras la revolución francesa. A partir de estos puntos de inflexión los ilustrados españoles, apoyados por las élites políticas, trataron de renovar la imagen que se tenía de la monarquía, modernizándola, para sustituir la visión del poder absolutista que se había proyectado desde las tablas en las décadas anteriores (Contreras Elvira, 2016: 390).

7.7. El baile como expresión de los sentimientos

La presencia de las versiones musicales del mito en el XVIII es abrumadora, especialmente en Italia, país en el que contamos con más de cuarenta recreaciones de la historia de Ifigenia⁴⁹². En esta línea de versiones musicales, deben incluirse los dos *ballets d'action* que compuso Domenico Rossi durante la última década del XVIII en España.

Domenico Rossi, natural de Nápoles, fue bailarín y discípulo de Jean-Georges Noverre⁴⁹³, y se instaló en España en 1772, como maestro de danza y coreógrafo. Fue un autor bastante prolífico y se conservan obras suyas desde 1788 hasta 1800 (Bordas Ibáñez, 2009: 261), entre las que destacan, por ejemplo, *Las Parejas o siano le quadriglie de le Real Torneo* (1781). Tras su paso por Barcelona, Rossi se trasladó a Madrid donde ejerció como director y empresario del Teatro de los Caños del Peral (1787-1799)⁴⁹⁴. En esta época y por petición de la Asociación de óperas, compuso el baile trágico-pantomimo *Ifigenia en Taurida*⁴⁹⁵, que se representó en dicho teatro el 9 de diciembre de 1794 para celebrar el cumpleaños de la reina, María Luisa de Parma.

Esta *Ifigenia en Taurida* se inserta en un ciclo dedicado a los Atridas, que daría comienzo con el asesinato de Agamenón y el matricidio de Orestes en *La muerte y venganza de Agamenón y Furias de Orestes*⁴⁹⁶; continúa con la *Ifigenia en Taurida*; y termina con *Ifigenia en Aulida*.

⁴⁹² Algunos de estos compositores son: André Campra, *Iphigénie en Tauride* (1704); A. B. Coletti, *Ifigenia in Aulide* (1707); Antonio Caldara, *Ifigenia in Aulide* (1718); B. Aliprandi con su *Iphigenia* (1739); Girolamo Abos con su *Ifigenia in Aulide* (1745); Giuseppe Avossa, *Ifigenia in Aulide* (1745); Francesco Araja, *Ifigenia in Tauride* (1758); Ferdinando Gasparo Bertoni, *Ifigenia in Aulide* (1762); Carlo Franchi, *Ifigenia in Aulide* (1766); Baldassare Galuppi, *Ifigenia in Tauride* (1768); Giuseppe Giordani, *Ifigenia in Aulide* (1786); Luigi Cherubini, *Ifigenia in Aulide* (1788); Giuseppe Maria Curci, *Ifigenia in Aulide* (1799).

⁴⁹³ Adquirió mucha fama con su ballet, *Les Fêtes chinoises* (1751). Para representar sus obras de forma más rentable, en lugar de viajar con una compañía de bailarines a cada una de las ciudades europeas donde le contrataban, Noverre contrataba a bailarines locales y les enseñaba el estilo de baile característico que debían seguir en sus actuaciones. Una vez que el contrato acababa, estos bailarines buscaban capitalizar la fama de su maestro y, en muchas ocasiones, producían las obras de su maestro en otras ciudades (Nye, 2008: 55). De esta manera, su fama se extendió por toda Europa. Probablemente, así fue como Domenico Rossi entró en contacto con estos géneros performativos.

⁴⁹⁴ Tras su paso por España, trabajó una temporada en Lisboa, desde 1800 hasta 1801.

⁴⁹⁵ Para el análisis de esta obra vamos a utilizar el testimonio que se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura: T/ 13513. El impreso data de 1794, no cuenta con lugar de impresión, aunque sabemos que estuvo costeado por la Oficina de Cruzado con sede en Madrid.

⁴⁹⁶ Aunque no sabemos su fecha de publicación, el prólogo de *Ifigenia en Tauridanos* indica que fue representada antes de 1794. Si, además, aceptamos la teoría de que estos textos daban una idea al público y a los bailarines sobre el argumento de la obra, sabemos que tuvo que ser impreso con anterioridad a esta fecha.

En la *captatio benevolentiae* del “Argumento”, Rossi indica: “[...] solo me queda implorar aquella indulgencia del respetable público que obtuvo el bayle de Agamenón; desearía con vivas ansias que su hija Ifigenia fuese recibida con la misma bondad que su padre” (Rossi, 1794: A2). El hecho de que tanto *La muerte y venganza de Agamenón*, y *Furias de Orestes* como la *Ifigenia en Taurida* hayan sido representadas antes que la *Ifigenia en Aulida*, que debería haber sido la primera según la cronología del material mitológico, podría indicar que Rossi no proyectó el ciclo completo desde el principio, sino que el éxito de público lo animó a continuarlo.

Sus obras se clasifican como *ballet d’action*, un género híbrido entre el teatro y el baile. El *ballet d’action* nació en Europa entre las décadas de 1750 y 1760 con las obras de Angiolini en Viena y Jean-Georges Noverre en Stuttgart (Nye, 2008: 43). Muchas veces suelen tener subtítulos como: “trágico-pantomimo” o “heroico pantomimo”. En el siglo XVII había aparecido la *belle danse*, típica del periodo barroco, que evoluciona en el siglo XVIII a los *ballets d’action*, también conocidos como ballets pantomima, propios de la Ilustración europea. Este nuevo género surge de la combinación de los preceptos de la *belle danse*, organizados por la *Académie Royale de Danse* de París⁴⁹⁷, y las técnicas de la pantomima (Vallejos, 2016: 130). Para representar este tipo de obras, los bailarines debían adquirir una formación específica para incorporar al baile el nuevo componente expresivo que integra el género recién formado. La función del gesto para este tipo de danzas es fundamental dentro de la concepción del arte, como demostró el tratado *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754) de Louis de Cahusac:

En general, los argumentos que defienden la capacidad del ballet a ser considerado arte imitativo, es decir capaz, de representar la mimesis, durante la segunda mitad del siglo XVIII resaltan la función expresiva del gesto (Vallejos, 2014: 304).

La danza se compara con la pintura en el sentido de que ambas son artes imitativas. Pero, mientras que la pintura ofrece por necesidad una representación

⁴⁹⁷ Para comprender la estandarización del arte de la danza durante los siglos XVII y XVIII en Europa cabe destacar la creación de dos instituciones francesas fundamentales. Por un lado, la *Académie royale de danse* de París, impulsada por Luis XIV, e inaugurada el 30 de marzo de 1662. Por medio de esta institución, la monarquía francesa trataba de controlar los espectáculos organizados por los nobles para impedir la difusión y representación de ideas contrarias al poder real. Por otro lado, la creación de la escuela de danza de la Ópera en 1713, que contribuyó en gran medida al desarrollo del género de la *Ópera-ballet* (Vallejos, 2014: 301).

estática, la danza puede representar acciones en el tiempo y alcanza así un efecto teatral que le otorga superioridad artística frente a la pintura. El género del *ballet d'action* se caracteriza por ser: “complete narrative actions, usually drawn from history, myth, or and existing literary work and told in music, mime and dance” (Nye, 2008: 43). De una manera similar, explica Rossi su obra en los preliminares de su *La muerte y venganza de Agamenón y Furias de Orestes* donde, adelantándose a las posibles críticas por haber fundido en un solo texto varias tramas de la tragedia clásica, argumenta que las divisiones de su texto funcionan como cuadros. Por ello, y para representar una mayor variedad de expresiones del alma humana se ha visto forzado a recurrir a varios episodios del ciclo mítico:

Expuesto este cuadro, y confesando en su vista que puede tener lugar la crítica, por haber formado de tres acciones una, debo decir para mi justificación, que me ha sido forzoso separarme algo de las reglas establecidas por enriquecer más la pantomima; y a fin de que los actores, con sus gestos, fisonomía y acciones mudas hablen y expresen mejor los sentimientos y pasiones que ofrece el presente baile, en el que, además de lo dicho, he debido sujetarme a los caracterizados pasos de la música y compases de las arias (Rossi, s.a.: [4-5]).

El género del *ballet d'action* tiene tres características fundamentales. En primer lugar, destaca por una marcada tendencia a representar una retórica de las pasiones y sentimientos. Las expresiones de actores y bailarines se reflejan en el texto gracias al empleo de una terminología específica, en la que la expresión corporal de los afectos cobra una gran importancia. La utilización de un vocabulario tan preciso y limitado ha llevado a la crítica a postular que se trata de algún tipo de código compartido por coreógrafos y espectadores. En cuanto a sus posibles fuentes, no resulta fácil dilucidar si este léxico procede de algún tratado de oratoria o pintura, o tiene su origen en las prácticas consuetudinarias de los espectáculos teatrales. Vallejos (2014: 308-309) ha propuesto que el artículo sobre las “pasiones” de Louis de Jaucourt, basado en la teoría de los “espíritus animales” de la *Encyclopédie*, puede arrojar cierta luz sobre el valor y significado del léxico y las expresiones que empleaban los autores, y que los bailarines, incluso en representaciones en la que no participaba el compositor, eran capaces de interpretar. Otras posibles fuentes que se han barajado son *Las pasiones del alma* (1649) de Descartes y el manual *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*

(1681) de Méneſtrier. En todo caso, la crítica parece coincidir en que los libretos de estas obras, que circulaban impresos probablemente antes de la representación, cumplen una función doble. Por un lado, facilitan la comprensión del espectador:

They are like libretti in the straightforward sense that they are a printed document circulated before, during or after the performance both to promote it and facilitate the spectator's understanding of it (Nye, 2008: 50).

Asimismo, y, en segundo lugar, los *ballet d'action* otorgan un papel privilegiado a la descripción del movimiento en el escenario, lo que ayuda tanto a la interpretación de los bailarines como a la comprensión del público de lo que sucede en escena. Se trata de aspectos muy detallados sobre la escenografía, que a veces responden a cuestiones prácticas y otras tiene implicaciones semióticas. Por último, este género incluye, a veces, escenas inspiradas en el mimo, lo que requiere una formación específica y una capacidad individual para la interpretación de los actores⁴⁹⁸. Todo ello, puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

Se descubre Toante dormido, y un melancólico sueño le agita el alma y llena su corazón de temor y miedo; ya le parece que mira su palacio teñido con la sangre de tantas víctimas infelices, desangradas por su crueldad. Poco después conoce la mano homicida de Atrapos [*sic*], hija de la noche y del infierno, que escribe en el pabellón de su habitación:

TUS DÍAS SE ACABARÁN

[...] le asalta un horrible pavor, cubre su semblante una mortal palidez, se apaga la lámpara, y lleno de pavor y miedo pido [*sic*] a voces socorro (Rossi, 1794: 16-17).

Debido a estas características genéricas y a la necesidad de adaptarse a los requerimientos de la música, Rossi se aleja en algunos puntos de su fuente, el texto de Guimond de la Touche, citado en el “Argumento” que precede a la obra (1794: A2). Así, Rossi introduce un personaje nuevo, la mujer de Toante, Barsene, contraria a los sacrificios humanos que ha impuesto el monarca por miedo a perder el trono. Desde el principio de la obra, Barsene intenta que su marido renuncie a este tipo de rituales, a lo que, conmovido por las suplicas de su mujer, Toante accede, mostrándose dispuesto a

⁴⁹⁸ “It would suggest that they were not designed to give a complete account of stage action, but that they were nevertheless a blueprint for interpretation by an «intelligent dancer»” (Nye, 2008: 55).

ofrecer “sacrificios menos bárbaros, y jura ser más humano” (Rossi, 1794: 18-19). No obstante, cuando sus guardias le informan de que han apresado a dos jóvenes griegos vuelve de nuevo a su fiera costumbre. La captura de los dos amigos también plantea ciertas divergencias con respecto al material original. Mientras que, en la obra francesa, los tauros capturan primero a Orestes y después a Pílates cuando el último se dirigía a buscar a su amigo, en el texto de Rossi, ambos llegan a la prisión al mismo tiempo. Asimismo, Orestes y Pílates desconocen las costumbres sacrificiales de la tierra a la que han llegado y le reprochan a Toante el trato que han recibido. Toante finge cierto arrepentimiento y celebra un baile en honor de los forasteros, pero al acabar los encierra de nuevo en los calabozos. El motivo de la discusión que mantienen los dos amigos para salvarse también tiene un final diferente, pues “la diosa inspira a Pílates que parta, y piensa entre sí de juntar su gente y volver a defender su querido Orestes” (Rossi, 1794: 26).

Además de este tipo de variantes, la acción de *Ifigenia en Taurida* depende, en gran medida, de los elementos sobrenaturales. Este tipo de tramoyas, sin duda, despertaba el interés del público y favorecía su indulgencia, pues “in the era of visual theatre which is the eighteenth century, props often take on dramatic significance” (Nye, 2008: 54). Así sucede en las tres teofanías que se introducen en el texto: la primera, de la diosa de la noche; la segunda, de la diosa Diana, que advierte a Ifigenia de que el extranjero al que está a punto de sacrificar es su hermano Orestes:

Orestes se arrodilla, y presenta su cabeza al acero de que está armada la mano de Ifigenia. Su brazo titubea al ejecutar tan bárbaro sacrificio; el sagrado acero se le cae de las manos, y después de un fiero combate de obligación y humanidad lo vuelve a coger, y le alza para herir la víctima. En este mismo instante, se oye un trueno, y un rayo parece que enciende todo el templo, escribiendo con letras de fuego en el altar: este es Orestes (Rossi, 1794: 29-30).

Y la última, también de la diosa de Diana, en el momento en el que termina la obra y destruye por completo el templo.

El modo en el que enfoca Rossi el material mitológico está profundamente mediatizado por la sensibilidad femenina que encarnan dos de sus personajes: Ifigenia y Barsene, ambas, arquetipos de virtud. Además de ellas, la obra cuenta también con la

intervención de otras fuerzas femeninas representadas por Diana, Átropos⁴⁹⁹ y la sombra de Clitemnestra. Todas ellas, con sus acciones y comentarios, guían la acción del *ballet*, hacen avanzar la trama y condicionan el comportamiento del resto de personajes masculinos.

En primer lugar, es necesario analizar al personaje de Barsene, que representa el arquetipo de la buena esposa que intenta llevar por el buen camino a su marido. A pesar de sus suplicas a lo largo de la obra para moderar el carácter salvaje de su marido, Barsene fracasa en sus intentos. Tras el asesinato de su marido a manos de Pílates, Barsene intenta darse muerte, poniendo por encima de su vida, su matrimonio con Toante. Finalmente, la diosa, “no queriendo que quede memoria alguna de un lugar profanado con la sangre humana” (Rossi, 1794: 32), hace caer un rayo en el templo y lo destruye, quedando todo reducido a cenizas. Tras el derrumbe del templo, Rossi no deja claro si la reina muere o es trasladada a Ática, como había propuesto Ifigenia. La incorporación del personaje de Barsene permite generar un fuerte contraste entre la actitud dulce y comprensiva de la reina y la furia y violencia de su marido, lo que favorece la caracterización contrastada de los reyes, que probablemente se plasmase a través de la danza. Asimismo, permite mostrar la ira homicida de Toante como una consecuencia de su miedo a las profecías divinas, y no como una costumbre sangrienta de todo su pueblo.

Por su parte, Ifigenia ejerce su poder como sacerdotisa para intentar salvar a uno de los cautivos. Su personaje está inspirado en el modelo de la hermana ideal,

Ifigenia sumamente airada con una tan bárbara orden, tiene a Orestes estrechamente abrazado, y gritando le dice, *bárbaro este es mi hermano* (Rossi, 1794: 30).

Además de su carácter devoto para con su familia, la Ifigenia de Rossi es una mujer ingeniosa y acostumbrada a ejercer el poder. Cuando Toante se descontrola y decide que él mismo inmolará a los griegos, Ifigenia recuerda a Barsene que el oficio del sacrificio corresponde a la gran sacerdotisa y que el rey está propasándose en sus funciones. La reina acepta que, efectivamente, es Ifigenia quien tiene razón. Al final de

⁴⁹⁹ En la obra de Rossi, Átropos es “hija de la noche y del infierno” (Rossi, 1794: 16-17). En la tradición clásica es la mayor de las tres Moiras. Átropos era la encargada de cortar el hilo de los mortales cuando llegaba su hora. En *Ifigenia en Taurida* advierte al rey Toante de que sus días acabarán y le muestra a dos griegos que pretenden robar la estatua de la diosa.

la obra, Ifigenia es la encargada de decidir qué corresponde hacer y vuelve a mostrar solidaridad para con el resto de mujeres, al dictaminar que Barsene debe ser llevada a Ática, tras la muerte de su marido.

Contenta Ifigenia del sacrificio que se ha hecho con el bárbaro Toante, manda que lleve la estatua al Atrica [sic], y que también allí se conduzcan las personas dedicadas a su culto, y particularmente Barsene (Rossi, 1794:32).

Rossi llevó a cabo una segunda parte en 1797, *Ifigenia en Aulida. Baile heroico pantomimo*⁵⁰⁰, dedicada a Manuel Godoy, al que se refiere la portada como el príncipe de la Paz. Fue representada el 12 de mayo de 1797. Su tratamiento del material mitológico es bastante tradicional en la primera parte, que sigue muy de cerca la trama de Eurípides. Sin embargo, a medida que avanza la obra, se observan algunas variantes en el tema de “Ifigenia en Áulide”. Rossi pudo inspirarse en la obra del *Sacrificio de Efigenia* (1721) de José de Cañizares, pues en ambas obras aparece el recurso de la promesa que el rey debe hacer antes de revelar el oráculo, aunque en el texto de Cañizares se trataba de una estrategia para evitar la furia de Aquiles, y en la *Ifigenia en Aulida* de Rossi la argucia procede de Calcante:

Agamenón quiere ver el dicho del oráculo, mas Calcante le insinúa que primero jure cumplir cuanto impongan los dioses, y a este fin manda acercar una ara, previene el fuego sagrado, y Agamenón hace el solemne juramento (Rossi, 1797: 6).

Sin embargo, Rossi no sigue en todo a Cañizares, sino que introduce cambios novedosos. Así, en el texto de Rossi, uno de los personajes que más evoluciona con respecto a la tradición es el de Clitemnestra. La propuesta de Rossi mantiene la férrea oposición de Clitemnestra al sacrificio, que caracteriza al mito en sus orígenes pero que está ausente en la gran mayoría de las recreaciones dieciochescas, y le otorga al personaje algunos rasgos del modelo de la esposa ideal. Para ello, en la conversación

⁵⁰⁰ Para el análisis de esta obra vamos a utilizar el testimonio que se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura: T/ 24548. El impreso data de 1797, no cuenta con lugar de impresión, aunque sabemos que fue impreso por Blas Román, que trabajaba en Madrid. En el testimonio se ofrecen los nombres de los actores que los representaron: Agamenón – Pedro Angiolini; Clitemnestra – Teresa Melazi; Ifigenia – JosephaRadaeli; Aquiles – Juan Pedro Giraud; Ulises – Joseph Espontoni; Euquenon – Evangelista Fioreli; Euribates – PasqualAngiolini; Eurifile – GetrudisDanuncio; Casige – Luisa Zioreli; Elisa – Guidita Mari; y Palmira – JosephaDalmaci.

que mantienen Agamenón y Clitemnestra antes de la supuesta boda de Ifigenia, y al percatarse la reina de que su marido se encuentra abrumado por una gran desdicha, adivina que los hados requieren un sacrificio de sangre y está dispuesta a sacrificarse porque “yo con tal que tú [Agamenón] vivas en paz, moriré contenta” (Rossi, 1797: 12).

Con semejante acto de renuncia para lograr la felicidad de su marido, Rossi logra elevar a su personaje, de manera que las expectativas dieciochescas sobre el arquetipo de la buena esposa quedan satisfechas por completo. No obstante, Clitemnestra conserva todavía ciertos rasgos de su ferocidad como madre.

He jurado, contesta el rey, sacrificar a la gloria de la patria, y al bien público cuanto tengo. ¿Y qué gloria importa más que nuestra hija, repite Clitemnestra, ni qué hazaña merecerá más premio que el conservarla? Si cumples el inhumano juramento, no eres padre, sino un bárbaro cruel monstruo (Rossi, 1797: 12).

La furia de sus quejas logra convencer por un breve lapso de tiempo a Agamenón, que estaba dispuesto a cometer perjurio con tal de apaciguar a Clitemnestra, “mas Calcante le amenaza con los terribles efectos de la cólera de los dioses” (Rossi, 1797: 13). Su indecisión vuelve a presentarlo como un rey débil frente a la fortaleza del resto de mujeres de su familia, pues Clitemnestra no es la única que demuestra una gran fuerza de carácter. Ifigenia, tras oír el vaticinio de los dioses, y a pesar de su amor por Aquiles, decide inmolarse, ya que “tratándose únicamente de su vida, es muy contenta de acabarla, comprando así la felicidad y la gloria del reino” (Rossi, 1797: 12-13).

Calcante cumple el papel de antagonista dentro de esta recreación de “Ifigenia en Aulida”. Cabe destacar que sus decisiones no están motivadas por el cumplimiento de las leyes divinas, como habría sido razonable teniendo en cuenta su papel de adivino, sino que parece profundamente afectado por el destino de Grecia. Su personaje adopta rasgos que, en la tradición del mito, habían estado reservados a otros generales griegos. Así lo vuelve a demostrar en su tercera y última intervención en la obra, tras la irrupción de los partidarios de Aquiles.

Cuando el rey de Tesalia y sus soldados entran en el templo, derribando todo el altar y llevando a Ifigenia a los brazos de su madre, el ejército griego toma las armas, pero no atacan a Aquiles, pues ni Agamenón, indeciso, ni Ulises han dado ninguna orden contra su futuro yerno. Solo Calcante grita que “si no vuelve la ofrenda al altar,

en lugar de ser la gloria de la patria, será la ruina y la deshonra de toda la Grecia” (Rossi, 1797: 15).

Aunque sus gritos van dirigidos a los soldados griegos, la única que se siente impelida es Ifigenia, que corre, de nuevo, hacia el ara, poniendo la gloria de Grecia por encima de su vida. Sin embargo, la inmolación es interrumpida, otra vez, por la intervención de la diosa Diana, que arrebató a la joven del altar y la eleva hasta una nube. Ante el asombro de todos los presentes, la diosa se dirige a Aquiles y le insta a que zarpe contra Troya, y que ella protegerá a Ifigenia⁵⁰¹.

La misma diosa dice al sorprendido Aquiles: Ve [*sic*] aquí tu esposa; anda, pelea, triunfa, y logra la felicidad de la Grecia. Todos se arrodillan y adoran la divinidad que se retira con Ifigenia en la misma nube, concluyendo así la acción (Rossi, 1797: 16).

De este modo, los dos *ballets d'action* de Rossi reivindican las figuras femeninas en detrimento de las masculinas. No solo son la voz de la razón y ofrecen una vía de acción más acorde con las circunstancias políticas que están representándose, sino que además saben ejercer su poder de manera sensata. Así pues, Rossi construye unos personajes femeninos basados en los arquetipos dependientes de la esfera masculina como la buena esposa, madre, hermana o hija, y que respetan los modelos de conducta femenina del siglo XVIII.

8. REPRESENTACIONES METAPOÉTICAS DEL MITO DE IFIGENIA

En este capítulo, analizaremos, en primer lugar, la recepción de las críticas y juicios aristotélicos sobre las *Ifigenias* de Eurípides y su papel en la difusión y análisis del mito en los tratados poéticos áureos y otros textos sobre crítica literaria. En segundo lugar, y en relación con este primer punto, examinaremos la influencia de la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano en la construcción del primer episodio de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes. Asimismo, trataremos el uso del mito de Ifigenia y de los etnotipos asociados a los tauros en las críticas entre poetas

⁵⁰¹ No queda claro en el texto si Rossi tenía intención de matar a Aquiles en la guerra de Troya. Desde luego en *Ifigenia en Taurida* no trae a colación el matrimonio de Ifigenia con el rey de Tesalia. Este tipo de ausencias parecen apoyar la hipótesis de que Rossi no tenía un planteamiento firme de su ciclo mítico.

en el campo literario del Siglo de Oro. Finalmente, la historia del cuadro de Timantes conocido como “El sacrificio de Ifigenia”, nos permitirá comprobar cómo un conjunto de textos hispánicos emplea el motivo del velo para cuestionar los límites del arte.

8.1. Ifigenia y las teorías poéticas áureas

Para analizar la configuración del personaje de Ifigenia en la tradición hispánica, además de estudiar la influencia de las obras de la Antigüedad, como hemos hecho en anteriores capítulos, es necesario examinar también los juicios críticos que sobre ellas se vertieron. De entre este corpus de valoraciones, resulta especialmente interesante la recepción de las críticas aristotélicas de las *Ifigenias* de Eurípides⁵⁰², dada la importancia que tuvieron las ideas de Aristóteles, especialmente de su *Poética*, en la construcción de las teorías literarias áureas.

Para llevar a cabo este estudio, en primer lugar, vamos a hacer un breve repaso por las ideas y juicios de Aristóteles en su *Poética*, centrándonos en los fragmentos dedicados a Eurípides y a sus *Ifigenias*. En segundo lugar, conviene detenerse en la recepción que tuvieron las teorías aristotélicas en las poéticas hispanas, especialmente en la de Alonso López Pinciano, aunque también en la de Francisco de Cascales y la de José Antonio González de Salas. Estos análisis nos permitirán profundizar en el cambio de percepción del mito, influido por la nueva concepción del ser humano que presentan estos tratados literarios áureos (Mestre Zaragoza, 2006). Finalmente, también examinaremos otros textos de carácter metapoético, como la epístola “A Cristóbal de Sayas de Alfaro” de Juan de la Cueva, en la que se incluyen tres juicios negativos de la obra de Eurípides que giran en torno a su *dispositio*, la evolución de la protagonista de *Ifigenia en Áulide* y la falta de pertinencia de los discursos de la hija de Agamenón.

En la *Poética*, Aristóteles utiliza la obra de Eurípides para ejemplificar las siguientes teorías literarias: 1) la primacía de las tragedias con un final desdichado (1453a24-30); 2) la prescripción de que la compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula (1453b27-29); 3) la *anagnórisis* (1455a17-20); 4) la dramatización de la destrucción de Troya (1456a16-18); 5) el coro (1456a25-27); 6) la elección de palabras en los versos desde el punto de vista estético (1458b19-24); 7) la

⁵⁰² Aristóteles también cita la *Ifigenia* de Políido, de la que no tenemos noticias. La crítica ha especulado sobre a qué tipo de género pertenece esta *Ifigenia* que pudo haber sido un dítirambo o una tragedia (García Yebra, 1992: 301).

representación de la realidad como es o como debe ser (1460b33-34); 8) la maldad en los personajes (1461b20-21).

En cuatro de estas citas a Eurípides se incluyen referencias al mito de Ifigenia. La primera de estas menciones se encuentra en el epígrafe dedicado a la compasión y al temor (1453b27-29), donde Aristóteles indica que las buenas tragedias deben ser capaces de despertar estas emociones en el público por la propia fábula y no por el espectáculo. Para lograrlo, el poeta puede elegir entre cuatro tipos de acciones atroces, que se basan en el conocimiento o la ignorancia del personaje que comete un error⁵⁰³. De entre estas cuatro posibles acciones, la más perfecta es aquella en la que un personaje, por desconocimiento, está a punto de cometer un acto terrible, pero la anagnórisis final lo impide. Para ilustrar este caso, Aristóteles cita la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides:

Pero la situación mejor es la última; así, por ejemplo, en el *Cresfontes*, Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo mata, sino que lo reconoce, y, en la *Ifigenia* [entre los tauros], la hermana a su hermano, y en la *Hele*, cuando el hijo se dispone a entregar a su madre, la reconoce (Ar. *Poet.* 1454a2-9).

La segunda cita, también de *Ifigenia entre los tauros*, sirve para ilustrar dos de los cinco tipos de anagnórisis que establece Aristóteles⁵⁰⁴, y que se observan durante el reencuentro entre Ifigenia y Orestes en el templo de Ártemis. Por un lado, se aprecia el segundo tipo de anagnórisis, aquella fabricada por el poeta, ya que Orestes revela su identidad por deseo del dramaturgo y no por necesidad de la trama (1454b34). Por otro lado, la escena también presenta la anagnórisis más perfecta para Aristóteles, es decir, aquella que resulta de los hechos mismos de la fábula, ya que el reconocimiento de

⁵⁰³ Según Aristóteles, las acciones de la fábula pueden desarrollarse entre personas amigas, enemigas y conocidas. De estos tipos, las acciones que producen la mayor compasión o temor en el público son aquellas que se dan entre amigos. De los lances que pueden producirse entre personas amigas, hay cuatro tipos, que Aristóteles clasifica según su orden de perfección. El menos perfecto se da si un personaje, conociendo todas las circunstancias, está dispuesto a cometer una acción atroz pero no llega a ejecutarla; la segunda opción, consiste en que el personaje actúe con conocimiento de causa; en tercer lugar, si el personaje, sin saberlo, comete la atrocidad; finalmente, la acción más perfecta, se da cuando, antes de llevar a cabo el acto irreparable, se produce una anagnórisis que lo evita.

⁵⁰⁴ El primer tipo de anagnórisis que se menciona es el menos artístico y el más usado, y se produce por señales que pueden ser congénitas o adquiridas; el segundo tipo incluye las fabricadas por el poeta y por tanto inartísticas; en tercer lugar, se encuentran las que se producen por el recuerdo; el cuarto tipo de anagnórisis depende de un silogismo, que en ocasiones, es en realidad, un paralogismo, es decir, un razonamiento falso de los espectadores; finalmente, en quinto lugar, está la más perfecta de todas, la anagnórisis que resulta de los hechos mismos, que produce sorpresa por las circunstancias verosímiles en las que ocurre.

Ifigenia se produce cuando la joven trata de enviar una carta a su familia, hecho que resulta natural dentro de la secuencia de acontecimientos de la obra (1455a17-20).

En tercer lugar, Aristóteles lleva a cabo un resumen del mito de Ifigenia, incluyendo los acontecimientos de Áulide y los del país de los tauros, para explicar la diferencia entre los conceptos de argumento y de episodio (1455a34b12)⁵⁰⁵. Por último, en la *Poética*, se cita la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides para criticar el carácter inconsecuente de la protagonista. Aristóteles aduce que el personaje no está bien construido pues la joven que suplica por su vida no se asemeja en ningún modo a la que está dispuesta a inmolarsse voluntariamente (1454a31-33).

La divulgación de la *Poética* a partir del Renacimiento ayudó a la transmisión de estas ideas sobre las *Ifigenias* de Eurípides⁵⁰⁶. La preceptiva aristotélica influyó en las principales poéticas hispanas, en las que se trata de forma desigual el mito de Ifigenia⁵⁰⁷. Los teóricos áureos tuvieron acceso a dos traducciones castellanas de la *Poética*: la de Alonso Ordóñez das Seijas-Flórez Canseco (1626), y la de Vicente Mariner (1630) (García Yebra, 1992: 62). En este epígrafe, examinaremos la *Filosofía antigua poética* (1596) de López Pinciano, el *Ejemplar poético* (ca. 1606) de Juan de la

⁵⁰⁵ “Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento]. He aquí cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de *Ifigenia*. Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificados; establecida en otra región donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después sucedió que llegó allí el hermano de la sacerdotisa; pero [decir que] porque el dios le había ordenado, por alguna causa ajena a lo general, ir allí, y con qué objeto, es ajeno a la fábula. Llegado que fue, lo cogieron, y, cuando iba a ser inmolado, se hizo reconocer, o bien como lo imaginó Eurípides, o como Políido, diciendo con verosimilitud que sin duda era preciso que no sólo su hermana sino también él fuera inmolado, y de aquí la salvación” (1455a17-20).

⁵⁰⁶ La difusión, en la península ibérica, de las teorías aristotélicas estuvo condicionada, por un lado, por las dificultades que presentaba el texto de la *Poética*; y, por otro lado, a causa de que ya existía en la península una tradición autóctona que tendía a la síntesis de distintos modelos teóricos clásicos y modernos. Durante el siglo XVI, se produjo un importante auge en las reflexiones literarias. Las teorías poéticas renacentistas están influidas fundamentalmente por cuatro autores clásicos: en primer lugar, por las ideas de Aristóteles en su *Poética*; en segundo lugar, por el *Ars poetica* de Horacio; en tercer lugar, por las teorías platónicas; y finalmente por los comentarios de Donato a las comedias terencianas (Sánchez Laílla, 2000: 10; Rubiera, 2010: 213). Para nuestro examen del mito de Ifigenia, nos interesa, especialmente, la influencia de los textos del Estagirita, ya que es uno de los autores que más análisis dedica a las obras de Eurípides. Los académicos castellanos siguieron de cerca los textos y comentarios procedentes de Italia (Courcelles, 2000: 136). En Italia, la transmisión de su obra durante el Renacimiento contó con un hito clave en la traducción latina de Lorenzo Valla en 1498, a la que se sumaron las ediciones en griego de Aldo Manuzio de las obras de Aristóteles (1495-1598). Asimismo, la *Poética* fue traducida al italiano por Bernardo Segni en 1549, y le siguieron las traducciones de Ludovico Castelvetro (1570) y Piccolomini en 1572 (García Yebra, 1992: 49). A todo ello, hay que añadir los comentarios italianos de corte aristotélico de Robortello (1548), Maggi (1550), Giulio Cesare Scaligero (1561), Sebastiano Minturno (1564), o Torquato Tasso (1594) (Garrido Gallardo, 2014: 179).

⁵⁰⁷ La influencia de la obra de Eurípides no procede solo de las poéticas literarias áureas. También hubo traducciones de obras griegas, como la que llevó a cabo Boscán a partir de la obra de Eurípides, que hoy se encuentra perdida, y también destacan las adaptaciones de Pérez de Oliva de los textos de Sófocles y de la *Hécuba triste* de Eurípides.

Cueva, las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales, y terminaremos con la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) de González de Salas⁵⁰⁸.

En primer lugar, cabe destacar el papel de la *Filosofía antigua poética* (1596), “[...] el tratado más extenso del Renacimiento español sobre la teoría literaria aristotélica” (Shepard, 1962: 311). La obra de López Pinciano aborda el mito de Ifigenia y la obra de Eurípides hasta en cinco epístolas diferentes⁵⁰⁹. Es, sin duda, el tratado poético hispánico que incluye más referencias a la obra de Eurípides y al mito de Ifigenia. Las primeras citas se encuentran en la epístola quinta, dedicada a la fábula, donde se menciona el mito de Ifigenia para explicar las diferencias entre argumento y episodio, los distintos tipos de anagnórisis, y el *deus ex machina*⁵¹⁰. Para el tratamiento del argumento y de los episodios, López Pinciano no se aleja de la fuente aristotélica, y repite las mismas teorías de la *Poética*. Así, López Pinciano propone, siguiendo las ideas de Aristóteles, que los argumentos de las fábulas tomadas de la tradición no deben modificarse, pero es lícito que los poetas alteren los episodios que conforman los nudos de la trama, como es el caso de las *Ifigenias* de Eurípides y Polydes (en la *Poética* aparece con el nombre de Poliido), “[...] los cuales con diversos ñudos y reconocimientos y episodios, ataron y desataron y cumplieron la misma fábula sobredicha, de la qual avía una noticia común y recebida de todos” (López Pinciano, 1953, II: 18).

El análisis del argumento y los episodios deriva en una reflexión sobre los conceptos de unidad y variedad (López Pinciano, 1953, II: 42). Uno de los interlocutores del diálogo (Hugo) plantea la necesidad de que “la fábula-argumento ha de ser una acción” (López Pinciano, 1953, II: 40); Fadrique le replica que muchas fábulas de Terencio “son buenas, y tienen doblada la acción” (López Pinciano, 1953, II: 41). Hugo admite este razonamiento y matiza su opinión: “confiesso en las fábulas de

⁵⁰⁸En nuestro análisis sobre el mito de Ifigenia hay que descartar *El cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, porque no le dedica ningún examen a las *Ifigenias* de Eurípides. Carvallo solo cita al dramaturgo griego para alabar su fama y citar un verso para apoyar la idea de que Apolo y las musas eran protectores de la poesía. En la obra de Carvallo escasean, en general, los autores griegos, hecho que también afecta a la recepción de las ideas de Aristóteles, de quien solo cita la *Ética*, la *Metafísica* y la *Política* (Porqueras Mayo, 1997: 27).

⁵⁰⁹La quinta, la octava, la novena, la undécima y la decimotercera. López Pinciano cita en 20 ocasiones a Eurípides, frente a las dos de Esquilo y las tres de Sófocles. Ifigenia es la protagonista trágica más citada, con un total de 23 referencias. Con respecto a las teorías aristotélicas, se aprecia, sin duda, el prestigio de Aristóteles, como atestigua el hecho de que en la *Filosofía antigua poética* se incluyen 277 citas al estagirita.

⁵¹⁰Mientras que las diferencias entre argumento y episodio, y la anagnórisis aparecían relacionadas con el mito de Ifigenia en la obra de Aristóteles, para ilustrar el *deus ex machina* se utilizaba la *Medea* de Eurípides (1454a37-b2).

Terencio y otras que no ay tanta simplicidad y unidad como Aristóteles quiere, mas, en la verdad, aunque faltan en esta parte, son buenas” (López Pinciano, 1953, II: 41).

En ese punto, el personaje de Pinciano admite no entender bien el tema del que tratan y pide a los otros interlocutores que se lo aclaren con ejemplos. Hugo le responde que solo dos obras de Terencio presentan una sola acción (*Hecira* y *Phormión*), y que las demás “son acción doble” (López Pinciano, 1953, II: 42). Pinciano cree haber entendido el asunto y dice “de modo que llamáis acción única a do se trata de una persona y de una obra [...]; y acción doble dezís adonde se tratan dos acciones y de personas diferentes” (López Pinciano, 1953, II: 42). Pero Hugo le saca de su error, porque de una persona puede haber muchas acciones, “como se ve en la *Iphigenia* primera y segunda de Eurípides, que, por ser dos acciones diferentes, el poeta hizo dos *Iphigenias*” (López Pinciano, 1953, II: 42)⁵¹¹.

Una vez dilucidado este punto, los interlocutores se preguntan si la acción de la que trata la fábula debe depender del protagonista o si puede depender de varios personajes. Los interlocutores parecen estar de acuerdo en que es preferible que la acción de los textos épicos dependa de una sola persona, mientras que en las obras dramáticas puede depender de varios personajes.

Tras estas aclaraciones, se aborda la clasificación de las fábulas. Hugo parte de la distinción aristotélica de fábulas simples y compuestas, que son las que presentan peripecias y agniciones (López Pinciano, 1953, II: 44). Siguiendo a Aristóteles, Hugo postula que las fábulas compuestas son artísticamente mejores (López Pinciano, 1953, II: 45). A continuación, Hugo intenta distinguir las fábulas que presentan una acción y las que presentan dos acciones y vuelve a recurrir al término “simple”, ya utilizado en la distinción fábula simple-fábula compuesta.

Y digo más: que las fábulas son simples y son dobles: que es decir, no ay en ellas más que un tránsito de felicidad a infelicidad o al contrario, como se ve en la *Hécuba* y en la *Iphigenia*; y estas fábulas simples son trágicas y son mejores que las dobles, en las cuales ay dos transitos, como se vee en la *Eneyda*, que Turno passa de felicidad a infelicidad, y Eneas, al contrario (López Pinciano, 1953, II: 45).

⁵¹¹ Cfr. Arist. *Poet.* 1451a16-29.

La clasificación de López Pinciano responde, pues, a dos criterios: el número de acciones y la complejidad de la fábula. Por un lado, las fábulas pueden ser simples, si no tienen peripecia o anagnórisis, o compuestas, si las tienen. Por otro lado, las fábulas compuestas pueden, a su vez, ser simples o dobles, dependiendo del número de *metabolés*⁵¹² que incluyan. Así, por ejemplo, las tragedias de *Hécuba* e *Ifigenia*⁵¹³ serían compuestas, por su número de agniciones y peripecias, pero simples, puesto que solo incluyen un cambio de infelicidad a felicidad, según los criterios de este autor⁵¹⁴. En este caso, López Pinciano considera mejores las fábulas simples, que, a su vez, son más apropiadas para el género dramático⁵¹⁵. Para defender su punto de vista, López Pinciano argumenta que:

[...] la arte se fundó en la naturaleza, y que aquella fábula será más artificiosa que más deleytare y más enseñare con más simplicidad, porque, según el mismo Philosopho, en vano se aplican muchos modos para una acción; si uno solo basta para enseñar y deleytar en un poema, ¿para qué se aplicarán muchos? Y ultra: ¿no véys que es más artificioso, y, por el consiguiente, más grato sobre un solo argumento y fundamento de una fábula fundar un poema bastante en la grandeza y magnitud que no asir de muchos argumentos, que esto parece argüyr falta de invención? (López Pinciano, 1953, II: 45-46).

El mito de Ifigenia vuelve a aparecer en la epístola quinta para explicar el concepto de anagnórisis. Para ello, López Pinciano recurre a la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, como ya había hecho Aristóteles. No obstante, frente a la interpretación de la *Poética*, en la *Filosofía antigua poética* se propone un nuevo modelo de análisis que postula la existencia de tres tipos de anagnórisis (frente a los cinco de Aristóteles), que dependen de las tres potencias del alma: voluntad, memoria y entendimiento o discurso⁵¹⁶. Para ilustrar su teoría, López Pinciano incluye una paráfrasis de la tragedia

⁵¹² Es decir, cambios de fortuna o tránsitos de felicidad a infelicidad, o, al contrario, de infelicidad a felicidad.

⁵¹³ López Pinciano no incluye el autor de ninguna de estas obras. Hemos de suponer que la Ifigenia a la que se refiere es a la de Eurípides por ser la más conocida.

⁵¹⁴ El autor de la *Poética* establece que las fábulas simples son aquellas que, teniendo cambio de fortuna, no cuentan con peripecia ni acción; las complejas son aquellas cuyo cambio de fortuna va acompañado de peripecias, anagnórisis o ambas (52a12-18). Aristóteles no ilustra estos conceptos con citas de las *Ifigenias*.

⁵¹⁵ Las fábulas dobles son más propias de la épica, como sucede, por ejemplo, en la *Eneida*, según López Pinciano.

⁵¹⁶ Para López Pinciano la peor anagnórisis es la que parte de la voluntad; la de la memoria es más deleitosa que ninguna; la del entendimiento es la más artificiosa. Estos tipos de anagnórisis tenían, a su

de Eurípides, en la que modifica algunos elementos de la trama. De este modo, se propone que Orestes descubre la identidad de Ifigenia antes de reencontrarse con ella. Este hallazgo le permite desvelar, en el momento oportuno, su parentesco, y salvarse de ser sacrificado⁵¹⁷:

Eurípides a la una de sus Iphigenias pone fin con que Iphigenia, hija de Agamemnón, estando para ser sacrificada, fue llevada a ser sacerdotissa de Diana en la Táurica, región regida por el rey Thoante, a do era costumbre sacrificar a la diosa dicha los extranjeros que a aquella tierra aportaban. Esto de querer sacrificarla vino a noticia de Orestes, su hermano, mas no adónde ella fuese llevada; lo dicho está en la Iphigenia primera; y en la segunda dice el mismo poeta que Orestes arribó a aquella región y fue presso y llevado para ser sacrificado; y en el camino supo por una carta que su hermana Iphigenia era la sacerdotissa de Diana y la que había de hacer el sacrificio de su persona. Orestes, disimulando, permitió ser llevado a la ara, adonde estando ya para ser sacrificado, voluntaria y artificiosamente se manifestó diciendo: “¡O, hados iniquos, mi hermana Iphigenia murió sacrificada, y yo también muero sacrificado”. Destas palabras resultó el reconocimiento suyo, y la vida salva juntamente, como está dicho (López Pinciano, 1953, II: 36).

Esta variación de la trama conlleva una reinterpretación del sistema de anagnórisis de la *Ifigenia entre los tauros*. Así, para López Pinciano, la escena está basada en una anagnórisis por medio de la voluntad, ya que Orestes, que quiere ser reconocido, elige cuidadosamente las palabras que revelan su identidad para que solo Ifigenia sea capaz de interpretarlas⁵¹⁸:

[...] y por medio de la voluntad en dos maneras también: o que la persona que ha de ser reconocida, quiere serlo expressamente [...] o dissimulada y fingidamente, como en la tragedia de *Iphigenia*, que al tiempo que Iphigenia quería sacrificar a

vez, otras subdivisiones. La anagnórisis por entendimiento podía producirse por un discurso verdadero o por uno falso; la de memoria podía darse por el sentido de la vista o por el del oído; la de voluntad podía subdividirse según si el reconocimiento del personaje era voluntario y explícito o si era fruto del disimulo (López Pinciano, 1953, II: 30-38).

⁵¹⁷ En la obra de Eurípides, Orestes e Ifigenia descubren la verdad en la misma escena, y es Ifigenia quien elabora un plan para salvar a su hermano.

⁵¹⁸ Frente a esta interpretación, en la *Poética*, se explicaba que la anagnórisis de Orestes se basaba en los deseos de Eurípides y no en el desarrollo de los acontecimientos, y la de Ifigenia era fruto de los propios hechos de la fábula (54b34).

Orestes, Orestes dixo palabras industriosas por donde fue reconocido della, sin que se imaginasse averlas dicho con tal fin y propósito (López Pinciano, 1953, II: 34-35).

Finalmente, la última referencia al mito de Ifigenia en esta epístola quinta se incluye cuando uno de los interlocutores (Hugo) pregunta por el final de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y su solución final de intercambiar a la protagonista por una cierva. El personaje de Fadrique, siguiendo a Horacio, critica el final de la obra por recurrir a este *deus ex machina*: “Assí la razón lo enseña, y así Horacio dize que no venga dios alguno a desatar estos ñudos [...]” (López Pinciano, 1953, II: 87). Estas críticas de la *Filosofía antigua poética* coinciden con las teorías aristotélicas, que también defendían que el desenlace de la fábula debía resultar de la propia fábula y no de máquinas, aunque Aristóteles tomaba como ejemplo de sus críticas la *Medea* de Eurípides (1454a37-b2), y no la *Ifigenia en Áulide*.

En la epístola octava de la *Filosofía antigua poética*, López Pinciano vuelve a incluir reflexiones sobre el mito de Ifigenia al tratar las especies de tragedia, los géneros de muerte y la forma en la que se puede alterar una fábula procedente de la tradición. En primer lugar, examina las distintas especies de tragedia, tras advertir que se aleja de las ideas aristotélicas para evitar unos “passos pantanosos”⁵¹⁹ (López Pinciano, 1953, II: 318). Según la *Filosofía antigua poética*, Aristóteles distinguía cuatro especies de tragedia: compuesta, patética, morata y simple⁵²⁰. Para evitar confusiones, López Pinciano reduce a dos las clases de la tragedia: patéticas y moratas⁵²¹.

Así, mientras que las tragedias patéticas son aquellas que tienen como núcleo principal la representación de sucesos tristes, las tragedias moratas⁵²² son aquellas cuya finalidad es la enseñanza de costumbres. Para López Pinciano, las mejores son las patéticas, ya que deleitan al público de manera trágica, es decir, por medio de la compasión y el temor, como sucede en la *Hécuba* de Eurípides (López Pinciano, 1953,

⁵¹⁹ Aunque matiza su afirmación al constatar el hecho de que los manuscritos que se habían conservado de la obra de Aristóteles estaban muy deturpados (López Pinciano, 1953, II: 319).

⁵²⁰ Se trata de pasajes complejos de la *Poética*, que han suscitado numerosos debates entre la crítica especializada. En *Poet.* 59b15, se propone que la epopeya al igual que la tragedia debe ser simple o compleja, y a su vez patética o de carácter. El término de “carácter” es la traducción más cercana al ἦθος aristotélico, que hace referencia a la “disposición permanente de la mente que expone un aspecto de la voluntad” (Shepard, 1962b: 97). No obstante, la traducción tradicional latina de ἦθοσ era *mores*, probablemente por influencia de Horacio (Shepard, 1962b: 97). Por ello, aparece como *morata* en la *Filosofía antigua poética*.

⁵²¹ Para Shepard (1962b: 94), esta reducción se debe a que la clasificación de simples y compuestas hace referencia a los elementos argumentales y no al género de las tragedias.

⁵²² Shepard (1962b: 94) las denomina también éticas.

II: 319). En cambio, las tragedias moratas no ofrecen deleite trágico porque si el protagonista es una mala persona tendrá que tener un final desdichado para enseñar buenas costumbres, lo que provocará deleite de venganza y justicia, “mas no con la miseración tan necesaria a la pathética” (López Pinciano, 1953, II: 321); en cambio, si es una persona buena tendrá que acabar con un final feliz, por lo que “carece la acción del fin espantoso y misericordioso” (López Pinciano, 1953, II: 320).

Tras haber hecho esta distinción, los interlocutores analizan el caso de las dos *Ifigenias* de Eurípides. Ambas son ejemplos de este segundo tipo de tragedias, pues tienen a una protagonista buena que, tras haber pasado por muchas miserias, logra un final feliz. Por ello afirma López Pinciano que tienen “un poco de olor de comedia” (López Pinciano, 1953, II: 322).

Déstas significa Aristóteles lo que yo he dicho: que no son puras tragedias, como no lo son las pathéticas dichas mezcladas con la cómica. Y más dize: “que los poetas se dan mucho a esta especie de tragedias de industria, por deleytar más a los oyentes” (López Pinciano, 1953, II: 322).

Así, para López Pinciano las tragedias moratas ofrecen un deleite ético, como sucedía con las *Ifigenias* de Eurípides, mientras que las patéticas satisfacen la sensibilidad estética de los espectadores (Shepard, 1962b: 99).

La segunda de las referencias al mito de Ifigenia en la epístola octavas e incluye durante el examen de los géneros de muerte de las tragedias. Las ideas que expone López Pinciano en esta sección parecen inspiradas en los análisis de Aristóteles sobre las acciones de la fábula, que había tratado en la *Poética* a raíz de sus teorías sobre cómo generar compasión y el temor en el público. Aristóteles afirmaba que las acciones atroces que despertaban mejor estas emociones eran la de *Ifigenia entre los tauros*, de *Cresfontes* y de *Hele* pues antes de llegar a ejecutarse la acción atroz, se producía una anagnórisis. Las segundas mejores acciones eran aquellas en las que después de cometer la acción terrible, los personajes se reconocían(54a1-8).

No obstante, el autor de la *Filosofía antigua poética* invierte el orden aristotélico en su clasificación de los géneros de muerte y propone el siguiente esquema de menos a más perfecto: 1) el tipo de muerte menos artística y deleitosa es aquel en el que el personaje perpetrador conoce todos los datos, pero no llega a cometer el crimen; 2) después, irían aquellos personajes que, sabiendo todo, matan a otro personaje; 3)a

continuación se encuentran los personajes que, estando a punto de cometer la acción atroz, evitan, por algún tipo de anagnórisis, el final trágico, como sucedía en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides entre Ifigenia y Orestes; 4) y finalmente, el tipo más perfecto es aquel en el que el personaje sin saber lo que hace, mata a algún pariente, como sucedía en *Edipo*⁵²³.

El mito de Ifigenia vuelve a aparecer cuando se tratan las fábulas procedentes de la tradición. Así, López Pinciano propone que los autores que escriban una obra que se basa en una fábula heredada deben aportar algo nuevo de su propio ingenio⁵²⁴. El autor tiene que mantener intacto el argumento, pero es necesario que altere las anagnórisis, los episodios y el final, de la misma manera que hicieron Eurípides y Políido con sus *Ifigenias* (López Pinciano, 1953, II: 353-355).

También aparecen otras referencias al mito de Ifigenia en la epístola nueve de la *Filosofía antigua poética*, cuando López Pinciano trae el ejemplo de las *Ifigenias* de Eurípides para explicar que no es necesario que las tragedias tengan siempre un final desdichado. Así pues, la característica esencial de la tragedia es que empiece en un momento de sosiego, y que su fábula desemboque en una gran perturbación, frente a la comedia que parte de una gran perturbación y acaba en calma (López Pinciano, 1953, III: 27-28).

En la epístola undécima, se vuelve, de nuevo, sobre este punto para esclarecer la diferencia entre las tragedias y las fábulas épicas. López Pinciano arguye que, aunque no todas las tragedias deben tener finales tristes, como sucedía en las *Ifigenias*, las más perfectas son aquellas que acaban mal. Como ya vimos en su análisis de las tragedias patéticas, para defender este razonamiento, López Pinciano argumenta que este tipo de tragedias, en las que el protagonista “ni es bueno ni malo” (López Pinciano, 1953, III: 156) y comete un error que le lleva a la desgracia, genera mayor compasión en los espectadores. Frente a este planteamiento, las fábulas épicas tienden al final feliz ya que sus protagonistas son personajes buenos, “de mucho valor y amador[es] de la justicia” (López Pinciano, 1953, III: 156). Finalmente, en la epístola decimotercera se menciona una representación en el Corral de la Cruz⁵²⁵ de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, que

⁵²³ En la *Poética* el tipo más perfecto era aquel en el que sin conocer los datos, el personaje, por medio de la anagnórisis, no cometía el crimen, como sucedía en la *Ifigenia entre los tauros*. El segundo más perfecto era el caso de *Edipo* (53b27-29).

⁵²⁴ López Pinciano valora como mejores las fábulas que surgen de la imaginación y el ingenio del poeta (López Pinciano, 1953, II: 354).

⁵²⁵ Esta mención de una representación de *Ifigenia* en el Corral de la Cruz, una de las primeras escenificaciones europeas de la que tenemos noticias, no es la única que se conserva. En el *Guzmán* de

da pie a un debate sobre la licitud de las representaciones teatrales y sobre ciertos aspectos de las compañías y de los espectáculos (López Pinciano, 1953, III: 261).

Finalmente, y para concluir con el repaso por la *Filosofía antigua poética*, resulta necesario examinar las críticas sobre Eurípides y su obra en general⁵²⁶. En la epístola tercera, los interlocutores se plantean si el fin de la poética es deleitar o enseñar. Entre los argumentos que se esgrimen, se cita a Eurípides⁵²⁷, del que se afirma que se hizo poeta para “enseñar y amonestar a los ciudadanos” (López Pinciano, 1953, I: 211). La siguiente mención a Eurípides se incluye en una discusión sobre la verosimilitud, en la que el personaje de Pinciano afirma que:

Pues yo leo muchas veces en fábulas activas, trágicas y cómicas muchas acciones ajenas de toda verisimilitud, y no de qualquier autor, sino de muy graves, como Eurípides, Sóphocles, Aristófanés, Plauto y Terencio (López Pinciano, 1953, II: 71).

Esta intervención permite que otro de los interlocutores, Fadrique, establezca una distinción entre dos tipos de falta de verosimilitud. Por un lado, se encuentran las forzosas, es decir, aquellas que son inverosímiles por la propia naturaleza del arte dramático, como, por ejemplo, las escenas que suceden de noche, aunque se representen de día. Los interlocutores de la *Filosofía antigua poética* consideran que estas faltas de

Sayavedra (1602) se indica lo siguiente: “Una tarde, con dos camaradas más de buen gusto, me iba a ver la farsa; leímos los carteles en una esquina; vimos que en el de la Cruz se representaba la *Ifigenia*, tragedia; y, en del Príncipe, una comedia. Había quien quería ver comedia y no tragedia, porque era muy compasivo y llorón; resolvióse de conformidad que fuésemos a lo más cerca. Llegábamos a esta sazón al monasterio de la Santísima Trinidad, porque habíamos bajado de la calle de las Urosas y subido la de los Relatores, y así como a más cerca nos fuimos al de la Cruz a ver la tragedia. Y tanto me enfadé del mal fin y suceso della, que por poco estuve de no tratar de ser farsante, pero la añegaza de mis nuevos amores me volvían con más violencia que con un tabuco” (Luján de Sayavedra, 2007: 520-521).

En lo que respecta a las primeras representaciones de piezas teatrales sobre mito de Ifigenia en el ámbito europeo es necesario destacar, en especial, la labor de la Compañía de Jesús que, siguiendo con su metodología de enseñanza, organizaban representaciones escolares de distintas piezas clásicas. Una de las primeras representaciones de la que tenemos constancia es obra de P. Ortensio Scammacca, probablemente una adaptación de Eurípides, y fue publicada en Palermo en 1645; la siguiente data de 1661 en Salzburgo; la última representación de la que nos ha llegado noticia es una adaptación de la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, que cambia los nombres de los personajes y elimina los detalles más crueles, en Linz (Austria), llevada a cabo por un grupo de alumnos del colegio jesuita delante de Leopoldo I de Habsburgo y Leonor de Neoburgo en 1680. También se conserva la noticia de que Gilbert Gaulmin hizo representar una *Iphigénie* en 1640, sin embargo, no se conocen más datos sobre esta puesta en escena (Gliksohn, 1985).

⁵²⁶ También se le cita para incluir anécdotas o breves comentarios, sin juicios, en la epístola cuarta (López Pinciano, 1953, I: 240) o en la epístola octava (López Pinciano, 1953, II: 312).

⁵²⁷ La cita de Eurípides funciona como argumento de autoridad para respaldar las ideas sobre la poesía que defendía López Pinciano. En este caso, además, López Pinciano coincide con la opinión de Escalígero (Shepard, 1962: 312).

verosimilitud merecen ser disculpadas. Por otro lado, hay escenas inverosímiles que son producto de las faltas del poeta, y que, por tanto, podrían haberse evitado (López Pinciano, 1953, II: 73).

El siguiente juicio que se incluye sobre la obra de Eurípides elogia su uso de distintos metros en las obras dramáticas ya que imprime variedad a sus textos (López Pinciano, 1953, II: 365). Por último, López Pinciano argumenta que el hecho de que una acción no aparezca en los textos literarios de la Antigüedad no es una razón válida para tacharla de negativa. Por ello, critica a los que usan como argumento para enjuiciar una obra que “no lo usó Homero, no Virgilio, no Eurípides, no Sóphocles” (López Pinciano, 1953, III: 296).

Tras terminar con el repaso de la *Filosofía antigua poética*, conviene detenerse en otros textos de crítica literaria áureos. Además de los tratados poéticos, pueden rastrearse influencias del mito de Ifigenia en obras literarias de carácter metapoético como en la epístola “A Cristóbal de Sayas de Alfaro” (1585) de Juan de la Cueva⁵²⁸. Se trata de una composición de 581 endecasílabos sueltos en la que Cueva trata de consolar a Cristóbal de Sayas de Alfaro⁵²⁹ por las críticas que ha recibido uno de sus sonetos⁵³⁰. Ya Montero postuló que se trataba de una “epístola horaciana”, ya que está compuesta en endecasílabos *sciolti*, mantiene los mismos moldes retóricos, e imbrica temas

⁵²⁸ De entre la extensa producción literaria de Juan de la Cueva (1543-1612), nos interesa destacar su epistolario que, generalmente, hace gala de un tono satírico en el que se da cuenta del ambiente de las academias literarias y las rencillas entre adversarios y detractores poéticos, revelando un marcado carácter metapoético (Núñez Rivera, 2000: 268). Suelen tratar de “la producción personal y sus avatares diversos o, en todo caso, informan sobre las circunstancias personales en la que esa producción se desarrolla” (Núñez Rivera, 2000: 264). Hemos rastreado referencias al mito de Ifigenia en su *Ejemplar poético* (ca. 1606), pero no hemos encontrado ninguna mención.

⁵²⁹ Se conocen pocos datos de este autor. Cueva elogió su obra, *De la verdadera destreza*, en varias ocasiones: en un poema, “Concédeos la cumbre del Parnaso”, en el *Viaje de Sannio* y en el *Ejemplar poético* (1606). Por su parte, Pacheco lo incluyó en su galería de retratos alabando su poliglotismo (Núñez Rivera, 2000: 272). Cabe destacar, sin embargo, que los datos que Pacheco da de Sayas parecen no ser del todo fiables pues sitúa su fallecimiento en 1569, durante la guerra de Granada, y en la epístola que le dirige Cueva no hay ningún tipo de referencias al hecho de que su interlocutor no esté vivo (Montero, 1986: 21-22).

⁵³⁰ El análisis de los componentes metaliterarios de la epístola de Cueva ha revelado que se trata de un importante testimonio para examinar la recepción negativa que tuvieron las *Anotaciones* de Herrera en los distintos ámbitos literarios de la península. El hecho de que la crítica provenga de un autor del círculo de Herrera permite replantear “el trasfondo ideológico y lingüístico-literario de la controversia sobre las *Anotaciones*, en la que a nuestro modo de ver el factor geográfico (andaluces contra castellanos) ha podido ser sobrevalorado” (Montero, 1986: 33). La epístola plantea una autodefensa poética y una oposición al “magisterio de los críticos en general y Herrera en particular” (Núñez Rivera, 2000: 272), desde un punto de vista satírico-burlesco, por lo que no se adentra en el análisis de los juicios y problemas críticos que plantea. A pesar de las alabanzas que se intercambia con Fernando de Herrera, algunos indicios parecen demostrar que se trató de una relación dificultosa (Menéndez Pelayo, 2012 [1ª ed. 1886]; Coster, 1908; Montero, 1986; Núñez Rivera, 2000).

familiares y doctrinales⁵³¹ (1986: 22). Se trata de un poema dirigido a un grupo de académicos, aún no identificados, que debían de reunirse en la casa museo de Malara, en el entorno del conde de Gelves, Jorge Alberto, hijo de Don Álvaro de Portugal. Siguiendo las partes del discurso, la epístola se organiza en cuatro secciones: los 47 primeros versos funcionan como un *exordium*; en los versos 48-175 se encuentra la *narratio*; del 166 al 529 aparece la *argumentatio*; y finalmente, se incluye una *peroratio* entre los versos 530 y 581.

El argumento principal que aduce Cueva para consolar a Sayas de Alfaro, y que ocupa la mayor parte del poema, es la enumeración de vicios literarios que se le atribuían a renombrados autores de la Antigüedad⁵³². Esta técnica, además de funcionar como una demostración de su propia erudición, sirve para “probar (*ex maiore ad minus*) la futilidad de los juicios críticos de los academistas enfrentados a Sayas” (Montero, 1986: 25). Nuestro examen de la obra se centra en una de las estrofas de la *argumentatio*, ya que en ella se encuentra una referencia al sacrificio de Ifigenia:

De Eurípides han dicho que no tiene
buena disposición en su poesía,
siempre siguiendo un orden perturbado,
y que se contradice en la *Ifigenia*,
donde al principio la fingió medrosa
y luego muy constante y esforzada,
dando a entender que padecía contenta
la mortal, fiera y rigurosa suerte;
que introduce hablando las mujeres
en cosas diferentes y más altas
que a femenil capacidad se deben (Cueva, s.a.: 210).

⁵³¹ El propio Cueva cita en “A Cristóbal de Sayas de Alfaro” a dos epístolas horacianas como modelos para su epístola. Se trata de la epístola de Garcilaso a Boscán (“Señor Boscán, quien tanto gusto tiene...”) y la de la de Cetina a la Princesa de Molfeta (Montero, 1986: 22).

⁵³² Los autores se incluyen de manera arbitraria, sin tener en cuenta origen, época o géneros literarios. La formación de Cueva permite suponer que tenía un importante conocimiento de los autores grecolatinos y de las preceptivas de corte clásico. Además, Cueva “[...] conocía el griego, tradujo a autores griegos en su juventud. Es conocido además que la tragedia prelopesca buscó su inspiración en las fuentes clásicas” (Burguillo López, 2010: 306).

La mención a Ifigenia y las críticas a Eurípides revelan datos interesantes sobre la recepción del mito y de la tragedia clásica⁵³³. Cueva aduce tres críticas distintas contra el dramaturgo griego en esta estrofa: 1) el “orden perturbado” en las obras de Eurípides; 2) el cambio repentino en la protagonista de *Ifigenia en Áulide*; y 3) la pertinencia de los temas sobre los que habla Ifigenia.

La primera de las críticas de la epístola de Cueva parece hacer referencia a los juicios negativos que refutó Aristóteles en su *Poética*. Algunos censores griegos habían criticado la tendencia de Eurípides a terminar sus tragedias con un final desdichado. Frente a estas opiniones negativas, Aristóteles afirmaba que Eurípides era “el más trágico de los poetas” (1453a29), puesto que sus obras respondían a la construcción más perfecta de las tragedias. Según las teorías aristotélicas, de todas las estructuras posibles, la mejor era aquella en la que el personaje virtuoso cometía algún yerro que le provocaba una *metabolé* negativa (1453a7-10). Al ser esta la construcción ideal para Aristóteles, la inclinación de Eurípides a los finales negativos demostraba un gran conocimiento del arte dramático. Así pues, Cueva parece seguir fielmente la *Poética* de Aristóteles en este punto.

En segundo lugar, Cueva menciona la crítica al cambio de mentalidad de Ifigenia⁵³⁴. Se trata de un juicio negativo que procede también de la *Poética*: “[...] y de carácter inconsecuente, la *Ifigenia en Áulide*, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego” (1454b31-33). Al incluir esta crítica en la epístola, Cueva considera fútil este pasaje aristotélico.

Finalmente, el último de los juicios que recoge Cueva está relacionado con el *decorum*. Los últimos versos del fragmento dedicado a Eurípides sostienen que el personaje de Ifigenia no respeta los usos y costumbres propios de su sexo, ya que habla de temas altos⁵³⁵. Esta crítica procede también de la *Poética*, en concreto, de la sección dedicada a las cualidades de los personajes. Aristóteles proponía que los caracteres de

⁵³³Es difícil determinar con seguridad la fuente directa de estas críticas. Parece que todos ellos son de procedencia aristotélica, como pretendemos demostrar a continuación. Por la fecha de composición, no es posible que Juan de la Cueva tomase estos argumentos de fuentes secundarias como los tratados poéticos hispánicos.

⁵³⁴ El problema radicaba en que no se explicaba con suficiente desarrollo por qué en un primer momento, Ifigenia se opone al sacrificio para unas escenas después, estar dispuesta a inmolarse por su patria.

⁵³⁵ En la *Política* de Aristóteles también hay referencias misóginas que pudieron haberse aplicado a las obras de Eurípides, y que Cueva también pudo tener en cuenta. “De diversa manera manda el libre al esclavo, y el varón a la mujer, y el hombre al niño. Y en todos ellos existen las partes del alma, pero existen de diferente manera: el esclavo no tiene en absoluto la facultad deliberativa; la mujer la tiene, pero sin autoridad; y el niño la tiene, pero imperfecta” (Arist. *Pol.* I 1260a).

una fábula debían aspirar a ser buenos, apropiados, semejantes⁵³⁶ y consecuentes (1454a16-33). Para algunos críticos (Blondell, Gamel, Rabinowitz *et alii*, 1999: 69), los discursos de Ifigenia en las tragedias de Eurípides serían inapropiados para un personaje femenino⁵³⁷, ya que la caracterizaría como inteligente o valiente.

En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar [...] [1]o segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible (Ar. *Poet.* 1454a16-33).

Además de los autores ya examinados, es necesario cotejar y analizar las citas al mito de Ifigenia en la obra de Francisco de Cascales y en la de José Antonio González de Salas. En sus *Tablas poéticas* (1617), Cascales solo menciona explícitamente al personaje de Ifigenia cuando estudia los cuatro modos de acciones atroces, que se basan en las teorías aristotélicas sobre las formas de producir compasión y temor a través de la fábula (cfr. nota 511). A pesar de que la fuente principal de Cascales es la *Poética*, en su obra se invierte el orden de la clasificación aristotélica. Así, Cascales considera que la acción más temible para generar compasión y temor en el público es aquella en la que el personaje comete una atrocidad por ignorancia, como sucedía en el *Edipo* de Sófocles. La segunda mejor es aquella en la que el personaje, sin saber que iba a cometer una acción atroz, acaba absteniéndose tras conocer todas las circunstancias, como se observa en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides⁵³⁸ (Cascales, 1975: 190).

En *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) de González de Salas, se incluyen referencias al mito de Ifigenia siguiendo muy de cerca las citas que aparecían en la *Poética* de Aristóteles. González de Salas menciona la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides para ilustrar las mejores formas de generar compasión y temor en el auditorio (González de Salas, 2003: 617). Asimismo, también emplea el mito para ejemplificar el concepto de argumento como sucedía en la *Poética* (González de Salas, 2003: 620). Solamente, se aleja de Aristóteles cuando establece su propia clasificación sobre las

⁵³⁶ Se trata de un concepto muy discutido por la crítica dado que Aristóteles no define el término ni tampoco aporta ejemplos. La hipótesis más extendida es que en este fragmento Aristóteles se refiere a “semejante” al carácter consagrado por la tradición a las figuras míticas (Cfr. García Yebra, 1992: 294-295).

⁵³⁷ No hemos encontrado una crítica similar en los tratados hispánicos medievales o áureos. En todo caso, sin duda, se trata de un crítica que Cueva rechaza tanto en el plano teórico, como demuestra su mención en esta serie de ataques sin base sólida, como en el plano de su propia estética literaria.

⁵³⁸ Para Aristóteles era al revés.

fábulas simples y compuestas⁵³⁹, pues incluye la *Ifigenia* en el grupo de las fábulas compuestas o *implexas* (González de Salas, 2003: 589). Aunque no se ofrece en ningún momento una definición clara de estos conceptos, por las explicaciones y ejemplos puede intuirse que mientras que la fábula simple solo tiene una *metabolé*, las compuestas cuentan con más de una (Sánchez Laílla, 2003: 283).

El análisis de estos textos ha demostrado que otra importante vía de penetración del mito de Ifigenia en la literatura hispánica fueron los textos de teoría literaria. El repaso por las poéticas hispanas ha ofrecido un panorama que refleja el relativo éxito que tuvo el mito de Ifigenia en los tratados poéticos áureos, puesto que de los seis textos que hemos considerado, cuatro de ellos, se refieren a la historia de la hija de Agamenón: la epístola a “A Cristóbal de Sayas de Alfaro” (1585) de Juan de la Cueva, la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) José Antonio González de Salas y las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales.

Tras el cotejo y análisis de las menciones de las *Ifigenias* de Eurípides en los tratados áureos, se aprecia una influencia de algunas ideas de López Pinciano en los textos de Cascales y González de Salas. Al menos, para las consideraciones estéticas de las recreaciones literarias del mito de Ifigenia en la Antigüedad, pues tanto Cascales como González de Salas optan seguir el ejemplo de la *Filosofía antigua poética* frente a las de la *Poética*. Por un lado, Cascales sigue a López Pinciano en su clasificación de las acciones atroces que despiertan los sentimientos trágicos en el público. Por otro lado, para el análisis de las fábulas simples y complejas tanto López Pinciano como González de Salas utilizan el ejemplo de Ifigenia, a pesar de que Aristóteles no la mencionaba en su análisis.

En lo que respecta al mito de Ifigenia, el cotejo de estos textos nos permite profundizar en la recepción del material mitológico en el Siglo de Oro. Así, y en primer lugar, los juicios negativos que critica Cueva en su epístola nos indican que el modo de construcción de los personajes en el teatro áureo difería, en varios niveles, del propuesto por Aristóteles. Como hemos visto, la *argumentatio* de la epístola a “A Cristóbal de Sayas de Alfaro” se construía por medio de referencias a una serie de juicios, considerados fútiles, sobre poetas de la Antigüedad. El hecho de que entre estas críticas

⁵³⁹ Se trata de uno de los conceptos esenciales para la poética de González de Salas, ya que para muchos pensadores de la época esta clasificación podría explicar la existencia de los géneros compuestos o mixtos. Siguiendo el capítulo XI de Heinsio, González de Salas expone sus ideas y su preferencia por las fábulas compuestas (Sánchez Laílla, 2003: 283).

se encuentre la idea de representar a personajes femeninos hablando de temas serios, muestra que, para la teoría dramática áurea, este argumento era inválido, como demuestran los abundantes testimonios de protagonistas femeninas que tratan temas políticos o religiosos⁵⁴⁰.

En segundo lugar, es necesario comentar la crítica de Cueva contra el análisis aristotélico del “carácter inconsecuente” (1454a31) de la protagonista de la *Ifigenia en Aulide*. Aristóteles se oponía a esta evolución porque no resultaba de los hechos de la propia fábula. La crítica de Cueva parece mostrar que los teóricos del Siglo de Oro aceptaban la evolución del personaje de Ifigenia, justificada por sus propios movimientos anímicos y psíquicos, y que no era considerada como un fallo artístico.

Asimismo, se percibe un cambio en la estimación áurea de las recreaciones de Eurípides de este material mitológico. Mientras que Aristóteles alabó en varias ocasiones las *Ifigenias* de Eurípides como ejemplos perfectos de distintos elementos dramáticos, en las teorías poéticas del Siglo de Oro se aprecia una disminución de su consideración estética. Como se ha visto al principio de este capítulo, en la *Poética* se afirmaba que la *Ifigenia entre los tauros* representaba el mejor tipo de acción atroz encaminada a producir la compasión y el horror. Frente a esta evaluación, tanto López Pinciano como Cascales preferían la tragedia de *Edipo*, como podemos observar en los siguientes pasajes:

[Sobre las acciones dramáticas] Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y, después de ejecutarla, le reconozca; pues así no se da lo repulsivo, y la agnición es aterradora. Pero la situación mejor es la última; así, por ejemplo, en el *Cresfontes*, Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo mata, sino que lo reconoce, y, en la *Ifigenia*, la hermana a su hermano, y en la *Hele*, cuando el hijo se dispone a entregar a su madre, la reconoce (Ar. *Poet.* 1454a2-9).

⁵⁴⁰ Si nos centramos en el teatro de Juan de la Cueva, por ejemplo, se aprecia la negación de la crítica aristotélica. En líneas generales, el teatro de Juan de la Cueva se caracteriza por una visión positiva de los personajes femeninos y que tratan, especialmente en sus obras históricas, de temas elevados como el patriotismo, la religión o la oposición a los tiranos, del mismo modo que habían hecho las *Ifigenias* de Eurípides, ya que estos valores “en la perspectiva de Cueva, no formaban parte de los hombres en exclusiva (Matas Caballero, 1998: 1031). Además, “en sus comedias y tragedias Juan de la Cueva manifiesta, pues, una clara fascinación por el tipo de la *virago*, en cuya firme y heroica defensa de su virginidad o casto amor se detecta a menudo una conciencia de su autonomía física. La castidad de la mujer no la preserva de la agresión masculina, sino que más bien incita la violencia sexual del hombre. Es notable la frecuencia con que Cueva introduce en sus obras el tema de la violencia dirigida contra esa pureza femenina; menudean los intentos de violación. Pero en todos los casos el honor de la mujer amenazada –siempre virtuosa– triunfa” (Waltheus, 1993: 80).

Y, si el que va a matar ignora quién sea aquel a quien va a matar y no le mata después, porque viene en su conocimiento, como Iphigenia vino en reconocimiento de Orestes, tiene mucho de lo delectoso y poco de lo trágico; mas si mata al que no conoce, siendo pariente o bienqueriente, como padre, hermano o hijo, enamorado, será esta acción la más trágica y aun delectosa de todas (López Pinciano, 1953, II: 343).

En fin destes quatro modos, el mejor, y más trágico es hazer el pecado con ignorancia. Después deste, acometer el pecado con ignorancia, y en reconociéndole abstenerse de él (Cascales, 1975: 190).

La razón de este hecho puede hallarse en la concepción del ser humano que subyace en la *Filosofía antigua poética*, y que ha analizado Mestre Zaragoza (2006). López Pinciano propuso en su tratado una contra-antropología huartiana, que sirviese de respuesta a las teorías deterministas de Huarte de San Juan. El autor del *Examen de ingenios* había reducido al hombre a su condición física, eliminando la posibilidad de su libre elección, al entender que el ser humano estaba totalmente condicionado por su temperamento corporal (Mestre Zaragoza, 2006: 77-78). En contraposición a estas ideas, López Pinciano, que también era médico como Huarte de San Juan, planteaba limitar la dependencia del cuerpo al alma sensitiva, liberando al alma racional y a sus potencias, la memoria, el entendimiento y la voluntad. De esta manera, López Pinciano lograba restablecer la libertad del hombre y su condición moral al plantear una lucha entre el sistema de pasiones que dominaba el cuerpo y el alma (Mestre Zaragoza, 2006: 77-78).

A partir de esta concepción antropológica, López Pinciano consideraba que la Literatura tenía como principio básico la catarsis, como medio, no para eliminar las pasiones “[...] sino para que su propia intensidad despierte un razonamiento que restablezca a la razón en el lugar preeminente que le corresponde” (Mestre Zaragoza, 2006: 85). Así, la Literatura, como el resto de las Artes, servía para alterar y aquietar las pasiones, mejorar las costumbres y, en última instancia, deleitar (López Pinciano, 1953, I: 156-157), aunando las teorías aristotélicas y el *utile dulce* horaciano (Shepard, 1962b: 44).

Teniendo en cuenta esta finalidad práctica, es lógico que López Pinciano afirmase que la acción atroz de *Edipo* era mejor que ninguna, ya que su final desdichado resultaba más catártico. Mientras que, para Aristóteles, las acciones dramáticas eran

mejores por el placer estético que causaban (“Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor [...]” [53b12-13]), para López Pinciano la perfección se basaba en su capacidad de generar catarsis en los espectadores, objetivo fundamental de la Literatura. Por ello, el final feliz de las dos *Ifigenia* suponía un menor acierto dramático, ya que dificultaba la catarsis:

[...] esse género de acción trágica [el de ambas *Ifigenias*] deleyta más, conffieso, mas enseña menos; porque, aunque enseña con ser bien acostumbrada, no suade ni fuerça como la pathética, que tiene el fin desastrado; porque cuando el hombre se halla en trabajos, no se acuerda de lo que Iphigenia y Orestes pasaron, sino del fin en que las dos *Iphigenias* tuvieron, que fue bueno; mas, quando se acuerda de un *Edipo* y *Hércules Oetheo*, tórname el hombre muy consolado en sus miserias, porque vee con los ojos que, aunque las suyas son grandes, no lo son tanto como las de *Hércules Oetheo* y *Edipo* y así queda más fuerte para sufrir más y más trabajos y desventuras. Y, como sea el fin de la tragedia limpiar el ánimo de passiones, házese más limpio con las acciones que tuvieron mal fin y desastrado; que, como dicho es, con la frecuencia de ver tales acciones, queda el hombre enseñado a perder el miedo y la demasiada compasión (López Pinciano, 1953, II: 323-324).

Así pues, por medio de su función catártica, la Literatura se yergue como método de enseñanza práctica para el género humano. Por ello, para López Pinciano, el *Edipo*, cuyo final trágico aporta una experiencia moral práctica al público, resultaba más perfecto que la *Ifigenia entre los tauros*, que alababa Aristóteles.

Otro de los cambios de interpretación de la *Filosofía antigua poética* que afecta a la consideración del mito de la primogénita de Agamenón está relacionado con el concepto de la anagnórisis. Mientras que para Aristóteles la diferencia entre las agniciones se basaba en su mayor o menor imbricación con los hechos de la fábula, para López Pinciano dependían de las tres potencias del alma. Se produce, pues, un cambio de perspectiva en la interpretación de este fenómeno dramático que conlleva, también, una peor valoración de la *Ifigenia entre los tauros*. Así, mientras que, para Aristóteles, representaba el modelo más perfecto de anagnórisis⁵⁴¹, para López Pinciano era el peor:

⁵⁴¹ Aunque en un momento dado, Aristóteles afirma que el mejor tipo de anagnórisis es aquel que viene acompañado de peripecia (52a32-33).

La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia* [entre los tauros]; era natural, en efecto, que quisiera confiar una carta (Ar. *Poet.* 1455a18-21).

Digo que el reconocimiento que toca a la última potencia, que es la voluntad [la anagnórisis de la *Ifigenia entre los tauros*], es menos artificioso y aun deleytoso; y el que toca al de la memoria es más deleytoso que ninguno otro; y que el que toca al discurso y entendimiento es más artificioso (López Pinciano, 1953, II: 37-38).

Finalmente, el cotejo de estos textos ha demostrado la importancia de Eurípides para la recepción del mito de Ifigenia en el Siglo de Oro. Las discusiones y polémicas sobre la obra del dramaturgo griego influyeron en la difusión del material mitológico sobre la princesa micénica como modelo para ilustrar las teorías literarias neoaristotélicas.

8.2. Ifigenia en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

La influencia del mito de Ifigenia se ha detectado también en las obras de Cervantes⁵⁴², especialmente en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*⁵⁴³. El objeto de nuestro estudio es el primer episodio de la novela en el que Periandro rescata a Auristela de la isla de los bárbaros⁵⁴⁴. La presencia de lo mítico en el *Persiles* ha sido analizada

⁵⁴² Armas (2016: 170) también ha señalado una pequeña referencia en el *Quijote* al mito de Ifigenia, aunque a través de Timantes. Durante una cena con los duques, la duquesa le pide a don Quijote que describa la belleza de Dulcinea. Se trata de una conversación en la que se pone de manifiesto la vinculación entre este motivo y la retórica, que ya habían dejado patente escritores como Cicerón y Quintiliano. La propuesta de Armas es que, en esta conversación, don Quijote emplea el recurso al velo de Timantes para evitar “imaginar lo que se halla tras el velo” (2016: 176).

⁵⁴³ Publicada póstumamente en 1617; la tasa data del 23 de diciembre de 1616. La obra fue publicada en las prensas de Juan de la Cuesta y costeada por el librero Juan Villarroel, con quien hubo de negociar la viuda del escritor, Catalina de Salazar y Palacios. La fecha de redacción del texto ha sido discutida en múltiples ocasiones, pues el estilo de las dos primeras partes, de corte idealista, frente a los dos últimos libros, más cercanos a la corriente realista (Lozano-Renieblas, 2017: 443), parecen indicar que fue compuesta en un periodo extenso de años. Se ha llegado a plantear la hipótesis de que fuese una novela de juventud, aunque últimamente, y “ante la ausencia de una teoría de composición de la obra que goce de un mínimo consenso [...]” (Lozano-Renieblas, 2017: 448), se ha vuelto a barajar la hipótesis de que se trata de una obra de madurez.

⁵⁴⁴ La novela de Cervantes comienza *in medias res* cuando Periandro es salvado por el príncipe Arnaldo de Dinamarca del naufragio que había sufrido el barco de piratas que lo habían secuestrado. Arnaldo está, a su vez, buscando a Auristela, que también ha sido secuestrada por unos piratas. Periandro, que también está buscando a la joven, le explica a Arnaldo que se trata de su hermana. Para rescatarla, Periandro se disfraza de mujer y es vendida a unos bárbaros en cuya isla parece encontrarse Auristela. Al llegar, descubren a Auristela disfrazada de hombre, que está a punto de ser sacrificada. Sin embargo, una revuelta estalla entre los bárbaros, que permite que Periandro y Auristela se salven gracias a la ayuda de un español que se encontraba en la zona. Para más información sobre la dicotomía entre civilización y

en numerosas ocasiones: desde la construcción de los personajes de Persiles y Sigismunda a partir de los modelos de Perseo y Andrómeda (Colahan, 1996), al tiempo mítico de la novela (Soriano del Castillo, 1990). Para poder determinar la influencia del mito de Ifigenia en la novela de Cervantes vamos a proceder, en primer lugar, a un breve estado de la cuestión y después a un cotejo de los principales mitemas entre el primer episodio del *Persiles* y sus posibles fuentes.

Algunos investigadores han propuesto que una de las fuentes de este primer episodio es la *Filosofía antigua poética*, y, en concreto, sus comentarios sobre el mito de Ifigenia (Riley, 1981 [1ª ed. 1962]: 285-286; Avalle-Arce, 1969: 51; Soriano del Castillo, 1990: 312; Calero Calero, 2017: 90). Riley⁵⁴⁵ (1981: 285-286) fue uno de los primeros investigadores que defendió esta propuesta interpretativa e hizo hincapié en la similitud del inicio del *Persiles* con el mito de Ifigenia. Formuló la hipótesis de que Cervantes pudo estar familiarizado con algunos de los tratados teóricos⁵⁴⁶ que examinaban la historia de Ifigenia y Orestes, ya fuese la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, algún tratado italiano o incluso la *Poética* de Aristóteles⁵⁴⁷ (Riley, 1981: 285-286). Avalle-Arce (1969: 51) arguyó que “[...] con seguridad Cervantes conoció y meditó” sobre la *Filosofía antigua poética*, que había retomado el análisis de Aristóteles sobre la peripecia y la anagnórisis en la epístola quinta (López Pinciano, 1953, II: 18). Por su parte, Soriano del Castillo (1990: 312) afirmaba que el episodio estaba basado en la *Poética* (XVII, 5-6). Finalmente, Calero Calero (2017: 90) acepta las hipótesis de Riley sobre la influencia del mito de Ifigenia en el primer episodio de la novela de Cervantes.

Los principales motivos que estructuran este episodio son los siguientes: los secuestros de piratas, los naufragios, la compraventa y esclavitud de mujeres, el

barbarie en estos primeros capítulos del *Persiles* cfr. Gargano (2001): “Contra la «concepción progresiva de la historia»: barbarie y civilización en los primeros capítulos del *Persiles*”, en *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 121-127.

⁵⁴⁵Su teoría se alejaba de la tradición crítica que establecía que la fuente del comienzo del texto cervantino fuese la *Historia etiópica* de Heliodoro.

⁵⁴⁶La importancia que le concedía Cervantes a las teorías literarias de su época ha sido analizada por muchos investigadores (Canavaggio, 1958; Riley, 1981; Forcione, 2015).

⁵⁴⁷De los tratados áureos hispánicos, Cervantes solo pudo tomar como fuente para este episodio la *Filosofía antigua poética*. Distintos investigadores han analizado la influencia de las teorías poéticas de López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* con la obra de Cervantes (Canavaggio, 1958; Riley, 1981). Teniendo en cuenta la fecha de publicación del *Persiles* y el cotejo que hemos hecho con los tratados áureos habría que descartar las siguientes obras como fuentes de Cervantes: por un lado, el *Ejemplar poético* (ca. 1606) de Juan de la Cueva y *El cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, ya que no tratan el mito de Ifigenia; y, por otro lado, *Tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales porque fue publicada después del *Persiles* y la muerte de Cervantes.

travestismo⁵⁴⁸, los sacrificios de hombres, el canibalismo, el amor de un bárbaro, los amantes que fingen ser hermanos, el rescate por parte del “hermano”, la guerra civil entre los bárbaros y la consecuente destrucción de la isla. De todos estos temas, solamente tres⁵⁴⁹ aparecen en la narración del mito de Ifigenia que se inserta dentro de la *Filosofía antigua poética*: la presencia de sacrificios humanos, la anagnórisis de los hermanos y la salvación por parte del hermano. Procedemos, a continuación, a examinarlos.

1. La presencia de los sacrificios humanos

Los sacrificios humanos están estrechamente relacionados con el mito de Ifigenia desde las primeras recreaciones literarias y aparecen tanto en los acontecimientos de Áulide como en los hechos del país de los tauros. En la novela de Cervantes, Sigismunda está a punto de ser inmolada, puesto que va disfrazada de hombre, pero la intervención de su criada Cloelia la salva. El episodio mezcla motivos de *Ifigenia en Áulide* (el sacrificio de la protagonista, la salvación de la joven cuando está a punto de ser degollada); y de *Ifigenia entre los tauros* (un pueblo bárbaro que sacrifica a todos los hombres que llegan a sus costas), que trata López Pinciano en varias ocasiones.

A pesar de las similitudes con el mito de Ifigenia, una parte de la crítica había interpretado que el tema procedía de la materia americana (Forcione, 1972: 37; Armas

⁵⁴⁸ Para más información sobre este tema cfr. Gherardi (2010): “Periandro y Auristela: su contribución a la teoría y a la práctica del «mundo al revés», en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 2*, coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert Verlag.

⁵⁴⁹ Aunque tradicionalmente es la diosa Diana la que salva a Ifigenia de su inmolación en Áulide, hay algunas obras que proponen variantes. En el relato de Dictis se indicaba que Ifigenia había sido confiada al rey Toante que, en lugar de llevarla de vuelta a Micenas, la lleva a su país; en la segunda parte de la obra de Cañizares, el barco en el que iban Aquiles e Ifigenia naufraga, y solo sobreviven la princesa micénica y una criada, con la que llega al país de los tauros; Racine en su *Iphigénie en Tauride*, de la que solo se conserva un borrador, proponía que Ifigenia había sido transportada por piratas hasta Táuride; finalmente, en *El Bernardo o La victoria de Roncesvalles* (1624) de Bernardo de Balbuena, un poema épico dividido en 24 libros y compuesto en octavas reales, se establecía un paralelismo entre los griegos que habían conducido a Ifigenia al altar y unos piratas que habían secuestrado a la protagonista del poema, la emperatriz Angélica (Goñi Echeverría, 2019: 92): “En igual ademán el campo griego/ vio, a los fieros verdugos entregada, / la bella hija del rey que el sagaz ruego / de Ulises dio por víctima sagrada / y, a la orilla del mar, de un montón ciego / de armas, hacia la selva más guardada / así la llevarían, como ahora / los tres a la oriental emperadora” (Ber. XXI, 141). Aunque poco probable, Cervantes pudo haberse inspirado en Dictis o en algún texto, hoy desconocido, que introdujese este motivo de los piratas. En todo caso, Cervantes no pudo tomarlo de la *Filosofía antigua poética*. En la *Poética* explicaba Aristóteles que el reconocimiento de Orestes se basaba en los deseos de Eurípides y la anagnórisis de Ifigenia era fruto de los propios hechos de la fábula (54b34).

Wilson, 1991: 110). Romero Muñoz considera que no es necesario limitarse a la tradición americana (2016: 717). Otra parte de los investigadores también ha subrayado que la presencia de sacrificios humanos era un tópico esencial en la novela griega, como se observa en las *Etiópicas* de Heliodoro, en *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio o en las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, y que Cervantes pudo haberlo tomado de este corpus de textos (Lozano-Renieblas, 1998: 140).

2. La anagnórisis de los (supuestos) hermanos.

La anagnórisis de los hermanos es un punto esencial para los tratadistas literarios, como ya hemos visto, porque Aristóteles alababa la anagnórisis de la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides y la consideraba el mejor tipo. López Pinciano retomaba este tema en su *Filosofía antigua poética*, aunque variaba la clasificación aristotélica. Mientras que en la *Poética* había cinco posibles anagnórisis, en el texto de López Pinciano eran tres y dependían de las tres potencias del alma (López Pinciano, 1953, II: 37-38).

Para el autor de la *Filosofía antigua poética*, el reconocimiento de Orestes se fundamentaba en la voluntad pues justo antes de ser sacrificado y conociendo la identidad de Ifigenia exclamó: “¡O, hados iniquos, mi hermana Iphigenia murió sacrificada, y yo también muero sacrificado[!]” (López Pinciano, 1953, II: 36), para provocar así, disimuladamente, el reconocimiento de la sacerdotisa. En el caso de la novela de Cervantes, el reconocimiento de Persiles y Sigismunda también depende de la voluntad, pues es el comentario de Cloelia lo que les permite descubrir la identidad del otro.

Visto lo cual por la antigua Cloelia, alzó la voz y, con más aliento que de sus muchos años se esperaba, comenzó a decir: –Mira, ¡oh gran gobernador!, lo que haces, porque ese varón que mandas sacrificar, no lo es, ni puede aprovechar ni servir en cosa alguna a tu intención, porque es la más hermosa mujer que pueda imaginarse. Habla, hermosísima Auristela, y no permitas, llevada de la corriente de tus desgracias, que te quiten la vida, poniendo tasa a la providencia de los cielos, que te la pueden guardar y conservar para que felicemente la goces (Cervantes, 2016: 152-153).

El hecho de que sea Cloelia la que favorezca la anagnórisis de Persiles y Sigismunda coincide, además, con una de las situaciones que López Pinciano había elogiado. En la misma epístola quinta, Hugo, uno de los interlocutores del diálogo, alababa la anagnórisis de Cariclea en las *Etiópicas* de Heliodoro, precisamente, porque el que descubre la verdad a los amantes es Sisimitres:

Y, aunque la forma del reconocimiento toca al menos artificioso, que es al de la voluntad, mas el poeta fue tan agudo, y le hizo tan artificioso, que igualaba a los demás, porque no hizo a Cariclea manifestadora de sí misma, sino a Sisimithres, que era el que la avía criado (López Pinciano, 1953, II: 39).

El análisis de este tipo de anagnórisis parece indicar que Cervantes se inspiró en la *Filosofía antigua poética*, y no en la *Poética* de Aristóteles, que había interpretado de manera diferente la anagnórisis en la obra de Eurípides, como vimos en el epígrafe anterior.

3. La salvación por parte del (supuesto) hermano

En un primer momento, Persiles y Sigismunda fingen ser hermanos⁵⁵⁰, lo que conecta el primer episodio del *Persiles* con el motivo de la salvación de la hermana por el hermano, que estaba presente en el mito de Ifigenia. Resulta además muy interesante el hecho de que, en la *Filosofía antigua poética*, López Pinciano había variado el argumento de la obra de Eurípides para hacer que Orestes fuese a rescatar a su hermana, y no para robar la estatua de la diosa, de manera que pudiese liberarse del ataque de las Erinias, como sucedía en el texto original.

Aunque como hemos vistos, estos mitemas aparecían en otras obras literarias, la conjunción de todos estos elementos solo se da en el relato del mito de Ifigenia en la obra de López Pinciano. La anagnórisis de Persiles y Sigismunda, que sigue también los patrones del autor de la *Filosofía antigua poética*, también apoya esta teoría. Asimismo, y además de estos tres motivos, puede argüirse también que el nombre de la doncella Taurisa⁵⁵¹ podría hacer referencia al gentilicio del país de los tauros, emplazamiento donde tradicionalmente se sitúa la segunda parte del mito de Ifigenia. Asimismo, el frío

⁵⁵⁰ Aunque más adelante se descubra que, en realidad, Persiles y Sigismunda no son hermanos, sino prometidos.

⁵⁵¹ Aparecía una Taurisa en la *Diana enamorada* de Gil Polo.

climatológico y el rasgo de la crueldad también estaban asociados a los tauros, de la misma manera que Cervantes representa a los habitantes de la isla Bárbara. No hay que olvidar la importancia que tiene en el libro I del *Persiles* la relación entre la nacionalidad de los personajes y su psicología: Antonio, el español, y su cólera; Rutilio y la lascivia italiana; Manuel Sosa y los portugueses enamorados (Soriano del Castillo, 1990:309).

Cervantes les atribuye a estos bárbaros diversos etnotipos que dibujan esta barbarie: en perfecta consonancia con la tradición aristotélica, son indómitos, crueles, arrogantes y violentos, y carecen de las más básicas normas sociales (en el lenguaje cervantino, urbanidad o «policía»), aparte de las que se destilan de la fuerza bruta (Sánchez Jiménez, 2018: 136).

Además de los mitemas que acabamos de tratar, el episodio de Cervantes se compone de otros motivos que los investigadores han tratado de rastrear en la tradición literaria anterior⁵⁵². En general, la crítica ha coincidido en señalar la diversidad de

⁵⁵² Como ya demostraron distintos estudiosos (Schevill, 1907; Schevill y Bonilla, 1914) la novela de Cervantes tiene una importante deuda con Heliodoro y sus *Etiópicas*, especialmente el episodio inicial. El texto de Heliodoro se inicia con los dos jóvenes, Teágenes y Clariclea, que llegan a la costa de Egipto capturados por unos piratas. Uno de los líderes quiere reclamar a Clariclea como su botín, pero uno de sus rivales se enfrenta a él y acaba matándolo. Tras la pelea, solo sobreviven los protagonistas de la obra. Menéndez Pelayo (2017: 370) también indicó que una de las fuentes para el *Persiles* pudo ser, indirectamente, *La historia de los amores de Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio a través de *Los amores de Clareo y Florisea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso, donde aparecen los motivos de los jóvenes primos enamorados que fingen ser hermanos, el disfraz del género opuesto, y el del corsario que intenta tomar a la joven por engaño (Palomo Roberto, 1938: 65). La novela de Núñez de Reinoso está parcialmente basada en la obra de Aquiles Tacio, aunque no de su original griego. Probablemente Núñez de Reinoso la conoció a través de la versión italiana (1546) de Lodovico Dolce, y que este a su vez se basó en la versión latina atribuida a Annibale della Croce (1544), que dependía de un manuscrito griego imperfecto del que faltaban los cuatro primeros libros de la obra de Tacio. A todo ello hay que añadir que Núñez de Reinoso incluye mucho material ajeno al texto original (Palomo Roberto, 1938: 58). En la obra también aparece un intento de sacrificio humano de la joven Isea, que es salvada por un señor poderoso. Cabe destacar también el hecho de que en *Los amores de Clareo y Florisea* se menciona el mito de Ifigenia explícitamente: “[...] entre punto y punto quedando olvidada y suspirando muy menudamente labraba sobre dibujo la muerte de Leandro y de Hero, y así el sacrificio que se hizo de la sin ventura Yphigenia, y los amores de Phedra y quejas de Demophon por Phylis, y acabando de labrar de día tornaba de noche a deshacer lo labrado porque decía yo, que en acabando aquella mi labor Clareo se casaría conmigo” (Núñez de Reinoso, 1552: 36). En cuanto al motivo del canibalismo, se trata de un tema muy en boga durante el siglo XVII que, como ha propuesto Gómez Canseco (2004-2004: 1), puede atribuirse a la renovación del dogma eucarístico y a las noticias de los territorios americanos. La influencia de los rituales americanos ha sido una de las fuentes a las que ha acudido la crítica para explicar el consumo de corazones humanos pulverizados (Schevill y Bonilla, 1914; Osuna, 1972; Armas Wilson, 1991). No obstante, algunos investigadores han reducido la importancia de estas noticias, al considerar que “no es imprescindible” limitarse a la tradición de los pueblos americanos (Romero Muñoz, 2016: 717). Coincidimos con estas últimas hipótesis, pues creemos que el motivo que pudo inspirar a Cervantes a la hora de atribuir a los bárbaros del *Persiles* la costumbre de pulverizar el corazón de sus víctimas para beberlo procede de la tradición de los libelos de sangre, en concreto, del episodio del Santo Niño de la

fuentes utilizadas en el primer episodio de los bárbaros del libro I del *Persiles*, lo que revela el complejo proceso de *inventio* de la última novela de Cervantes. Como ya explicó Riley: “El *Persiles* es su obra más estudiada, aquella para la cual hizo más indagaciones y lecturas” (1981: 294).

Sin duda, es posible que, de entre todas las fuentes que tuvo en cuenta para la construcción del primer relato del *Persiles*, Cervantes se inspirase en el mito de la hija de Agamenón. La presencia conjunta de los tres mitemas que hemos analizado parece indicar que la narración del mito de Ifigenia que aparece en la *Filosofía antigua poética* fue uno de los subtextos de este episodio. Aunque, estos motivos aparecían en otras tradiciones literarias, solamente se encuentran juntos en el mito de Ifigenia. Asimismo, el hecho de que la anagnórisis de Cervantes coincida con la que López Pinciano atribuye a la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides parece subrayar la importancia del material mitológico en la construcción del episodio de la isla bárbara en el *Persiles*. Así, sería necesario comprender el mito de Ifigenia, junto con el resto de fuentes de este episodio “[...] como una imagen representativa de todas las posibilidades existentes en la época” (Lozano-Renieblas, 1998: 140).

8.3. Campos literarios en la obra de Esteban Manuel de Villegas

Las perspectivas que adopta la visión metapoética del mito de Ifigenia son múltiples. En el siglo XVII, además de la influencia de las críticas de Aristóteles, podemos observar otros acercamientos metaliterarios, como el que ilustra Esteban Manuel de Villegas en su “Elegía V, A Cristóbal de Mesa”, recogida en el libro “Elegías” de la segunda parte de *Las eróticas o amatorias*⁵⁵³ (1618), donde emplea el

Guardia, una leyenda antisemita que circulaba por la España de la época. Lope de Vega le dedicó una comedia *El niño inocente de la Guardia*. En ella, se unen los *topoi* de la víctima ajena a la comunidad sacrificadora, el corazón convertido en polvos, y su posterior consumo. Asimismo, cabe mencionar la leyenda del *corazón comido*, que había tenido cierta difusión desde la Edad Media y que estaba presente en el folclore de diferentes pueblos (Lozano-Renieblas, 1998: 139). No obstante, el hecho de que en esta leyenda suelen ser mujeres, generalmente esposas infieles, quienes ingieren el corazón de sus amantes, involuntariamente o forzadas, aleja esta tradición del relato cervantino, que se centra en la prueba masculina para resolver la cuestión de sucesión del reino (Armas Wilson, 1991: 113-114).

⁵⁵³ Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) es un autor que ya hemos tratado (cfr. 6.1.5. “Lecturas posteriores”, y, especialmente, (cfr. n. 275). En el campo de las letras áureas, cabe destacar la acogida negativa que tuvo la publicación de su primera obra *Las eróticas o amatorias*. Las causas que explican este hecho son diversas: por un lado, las críticas que Villegas vertió sobre el resto de escritores, entre ellos Lope o Góngora, y, por otro lado, la soberbia de su portada. Empleó tres veces el mito de Ifigenia en su obra. La primera vez, como ya vimos, aparece en su traducción de la *Consolación de Filosofía* (1665) de Boecio. Asimismo, Villegas hace también una breve alusión al sacrificio de Aúlida en “A don Lope Zapata, señor de Rejas. Elegía III”, donde aludiendo a la guerra de Troya indica: “Aquí toda la Grecia se conspira, / y en las palabras de Tindáreo jura, / calma Neptuno, y Eolo no espira. / Sucede al sacrificio la futura / navegación, que al bárbaro se acerca: / insta de Agamenón la saña dura [...]” (Villegas, 1618:

material mitológico y, en concreto, sus motivos etnográficos, para emitir juicios sobre sus coetáneos⁵⁵⁴.

Se trata de un poema en tercetos encadenados y que está concebido como epístola dirigida a Cristóbal de Mesa⁵⁵⁵, que se encontraba en la Corte en ese momento. El género del poema favorece que Villegas incluya sus opiniones personales sobre distintas figuras poéticas que se encontraban en la capital, centrándose, sobre todo, en Luis de Góngora⁵⁵⁶. Así, el poema comienza con la afirmación de que el ingenio poético

14r). Mientras que el eje político predominaba en las recreaciones hispánicas de Boecio, en el caso de la “Elegía V, A Cristóbal de Mesa”, Villegas opta por un acercamiento metapoético al mito de Ifigenia. *Las eróticas o amatorias* es un libro “[...] de contenido heterogéneo, formado por epístolas y sátiras, que el autor dirige a escritores y humanistas contemporáneos” (Bravo Vega, 1993: 473). Es obra dividida en dos partes, con cuatro libros: los libros de la primera parte son: “Odas”, “Versiones”, “Delicias” y “Anacreonte”; los de la segunda parte son: “Elegías”, “Idilios”, “Sonetos” y “Epigramas y latinas”. En este poemario “predominan las composiciones de asunto amoroso, y la influencia de los modelos clásicos, en especial de Horacio y Anacreonte, es deliberadamente patente” (Fernández López, 2006: 74), ya que se concibió como un intento de adaptación de la métrica clásica a la poesía española. De este modo, la obra de Villegas aúna dos concepciones literarias contrapuestas, por un lado, la moral de Horacio y, por otro lado, la erótica de Anacreonte y del helenismo alejandrino” (Bravo Vega, 1993: 473). Gracias a esta mirada hacia la Antigüedad, el interés por su figura tuvo un repunte en el siglo XVIII, ya que su labor de adaptación de los géneros clásicos coincidía con el gusto clasicista dieciochesco. Por ejemplo, su poesía, en cierta medida, influyó en la obra de Cándido María Trigueros (Montero, 2017: 275). Probablemente, por ello, su obra *Las eróticas o amatorias* contó con dos nuevas ediciones en 1774 y en 1797.

⁵⁵⁴ Villegas había llegado a atacar a Lope, en una sátira que denominó “elegía” dirigida a un mozo de mulas, “raro personaje para departir con él de asuntos de arte y de poesía dramática” (Menéndez Pelayo, 2012: 566). También se había enfrentado Mesa el fénix de los ingenios en una sátira porque consideraba que el género cómico estaba sobrevalorado en aquel momento (Menéndez Pelayo, 2012: 566). *Las eróticas* tuvo una acogida negativa, que se explica, por un lado, por las críticas que Villegas vertía sobre el resto de escritores de su generación, entre ellos, como ya hemos dicho, Lope o, incluso, Góngora, y, por otro lado, por su arrogancia, que se reflejaba desde la portada de su obra, que puede consultarse en el ejemplar digitalizado de la British Library con signatura RB.23. A.35699. Villegas decoró la portada de su obra con la imagen del sol naciente sobre el mar junto a 29 pequeñas estrellas, coronada por el lema *Sicut sol matutinus, me surgente, ¿quid istae?* De este modo, Villegas se identificaba con el sol cuyos rayos eclipsaban al resto de sus coetáneos. Asimismo, hizo que el título apareciese protegido por las figuras de Horacio y Anacreonte. Las críticas que recibió del mundo de las letras hicieron que Villegas reemplazase el emblema en la edición siguiente por una divisa.

⁵⁵⁵ Mesa había sido maestro de Villegas, y su relación queda patente no solo en esta “Elegía V” sino también por el hecho de que Mesa firmó la aprobación de *Las eróticas* (González Mariano, 2016: 57). Era natural de Zafra (ca. 1561), y estudió en Sevilla y en Salamanca. En su viaje a Italia en 1588 entabló amistad con Tasso. A su vuelta a España en 1594 se instaló en Madrid (Simón Díaz, 1984: 664). Fue traductor de Virgilio y autor de tres epopeyas (Menéndez Pelayo, 2012: 566). Fue, al igual que el propio Villegas, contrario a la fórmula lopesca del teatro.

⁵⁵⁶ Villegas nunca fue amigo de Góngora (Waissbein, 2016: 229), y su posición con respecto a su poesía fue ambivalente. Afirmó, en su “Elegía VII a Ramírez del Prado” que la estética gongorina “[...] gasta/ mil tropos i grecissa con la gola”; también criticó a Góngora en la “Elegía V a Cristóbal de Mesa”. A pesar de sus juicios negativos, en su práctica poética se perciben muchas influencias del poeta cordobés (Waissbein, 2016: 229). En los “Idilios”, Villegas imita a Góngora en léxico, sintaxis, temas, imágenes y versos, además de a Teócrito y Virgilio (Bravo Vega, 1993: 473). Se ha planteado la hipótesis de que esta influencia pueda ser en las dos direcciones, como hacen sospechar las similitudes entre, por un lado, la elegía VI “Al Conde de Villamediana”, el soneto “En vez de las Helíades ahora”, y la décima, “Cristales el Po desata” de Góngora y, por otro lado, la “Elegía V a Cristóbal de Mesa” de Villegas. En estos textos, se aprecia una triple repetición de la interrogación con “quién”, la respuesta “tú”, los usos del río Po y Tajo y la referencia al “Mercurio de Júpiter” (Waissbein, 2016: 229). Waissbein ha planteado que: “Si mi hipótesis es correcta, Góngora, tras el asesinato del Conde, imitaría la elegía de Villegas unos tres o cuatro años después de su publicación, dando a la interrogación y a la invocación final, comunes a ambos

de Góngora se ha ido agotando con la vejez⁵⁵⁷: “Dices que don Luis está en la corte, / por cierto él me parece un fértil viejo, / que ya navega trastornado el norte” (Villegas, 1618, II: 19r). Ante la posible objeción de Mesa, Villegas se adelanta a respaldar sus juicios con diferentes ejemplos de la naturaleza: “Todo plátano brota cuando tierno” o “aquel volar del céfiro llevado/ solo se espera de águila reciente” (Villegas, 1618, II: 19r); y citando a Platón: “Y Platón por furores confirmadas/ en el *Ion* las da: que el pensamiento/ sube inflamado a pénsiles moradas” (Villegas, 1618, II: 19v). Las teorías del filósofo griego permiten a Villegas continuar su argumentación por medio de una doble metáfora conceptual: LA JUVENTUD ES FUEGO / LA VEJEZ ES HIELO:

Porque el ingenio necesariamente
debe constar de fuego, y el que apoyas,
o le tiene gastado, o deficiente.

Son nuestras fantasías unas Troyas,
que de ígnea virtud siendo abrasadas,
sirven a la razón de claraboyas (Villegas, 1618, II: 19r).

A partir de esta relación del ingenio poético con el fuego, basada en las teorías médicas de la época y en varias referencias mitológicas, entre las que destaca la de Prometeo⁵⁵⁸, Villegas comienza una disquisición sobre la teoría de los climas y de los

poemas, una intención distinta, tal como lo hizo con versos de tantos otros poetas, cultos, populares, buenos o no, que invariablemente mejoró al retomarlos y usarlos con intención a menudo lúdica para finalidades muy diferentes a aquellas que tenían en la obra de que se inspiró o imitó. No es posible, desde luego, que la influencia haya sido en orden inverso y que Villegas haya imitado el soneto de Góngora [...] es más razonable, creo, suponer que Góngora-estrella tenue, recordando los versos del esplendente Villegas-sol, se desquitase aquí, mejorándolos de modo tan notable en su soneto” [...] (Waisbein, 2016: 231-232).

⁵⁵⁷ Parece que Góngora, en el poema, tiene cerca de 52 años, “porque á trece Olimpiadas de añejo” (Villegas, 1618: 19r). La “Elegía V” está fechada a “20 de julio” si se da por válida la anotación que aparece detrás del título. Bravo Vega considera que el poema fue compuesto en la primavera de 1614 (1989: 73); Magaña Orúe sigue también esta línea ya que afirma que la segunda parte de *Las Eróticas* fue compuesta entre 1614 y 1616 (2002: 18). Si tenemos en cuenta las referencias en el verso cuarto, “porque á trece Olimpiadas de añejo” (Villegas, 1618: 19r) el poema se debió componer después de 1613, fecha en la que Góngora tendría 52 años. Coincidiría, además, con la difusión de los poemas mayores de Góngora, lo cual explicaría el ataque de Villegas. No obstante, el dato que se menciona al principio del poema, que sitúa a Góngora en la Corte, atrasa la composición del poema unos años después, probablemente en 1617, como también ha propuesto Waisbein (2016: 233). El año de 1617 sería el primero en el que Cristóbal de Mesa y Góngora habrían coincidido en la Corte tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*.

⁵⁵⁸ El poema subraya la asociación de este personaje mitológico con el fuego. Según Villegas, para los antiguos griegos, Prometeo había creado a los seres humanos a partir del lodo y del fuego. Asimismo,

etnotipos, afirmando que “[...] jamás del frío/ salió costumbre menos que de fiera” (Villegas, 1618, II: 20v). A partir de estas teorías, se incluye una sucesión de mitos cuyo eje comunes el binomio formado por la falta de hospitalidad y la procedencia de un territorio con clima frío de sus personajes. De este modo, menciona a las masagetas, cuya reina Tomiris hundió la cabeza del general enemigo en un odre lleno de sangre; a los escitas, conocidos por beber sangre humana; y a los tauros, famosos por su costumbre de asesinar a todos los extranjeros que arribaran a sus costas. Es en este último fragmento, donde se incluye el episodio de “Ifigenia entre los tauros”:

Yo siempre aquella murmuré de impía
nación que tiene por cenit el polo,
y por brújula ve la luz del día:

donde la crueldad y el rapto solo
hallan cabida, siendo venerados
más que en la Jonia, tu melliza, Apolo:

la que en el Tauris hizo degollados
por manos de la Argólica Ifigenia
mil huéspedes al agua encomendados:

a quien ni la facundia más cilenia,
ni el más Dédalo ardid valió; que el rito
era cual basilisco de la Armenia:

y así lo que alcanzaba su distrito
todo lo embraveció sanguinolento,
juzgando la extrañeza por delito (Villegas, 1618, II: 20v-21r).

La interpretación que Villegas hace del mito difiere de las recreaciones de “Ifigenia entre los tauros” que hemos visto. En la tradición hispánica, solamente el condestable de Portugal había tratado con anterioridad los acontecimientos de Táuride. Mientras que, en la *Sátira*, se subrayaba el componente de la agresividad para establecer

Prometeo fue el titán que devolvió el fuego a la humanidad, enfrentándose, de este modo, con Zeus. Como castigo, fue condenado al Cáucaso, caracterizado por el frío (Grimal, 1981: 455):

una correlación entre los tauros y el desdén de la amada, Villegas prefiere hacer referencia a las costumbres bárbaras de los pueblos de los climas fríos. Así, la novedad del autor de *Las eróticas* consiste en establecer un vínculo entre, por un lado, el clima frío de estas regiones y su carácter salvaje y, por otro lado, la falta de ingenio poético en la vejez. De este modo, en el poema se establece un correlato entre la pérdida del ingenio de Luis de Góngora y el carácter salvaje de los rituales táuricos en los que participó Ifigenia.

Cabe destacar que no es la primera vez en la tradición del mito de Ifigenia que se empleaba la localización geográfica de Táuride para atacar a un enemigo. Ya lo hizo Tertuliano, oriundo del África cristiana, para enfrentarse a las enseñanzas, consideradas heréticas, de Marción, natural del Ponto. Para ello, vinculó el carácter de su oponente con el salvajismo y la inclemencia, tanto del tiempo como de los mitos y leyendas que se ubicaban en su lugar de nacimiento, (Hall, 2013: 48) (*contra Marcionem* I.i). Tertuliano no fue el único escritor latino que contribuyó a afianzar este imaginario en el mundo occidental, ya antes Ovidio en sus *Tristias* (IV 4, 67) aludía a lo desapacible e inhospitalario del clima de la tauros⁵⁵⁹.

Me tienen encerrado los fríos litorales del Ponto Euxino, llamado por los antiguos Áxeno, pues ni sobre los mares soplan vientos moderados ni la nave extranjera puede acercarse a puertos tranquilos. Alrededor hay pueblos que buscan el botín sanguinariamente; y no es menos de temer la tierra que el pérfido mar. Aquellos que, tal y como oyes contar, se deleitan con la sangre humana, casi se hallan bajo el eje del mismo astro, y no lejos de nosotros está el lugar en que el altar Táurico de la diosa de la aljaba se rocía con horrible matanza (Ov. *Trist.* IV 4, 67).

Esta asociación entre el Ponto y las tierras cercanas al mar Negro (Escitia, Táuride) había consolidado la asociación entre lo frío del clima y el carácter salvaje de sus pobladores. Se trata de un estereotipo que ya se había asentado en el mundo griego como demuestran los textos de *Ifigenia entre los tauros*⁵⁶⁰, *Medea* de Eurípides, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y, probablemente una obra atribuida a Esquilo,

⁵⁵⁹Parece que una de las fuentes de esta descripción ovidiana se halla en Virgilio en *Georg.* III 349-366 (Alvar Ezquerro, 1997: 47).

⁵⁶⁰El contexto en el que fue redactada esta obra es esencial. Eurípides la compuso durante la colonización griega de la península de Crimea. Egea Fernández (2017: 203) ha propuesto que la actitud hostil de las clases dirigentes indígenas de Crimea podría haber motivado la caracterización negativa de “esta tierra bárbara” (*IT* 630).

Prometeo encadenado. También lo atestiguan los mitos que circulaban sobre los sacrificios de los tauros, las leyendas de Cólquida y los tormentos del Cáucaso (Hall, 2013: 48). La construcción de este imaginario en la Antigüedad clásica procedía de los métodos de definición nacional de Grecia y Roma, que definían los límites de su propio mundo en comparación con el de sus colonias.

De esta forma, los autores griegos y romanos, a partir de sus propios intereses comerciales y estratégicos, generaron el desarrollo de una literatura científica y/o literaria y de la cartografía con el objetivo, entre otros, de definir y ubicar cosmográficamente a estos pueblos, poder diseñar relaciones comerciales efectivas y organizar una defensa eficaz frente a los ataques de Celtas, Tracios, Escitas, Sármatas, Eslavos y Germanos, creando una *traditio scripta* que pervivirá secularmente a través de copias manuscritas recogidas en la Edad Media (Egea Fernández, 2017: 201).

En el imperio bizantino las atribuciones de salvajismo relacionadas con el clima desapacible se orientan hacia los escitas, como se observa en los *Comentarios* de Isaac y Juan Tzetzes. En la tradición hispánica, el frío de estas zonas se había convertido en un lugar común. A partir de la Edad Moderna, el desconocimiento y el miedo a estas tierras todavía pervivía, extendiéndose también a los territorios rusos⁵⁶¹ (Egea Fernández, 2017: 203).

La interpretación de Villegas del mito de Ifigenia se basa, pues, en una tradición clásica, que se fundamenta en los etnotipos que caracterizaban a estos pueblos como salvajes habitantes de climas fríos. La novedad del autor de *Las eróticas* consiste en emplear estos etnotipos, asociados a las teorías médicas de la época, para atacar a un escritor adversario, Luis de Góngora, por su edad. De este modo, Villegas emplea el material mitológico como forma de organizar un ataque literario mediante una doble metáfora conceptual, que se ajusta, perfectamente a su estrategia de promoción en el campo literario del Siglo de Oro, que aúna su interés por las formas clásicas y su menosprecio por escritores contemporáneos.

⁵⁶¹ La identificación del espacio de Táuride ha sido una cuestión muy importante para Rusia, ya desde el reinado de Catalina II (1762-1796), que intentaba reestablecer la grandeza del imperio bizantino bajo la bandera rusa. Así, Catalina la Grande creó en 1784 la nueva provincia de Taurida en su reino y en algunas cartas se identificaba a sí misma con Pílates y a su favorito Grigori Potemkin con Orestes (Hall 15).

8.4. Literatura y pintura: el velo de Timantes en el Siglo de Oro

Finalmente, vamos a analizar un último corpus de textos de orientación metapoética en la tradición hispana. Se trata de aquellas recreaciones del mito de Ifigenia que incluyen referencias al motivo del velo de Timantes. El significado de este *topos* se encuentra en el cuadro del sacrificio de Ifigenia de Timantes de Sición⁵⁶² (IV a.C.). El pintor griego había representado en su lienzo a varios personajes, a Calcante, Ulises, Menelao, en una gradación de dolor por la inmolación de la princesa micénica. Sin embargo, al llegar a Agamenón, optó por cubrirlo con un velo. En la tradición hispánica, el tema se empleó, sobre todo, desde dos perspectivas. Por un lado, el velo de Timantes subrayaba la incapacidad del artista para representar determinados estados del alma extremos y, por otro lado, se empleaba como método ejemplar para mantener el *decorum*.

Para poder examinar su presencia en la literatura hispánica, en primer lugar, vamos a llevar a cabo un recorrido por los textos latinos que recogían este motivo, ya que fueron las fuentes primarias de los autores del Renacimiento. En segundo lugar, procederemos a plantear un panorama del tema en la tradición italiana, dado que fueron los primeros autores en emplear este *locus*. Por último, examinaremos los textos de los autores hispánicos que recogen este *topos*, entre los que destacan Boscán, Garcilaso, Herrera y Lope⁵⁶³. La importante presencia del motivo en la literatura de los Siglo de Oro puede explicarse gracias a que tanto la literatura como la pintura comparten el principio de *imitatio* según la teoría aristotélica. Este hecho favoreció, sin duda, que muchos autores áureos estableciesen la similitud entre ambas artes, que cuenta con una larga tradición, como revela el extenso uso de la máxima horaciana *ut pictura poesis* (Sánchez Jiménez, 2011: 100-101).

Desde sus orígenes, el mito de Ifigenia estuvo estrechamente relacionado con la pintura. Ya Esquilo planteó esta conexión en su versión del sacrificio de Áulide, donde describía a la hija de Agamenón de la siguiente manera: “Daba la sensación de una pintura que los quisiera llamar por sus nombres” (Esquilo *Ag.* versos). Además, de esta breve alusión en el *Agamenón* de Esquilo, la asociación del mito con la pintura se afianzó, sobre todo, gracias, a Timantes, que inmortalizó la inmolación de la princesa

⁵⁶² Timantes, junto a Zeuxis, Androcides, Eupompus y Parrasio, entran todos en la escuela de pintura considerada naturalista, basada en los juegos de ilusión y agudeza psicológica (Moffitt, 2005: 79).

⁵⁶³ No hemos encontrado prácticamente testimonios del empleo de este motivo en el siglo XVIII.

griega en una pintura hoy perdida, pero del que se conserva supuestas copias en algunos mosaicos y frescos repartidos por la cuenca mediterránea⁵⁶⁴.

Además de estas copias pictóricas, el cuadro de Timantes fue descrito en cuatro textos latinos clásicos, que se convirtieron en las principales fuentes de transmisión del motivo en el mundo occidental: *El orador* de Cicerón (74), la *Historia Natural* (XXXV 73) de Plinio el Viejo⁵⁶⁵, las *Instituciones oratorias* de Quintiliano (IV II); y los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo (VIII 11, 6) (cfr. González García, 2015: 108-110)⁵⁶⁶. A partir de estos testimonios, la tradición occidental ha asumido que el cuadro representaba a la joven siendo llevada al altar sacrificial donde iba a ser inmolada. El dolor embargaba el rostro de todos los presentes, aunque, especialmente, sobresalía, un personaje cubierto con un velo. Todas las fuentes e intérpretes han determinado que este hombre tapado era Agamenón y que su dolor era tan grande que no podía ser plasmado en el cuadro.

La primera obra latina que describe la figura de la *tristitia velata* de Timantes es *El orador* de Cicerón (Cic. *Orat.* 22):

En efecto lo conveniente declara la perfección del deber que siempre y todos deben cumplir, lo decoroso, por así decir, el ser apropiado y conforme a la circunstancia y a la persona; lo cual muy a menudo es válido tanto en los hechos como en los dichos, finalmente en el semblante, en el gesto y en el ademán, e igualmente su contrario, la falta de decoro [...] si luego aquel famoso pintor vio, estando, al inmolarse a Ifigenia, triste Calcas, más triste Ulises, apesadumbrado Menelao, que debía velar la cabeza de Agamenón, ya que con el pincel no podía reproducir este extremado duelo (Cic. *Orat.* 22).

Cicerón inserta esta écfrasis para ilustrar sus teorías sobre el arte retórico por medio de una analogía con el arte de la pintura. Su descripción se centra en el *crescendo* de dolor que recorre los rostros de Calcas, Ulises y Menelao ante la escena del sacrificio. El desconsuelo del rey de Micenas representa el extremo final de esta

⁵⁶⁴Las excavaciones de Pompeya sacaron a la luz un fresco que imitaba la obra de Timantes. Si damos por válida la descripción de Plinio, parece que hay ciertas discrepancias en esta obra. Así, en el fresco encontrado en la “Casa del poeta trágico”, Ifigenia es llevada al altar en unas telas, mientras que, en la écfrasis de Plinio, la joven está de pie.

⁵⁶⁵La *Historia Natural* había sido traducido por Jerónimo Gómez de Huerta al español entre los años 1599-1629.

⁵⁶⁶La tradición bizantina también ayudó a difundir este motivo gracias a autores como Eustacio de Tesalónica, maestro de Retórica que escribió después de 1182, y que le atribuyó el motivo a Homero en su representación de la ira de Príamo (Moffitt, 2005: 80).

gradación, por lo que la única opción válida para pintarlo es cubrir su rostro con un velo. El motivo respaldaba el planteamiento ciceroniano de que, para construir un discurso perfecto, no solo había que seleccionar correctamente las sentencias, sino que también había que elegir las palabras cuidadosamente, atendiendo a las circunstancias, al tema y al público al que iba dirigido. El *topos* se enfoca, por tanto, desde el punto de vista del *decorum*⁵⁶⁷ que debían mantener los artistas. La representación del dolor de Agamenón no es decorosa (*dedecere*), por lo que para hacer la obra perfecta es necesario tapar su expresión. El fragmento de Cicerón fue una de las fuentes de Quintiliano y Valerio Máximo para sus textos sobre el velo de Timantes.

La segunda de las obras latinas que incluyó referencias a este motivo es la *Historia natural* de Plinio⁵⁶⁸, dentro del grupo de libros dedicados a los seres inanimados (33-37⁵⁶⁹):

Tampoco a Timantes le faltó su buena dosis de ingenio: en efecto, hay un cuadro suyo, muy alabado por los oradores, de Ifigenia de pie, esperando la muerte en el altar; pues habiendo pintado a todos tristes, y sobre todo a su tío, y habiendo plasmado a la perfección la viva imagen de la tristeza, cubrió el rostro del propio padre, porque no era capaz de expresar sus rasgos convenientemente (Plin. *HN* 35.31).

La interpretación de Plinio del episodio de Timantes mantiene la relación entre retórica y pintura, establecida por Cicerón. No obstante, en la *Historia natural* ya se incluyen referencias al ingenio⁵⁷⁰, que implicaba una dimensión individual, frente a la visión ciceroniana que planteaba el motivo desde el prisma de las convenciones

⁵⁶⁷ Las palabras latinas que aparecen en el fragmento de Cicerón son: *oportere*, *decere* y *dedecere* (Cic. *Orat.* 22). *Oportere*: Se trata del infinitivo presente activo de *oportet*. “Es preciso, es menester, es conveniente, conviene, es una obligación, es un deber” (Blánquez Fraile, 1975, II: 1160); *Decere*: Se trata del infinitivo presente activo de *decet*. “Ser decente, conveniente, decoroso, honroso” (Blánquez Fraile, 1975, I: 522); *Dedecere*: Se trata del infinitivo presente activo de *dedecet*. “No ser decente, conveniente, decoroso, honesto” (Blánquez Fraile, 1975, I: 527).

⁵⁶⁸ Ha sido considerado como el tratado de historia del arte más antiguo que ha llegado a nuestros días, y fue una de las obras que mayor difusión tuvieron entre los humanistas europeos desde el siglo XIV y, también, durante el Siglo de Oro (Sánchez Jiménez, 2011: 101), ya que podía consultarse incluso castellanizado y resumido en la *Silva* de Pedro Mexía (Sánchez Jiménez, 2011: 101). Su importancia durante el Renacimiento europeo no significa que no fuese conocido durante la Edad Media, ya que había sido una obra de referencia para autores como Beda, John of Salisbury, Salutati o William Malmesbury entre otros (Moffitt, 2005: 78).

⁵⁶⁹ En concreto, en el libro que versa sobre la mineralogía, usos de la tierra, pigmentos, discusión sobre el arte de la pintura y el uso del sulfuro (Moffitt, 2005: 78).

⁵⁷⁰ La palabra que aparece en el texto latino es *ingenii* (Plin. *HN* 35.31): Se trata del genitivo singular de *ingenium*: “Naturaleza, índole, propiedad, virtud natural, cualidades innatas (de las cosas)” (Blánquez Fraile, 1975, I: 875).

sociales. Además de esta variante, Plinio introduce el concepto de *dignitas*, que Cicerón no había tratado, al afirmar que el pintor no puede representar a Agamenón como corresponde a su dignidad de jefe de los ejércitos griegos⁵⁷¹.

Quintiliano fue otro de los autores que incorporó el motivo del velo de Timantes, como podemos leer en sus *Instituciones oratorias*⁵⁷²:

Cosas hay, que deben ocultarse, o a lo menos no deben ponerse a la vista, porque es imposible pintarlas al vivo con toda su valentía. Así lo practicó Timantes de Citna en aquella pintura, en la que aventajó a Colotes de Teo. Pues habiendo pintado en el sacrificio de Ifigenia a Calcas triste, y más triste aún a Ulises, apuró toda su habilidad en pintar la tristeza de Menelao, tío de aquella princesa. Apurados ya los secretos del arte, y no encontrando ya modo de expresar el sentimiento, cual correspondía, en el semblante del padre, le cubrió con un velo, dejando a la consideración de los que lo mirasen, el ponderar en su imaginación el dolor paternal (Quint. *Inst.* 2 13.12-13).

El texto de Quintiliano ofrece nuevos datos sobre el cuadro de Timantes, como el lugar de origen del pintor y el concurso que mantuvo con Colotes de Teo. Su lectura continúa con la vinculación de la retórica y la pintura, los conceptos de *decorum* (González García, 2015: 108) y de *dignitas*⁵⁷³, como hemos visto en Cicerón y Plinio. Asimismo, incorpora la idea de la necesidad de que el artista recurra, en ocasiones, a la “*dissimulatio* o el silencio” (Armas, 2017: 52). Su texto termina, además, con la alusión a la importancia de los espectadores, cuya imaginación puede suplir las ausencias. Frente a Plinio y Cicerón, que estaban de acuerdo en que Timantes no pintó el rostro de Agamenón porque la expresión de dolor no sería adecuada a su dignidad real, Quintiliano propone que no pudo pintar el rostro del Atrida por la incapacidad del arte

⁵⁷¹La palabra que aparece en el texto latino es *digne* (Plin. *HN* 35.31): Se trata de un adverbio: “Digna, justa, honrosamente” (Blánquez Fraile, 1975, I: 573).

⁵⁷²No estamos de acuerdo con algunas de las expresiones que utiliza la traducción española. Así pues, incluimos a continuación el texto latino para poder hacer un análisis léxico: “non in oratione operienda sunt quaedam, sive ostendi non debent sive exprimi pro dignitate non possunt? ut fecit Timanthes, opinor, Cythnius in ea tabula, qua Coloten Teium vicit. Nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiozem Vlixem, addidisset Menelao, quem summum poterat ars efficere, maerorem, consumptis adfectibus, non reperiens, quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum” (Quint. *Inst.* 2 13.12-13).

⁵⁷³Para expresar el *decorum*, el texto de Quintiliano emplea el verbo *dedit*, al igual que en Cicerón. Con respecto a la dignidad, como en Plinio, aparecen en el texto latino las palabras, *digne* (Quint. *Inst.* 2 13.13) y *dignitate* (Quint. *Inst.* 2 13.12). *Dignitate* es el ablativo singular de *dignitas*: “El hecho de ser digno, de merecer” (Blánquez Fraile, 1975, I: 573).

de la pintura para representar un dolor tan extremo. Se trata, por tanto, de un texto que se centra en los límites del arte figurativo.

Finalmente, Valerio Máximo en sus *Hechos y dichos memorables* vuelve al *topos* de la incapacidad del Arte, como ya había hecho Quintiliano. No obstante, Valerio Máximo ahonda en esta idea al proponer que el Arte nunca podrá reproducir la Naturaleza:

¿Y qué decir de aquel otro pintor, igualmente célebre, que reprodujo el terrible sacrificio de Ifigenia? Tras dibujar a Calcante triste, a Ulises afligido, y a Menelao lamentándose junto al altar, representó a Agamenón con la cabeza tapada con un velo. ¿Acaso no estaba reconociendo así que el arte es incapaz de expresar la dureza del dolor más insufrible? De este modo, su cuadro exhibe las lágrimas del arúspice, del amigo y del hermano, y deja a la sensibilidad del espectador interpretar el llanto del padre (Val. Max. VIII 11, 6).

Como puede comprobarse, Valerio Máximo elimina las referencias al *decorum* y a la *dignitas*, que hemos visto en Cicerón y Plinio. Además, sigue a las *Instituciones oratorias* al subrayar el papel necesario y activo de los espectadores, ya que completan el significado de la obra de arte en su sentido más amplio (Koortbojian, 2005: 288).

Aunque la historia de Timantes no ha dejado huellas ni en la literatura ni en la pintura hispánicas medievales, este episodio tuvo un gran éxito a partir del Renacimiento, época en la que llegó a convertirse en un motivo de amplia difusión⁵⁷⁴. El tema del velo encarnaba bien el nuevo ideal del artista en la Edad Moderna⁵⁷⁵, que debía tener la capacidad no solo para “imitar la realidad sino también para crearla, y

⁵⁷⁴ La importancia de este *locus* en la Literatura de los Siglos de Oro llevó incluso a Calderón a utilizar el nombre de Timantes para uno de sus personajes en su obra *El mayor encanto, amor*. Su presencia en la obra sirve como homenaje al escenógrafo Cosimo Lotti, pues ambos pintan la escena, como defensa de la perspectiva en el arte y como cauce de representación de la escena y la acción (Armas, 2016: 102). Armas ha postulado que el tercer acto de la obra se puede entender como una recreación dramática del velo de Timantes: “[...] Aquiles es el que aparece con el velo pues su dolor es de gran magnitud ya que Ulises, el héroe que lo incitó a pelear en Troya, ha perdido su hombría y se deja llevar por los placeres de palacio”. Además de en *El mayor encanto, amor*, hay alusiones a Timantes en otras obras del dramaturgo como en *La vida es sueño*, *Auristela* y *Lisidante y Darlo todo y no dar nada* (Armas, 2013: 98). Parece que el pintor italiano, Giorgio Vasari, fue uno de los primeros artistas en rescatar este motivo y volver a pintarlo. Vasari había decidido que quería decorar sus casas de Florencia y Arezzo con episodios importantes de la pintura antigua. A raíz de ello, en Arezzo, en el salón de la Fortuna puede observarse a Timantes terminando su Sacrificio de Ifigenia (Armas, 2017: 54).

⁵⁷⁵ Se pueden rastrear historias similares en la Literatura de los Siglos de Oro, como aquella en la que el pintor al representar el juicio de Paris optó por colocar a la diosa Venus de espaldas, ante la imposibilidad de captar su belleza, y que está recogida en las *Declamaciones castellanias* de Gabriel Bocángel (Portús Pérez, 1999: 192) y en el poema “Licinio a Flora” de Lupericio Leonardo de Argensola (Argensola, 2019: 155).

convertir su oficio en un medio de transmisión del pensamiento” (Portús Pérez, 1999: 183). Su uso en la literatura española de los Siglos de Oro⁵⁷⁶ llegó a ser tan popular que la sola mención del nombre de Timantes “se asociaba siempre en aquel siglo con la historia del padre cuyo dolor por su hija no podía ser captado ni por el mejor artista” (McGrady, 1985: 321).

La *tristitia velata* que mayor repercusión tuvo en el Renacimiento fue, sin duda, la de Leon Battista Alberti (1404-1472) en su tratado sobre las artes visuales. En *De Pictura*, Alberti valoraba sobre todo la capacidad para expresar emociones de Timantes, partiendo del texto de Quintiliano (Moffitt, 2005: 80-81). Tras Alberti, la mayor parte de la tradición italiana siguió también el acercamiento de Quintiliano⁵⁷⁷, salvo Varchi, que retomaba a Valerio Máximo para subrayar los límites del arte (González García, 2015: 108); y Dolce, traductor de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, que aprovechó también el motivo del velo de Timantes en su *Diálogo de la pintura* (1557) para expresar sus propias teorías pictóricas. Dolce se sirvió del motivo de Timantes para desarrollar su concepto de “conveniencia”, heredero del *decorum* retórico. Asimismo, el cuadro del sacrificio de Ifigenia también constituyó para Dolce un ejemplo paradigmático de la capacidad de los artistas para “narrar sin voz” (Arroyo Esteban, 2010: 28). Aunque según González García, su fuente es Cicerón (2015: 108), creemos que pudo ser Plinio ya que en ambos textos se repiten las menciones a la conveniencia y al ingenio:

Es realmente necesario que el pintor tenga un florido ingenio y que no descuide ningún aspecto de la invención (Dolce, 2010: 129).

Tampoco a Timantes le faltó su buena dosis de ingenio: en efecto, hay un cuadro suyo, muy alabado por los oradores, de Ifigenia de pie, esperando la muerte en el altar; pues habiendo pintado a todos tristes, y sobre todo a su tío, y habiendo plasmado a la perfección la viva imagen de la tristeza, cubrió el rostro del propio

⁵⁷⁶ “Frecuentemente se alude al tema de forma directa; pero al igual que ocurría con la Helena de Zeuxis, también abundan las citas abreviadas que demuestran que la historia era del dominio público” (Portús, 1999b: 184).

⁵⁷⁷ Este era el caso, por ejemplo, de Conti: “Timantes pintó una Ifigenia de pie junto al altar y a muchos apesadumbrados a su alrededor, pero parecía que su tío Menelao superaba a todos los demás en tristeza. Como el insigne artífice pensara que él no era capaz de expresar con el pincel el dolor del padre, porque ya había reflejado lo que había podido con el tío paterno, ocultó la cara del padre cubriéndola con el vestido” (Conti, 2006: 567).

padre, porque no era capaz de expresar sus rasgos convenientemente (Plin. *HN* 35.31).

Este fragmento del *Diálogo de la pintura* presenta una innovación con respecto a la tradición del motivo del velo de Timantes, que retomarán muchos autores renacentistas. Mientras que en los textos latinos la conveniencia iba asociada al concepto de *dignitas* y al respeto que había que guardar a la autoridad de Agamenón como jefe de las tropas griegas, a partir del siglo XVI se asociará a su dolor como padre⁵⁷⁸:

Ello no quita que Timantes no haya servido muy bien a la conveniencia, porque siendo Agamenón el padre, parecía así que él no debiese poder soportar el ver con sus propios ojos la muerte de su hija (Dolce, 2010: 127)

Finalmente, de la tradición italiana, cabe destacar también el *Trattato dell'arte* (1584) de Gian Paolo Lomazzo, que establece un paralelismo entre el motivo del velo de Timantes y la representación de la crucifixión de Cristo (Moffitt, 2005: 81).

El motivo tuvo también una importante repercusión en el mundo hispánico, donde, en general, predominó la interpretación de Quintiliano, quien a principios del XVII ocupaba un lugar destacado dentro del canon de las *auctoritates*, llegando incluso a superar en los manuales de retórica a Cicerón (Fernández López, 2006: 77). La obra que más profundizó en este *topos* fue el “Capítulo” de Juan Boscán, un poema en tercetos encadenados⁵⁷⁹ que incluye, al final, una éfrasis del cuadro de Timantes.

El poema trata del sufrimiento que le causa al poeta la falta de atención de la amada, y hace referencia al mito de Ifigenia para ahondar en este dolor, como se observa en la conclusión del texto. McCloskey (2011: 36-37) ha dividido esta última

⁵⁷⁸ El dolor por la pérdida de su hija se volvió un *locus* paradigmático en la Literatura de los Siglos de Oro, incluso cuando no iba unido al *topos* del velo de Timantes. Así, por ejemplo, Antonio de Eslava en sus *Noches de invierno* (1609), en el planto del rey Clodomiro por la muerte de su hijo Feliseno, hacía referencia al dolor de Agamenón: “¡Oh hijo Feliseno, espejo mío, ya no te espero ver sino en los sagrados prados Elisos, adonde gozaremos de aquella eterna gloria! Y a los dioses pongo por testigos si de veras siento tu desastrada muerte. No lloró ni sintió tanto el sacrificio de la hermosa Efigenia su viejo padre; ni la bella Venus cuando su amado Adonis del cerdoso jabalí fue destruido; ni la pérdida de la hermosa Helena el rey Menalao” (Eslava, 2014: 162).

⁵⁷⁹ Se trata de la primera introducción de este tipo de estrofa en la Literatura española (Ruiz Pérez, 1999: 408). El término “capítulo” hace referencia a un tipo de composición poética italiana, el “capitolo”, que funcionaba autónomamente y que solía construirse en “terza rima”, imitando los cantos de la *Divina Comedia*. La extensión era variable, aunque solía estar entre los 50 y los 100 tercetos (Masson de Gómez, 1981: 57).

parte en tres secciones: 1) descripción del sacrificio de Ifigenia (vv. 298-333); 2) descripción del cuadro de Timantes⁵⁸⁰ (vv. 334-360); 3) establecimiento del vínculo entre el cuadro y el poema (vv. 362-385). Las razones que movieron a Boscán a insertar en su poema el motivo de Timantes son, por un lado, el hecho de que ambas son “painting in progress” (McCloskey, 2011: 36), y, por otro lado, que ambas incluyen una estrategia de ocultación (2011: 37). Así, en el caso de Timantes, se omite la representación de la cara de Agamenón y en el “Capítulo” de Boscán se ocultan los celos (vv. 361-385). Por medio de este entrelazamiento de los celos y del cuadro, el poema explora los límites de la expresividad poética y el modo en el que las artes visuales y verbales afectan a la representación de los celos (McCloskey, 2011: 38).

En lo referente al tratamiento del material mitológico (vv. 298-333), Boscán introduce una serie de cambios importantes en su recreación. El relato comienza con las tropas griegas listas para zarpar de Áulide, tras haber esperado “un buen tiempo” (Boscán, 1999). No obstante, los planes de la armada griega se ven frustrados con la llegada de un temporal. Boscán no revela las causas de este imprevisto meteorológico que, como sabemos, la tradición suele atribuir a los ejercicios de caza de Agamenón. Tampoco menciona la ira de la diosa Diana, a la que no se cita en todo el poema. La ausencia de estos mitemas favorece la eliminación de la culpa del personaje de Agamenón, lo que resulta comprensible teniendo en cuenta que Boscán equipara el dolor del rey de Micenas y el sufrimiento por los celos del poeta⁵⁸¹:

Quando el griego poder quiso partirse
D’Aulide, donde’stuvo recogido
Sperando buen tiempo para irse,

Un temporal tan presto fue movido
Con tal furor quel griego ayuntamiento
Uvo destar en Grecia detenido.

Hallada, pues, la causa d’aquel viento,

⁵⁸⁰ El poema de Boscán no se limita a incluir referencias a la pintura en la parte final del poema, sino que también se encuentran ecos en las estrofas previas como en los versos 163-165, en los que se expresa la dificultad de representar el tema debido a la incapacidad del propio artista. Este mismo recurso ya aparecía en *El cortesano* de Castiglione (McCloskey, 2011: 39).

⁵⁸¹ Así, si se incluyese la transgresión divina y la ira de la diosa, la fuerza y la legitimidad del dolor del poeta disminuye ante los ojos de sus lectores.

Fue el remedio también presto hallado,
Por do quedó el ejército contento;

Que fue d'un sacerdote revelado
Que una virgen allí sacrificasen
Y cesaría el viento levantado.

Y así ordenaron suertes que se echasen,
Y luego a quien la suerte le cabría
Que con crüel cuchillo la matasen.

La suerte dio en la triste Iphigenia,
Hija d'Agamenón, rey desdichado,
Pues una hija tal así perdía (Boscán, 1999: 415-417).

A todo ello, hay que sumar que, en el poema se emplea la suerte para elegir a la víctima propiciatoria. Por medio de esta variación, el poeta omite la culpa de Agamenón y evita que el personaje tenga que tomar una decisión trágica. Este motivo, ausente en la tradición clásica, había sido introducido en la Literatura española por la *General Estoria*. En ambos textos, la decisión de inmolar a Ifigenia recae en la suerte y no se menciona en ningún momento la transgresión divina de Agamenón. No obstante, mientras que en la *General Estoria* la diosa Diana tenía un papel activo al salvar a Ifigenia *in extremis*, en el “Capítulo”, la recreación mítica acaba con la muerte de la princesa, probablemente porque sigue el motivo del velo de Timantes:

[...] y fuymos todos juntos en la ysla Aulida del mar de Euboea y fueron y ayuntadas de nuestras mas de mil naues, y non podimos aver viento ninguno con que dende saliésemos; y dixeron las suertes que diese el rey Agamenon su fija Esisona a matar, para fazer della sacrificio a la deesa Diana que era querellosa de nos, y nos destoruaua la partida (Alfonso X, 2009: 176).

A todo ello, hay que añadir que la muerte de Ifigenia que incluye Boscán al final de su poema difiere de la resolución que ofrece la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, una de las posibles fuentes que ha barajado la crítica (McCloskey, 2011: 46). Creemos,

pues, que Boscán pudo tener en cuenta el relato alfonsí para la elaboración del “Capítulo”⁵⁸².

Asimismo, cabe destacar el hecho de que el narrador de estas escenas parece ser alguno de los espectadores que asistían con horror al sacrificio de la joven, lo que le permite tomar distancia del ritual pagano (Armas, 2016: 159). Este punto de vista ayuda a establecer un mediador entre los lectores del poema y los personajes del relato (McCloskey, 2011: 42). La inclusión de Clitemnestra entre los asistentes al sacrificio⁵⁸³, que no constaba en la literatura clásica ni medieval, refuerza el dolor de Agamenón y “muestra de manera más acertada cómo el pintor pudo agotar su fantasía” (Armas, 2017: 56). La dimensión visual de esta escena se ve reforzada, por ejemplo, en los vv. 323-324, donde la falta de verbos crea una sensación de estatismo pictórico (McCloskey, 2011: 42).

Parece que Boscán se basó en el texto de Quintiliano⁵⁸⁴ para su descripción del velo de Timantes (vv. 334-360) (McCloskey, 2011: 45), ya que inserta la idea de la *dissimulatio*, y no incluye los conceptos de *dignitas* ni *decorum*. Tampoco hace referencia al papel de los espectadores. El motivo de la *tristitia velata* ahonda, análogamente, en la temática del poema, al unir este *topos* clásico con la representación de los celos de la voz poética (vv. 362-385). Así, el dolor del amante es tan intenso que su arte no es capaz de representarlo, como le sucedía a Timantes con el rostro de Agamenón. Lo único que queda para atestiguar el sufrimiento en ambos casos es, por un lado, el cadáver de Ifigenia y, por otro lado, el cuerpo “tendido y muerto” (Boscán, 1999: 418) del poeta. Además de profundizar en este tema, la écfrasis de Boscán supone una reflexión sobre los medios de expresión del propio poeta (McCloskey, 2011: 38), especialmente, en la incapacidad del arte para expresar sus sentimientos.

⁵⁸² Boscán pudo haber consultado alguna fuente intermedia o quizás algún códice de la *General Estoria*, que todavía circulaban durante el siglo XVI, como ha demostrado el hallazgo de un manuscrito de la Tercera parte de la *GE* en una colección particular, centrado en los acontecimientos de la Antigüedad clásica. “[...] en los siglos XV y XVI se buscó más que nada en la historia universal alfonsí el relato de los acontecimientos de la Antigüedad clásica” (Sánchez-Prieto Borja, 2001).

⁵⁸³ En las recreaciones de la Antigüedad, Clitemnestra no asistía como observadora al sacrificio de su hija. En *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, por ejemplo, se queda en el campamento.

⁵⁸⁴ Aunque la fuente primera pudo ser Quintiliano, no hay que descartar la posibilidad de que Boscán llegase al motivo de Timantes a través de una fuente secundaria. McCloskey (2011: 41) ha subrayado la importancia de las teorías pictóricas de Leon Battista Alberti, recogidas en su tratado *Della pittura*, especialmente, aquellas relacionados con el género de la *historia*. Se trata de un término complejo dentro de las teorías de Alberti. Hace referencia a un tipo de obra de arte capaz de mover al espectador y que subraya la importancia de la representación de las expresiones faciales y los gestos para lograr transmitir los sentimientos interiores de las figuras. Las *historias* representan temáticas históricas y también mitológicas. Para un análisis más pormenorizado cfr. “Historia and Istorica: Alberti’s Terminology in Context”, de Anthony Grafton (1999).

El interés de Boscán por la materia clásica parece que se extendió más allá de sus obras líricas. En el privilegio de 1543 que se le concedió a su viuda, se cita una serie de obras de las que hoy en día no se tiene ninguna constancia: una sátira contra los avarientos, dos églogas pastoriles, una canción, un capítulo en cosas de palacio y una tragedia de Eurípides traducida al castellano⁵⁸⁵. La traducción de esta obra de Eurípides, que la crítica atribuye a Boscán, pudo haber sido la *Hécuba* o la *Ifigenia en Áulide*, que gozaban de una renovada fama por haber sido traducidas recientemente al latín por Erasmo, y que Boscán pudo haber consultado⁵⁸⁶ (Menéndez Pelayo, 2012: 134).

Boscán no fue el único autor renacentista hispano que trató el motivo del velo de Timantes. Algunos críticos (Braschi, 1979: 32; McVay, 1993: 26; Armas, 2016: 160) han apuntado que también Garcilaso se inspiró en este *topos* en su “Égloga III”. El hecho de que cite a Timantes, que tomó de Ariosto (Rivers, 2001: 431), parece ser un primer indicio:

Tanto artificio muestra en lo que pinta
y teje cada ninfa en su labrado,
cuanto mostraron en sus tablas antes
el celebrado Apeles y Timantes (Garcilaso, 2001: 431).

En segundo lugar, “los cuatro [personajes] tristes de Timantes pueden muy bien servir de punto de partida para comprender la tristeza en la égloga de Garcilaso” (Armas, 2016: 161). Las cuatro figuras del cuadro de Timantes (Ulises, Calcante, Menelao y Agamenón), ordenadas en un *crescendo* de dolor, tendrían su correlato en las historias que están tejiendo las ninfas, que también están dispuestas de manera gradual. Asimismo, McVay (1993: 26) ha propuesto que la muerte de Elisa⁵⁸⁷ y la forma en la que el resto de ninfas con “cestillos blancos de purpúreas rosas” (Garcilaso, 2001: 440) derraman flores sobre su cuerpo, sería reflejo del sacrificio de Ifigenia, que antes de ser inmolada pide a sus doncellas que la coronen con flores (*IA*, 1476). Además, tanto la

⁵⁸⁵ Puede que la tragedia, traducida quizás por Boscán, fuese la que se menciona en la epístola decimotercera de Pinciano y en el *Guzmán* de Sayavedra, como ya comentamos en la n. 523.

⁵⁸⁶ Aunque Reichenberger (1951) postuló que la primera traducción al latín de la obra de Eurípides data de 1541, lo que hacía poco probable que Boscán pudiese consultarla antes de su muerte en 1542, la traducción de Erasmo es anterior, publicadas en 1506 (Giese, 1934: 521; Leroux, 2017: 243). La primera traducción italiana, a manos de Ludovico Dolce, no estuvo disponible hasta 1543. Parece, entonces, que lo más probable es que Boscán o bien consultase la obra en el griego original o tuviese acceso a la de Erasmo (Reichenberger, 1951: 99).

⁵⁸⁷ McVay (1993) apunta a que tanto la muerte de la “Égloga I” como la de la “Égloga III” son fruto de la unión de una serie de mitos sobre la diosa Diana

ninfa Elisa⁵⁸⁸, “entre las yervas degollada” (Garcilaso, 2001:441), como Ifigenia, que consagra “[...] los chorros de su sangre derramada el altar de la divina diosa, cuando le cercenen el cuello” (IA, 1515-1516), estaban destinadas a morir degolladas⁵⁸⁹ (McVay, 1993: 26). El mismo verbo, “degollar”, aparece también en el “Capítulo” de Boscán, dedicado a este mito:

Venido, pues, el término aplazado
que a la afligida virgen condenaba
a cumplir ejercicio tan malvado,

de rodillas la tierna moza estaba
ante el cruel verdugo abominable,
que ya en su corazón la degollaba (Boscán, 1999: 416).

Asimismo, Braschi postuló que Garcilaso utilizó el “arte de hacer presente lo ausente” (1979: 32) en su “Égloga III”. De este modo, y como ya había hecho Timantes con el rostro de Agamenón, que ocultaba su dolor para que sus espectadores se lo imaginasen, se hace presente la ausencia de Nemoroso, cuyo nombre solo se sugiere en el epitafio de la ninfa (Braschi, 1979: 31). Con respecto a las fuentes, las referencias al degollamiento de Elisa parecen indicar que Garcilaso pudo tener en cuenta la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, que pudo haber consultado en su original griego, en la traducción de Erasmo, o en la posible traducción de Boscán.

⁵⁸⁸ La crítica ha debatido sobre las causas de la muerte de Elisa y, especialmente, a raíz de la cuestión textual de la “Égloga III” entre “yigualada”, defendida por el Broncense, Alberto Blecua y Bienvenido Morros (1995), o “degollada”, que es el término que acepta Herrera (Rivers, 2001: 442). Seguimos a Rivers y mantenemos el vocablo “degollada”. Martínez-López (1972: 14) afirmó que la fuente del degollamiento de la ninfa era la decapitación de Orfeo en las *Geórgicas* (IV. 521-526) de Virgilio, texto que conocía bien como demuestran las similitudes presentes en la “Égloga I”. También apunta a otros textos, herederos del pasaje virgiliano, cuyas decapitaciones pudieron haber influido a Garcilaso: la de Isabella en el *Orlando furioso* de Ariosto y la de Inés de Castro en *Os Lusíadas* de Camões (Martínez-López, 1972: 15). Estéticamente, responde a cierta algolagnia que se encuentra en el núcleo del amor cortés: “La asociación de crueldad y deseo reprimido en estas bárbaras degollinas, como la de la belleza amada y «aquella bestialidad» en la de la ninfa garcilasiana, están [...] no muy lejos de una moda que, anunciada en cuadros de belleza y muerte, como el citado de Piero di Cosimo o en la incipiente admiración de Mantegna, Botticelli y Cranach por figuras tan significativas como Judit y Salomé, culminará en la reconocida mezcla barroca de erotismo, crueldad y espiritualidad (Martínez-López, 1972: 19).

⁵⁸⁹ La influencia de los mitos sobre vírgenes sacrificadas también está presente en la decapitación de Inés de Castro en *Os Lusíadas* de Camões (Martínez-López, 1972: 16), donde se indica que la joven estaba mansa como “a linda môça Policena” (Camões, III-131-1). La referencia a Polixena en la obra de Camões procede de “la obra de Séneca, sabiamente integrada con las referencias a Virgilio, Horacio, Ovidio [...]” (Fernández López, 2004: 261).

A partir del verso en el que Garcilaso se refiere a Timantes, Fernando de Herrera retomó el motivo del velo en sus *Anotaciones* (1580). Se trata de una nota de carácter histórico, en la que Herrera recopila los textos fundamentales que transmitieron este motivo en el siguiente orden: Quintiliano, Cicerón, Valerio Máximo y Plinio. A pesar de que cita a todos los autores latinos, su nota bebe sobre todo de Quintiliano, de quien toma los datos del concurso contra Colotes de Teo o Teyo, la importancia de representar dignamente, el haber consumido todos los secretos del Arte y el papel del espectador. Hay también una pequeña referencia a Plinio, puesto que alude al ingenio del pintor griego, por lo que parece que Herrera consultó varios de estos textos para la redacción de su entrada (Herrera, 2001: 952-953).

La importancia del motivo continuó en el siglo XVII, especialmente, en los textos de Lope de Vega⁵⁹⁰, al que Portús califica de “el escritor español del Siglo de Oro que más frecuentemente alude en sus obras a pintores y pinturas”⁵⁹¹. Así, Lope citó en sus obras a numerosos artistas, tanto modernos (el Greco, Juan van der Hamen de León, Rembrandt y el Bosco), como antiguos (Apeles y Timantes) (Sánchez Jiménez, 2011). Estas menciones no son solo elementos ornamentales, sino que funcionan también como reflexión sobre la condición literaria y sus límites, ya que Lope empleó “la pintura como metáfora de su literatura” (Sánchez Jiménez, 2011: 375). Para examinar las innovaciones que introduce Lope en la tradición de este *topos* literario, vamos a analizar tres referencias al velo de Timantes en su obra. Esto nos permitirá comprobar cómo el motivo de la *tristitia velata* le permite reflexionar sobre el papel de los espectadores y los límites del arte.

En primer lugar, cabe destacar el uso que hace de esta metáfora en *El Isidro* (1599) (Portús, 1999b: 184). En esta obra la referencia a Timantes subraya la incapacidad del poeta para describir la belleza de María de la Cabeza, al igual que el pintor griego no pudo captar la expresión de dolor de Agamenón.

⁵⁹⁰ Hijo de un bordador, Lope de Vega se relacionó durante toda su vida con el mundo de la pintura, entablando amistad con pintores como Pacheco o Carducho. Además de su importante colección de arte, Lope también llegó a practicar la pintura (Sánchez Jiménez, 2011: 375).

⁵⁹¹ El mismo Portús explica esto: “Los hechos descritos en lo que llevamos de capítulo permiten hacer algunas reflexiones sobre la peculiar relación de Lope de Vega con las artes plásticas. Si fue tan estrecha y si en tantas ocasiones se refiere a ellas en su producción literaria, se debe, entre otras cosas, a que los artistas constituyeron referentes importantes de toda su biografía. Desde su infancia, que transcurrió al amparo de un taller de bordado, hasta su vejez, en la que cultivó la amistad con los mejores pintores cortesanos, toda su vida convivió con pintores y con personas amantes del arte. Podemos suponer que esta convivencia fue tan estrecha como para además de solidarizarle con sus problemas, hacerle creer en la existencia de una comunidad intelectual en la que los escritores y ciertos pintores participaban en un plano de igualdad, y que encuentra una de sus expresiones más concretas en los estatutos de la Academia Peregrina que pergeñó su amigo Baltasar Elisio de Medinilla [...]” (Portús, 1999a: 148).

Pues la novia yo no sé
cómo pintarla podré,
si no es que, como Timantes,
la cubra a los circunstantes,
porque la entiendan por fe (Vega, 2010: 225).

Se trata de una “[...] *recusatio*, que enumera los tópicos que la lírica petrarquista utilizaba para describir el rostro de una mujer bella y luego los rechaza a cambio de una belleza basada en la castidad” (Sánchez Jiménez, 2010: 225). Lope innova también al cambiar el género de la persona oculta. Frente al dolor del padre que presencia el sacrificio de la hija, tenemos a la mujer casta que va a casarse (Armas, 2017: 62). Parece que Lope pudo inspirarse en el texto de Gian Paolo Lomazzo para estos versos, debido a la mención de la fe y de la función de los espectadores para completar el contenido de una imagen (Lomazzo, 1585: 362-365).

Lope vuelve a tratar la *tristitia velata*⁵⁹² en *La hermosura de Angélica* (1602), y lo hace de manera similar a como lo hacía Boscán:

Si espera alguno que los dos amantes
pinte en un mismo lienzo, es justo celo
que, fuera de que son tan semejantes,
a Medoro esta vez le ponga un velo
por imitar al célebre Timantes,
que al padre de Ifigenia el llanto y duelo
cubierto significaba; pues no es parte
para igualar a tal extremo el arte (Vega, 2005: 305-306).

Aquí, Lope propone cubrir el rostro de Medoro porque el Arte no es capaz de representar con suficiente justicia la perfección de su rostro⁵⁹³ (Trambaioli, 2005: 304). El objetivo de Lope es, por tanto, ponderar la belleza de Medoro y, para hacerla resaltar

⁵⁹² No es la única referencia al mito de Ifigenia que hace Lope en *La hermosura de Angélica*. Así, Lope alude al episodio de Áulide en el canto duodécimo: “No vio en Áulide gente más lucida/ Agamenón, vengando su deseo, / cuando vertió su sangre el fiero Atrida/ y halló Ulises al hijo de Peleo” (Vega, 2005: 492). También hizo referencia al mito de Áulide, aunque, de nuevo, sin hacer mención al velo de Timantes, en dos ocasiones en la *Jerusalén conquistada* (1609) (Vega, 1951, I: 334; 1951, II: 188).

⁵⁹³ Le sigue una referencia al pintor que colocó a la Venus de espaldas ante la imposibilidad de captar su belleza.

al máximo, la compara con la belleza de Angélica, recurriendo al motivo del velo de Timantes. Del mismo modo que en el cuadro del pintor griego, Agamenón representaba el grado máximo de dolor, aquí, Medoro alcanza el extremo final de la hermosura. Trambaioli ha propuesto que la fuente para este pasaje es la *Officina* de Ravisius Textor (2005: 304).

Finalmente, Lope de Vega también empleó el motivo de Timantes en la obra “Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús”⁵⁹⁴, recogida en *La vega del Parnaso* (1637). La “Isagoge” fue encargada por los jesuitas para “dar mayor realce a la inauguración” del Colegio Imperial en Madrid⁵⁹⁵ (Simón Díaz, 1987: 529). La referencia al velo de Timantes se encuentra, siguiendo la división de Martínez Comeche (1991: 74), en la última lección del poema, que pronuncia la musa Urania, en honor al padre Juan Bautista Poza (vv. 472-527), que ya había sido elogiado en la intervención de Erato (vv. 306-368).

Mas cuando referir pensaba alturas,
pirámides, colunas, cuerpos, partes,
líneas, grandezas, puntos y figuras,
y docta proseguir las demás artes,
faltóle el tiempo. Y yo, por imitarla
en esto solo, no en saber pintarla,
quiero hacer Ifigenio
de Juan Bautista Poza⁵⁹⁶ el claro ingenio,
pintándole cubierto con el nombre,
y como quien pasó límites de hombre,
ofrecelle la tabla de Timantes [...] (Vega, 2015: 220-221).

El motivo de Timantes se inserta en el poema como una forma de concluir con el pasaje. Según se refiere en el poema al padre Poza se le agotó el tiempo durante su lección sobre Historia de la Filosofía sin haber terminado. Lope optó por recurrir al

⁵⁹⁴ La obra fue un encargo a Lope, que probablemente no asistió a los actos oficiales, ni inauguraciones ni lecciones magistrales, y lo recreó a posteriori siguiendo lo apuntado en el folleto repartido a los asistentes de la fiesta inaugural (Martínez Comeche, 1991: 70).

⁵⁹⁵ Lope le dedicó otras obras a este acontecimiento como el soneto “En vano el Tormes penetró la nieve” (Conde Parrado y Madroñal Durán, 2015: 186).

⁵⁹⁶ Juan Bautista Poza (1588-1659) ingresó en la orden de los jesuitas en 1609 y fue profesor en Madrid, Alcalá, Murcia, hasta pasar al Colegio Imperial donde ocupó la cátedra de Ética (Conde Parrado y Madroñal Durán, 2015: 212-213)

motivo del velo de Timantes para dejar a la imaginación de sus lectores el resto de la lección. Se trata de una importante variación en el motivo clásico, pues Lope cubre a Ifigenia en lugar de a Agamenón en este fragmento, “indicando que el ingenio del padre Poza solo puede ser representado dignamente ocultándolo tras el velo de su propio nombre” (Conde Parrado y Madroñal Durán, 2015: 221). De este modo, en el poema se establece que del mismo modo que Timantes hizo que Ifigenia traspasase los límites temporales humanos, Lope, por medio de su arte, ofrece un retrato inmortal de Poza a las generaciones futuras. La fuente del texto de Lope pudo haber sido Ravisio Textor en sus *Officina*⁵⁹⁷, como proponen en su edición Conde Parrado y Madroñal Durán (2015: 221), basándose en el hecho de que se trata de una de las obras más consultadas por el poeta y “[...] cuyo abuso, más que uso, por parte de Lope se demuestra en casi cada nueva obra suya que se edita actualmente” (Conde Parrado, 2017: 367).

Además de estos autores ya tratados⁵⁹⁸, el motivo del velo de Timantes se extendió, en gran medida, por medio de los tratados de pintura, como ha analizado González García (2015). La naturaleza imitativa de la pintura favoreció el uso de este *locus*:

El arte tenía una función eminentemente narrativa, que exigía al pintor, además de cultura, ingenio para resolver los problemas de la representación. Por eso, entre las anécdotas clásicas más apreciadas en el siglo de oro figura la que nos cuenta que Timantes ocultó con un velo el rostro de Agamenón para así expresar el inefable dolor que sintió ante el cadáver de su hija Ifigenia (Portús, 1999b: 183).

⁵⁹⁷ Ravisius Textor indica en el epígrafe dedicado a los “*Pictores diversi*” que: “*Pinxit Timantes Iphigeniam aris immolandam, parentibus prode lacrimantibus, velato patris eius vultu, quem digne non poterat ostendere*” (Textor, 1617: 354). Textor no parece seguir la tradición clásica e incluye a Clitemnestra en la escena.

⁵⁹⁸ Entre los autores que trataron este topos destacan algunos de los escritores que hemos analizado en esta Tesis: Villalón en su *Scholástico*, que sigue a Quintiliano; y las breves menciones de Moya y Vitoria en sus respectivos tratados mitográficos. La difusión de este motivo a través de tratados didácticos como el *Scholástico* y por medio de los manuales mitográficos áureos como los de Moya y Vitoria favorecieron su difusión. El motivo del velo de Timantes también se propagó a través de textos de carácter religioso como el *Fructus Sanctorum* (1594) de Alonso de Villegas, que sigue la versión de Plinio: “Plinio, libro treinta y cinco, capítulo décimo, cuenta que estando los griegos tratando de embarcarse para ir a Troya, andando a caza Agamenón, mató una cierva de Diana, por lo cual, según el adivino Calchas, no tuvieron viento para el viaje, impidiéndolo aquella diosa hasta que Agamenón sacrificase a Ifigenia, su hija; todos éstos eran embustes del demonio. Passa adelante y dize que Timanes, famoso pintor, pintó el caso con tristes y llorosos semblantes de los que allí se hallaron, que parecía no se poder llevar adelante. Y porque de razón el padre devía mostrar más tristeza, y no llegase el arte de la pintura tanto, pintóle cubierto con su capa o palio, porque tal postura da lugar de pensar cuanta tristeza cada uno quisiere imaginar. Pónese este exemplo por ser embuste del demonio el caso de la cierva y sacrificio de aquella doncella” (Villegas, 1998: 454v).

Entre los polemistas que incluyeron el motivo del velo (cfr. González García, 2015), destaca el jurista Gutiérrez de los Ríos en el capítulo XIII del tercer libro de su *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), que trataba sobre la competencia de la pintura y las artes del dibujo con la retórica y la dialéctica. En este texto, se incluye la traducción del pasaje de Quintiliano sobre el sacrificio de Ifigenia⁵⁹⁹ para subrayar la similitud entre las artes de la pintura y la retórica. Asimismo, Pablo de Céspedes en la *Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura* (1605) comenta el pasaje de Ifigenia, partiendo de Plinio (González García, 2015). Los tratados de arte hispánicos no solo se inspiraron de la tradición clásica. Así, en el *Arte de la pintura*, Pacheco sigue a Dolce (González García, 2015) y cita a Bartolomé Leonardo de Argensola y su “Elegía en la muerte del conde de Gelves, don Fernando de Castro” (Pacheco, 1649: 444).

Armas (2016: 162) también ha analizado la pervivencia de este motivo en la obra literaria de Pedro de Padilla (1549 – ca. 1600). La referencia al *locus* de Timantes en la obra de Padilla se encuentra en la undécima de sus *Églogas Pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor* (1582).

[...]

Sino imitar la obra tan famosa
con que dio el pintor griego raro indicio
de su gran discrecion maravillosa,

que de Efigenia el triste sacrificio
aviendo raramente dibujado,
aventajó a la obra el artificio,

porque hermanos y madre avía pintado
con quanto extremo alcança la tristura,
y así pintar el padre fue escusado,

pero suplió esta falta su cordura
y, cubriéndole el rostro con un manto,

⁵⁹⁹ “Probablemente en su caso la referencia quintiliana fuera de primera mano, pues poseía en su biblioteca “profesional” sus Instituciones, junto con las Epístolas de Cicerón, *De copia verborum et rerum* de Erasmo (Alcalá de Henares, 1525), y el *De ratione dicendi, libri duo* de Alfonso García Matamoros (Alcalá de Henares, 1561)” (González García, 2015: 109).

dio vida y perfección a la pintura (Padilla, 1582: 204v.-205r.).

De su recreación del mito de Ifigenia, cabe destacar el hecho de que Padilla sustituye la presencia de los generales griegos por la familia de la joven. Así, en el poema de Padilla se representa la tristeza de sus hermanos y madre. La inclusión de Clitemnestra en el sacrificio de Áulide se aleja de las fuentes clásicas del motivo del velo, y también de los textos de la Antigüedad que trataban directamente el mito, pues la hija de Tindáreo nunca presencia el sacrificio. Aquí, su presencia sirve como punto de referencia del dolor en el rostro de los personajes y permite sublimar, en la imaginación de los lectores, el sufrimiento de Agamenón. Se ha discutido sobre la fuente de Padilla. Algunos críticos (Fanconi, 1995: 140) consideran que se basa en la “Égloga III” de Garcilaso, otros (Armas, 2016: 166) defienden que se inspira en la obra de Boscán, argumentando que ambas emplean “manto” en lugar de “velo”, lo utilizan como el último elemento clásico en su poema, y ninguno de los textos menciona el nombre de Timantes (Armas, 2016: 166). Consideramos que Boscán es la fuente más probable, no solo por los argumentos que aporta Armas, sino también porque incluye a Clitemnestra como uno de los testigos del sacrificio.

Tras este repaso por el corpus hispánico sobre el velo de Timantes, hemos podido observar la amplia difusión del motivo en los textos literarios del Siglo de Oro. Desde Boscán a Lope de Vega, pasando por Herrera y Pedro de Padilla, el mito tuvo una importante presencia en las reflexiones metaliterarias. Los autores hispánicos, como hemos visto, se centraron sobre todo en la incapacidad del arte para plasmar ciertos aspectos de la realidad, aunque también propusieron ciertas innovaciones. Así, Boscán fundió el *topos* clásico con el dolor del enamorado y Lope introdujo una nueva variante, al cubrir la belleza de sus personajes y no su dolor, como había hecho Timantes con Agamenón. De este modo, los autores hispánicos consiguieron innovar, proyectando nuevas ideas poéticas de su tiempo al *locus* clásico, logrando su renovación y otorgándole una nueva vitalidad.

9. CONCLUSIONES

The research that has been carried out offers an exhaustive panorama of the literary works that have dealt with the myth of Iphigenia, in Spanish, and, to a lesser extent, in other peninsular languages. We have identified and catalogued the rewritings that were published or handwritten up to 1800. Thus, thanks to our investigation, we

now have a historical repository that includes the different ways in which Spanish authors have interpreted this classical myth. Furthermore, we have also carried out a study of the modern European sources of this myth and their reception in the Iberian Peninsula. Finally, this PhD has diachronically examined the major aspects of the symbolic-literary characterization of Iphigenia in the different Hispanic recreations of the myth. By doing so, we have been able to identify her roles within Hispanic culture through these reinterpretations of this heroine, on the one hand, as a sacrificed maiden and, on the other, as a strong woman who accepts a terrible fate for the common good. Likewise, and to complete the work of this PhD, we have included the critical edition of the *Fábula del sacrificio de Ifigenia* by Luis Verdejo Ladrón de Guevara.

The analysis of our corpus has led us to propose four fundamental axes of approach to the myth, based on the features that were most highlighted in the Hispanic re-readings: religious, political, gender and metapoetic representations. All of these are motifs, that were already at the origin of the myth, have captivated Western writers since classical antiquity. This proposal of classification has tried, in the first place, to systematize coherently the aspects of the myth that have had more relevance in the Hispanic recreations. Secondly, it has allowed us to explore the historical evolution of these thematic axes caused by the socio-cultural changes of each period. In order to deepen this point, within each of these chapters, we have also conducted a chronological study of the works. Thirdly, this classification has contributed to enlarge the symbolic analysis of the characters and fundamental themes in each of the works that make up our corpus. Finally, our research has elucidated the sources of the myth, tracing new networks of influences in Spanish Literature.

From the point of view of the religious approach, we perceive an evolution in the recreations of the mythological material. During the Middle Ages, Christianity reinforced the similarities between the myth of Agamemnon's daughter and the story of Abraham and Isaac, whose mythemes are very similar. This is how it appeared in the *General Estoria*, which presented two different narrations of Iphigenia, the first told by a heterodiegetic narrator, and the second narrated by Ulysses. None of them questions the fulfilment of Diana's will, which proves that the aim of Alfonso X's work was to emphasise the role of the *rex virtuosissimus* in strengthening the king's role as seneschal of God.

The importance of religion was also expressed throughout the 15th century, which introduced reflection on the motivations behind human sacrifices. An important

current of this period attributes these rituals to demonic forces, as we have seen in the *Libro de las diez questões* by Alonso Fernández Ribera de Madrigal. By attributing Agamemnon's decision to the influence of demons, the myth becomes an *exemplum ex contrario*, and negatively colors all Greco-Latin mythology. Madrigal's interpretation later influenced the first mention of the version of "Iphigenia among the Taurians": the *Sátira de infelice e felice vida*. Moreover, it also left traces in the *Filosofía secreta* of Pérez de Moya. The great medieval diffusion of the myth in this period is also shown by its survival in preacher's manuals such as the *Morales de Ovidio* by Alfonso Gómez de Zamora.

With the arrival of the Catholic Reformation, theatrical pieces on the lives of saints experienced a boom, which translated into an enrichment of these materials. Thus, the hagiography of the Ethiopian saint, Ephigenia, underwent a process of overlapping with the myth of Iphigenia. Felipe Godínez was the first Hispanic author to carry out the union of these materials in his *San Mateo en Etiopía*. Godínez's comedy was so successful that other hagiographies of the Ethiopian saint followed the path opened by this play, as shown in *Os Dous Atlantes da Ethiopia* and *El Carmelo Ilustrado*. Finally, in the 18th century, with *Ifigenia in Aulide* by Manuel Lassala y Sangerman, the religious question was raised as a means of consolidating the nucleus of the traditional Christian family and the thesis of Molinist ideas.

Thus, the review of these religious readings of the myth has allowed us to see how the different socio-cultural circumstances that surrounded the composition of the different works have reinterpreted the myth differently so that it functions: as a reflection of other biblical stories, as a Christian allegory, as an *exemplum ex contrario* that warns of the dangers and influence of the demons, as a means of enriching and reactivating hagiographies, and as a way of consolidating the nucleus of the traditional Christian family.

The political question has been one of the most discussed within the Hispanic Literatures, favored, above all, by the intellectual movements of the 18th century, and by the translations of Racine. However, examples can also be found from the Middle Ages, such as in the Iberian branches of Boethius' *Consolatio Philosophiae*. While the Latin work proposed that Iphigenia's sacrifice had been a mistake, as it plunges the entire lineage of Agamemnon into a web of revenge that distances him from true happiness, Spanish texts tend to interpret the myth in a positive way. Thus, Agamemnon manages to stand victorious over Troy by renouncing his daughter. The act of

immolation is interpreted as part of the works virtuous men must overcome. Influenced by one of the translations of Boecio's work, that of Sánchez de Viana, Baltasar de Vitoria recreated the myth of Iphigenia in his mythological manual, the *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Its reading is marked by the warlike circumstances that surrounded the sacrifice of the young Greek woman, and includes many practical details about the government of the Greek army and the balances of power within the troops.

The political readings also subsume issues of a national nature. This appears, for example, in *La amistad pagada* de Lope de Vega. In this comedy, Lope delves into the origins of Spanish national identity. To do so, he assembles classical mythological material with different historical elements from *El león de España*. In this way, Lope proposed that the concept of the Spanish emerges from the synthesis of the Greco-Latin culture, represented by the myth of Iphigenia, and the world of those pre-Roman peoples who opposed Romanisation in the Iberian Peninsula.

With the arrival of French influence in the 18th century, political readings of the myth of Iphigenia were deeply marked by cultural movements in this country. As we have seen, the *Iphigénie* de Racine was so successful that it was adapted and translated on various occasions, for example, by José de Cañizares or Gaspar Melchor de Jovellanos. These are texts that raise various questions about forms of government. Thus, and firstly, Cañizares' saga on the myth of Iphigenia (which consists of two plays) carries out a reflection on the conflicts between individuals and the state. In the first play, the emphasis is on the defense of obedience to superior institutions or major moral causes; in the second play, Cañizares poses a critical reflection on the difficulties of a tyrannical system. In this way, the myth of Iphigenia serves to generate a debate on the complex relations between individuals and forms of government from different perspectives. Secondly, Jovellanos' translation of Racine's work allows us to delve deeper into how the context influences the reception of the political message of the original work. Thus, we have seen how Jovellanos' tragedy presents a more positive characterisation of Agamemnon's character, influenced by the Spanish adaptations of Boecio's *Consolatio Philosophiae*. Finally, Domingo José de Arquellada Mendoza delves into the dichotomy between civilisation and barbarism in his recreation of the myth of Iphigenia among the Tauros, which is based on the work of the same name by Claude Guimond de la Touche.

Thus, although political readings evolve, they always maintain at their core the tensions between the individual and the state. In the first place, in Hispanic lyrics there

is a tendency to interpret that virtuous individuals must face the difficulties of the road by subordinating individual desires to the national good, as was the case in the recreations of Boethius' *Consolatio Philosophiae*. These readings, especially that of Sánchez de Viana, influenced the narrative of Baltasar de Vitoria, who justified Agamemnon's actions by the balances of power and the obligations involved in governing an army. The myth of Iphigenia also made it possible to explore the identity of the nation as the sum of different individualities in the work of Lope de Vega. This new perspective makes it possible to move towards the eighteenth-century readings, which deal with the struggle between individuals and the government structures that they themselves form.

We then investigated the recreations from a female point of view. The *Sumas de la historia troyana* by Leomarte story have allowed us to analyze how, during the Middle Ages, there were authors who built the character of Iphigenia from the prototype of the warrior maiden. To do this, these texts emphasized the motifs of virginity, the confrontation with death, helping her father and the return to domestic order to bring the mythological character closer to this archetypal construction. Other authors also characterized Iphigenia based on the paradigm of the perfect maiden. Thus, in one of the poems by Francisco Imperial, collected in the *Cancionero de Baena*, Iphigenia becomes the representative of all the Greek women of antiquity, since she embodied the essential virtues of the female sex: youth, chastity, beauty and obedience to male figures. The virtues associated with the character of Iphigenia led to comparisons being made on other occasions, such as in the Marquis of Santillana's *La Comedieta de Ponza*, between the Queen of Aragon, Maria of Castile, and the Mycenaean princess. Using references to the "Iphigenia in Aulide" and the "Iphigenia among the Taurians" by Guido da Pisa, author of *La Fiorita* or *Fiore d'Italia*, the Marquis of Santillana constructs a virtuous image of the two Aragonese monarchs, Alfonso V of Aragon and Maria of Castile.

The characterization of Iphigenia in the Middle Ages underwent a change from the 15th century onwards, as revealed in Gil Vicente's *Floresta de Engaños*, where what stands out is its ingenuity. The appearance of this new vision of women, who are given their own voice and personality, therefore affects the construction of the character of Grata Celia, based on Iphigenia.

With the arrival of the Golden Age, the idealization of the character of Iphigenia was maintained, although it began to contrast with other mythological figures of her

family. This was the case, for example, in *El Scholástico* by Cristóbal de Villalón, where the virtue of Iphigenia contrasted with the evil of her mother, Clytemnestra, or in the *Selva military y política* by Bernardino de Rebolledo, where Iphigenia opposed her aunt, Helena. All these variants in the representations of Iphigenia's character can be inserted into the well-known "The woman question". Thus, Agamemnon's daughter becomes the mould on which to pour the different conceptions of the female gender.

Within this chapter, we also find the *Fábula del sacrificio de Ifigenia* by Luis Verdejo Ladrón de Guevara, which was a milestone in the Hispanic tradition of the myth because it took up the characterization of the character that Sophocles had made in his *Agamemnon*. In contrast to the submissive Iphigenia of Euripides' tragedy, the Iphigenia of Verdejo is always against her immolation, and confronts her father and the gods. The study of this work has also allowed us to delve into the figure of Luis Verdejo Ladrón de Guevara about whom, until now, almost nothing was known (Menéndez Pelayo, 1913; Cossío, 1952; Aguilar Piñal, 1989). Thanks to the analysis of the headings of the different testimonies and the consultation of the files of the knights of the Order of Calatrava, we postulate that Luis Verdejo Ladrón de Guevara was in fact the literary name of Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales, born in Andújar in 1670, a fact that contradicts the thesis of Aguilar Piñal (1989) that he was an eighteenth-century author. From his expediency in the National Historical Archive, we can date his birth and know his genealogy. The fact that his ancestors have been recorded over two generations also explains his change of name, which would have been conditioned by the connotations of the surnames Alamos and Palomino, which, according to Ruiz de Loizaga Ullibarri (1992) and Porrás Arboledas (2006), refer to Jewish origins, which may have favoured Verdejo's desire to hide that lineage.

Finally, as early as the 18th century, we find a reflection on marriage and other love problems from a female point of view in *Para obsequio a la deydad, nunca es culto la crueldad. Iphigenia en Tracia* by Nicolás González Martínez Finally, two *ballets d'action* by Domenico Rossi in which the female figures take on a leading role, to the detriment of the male ones, but always maintaining the archetypes dependent on the male sphere such as the good wife, mother, sister or daughter, in order to respect the female role models of the 18th century

Finally, we have studied the recreations of metapoetic content that have shown the importance of the critics to Euripides' work that Aristotle poured out to contrast, discuss and formulate the golden poetics. These literary reflections influenced, at the

same time, other works such as *Los trabajos de Persiles and Sigismunda* by Cervantes, whose first episode draws from the myth of the young Greek woman. The adventures of Agamemnon's daughter also had their place in the poetry of 17th-century circumstances. This is demonstrated by Esteban Manuel de Villegas in his "Elegía V, A Cristóbal de Mesa", where we can see the use of mythology as a strategy to promote the baroque literary field. Finally, we have taken a panoramic look at the reason for the Timantes' veil in the golden literature, from Juan Boscán's "Capítulo" to Fernando de Herrera's *Anotaciones*, which has allowed us to see how Hispanic authors used it, above all, to reflect on the incapacity of art to capture certain aspects of reality, managing, moreover, to renew this classical locus by giving it a new vitality.

Finally, we have also included the critical-synoptic edition of the *Fábula del sacrificio de Ifigenia* by Luis Verdejo Ladrón de Guevara. The edition, which includes the critical apparatus and explanatory notes, presents the two states of writing that have been preserved from the text. The double presentation helps to better understand the textual genetics of this poem and the changes it underwent over time. Also, a textual study has been made, which includes the analytical description of the testimonies, and all the variants have been compared to determine the best reading and to offer a clear text to current readers. The edition is accompanied by a critical apparatus, and some explanatory notes that clarify the numerous dark passages, either because of the continuous mythological references or because of the use of cultisms, Latinisms and hyperbates.

10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE REFERENCIA

- [s.n.] (1783): *Bibliotheca Firmiana sive Thesaurus Librorum*, Milán: imprenta Monasteri S. Ambrosii Majoris, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 014857274 de la Biblioteca de la Universidad de Oxford. Disponible en: <http://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/600062001.pdf> [Consultado el 3-2-2017].
- Aguilar Piñal, Francisco (1984): *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, Madrid: Editorial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Aguilar Piñal, Francisco (1989): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo V L-M*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Alenda y Mira, Jenaro (1903): *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- Amador de los Ríos, José (1865): *Historia de la literatura española. Tomo VII*, Madrid: Imprenta a cargo de Joaquín Muñoz.
- Andioc, René y Coulon, Mireille (1997): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Bayle, Pierre (1697): *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam: R. Leers.
- Blánquez Fraile, Agustín (1975): *Diccionario latino- español y español-latino. Tomos I-II-III*, prólogo de Felipe Mateu y Llopis, Barcelona: Editorial Ramón Sopena.
- Cadenas y Vicent, Vicente de (1986): *Caballeros de la orden de Calatrava que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XVIII. Tomo I: Años de 1700-1715*, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Díaz Díaz, Gonzalo (1980): *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid: Editorial CSIC.
- Diderot, Denis y D'Alembert, Jean (eds.) (1765): *Encyclopédie*, París: Briasson. Disponible en: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/> [Consultado el 9-9-2020].
- Falcón Martínez, Constantino, Fernández-Galiano, Emilio y López Melero, Raquel (1980): *Diccionario de la mitología clásica*, prólogo de Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Alianza Editorial.

- Gallardo, Bartolomé José (1968): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid: Gredos.
- Grimal, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, prefacio de Charles Picard y prólogo de la edición española Pedro Pericay, Barcelona-Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1948): *Historia de la poesía Hispano-americana. Tomo VIII: Ecuador*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Morley, Griswold y Bruerton, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid: Biblioteca Románica Hispánica. Gredos.
- Pastor Fuster, Justo (1830): *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días [...] Tomo segundo*, Valencia: Imprenta y librería de Ildefonso Mompié.
- Pérez de Guzmán y Boza, Manuel (1901): *Catálogo de la biblioteca de Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros*, [Sevilla?], digitalizado a partir del ejemplar con signatura A F.A. 017.2/ PER de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla con signatura. Disponible en <https://archive.org/details/AFA0172PER> [Consultado el 9-5-2018].
- Revilla, Federico (2016): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra.
- Vignau y Ballester, Vicente (1903): *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Calatrava*, Madrid: Estudio tipográfico de la viuda e hijos de M. Tello, digitalizado a partir del ejemplar con signatura B 99 OM CAL de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000203037&page=1> [Consultado el 10-10-2020].

FUENTES PRIMARIAS

Griegas

Ediciones y traducciones antiguas

- Aristóteles (1626): *Poética*, trad. Alonso Ordóñez das Seyjas y Tobar, Madrid: por la viuda de Alonso Martín, digitalizado a partir del ejemplar con signatura R/13903

de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078428&page=1> [Consultado el 2-6-2020].

—— (1630): *Poética*, trad. Vicente Mariner, manuscrito inédito, digitalizado a partir del ejemplar con signatura Mss/9809 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000049909&page=1> [Consultado el 2-6-2020].

Eurípides (1503): *Tragedias*, Venecia: por Aldo Manuzio, digitalizado a partir de los ejemplares de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid con signaturas BH DER 1735 y BH DER 1736. Disponible en: <https://catalog.hathitrust.org/Record/009305163> [Consultado el 26-11-2020].

—— (1567): *Iphigenia in Aulis*, traducción de Erasmo de Rotterdam, París: Ex officina Ascensiana, digitalizado a partir del ejemplar de la British Library con signatura BLL01018087543. Disponible en: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100037202673.0x000001 [Consultado el 24-11-2018].

Ediciones y traducciones modernas

Apolodoro (1985): *Biblioteca*, introducción de Javier Arce, traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid: Gredos

Aquiles Tacio (1997): “Leucipa y Clitofonte”, en *Dafnis y Cloe de Longo; Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio; y Jámblico Babilónicas (resumen de Focio y fragmentos)*, introducciones, traducciones y notas de Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos.

Aristóteles (1988): *Política*, introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés, Madrid: Gredos.

—— (1992): *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.

Diodoro de Sicilia (2004): *Biblioteca Histórica. Libros IV-VIII*, traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch, Madrid: Gredos.

Esquilo (1986): “Agamenón”, en *Tragedias*, introducción general de Manuel Fernández-Galiano, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid: Gredos.

- Eurípides (1979): *Tragedias III. Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes. Reso*, introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, Madrid: Gredos.
- (1985): *Tragedias II. Suplicantes. Heracles. Ion. Las troyanas. Electra. Ifigenia entre los tauros*, introducciones, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid: Gredos.
- Eusebio de Cesarea, *Historia eclesiástica*, texto, versión española, introducción y notas por Argimiro Velasco-Delgado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2008.
- Heliodoro (1979): *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos.
- Heródoto (2005): *Historia. Libros III-IV*, traducción y notas de C. Schrader. Revisada por M^a E. Martínez-Fresnada, Madrid: Gredos.
- Hesíodo (1978): *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid: Gredos.
- (2007): *The shield. Catalogue of Women. Other Fragments*, Edited and translated by Glenn W. Most, Cambridge, Massachusetts- London, England: Harvard University Press.
- Homero (2000): *Iliada*, traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos.
- Pausanias (1994): *Descripción de Grecia*, introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid: Gredos.
- Píndaro (1984): *Odas y fragmentos. Olímpicas. Píticas. Nemeas. Ístmicas. Fragmentos*, introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid: Gredos.
- Proclo (1938): *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus. Le codex 239 de Photius*, ed. Albert Severyns, París-Lieja: E. Droz.
- Pseudo-Apolodoro (1985): *Biblioteca*, introducción de Javier Arce, traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid: Gredos.
- Sócrates de Constantinopla (2003): *Histoire ecclésiastique. I*, traducción de Pierre Périchon y Pierre Maravall, París: Éditions du Cerf.
- Sófocles (1981): *Tragedias. Áyax- Las Traquinias- Antígona- Edipo Rey- Electra- Filoctetes- Edipo en Colono*, introducción José S. Lasso de la Vega, traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid: Gredos.

Latinas

Ediciones y traducciones antiguas

- Bustamante, Jorge de (traductor) (1595): *Libro de Metamorphoseos y fabulas*, de Ovidio, Amberes: por Pedro Bellerio, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 017876188 de la British Library. Disponible en: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100032364759.0x000001 [Consultado el 21-11-2020].
- (ca. 1542): *Libro de Metamorphoseos y fabulas*, de Ovidio, s.n., digitalizado a partir del ejemplar con signatura R/32190 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000229454&page=1> [Consultado el 21-11-2020].
- Giraldi, Lilio Gregorio (1548): *Multiplex historia*, Basilea: por Juan Oporino, digitalizado a partir del ejemplar con signatura A Res. 37/1/13 de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://archive.org/details/ARes37113> [Consultado el 25-11-2020].
- Pérez Sigler, Antonio (traductor) (1609): *Metamorphoses*, s.n., digitalizado a partir del ejemplar con signatura U/3966 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000082071&page=1> [Consultado el 21-11-2020].
- Ravisius Textor, Johannes (1563): *Ephitetorum*, [Amberes]: por Juan Steelsij, digitalizado a partir del ejemplar con signatura FAN/4203 de la Biblioteca virtual de La Rioja. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/i18n/consulta/registro.cmd?id=1917> [Consultado el 3-4-2019].
- (1617): *Officina*, Venecia: por Juan Antonio Iulianum, digitalizado a partir del ejemplar con signatura a10, A-Oo8 de la Biblioteca de Catalunya, Disponible en: https://books.google.es/books?vid=BNC:1001975476&hl=ca&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [Consultado el 3-4-2019].

Ediciones y traducciones modernas

- Accio, Lucio (2002): *Oeuvres. Fragments*, Texte établi, traduit et commenté par Jacqueline Dangel, Paris: Les belle lettres.
- Catón, Marco Porcio (el Viejo) (2002): *Les origines: (fragments)*, ed. Martine Chassignet, París: Les Belles Lettres.
- Cicerón, Marco Tulio (1992): *El orador*, texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2003): *Los oficios*, edición de Manuel de Valbuena, Madrid: Espasa Calpe.
- (2012): *Sobre la vejez; Sobre la amistad*, traducción de María Esperanza Torrego Madrid: Alianza editorial.
- Dictis Cretense (2001): *La Iliada latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis*, introducción y traducción de María Flisa del Barrio Vega, Madrid: Gredos.
- Higinio (2009): *Fábulas*, introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, notas e índices de Javier del Hoyo, Madrid: Gredos.
- Horacio (2008): *Sátiras; Epístolas; Arte poética*, traducción, introducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid: Gredos.
- Liberal, Antonino (1989): “Metamorfosis” en *Alegorías de Homero y Metamorfosis*, introducción de Esteban Calderón Dorda y traducciones y notas de María Antonia Ozaeta Gálvez, Madrid: Gredos.
- Lucrecio (2003): *La naturaleza*, Introducción, traducción y notas de Francisco Socas, Madrid: Gredos.
- Ovidio (1992): *Tristes. Pónticas*, introducción, traducción y notas de José González Vázquez, Madrid: Gredos.
- (1995): *Metamorfosis*, Introducción de Antonio Ramírez de Verger, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid: Alianza Editorial.
- Plinio el Viejo (2019): *Textos de Historia del Arte*, ed. M^a Esperanza Torrego, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Quintiliano, Marco Fabio (1916): *Instituciones oratorias*, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid: Librería de Perlado y Páez.
- Servio (1881): *Commentary on the Aeneid of Vergil*, ed. Georgius Thilo, Leipzig: Teubner.

- (1996): *Commento al Libro XI dell'Eneide di Virgilio*, introducción, bibliografía y edición crítica de Giuseppe Ramires, Bolonia: Pàtron Editore.
- (2015): *À l'école de Virgile. Commentaire à l'Éneide (Livre 1)*, ed. Alban Baudou, Séverine Clément-Tarantino, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Valerio Máximo (2016): *Hechos y dichos memorables. Libros VII-IX. Epítomes*, traducido por Santiago López Moreda, M^a Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez, Madrid: Gredos.
- Virgilio (1992): *Eneida*, introducción de Vicente Cristóbal, traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid: Gredos
- Vorágine, Santiago de la (2016): *La leyenda dorada*, traducción del latín fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza Editorial.

Vernáculos

Ediciones antiguas y manuscritos

- [s.n.] (1787): “La Ifigenia: Comedia”, *Memorial Literario*, 47, 1, pp. 265-267. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012143895> [Consultado el 9-11-2020].
- Alford, Henry (1868): *The Poetical Works of Henry Alford*, Londres: Rivingtons, digitalizado a partir de ejemplar con signatura 016693916 de la British Library. Disponible en: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100022609023.0x000001 [Consultado el 24-11-2020].
- Arquellada Mendoza, Domingo José (1773): *La Yphigenia en Tauride: tragedia*, s.l.: s.n., digitalizado a partir del ejemplar con signatura A 250/097(11) de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://archive.org/details/A25009711> [Consultado el 24-11-2020].
- Blois, Louis de (1609): *Obras*, traducidas por Gregorio de Alfaro, Barcelona: por Sebastián de Cormellas, digitalizado a partir del ejemplar con signatura A-1339 de la Biblioteca Nacional Universitaria de Turín. Disponible en: https://books.google.es/books?id=OUIGqfP-fAAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Consultado el 6-10-2020].

- Brito, Bernardo de (1609): *Segunda parte, da monarchia Lvsytana*, Monasterio de San Bernardo (Lisboa): por Pedro Craesbeeck, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 61.D.2 (Vol. 2) de la Biblioteca Nacional de Austria. Disponible en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ166625809 [Consultado el 6-2-2017].
- Camargo, Ignacio de (1689): *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, Salamanca: por Lucas Pérez, digitalizado a partir del ejemplar con signatura U/ 3100 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115087&page=1> [Consultado el 4-3-2017].
- Camus, Jean-Pierre (1625): *L'Iphigène*, Lyon: por Antoine Chard, digitalizado a partir del ejemplar de Y2-20724 de la Biblioteca Nacional de Francia. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1232474> [Consultado el 17-5-2019].
- Cañizares, José de (1756): *El sacrificio de Efigenia*, Barcelona: por Pedro Escuder, digitalizado a partir del ejemplar con signatura U/9307 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000146683&page=1> [Consultado el 23-3-2020].
- Cañizares, José de (1770): *El sacrificio de Efigenia*, Valencia: por la viuda de Josef de Orga, digitalizado a partir del ejemplar con signatura A-B4, C5 de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://archive.org/details/A25019105> [Consultado el 23-3-2020].
- Cañizares, José de (s.a.): *El sacrificio de Yfigenia. Segunda parte*, Barcelona: por la Carlos Gibert y Tutó, digitalizado a partir del ejemplar con signatura H Ca. 019/055 de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://archive.org/details/A25011706/mode/2up> [Consultado el 23-3-2020].
- Cartari, Vincenzo (1556): *Imagini*, Venecia: Por Francesco Marcolini, ejemplar digitalizado por la Biblioteca Nacional de Austria con signatura AC10405621. Disponible en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ17178420X [Consultado el 12-10-2020].
- Cruz, Ramón de la (s.a.): *La comedia de Valmojado*, manuscrito inédito, digitalizado a partir del ejemplar con signatura Mss/144603/4 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000223198&page=1> [Consultado el 25-11-2020].

- Cueva, Juan de la (s.a.): “A Cristóbal de Sayas de Alfaro”, en *Poesía selecta*, manuscrito inédito, pp. 187-216, digitalizado a partir del ejemplar con signatura Mss/4116 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000104610&page=1> [Consultado el 26-11-2020].
- Dolce, Lodovico (1572): *L’Achille et l’Enea*, Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari, digitalizado a partir de ejemplar con signatura BE.7.L.22 de la Biblioteca Nacional de Austria. Disponible en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ20532020X [Consultado el 27-6-2020].
- Fernández de Córdoba y la Cerda, María del Rosario (1787): *Noticia de la fundación patronato real de legos*, Madrid: por Antonio de Sancha, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 3/21976 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092276&page=1> [Consultado el 8-5-2020].
- Godínez, Felipe (1667): *San Mateo en Etiopía*, en *Parte veinte y ocho de Comedias nuevas de los mejores ingenios desta Corte*, Madrid: por Joseph Fernández de Buendía, pp. 371-402, digitalizado a partir del ejemplar con signatura R/ 22681 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073790&page=1> [Consultado el 3-1-2017].
- González Martínez, Nicolás y Nebra, José (1747): *Para obsequio a la deydad, nunca es culto la crueldad. Iphigenia en Tracia*, Madrid: [s.n.], digitalizado a partir del ejemplar con signatura A 250/ 097 (09) de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://archive.org/details/A25009709> [Consultado el 10-5-2020].
- Gutiérrez de los Ríos, Gaspar (1600): *Noticia general*, Madrid: por Pedro de Madrigal, digitalizado a partir del ejemplar con signatura BH FG 1785 de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323534989&view=1up&seq=5> [Consultado el 13-6-2020].
- Lassala y Sangerman, Manuel (1781): *Ifigenia in Aulide*, traducción de Juan Bautista Esplugues Palavicino, Valencia: por Joseph y Thomas de Orga, digitalizado a partir de ejemplar con signatura VR-643 (7) de la Biblioteca Foral de Bizkaia. Disponible en:

- <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/75094/b11092282.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el 25-11-2020].
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1585): *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milán: Paolo Gottardo Pontio, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 680828323 de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.532023427x&view=1up&seq=5> [Consultado el 27-8-2020].
- Madrigal, Alfonso de (1506): *Tostado sobre Eusebio*, Salamanca: Hans Gysser, digitalizado a partir del ejemplar de la Universidad de Valladolid con signatura U/Bc lyR 286 (1). Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25237> [Consultado el 12-6-2019].
- (1679): *Comento a Eusebio*, Madrid: por Francisco Sanz, digitalizado a partir del ejemplar con signatura BH FLL 10708 de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5324256806&view=1up&seq=1> [Consultado el 3-2-2019].
- Martins, Fernan (s. XIV): *Crónica de Troya*, versión del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, digitalizado a partir del ejemplar con signatura mss. 10233 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046143> [Consultado el 2-4-2020].
- Morales, Ambrosio de (1586): “Discurso de la lengua”, en *Obras* de Juan Pérez de Oliva, Córdoba: Gabriel Ramos Bejarano, digitalizado a partir de ejemplar con signatura *38.F.7 de la Biblioteca Nacional de Austria. Disponible en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ182789502 [Consultado el 11-6-2020].
- Núñez de Reinoso, Alonso (1552): *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, Venecia: por Gabriel Giolito de Ferrari y sus hermanos, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 58.Z.113 de la Biblioteca Nacional de Austria. Disponible en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ171339409 [Consultado el 13-3-2020].
- Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: por Simón Fajardo, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 60701-B ALT MAG de la Biblioteca Nacional de Austria. Disponible en:

http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ156338201

[Consultado el 26-11-2020].

Padilla, Pedro de (1582): *Églogas pastoriles*, Sevilla: en casa de Andrea Pescioni, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 018208975 de la British Library.

Disponible

en:

http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100033495807.0x000001

[Consultado el 28-8-2020].

Pereira de Santa Anna, Joseph (1738): *Os Dous Atlantes da Ethiopia. Segundo Atlante da Ethiopia Santa Ifigenia. Tomo segundo*, Lisboa occidental: por Antonio Pedrozo Galram, a costa de Antonio Nunes Correa, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 016046079 de la British Library. Disponible en:

https://books.google.es/books?id=JpOap7wl_RIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Consultado el 25-

9-2018].

Pérez de Guzmán, Alonso (trad): (1768): *Iphigénie*, de Jean Racine, [Madrid]: Imprenta Real de la Gaceta, con signatura 95.684 en la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona.

——— (1768): *Iphigénie*, de Jean Racine, [Madrid]: Imprenta Real de la Gaceta, con signatura T/ 8418 en la Biblioteca Nacional de España.

——— (1768): *Iphigénie*, de Jean Racine, [Madrid]: Imprenta Real de la Gaceta, con signatura T/ 20486 en la Biblioteca Nacional de España.

Pérez de Moya, Juan (1584): *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes*, Alcalá de Henares: por Juan Gracián, digitalizado a partir del ejemplar con signatura BH FLL 4744 de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

Disponible

en:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323588860&view=1up&seq=7>

[Consultado el 16-3-2019].

——— (1599): *Filosofía secreta*, Zaragoza: por Miguel Fortuño Sanchez, a costa de Juan Bonilla, digitalizado a partir del ejemplar con signatura MitRes. 1-12º de la Biblioteca de Catalunya. Disponible

en:

https://books.google.es/books?vid=BNC:1001176226&hl=ca&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [Consultado el 2-2-2019].

Pisa, Guido da (1824): *Fiore di Italia*, ed. Luigi Muzzi, Bolonia: Romano Turchi, π1 A-U⁸ V-Z⁸ 2A⁴ γ1 de la Biblioteca Nacional Central de Florencia. Disponible en:

https://books.google.es/books?id=i86bUPxnCeAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Consultado el 16-2-2020].

Rebolledo y Villamizar, Bernardino de (1652): *Selva militar y política*, Colonia Agripina: por Antonio Kinchio, digitalizado a partir del ejemplar con signatura *38.Bb.82 de la Biblioteca Nacional de Austria. Disponible en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ175708203 [Consultado el 19-4-2020].

——— (1661): *Selva militar y política*, Amberes: Oficina Plantiniana, digitalizado a partir del ejemplar con signatura 4 P.o.hisp. 59 h de la Biblioteca Estatal de Baviera. Disponible en: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10529868.html> [Consultado el 24-5-2020].

Rivadeneira, Pedro de (1604): *Flos sanctorum*, Madrid: por Luis Sánchez, digitalizado a partir del ejemplar con signatura G i 26/ LA 001014019 1 v. de la Biblioteca Alessandrina de Roma. Disponible en: https://books.google.es/books/about/Flos_Sanctorum_o_Libro_de_las_vidas_de_.html?id=zjCvBh2JpTMC [Consultado el 15-1-2017].

Rossi, Domenico (1794): *Ifigenia en Tauridae: bayle trágico pantomimo*, [Madrid]: Oficina de Cruzado, digitalizado a partir del ejemplar con signatura T/ 13513 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000211491&page=1> [Consultado el 15-6-2020].

——— (1797): *Ifigenia en Aulida. Baile heroico pantomimo*, [Madrid]: por la oficina de Blas Román, digitalizado a partir del ejemplar con signatura T/ 24548 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000250967&page=1> [Consultado el 15-6-2020].

——— (s.a.): *La muerte y venganza de Agamenón, y Furias de Orestes*, Madrid: En la imprenta de González, digitalizado a partir del ejemplar con signatura T/ 26433 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000250949&page=1> [Consultado el 15-6-2020].

Rucellai, Giovanni (1723): *L'Oreste*, en *Tomo primo in cui si contengono La Sofonisba del Trissino. L'Oreste del Rucellai non più stampato. L'Edipo di Sofocle tradotto dal Giustiniano. La Merope del Torelli. Premessa un'istoria del teatro, e difesa di esso*, Verona: por Jacopo Vallarsi, digitalizado a partir del ejemplar con signatura RAVE008309 de la Biblioteca Nacional Central de Roma. Disponible

- en: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/libroantico/RAVE008309/0002>
[Consultado el 20-9-2020].
- Sánchez de Viana, Pedro (traductor) (s.a.): *De la consolación filosófica*, de Boecio, manuscrito inédito, digitalizado a partir del ejemplar con signatura Mss/1577 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008322&page=1> [Consultado el 30-12-2019].
- Solórzano, Juan de (1653): *Emblemata*, Madrid: por Tipografía Domingo García Morrás, ejemplar con signatura A FD/ 0572 de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.
- Vega, Lope de (1617): *El niño inocente de la Guardia*, en *Octava parte de sus comedias*, Madrid: por la viuda de Alonso Martín, digitalizado a partir del ejemplar con signatura R/13859 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134313&page=1> [Consultado el 20-7-2020].
- Verdejo Ladrón de Guevara, Luis (1699): *La caída del apóstol san Pablo*, Madrid: s.n., digitalizado a partir del ejemplar con signatura 019762581 de la British Library. Disponible en: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100100635507.0x000001
[Consultado el 30-4-2018].
- (s.a.): *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, s.l.: s.n., ejemplar digitalizado a partir del ejemplar de la Hispanic Society de Nueva York.
- (s.a.): *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, s.l.: s.n., en *Vitae Sanctorum et Martyrum 1*, ejemplar con signatura Xi 7778 ff. de la Biblioteca Estatal de Berlín.
- (s.a.): *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, manuscrito inédito, digitalizado a partir del ejemplar con signatura CO-Ch-US-AHCRS-DMV-1.1.1.R27 del Archivo Histórico Cipriano Rodríguez Santa María de la Universidad de La Sabana (Colombia). Disponible en: <http://intellectum.unisabana.edu.co/handle/10818/21372> [Consultado el 20-4-2018].
- (s.a.): *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, en *Libro de varios papeles curiosos, poéticos y prosaicos de diversos ingenios y de don Gerónimo Manuel de Castilla Muñiz*, manuscrito inédito, digitalizado a partir del ejemplar con signatura Mss/

- 18148 de la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135501&page=1> [Consultado el 22-4-2018].
- (s.a.): *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, en *Varios papeles en prosa y verso*, manuscrito inédito, con signatura A 333/ 092 en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.
- (s.a.): *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, manuscrito inédito, digitalizado a partir del ejemplar con signatura Mss/ 5915 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114791&page=1> [Consultado el 25-4-2018].
- (s.a.): *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, s.l.: s.n., digitalizado a partir de ejemplar con signatura VE/518/23 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000063708&page=1> [Consultado el 22-4-2018].
- Villalón, Cristóbal de (1898): *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Madrid: por la viuda e hijos de Tello, ejemplar con signatura H HAZ/ 2736 en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.
- Villegas, Alonso (1998): *Fructus Sanctorum y Quinta parte del Flos sanctorum*, edición digital de José L. Canet a partir de la edición de José Aragüés Aldaz, Revista Lemir, 2. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Flos/Index1.html> [Consultado el 17-01-2017].
- Villegas, Esteban Manuel de (1618): *Las eróticas o amatorias*, Nájera: por Juan de Mongaston, ejemplar digitalizado por la British Library con signatura BLL01018065780. Disponible en: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100036402839.0x000001 [Consultado el 30-1-2019].
- (1620): *Las eróticas o amatorias*, Nájera: Juan de Mongaston, ejemplar digitalizado por la Biblioteca de Catalunya con signatura Res 1296-12. Disponible en: https://books.google.es/books?vid=BNC:1001966383&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=es#v=onepage&q&f=false [Consultado el 28-1-2019].
- (1665): *Los cinco libros de la Consolación*, Madrid: Por Andrés García de la Iglesia, ejemplar digitalizado por la British Library con signatura 019728461. Disponible en:

http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100099020556.0x000001

[Consultado el 12-10-2019].

—— (1774): *Las Eróticas y traducción de Boecio*, Madrid: Por don Antonio de Sancha, ejemplar digitalizado por la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid con signatura BH FLL 28765. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=isD1RK1-S1MC&printsec=frontcover&dq=Las+Eróticas+y+traducción+de+Boecio&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjCjeG9qpTtAhUKkhQKHcl3CIMQ6AEwAHoECAAQAg#v=onepage&q&f=false> [Consultado el 27-1-2020].

—— (1797): *Las Eróticas y traducción de Boecio*, Madrid: Por don Antonio de Sancha, ejemplar digitalizado por la Biblioteca Nacional de Austria con signatura AC10405621. Disponible en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ179481306 [Consultado el 12-10-2019].

Vitoria, Baltasar de (1620): *Teatro de los dioses de la gentilidad. Primera parte*, Salamanca: por Antonia Ramírez, digitalizado a partir del ejemplar con signatura BH FLL 16065 de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://catalog.hathitrust.org/Record/009333544> [Consultado el 19-3-2020].

—— (1702): *Segunda parte del Theatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona: en la imprenta de Juan Pablo Martí, por Francisco Barnola impresor, digitalizado a partir del ejemplar con signatura BH DER 7036 de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5319105415&view=1up&seq=5> [Consultado el 19-3-2020].

VoráGINE, Santiago de la (1866): *La leyenda de oro por cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la iglesia. Tomo tercero*, revisada por los padres de la Compañía de Jesús, Barcelona-París: Sociedad Editorial La Maravilla/ Don Francisco Brachet, digitalizado a partir del ejemplar con signatura BX4654 .R5 1865 de la Biblioteca de la Universidad Estatal de Ohio. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=L95BAQAAMAAJ&pg=PA666&dq=La+leyenda+de+oro+por+cada+d%C3%ADa+del+a%C3%B1o.+Vidas+de+todos+los+santos+que+venera+la+iglesia.+Tomo+tercero&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiCyYjDuZ>

Ediciones modernas

- Aguayo, Alberto de (traductor) (1946): *La consolación de la Filosofía*, de Boecio, Luis G. Alonso Getino (ed.), Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Alberti, Leon Battista (1996): *De la pintura*, introducción y notas J. V. Field, estudio preliminar y traducción J. Rafael Martínez-E., México D. F.: Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alfonso X, el Sabio (2001): *General Estoria. Primera Parte*, ed. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.
- (2009): *General Estoria. Segunda Parte*, ed. Belén Almeida, Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.
- (2009b): *General Estoria. Tercera Parte*, eds. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Bautista Horcajada Diezma, Carmen Fernández López y Verónica Gómez Ortiz, Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.
- Alfonso XI (1975): *Historia troyana*, versión del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, ed. Kelvin M. Parker, Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Alighieri, Dante (2018): *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, Barcelona: Acantilado.
- Andrés, Juan (2004): *Cartas familiares: (viaje a Italia)*, eds. Idoia Arbillaga y Carmen Valcárcel, dirigida por Pedro Aullón de Haro, Madrid: Verbum.
- Argensola, Lupercio Leonardo de (2019): “Textos de Lupercio Leonardo de Argensola”, en *Antología de la Literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 2. Poesía de los segundones*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 133-159.
- Bastianelli, Edi (ed.) (1983): *La amistad pagada*, Lope de Vega, Florencia: Università Degli Studi di Firenze.
- Boccaccio, Giovanni (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, eds. M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid: Editora Nacional.

- Boecio (2015): *La consolación de la Filosofía*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid: Alianza editorial.
- Boil, Carlos (1929): *El marido asegurado*, en *Poetas dramáticos valencianos. Vol 2*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid: Tipografía de Archivos.
- Boscán, Juan (1999): *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid: Akal.
- Burgos, Juan de (2010) (ed.): *Crónica troyana* (Burgos, 1490), ed. Erin M. Rebhan, *eHumanista: Monographs in Humanities*, 2. Disponible en: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/Erin%20M%20Rebhan.pdf [Consultado el 10-5-2020].
- Camões, Luís (1989): *Os Lusíadas*, ed. Júlio Costa Pimpao, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Carvallo, Luis Alfonso de (1997): *Cisne de Apolo*, introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo, Kassel: Edition Reichenberger.
- Casas, Bartolomé de las (1992): *Obras completas 7. Apologética historia sumaria II*, ed. Vidal Abril Castelló, Jesús A. Barreda, Berta Ares Queija y Miguel J. Abril Stoffels, Madrid: Alianza Editorial.
- Cascales, Francisco de (1975): *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe.
- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2016): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid: Cátedra.
- Chinchilla, Pedro de (1999): *Libro de la historia troyana*, versión de la *Historia de la destrucción de Troya* de Guido delle Colonne, ed. María Dolores Peláez Benítez, Madrid: Editorial Complutense.
- Colonne, Guido delle (1996): *Historia de la destrucción de Troya*, ed. Manuel A. Marcos Casquero, Madrid: Akal.
- Conti, Natale (2006): *Mitología*, traducción de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia: Universidad de Murcia.
- Covarrubias, Sebastián de (2001): *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*, eds. Georgina Dopico y Jacques Lerza, Madrid: Polifemo.

- Cueva, Juan de la (1965): “Ejemplar poético”, en *El infamador; Los siete infantes de Lara; y el Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid: Espasa-Calpe.
- Dolce, Lodovico (2010): *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de Arte*, ed. Santiago Arroyo Esteban, prólogo de Fernando Checa Cremades, Madrid: Akal.
- Eslava, Antonio de (2014): *Noches de invierno*, ed. Julia Barella Vigal, Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Fernández de Heredia, Juan (2012): *Crónica Troyana*, edición, introducción y notas de María Sanz Julián, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. Instituto de Estudios Turolenses.
- Gernert, Folke (ed.) (2002a): *Baldo: Sevilla, Dominico de Robertis, 1542*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Gil Vicente (1972): *Gil Vicente's Floresta de Enganos: A Critical Edition with Introduction and Notes*, ed. Constantine Christopher Stathatos, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Gómez de Zamora, Alfonso (traductor) (1992): *Text and concordance of Morales de Ovidio: a fifteenth-century Castilian traslation of the Ovidius moralizatus: Madrid, Biblioteca Nacional ms. 10144/ Pierre Berçuire*, ed. Derek C. Carr, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Góngora, Luis de (1974): *Góngora y el “Polifemo”*, edición comentada y anotada de Dámaso Alonso, Madrid: Gredos.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1848): “Prólogo”, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Tomo primero*, Madrid: Imprenta de la publicidad a cargo de D. M. Rivadeneyra.
- Herrera, Fernando de (1580): *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (ed. facsímil), ed. Juan Montero, estudio bibliográfico de Juan Montero, Salamanca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, Universidad de Sevilla, Grupo P.A.S.O. y Universidad de Huelva.
- (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. José María Reyes Cano e Inoria Pepe Sarno, Madrid: Cátedra.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (2005): “Apuntamiento sobre el dialecto asturiano (1804)”, en *Obras completas*, tomo IX, eds. Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz de la Peña, Oviedo: Instituto Feijoo, pp. 295-322.

- (2010): *Ifigenia, Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, ed. René Andioc, 20, pp. 23-111. Disponible en: <http://reunido.uniovi.es/index.php/CESXVIII/article/view/12211/11219> [Consultado el 9-11-2020].
- Lassala y Sangerman, Manuel (2015): *Ifigenia in Aulide*, en *De la Ifigenia en Áulide de Eurípides a la Ifigenia in Aulide de Manuel Lassala*, ed. María Sebastià Sáez, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, pp. 261-351.
- Leomarte (1932): *Sumas de la historia troyana*, edición, prólogo, notas y vocabulario por Agapito Rey, Madrid: S. Aguirre.
- Lope de Vega (1951): *Jerusalén conquistada*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1983): *La amistad pagada*, edición de Edi Bastianelli, Florencia: Università Degli Studi di Firenze
- (1995): “La amistad pagada” en *Comedias, XII*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid: Biblioteca Castro. Turner.
- (2005): *La hermosura de Angélica*, ed. Marcella Trambaioli, Madrid, Frankfurt am Main: Universidad de Navarra. Iberoamericana. Vervuert.
- (2007): *El laurel de Apolo*, edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.
- (2010): *Isidro: poema castellano*, ed. Antonio Sánchez-Jiménez, Madrid: Cátedra.
- (2012): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra.
- (2015): *La vega del Parnaso III*, ed. crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado con la colaboración de José Cano Navarro, Javier García Rodríguez, Christian Giaffreda, *et alii*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- López de Mendoza, Íñigo (2003): *Poesías completas*, ed. Maxim P. A. M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid: Castalia.
- (1982): *Bías contra fortuna*, ed. Maxim Kerkhof, Madrid: Real Academia Española.
- López Pinciano, Alonso (1953): *Filosofía antigua poética*. Tres tomos, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Luján de Sayavedra, Mateo [Juan Martí] (2007): *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. David Mañero Lozano, Madrid: Cátedra.

- Luzán, Ignacio de (2008): *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, Madrid: Cátedra
- Manrique de Lara y Gonzaga, María Luisa (2015): *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, estudio preliminar, edición y notas de Hortensia Calvo y Beatriz Colombi, Madrid, Frankfurt am Main México D.F.: Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas Editores.
- Molina, Tirso de (1994): *Deleitar aprovechando*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (1994): *Escarmientos para el cuerdo*, Madrid: Chadwyck-Healey.
- Pérez de Hita, Ginés (2005): *Los 17 libros de Daris del Bello Troyano*, ed. José Luis Molina Martínez, *Especulo. Revista de estudios literarios*, 31. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/gtroya.html> [Consultado el 18-6-2020].
- Pérez de Oliva, Hernán (2019): *Edición crítica de la obra dramática de Hernán Pérez de Oliva: sus tragedias “La venganza de Agamenón” y “Hécuba triste”*, ed. Araceli Hernández López, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/59313/1/T41769.pdf> [Consultada el 14-6-2020].
- Racine, Jean (1951): *Principes de la tragédie en marge de la “Poétique” d’Aristote*, ed. Eugène Vinaver, París: Nizet.
- (2003): *Andrómaca. Ifigenia. Fedra*, introducción, traducción y notas de Paloma Ortiz García, Madrid: Gredos.
- (2014): “Iphigénie”, en *Théâtre complet*, ed. Alain Viala y Sylvaine Guyot, prólogo de Jacques Morel, París: Classiques Garnier, pp. 729-817.
- Rodríguez del Padrón, Juan (1999): *Triunfo de las donas y cadira de honor*, Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, basado en la edición de Madrid: Editora Nacional.
- Saavedra Fajardo, Diego de (1999): *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra.
- Sainte-Maure, Benoît (1904): *Le Roman de Troie. Tome I*, ed. Léopold Constans, Paris: Librairie de Firmin Didot et cie.
- Salvador Miguel, Nicasio (1987): *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra.
- Santa Cruz y Espejo, Francisco Xavier Eugenio de (1981): *Obra educativa*, edición, prólogo, notas y cronología de Philip L. Astuto, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (2007): *Historical-Critical Introduction to the Philosophy of Mythology*, traducido por Mason Richey y Markus Zisselsberger, con prólogo de Jason M. Wirth, Albany: State University of New York Press.
- Soto, Hernando de (2017): *Emblemas moralizadas*, edición y estudio de José Julio García Arranz y Nieves Pena Sueiro, Barcelona: José J. de Olañeta, Editor. Colección Medio Maravedí.
- Valdés, Juan de (2009): *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid: Cátedra.
- Vega, Garcilaso de (2001): *Obras completas con comentario*, ed. Elias L. Rivers, Madrid: Castalia.
- Vico, Giambattista (2012): *Principios de una ciencia nueva: en torno a la naturaleza común de las naciones*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Vigo, Joana de (2019): *Ifigenia a Tàurida*, de Claude Guimond de la Touche, ed. Maria Paredes y Josefina Salord, Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears. Biblioteca Marian Aguiló.
- Villalón, Cristóbal de (1977): *El Scholástico*, ed. Richard J. A. Kerr, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1997): *El Scholástico*, ed. José Miguel Martínez-Torrejón, Barcelona: Crítica.

Expedientes

- (1604): Diego Cacho de Santillana, Archivo General de Indias, con signatura (CONTRATACION,5281,N.15).
- (1604): Diego Ruiz de la Estrella, Archivo General de Indias, con signatura (CONTRATACION,5281,N.16).
- (1604): Luis Verdejo Ladrón de Guevara, Archivo General de Indias, con signatura (CONTRATACION,5281,N.17).
- (1605): Carta del oidor Cristóbal Cacho de Santillana, Archivo General de Indias, con signatura (PANAMA,15,R.6,N.50).
- (1642): Autos de bienes difuntos, Archivo General de Indias, con signatura (CONTRATACION,407A).
- (1703) Luis Verdejo y Álamos Palomino Morales, Expedientillo OM-CABALLEROS_CALATRAVA,Exp.2782 del Archivo Histórico Nacional en Madrid.

- (1718): Documentación relativa al depósito de una biblioteca, propiedad de María Guadalupe Lancáster Cárdenas [IX duquesa de Maqueda], que tras su fallecimiento, su hijo, [Joaquín Ponce de León Lancáster, VII] duque de Arcos entregó al Convento de Santa Eulalia de la orden de San Francisco en Marchena (Sevilla), reservando la propiedad a la casa de Arcos, en el Archivo Histórico de la Nobleza, con signatura OSUNA, C.173,D.146-149.
- (1737) Prórroga de la licencia y privilegio de reimpresión de varias obras, solicitada por Nicolás Rodríguez Franco, impresor de libro, en el Archivo Histórico Nacional con signatura CONSEJOS, 50634, Exp. 97.

Láminas, dibujos y grabados

- Béatrizet, Nicolas (ca. 1553): *Sacrificio de Ifigenia*, digitalizado a partir de la estampa con signatura INVENT/4557 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044269> [Consultado el 26-11-2020].
- Musi, Agostino (ca. 1515): *Ifigenia*, digitalizado a partir de la estampa con signatura INVENT/5223 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000145924> [Consultado el 26-11-2020].
- Paulini, Jacobo: (ca. 1550-1600): “Ifigenia condotta al Sacrificio”, en [*Alfabeto figurado*], digitalizado a partir de la lámina con signatura INVENT/4890 de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000132826> [Consultado el 26-11-2020].

ESTUDIOS

- Aguilar Piñal, Francisco (1968): “La obra ilustrada de don Cándido María Trigueros”, *Revista de Literatura*, 34, 67, pp. 31-55.
- (1974): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Aguirre Castro, Mercedes (2002): “Scylla: Hideous monster or *femme fatale*? A case of contradiction between literary and artistic evidence”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 12, pp. 319-328.
- Ahmed, Ehsan (1988): “Racine’s Agamemnon: The Problem of Voice in *Iphigénie*”, *Romanic Review*, 79, 4, pp. 574-584.

- Aizenberg, Edna (1985): “El bildungsroman fracasado en Latinoamérica: El caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra”, *Revista iberoamericana*, 51 (132), 539-546.
- Albareda, Anselm M. (1920): *L'arxiu antic de Montserrat: intent de reconstrucció*, Montserrat: Monestir de Montserrat.
- Albuixech, Lourdes (2010): “Astrea en *Los trabajos de Job*, de Felipe Godínez”, *Anagnórisis*, 2, pp. 162- 181.
- Alchalabi, Frédéric (2010): “Adaptation et réélaboration des sources dans la *Crónica Troyana* anónima de 1490”, *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, pp. 1-17. Disponible en: <https://journals.openedition.org/e-spania/20116> [Consultado el 8-3-2020].
- Alonso Getino, Luis G. (1946): “Introducción y notas”, en *La consolación de la Filosofía*, de Boecio, traductor Alberto de Aguayo, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Alvar Ezquerro, Antonio (1997): *Exilio y elegía latina entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Alvar, Manuel (1984): “Las poesías de Carvajales en italiano. *Cancionero de Estúñiga*, núms. 143-145”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor F. Ynduráin*, pp. 15-30.
- Álvarez Martínez, María Salud (1992): “José de Nebra a la luz de las últimas investigaciones”, *Anuario Musical*, 47, pp. 153-173.
- Álvarez Morán, M^a Consuelo e Iglesias Montiel, Rosa M^a (2016): “La *Genealogia deorum* y las prácticas mitográficas de Boccaccio”, en *Lire les mythes. Formes, usages et visées des pratiques mythographiques de l'Antiquité à la Renaissance*, ed. Arnaud Zucker, Jacqueline Fabre-Serris, Jean-Yves Tilliette, dic. Gisèle Besson, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 237-262.
- Álvarez Palenzuela (2017): “El precio de la guerra: algunos datos sobre el enfrentamiento entre Castilla y Aragón y Navarra. 1429-1430”, *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 19, pp. 61-92. Disponible en: <http://www.epccm.es/index.php?journal=epccm&page=article&op=view&path%5B%5D=415> [Consultado el 24-11-2020].
- Álvarez Sellers, María Rosa (1997): “Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 3, pp. 7-26.
- Anderson, Benedict (2006): *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, edición revisada, Londres-Nueva York: Verso.

- Andioc, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia: Fundación Juan March/ Castalia.
- (2010): “Introducción”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 20, pp. 9-22.
 Disponible en: <http://reunido.uniovi.es/index.php/CESXVIII/article/view/12210/11218>
 [Consultado el 8-5-2020].
- Ardavín, Carlos X. (1997): “La ambigüedad temática de la *Comedieta de Ponza*”, *Hispanófila*, 119, pp. 1-8.
- Armas Wilson, Diana de (1991): *Allegories of Love. Cervantes’s “Persiles and Sigismunda”*, Princeton: Princeton University Press
- Armas, Frederick A. de (2013): “Timantes y la pintura que habla en *El mayor encanto, amor*”, *Anuario calderoniano*, 1, pp. 97-113.
- (2016): “La pintura de Timantes en el círculo cervantino: Pedro de Padilla, Lobo Lasso de la Vega y el Quijote”, *Arte Nuevo*, 3, pp. 151-183.
- (2017): “Un pintor clásico en la poesía del Siglo de Oro. Timantes en Boscán, Garcilaso, Lope de Vega y Argensola”, en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, eds. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, *et alii*, Venecia: Edizioni Ca Foscari, pp. 49-68.
- (2019): “Jovellanos e *Ifigenia*: Racine, Boscán y la tradición pictórica”, *Scriptura. Estudios sobre teatro hispánico en homenaje a Josep M. Sala Valldaura*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Llíeda: Universitat de Lleida, pp. 63-72.
- Armendáriz, Ángel M. (1966): *Edición y estudio de “El scholástico” de Cristóbal de Villalón*, Tesis doctoral, The Catholic University of America, Washington D.C.
- Arroyo Esteban, Santiago (2010): “A i lettori”, en *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de Arte*, de Lodovico Dolce, prólogo de Fernando Checa Cremades, Madrid: Akal.
- Astell, Ann W. (2019): *Job, Boethius, and Epic Truth*, Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1957): “Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1, pp. 1-35.
- (ed.) (1969): “Introducción y notas”, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes, Madrid: Castalia.

- Baik, Seung-Wook (2003): *Aproximación al decir narrativo castellano del siglo XV*, Newark: Juan de la Cuesta.
- Bakogianni, Anastasia (2009): “The Taming of a Tragic Heroine: Electra in Eighteenth Century Art”, *International Journal of the Classical Tradition*, 16, 1, pp. 19-57.
- Balsa, Miguel A. (2012): “*Cállate, loca perdida*: una lectura trágica del *Auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente”, *Hispanófila*, 165, pp. 117-134.
- Baranda Leutorio, Consolación (2000): “La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)”, *Príncipe de Viana. Anejo*, 18, pp. 49-65.
- Baring, Anne y Jules Cashford (1993): *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*, Londres: Penguin.
- Barrera, Isaac J. (1979): *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito: Libresa.
- Barrio Vega, M^a Felisa del y Cristóbal López, Vicente (2001): “Introducción”, en *La Iliada latina; Diario de la Guerra de Troya* de Dictis Cretense; *Historia de la destrucción de Troya* de Dares Frigio, Madrid: Gredos.
- Barrio Vega, María Luisa del (ed.), *Epigramas funerarios griegos*, traducción, introducción y notas de María Luisa del Barrio Vega, Madrid, Gredos, 1992.
- Barthes, Roland (1979): *Sur Racine*, Paris: Points.
- (2014): *Mythologies*, Lonrai: Points.
- Bataille, George (2018): *Teoría de la religión y El culpable*, traducción y prólogo de Fernando Savater, Madrid: Taurus.
- Bataillon, Marcel (1979): “Héritage classique et culture chrétienne à travers *El Scholástico* de Villalón” en *L’Humanisme dans les lettres espagnoles. XIXe colloque internationale d’études humanistes*, Paris: Vrin, pp. 15-29.
- Battaglia, Salvatore (1965): *La coscienza letteraria del Medioevo*, Nápoles: Liguori.
- Beard, Mary (2017): *Women and Power: A Manifesto*, Londres: Profile Books.
- Beauvoir, Simone de (2017): *El segundo sexo*, Madrid: Cátedra.
- Bedel, Marie (2013): “Portraits de femmes chez Guido delle Colonne”, *Atalaya*, 13, pp. 1-18.
- Bejczy, István P. (2011): *Cardinal Virtues in the Middle Ages: A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden, Boston: Brill.
- Belfiore, Elizabeth (1992): “Aristotle and Iphigenia”, en *Essays on Aristotle’s “Poetics”*, ed. Amélie Oksenberg Rorty, Princeton: Princeton University Press.
- Berbara, Maria (1999): “El Laocoonte y el tema del sacrificio entre el Renacimiento y la Contrarreforma”, *Goya. Revista de Arte*, 269, pp. 112- 124.

- Bermejo Gregorio, Jordi (2017): “Responde don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares: testimonio de la primera incompreensión clasicista del teatro palaciego barroco”, *Atalanta. Revista de las letras barrocas*, 5, 1, pp. 83-113. Disponible en: <https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-51C/75> [Consultado el 12-2-2020].
- Berrio Martín-Retortillo, Pilar (1994): *El mito de Orfeo en el renacimiento*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bertoni, Giulio (1973): *Il Duecento*, Milán: Francesco Vallardi.
- Blanco, Mercedes (2012): *Góngora heroico. “Las Soledades” y la tradición épica*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Blázquez, José María (1977): *Imagen y mito: estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Blondell, Ruby (2013): *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Nueva York: Oxford University Press.
- Blondell, Ruby; Gamel, Mary-Kay; Rabinowitz, Nancy Sorkin; y Zweig, Bella (1999): *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*, Nueva York. Londres: Routledge.
- Bolaños Donoso, Piedad (1983): *La obra dramática de Felipe Godínez (trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla.
- Bolaños Donoso, Piedad y Piñero Ramírez, Pedro (1991): “Introducción” en *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*, Kassel-Sevilla: EditionReichenberger-Universidad de Sevilla.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2007): “Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora”, en *Góngora hoy (IX): Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 157-263.
- Bonmatí Sánchez, Virginia (2006): *Humanistas europeos (siglos XIV-XVI)*, Madrid: Editorial Complutense.
- Bonnechère, Pierre (2013): *Le sacrifice humain grec en Grèce ancienne*, Lieja: Presses Universitaires de Liège.
- Bordas Ibáñez, Cristina (2009): “Coreografía y música en las fiestas ecuestres del siglo XVIII: los juegos de parejas”, *Revista de Musicología*, 32, 2, pp. 245-267.

- Bottineau, Yves (1986): *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Brancaforte, Benito (1990): 'Las Metamorfosis' y 'Las Heroidas' de Ovidio en La 'General Estoria' de Alfonso el Sabio, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Braschi, Giannina (1979): "La metamorfosis del ingenio en la "Égloga III" de Garcilaso", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4, 1, pp. 19-36.
- Bravo Vega, Julián (1989): *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669)* [3 vols. 1. Fortuna crítica; 2. La obra literaria: manuscritos e impresos; 3. Estudio biográfico], Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- (1993): "Esteban Manuel de Villegas: Panorama histórico-literario de un escritor", *Revista de Literatura*, 55, 109, pp. 465-485.
- Brilhante, Maria João (1992): "Floresta", en *Vicente. Coleção dirigida por Osório Mateus*, Lisboa: Quimera, pp. 3-35.
- Bühler, Johannes (2005): *La cultura en la Edad Media. El primer renacimiento de occidente*, Barcelona: Círculo Latino.
- Burguillo López, Francisco Javier (2010): *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-de-la-cueva-y-el-nacimiento-del-teatro-historico-en-espana/> [Consultado el 5-7-2020].
- Burkert, Walter (2013): *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la Antigua Grecia*, traducción de Marc Jiménez Buzzi, Barcelona: Acantilado.
- Burton, Paul (2004): "Amicitia in Plautus: A Study of Roman Friendship", *AJP*, 125, pp. 209-43.
- Busquets, Loreto (1996): "Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII", en *Teatro español del siglo XVIII. Tomo I*, ed. Joseph Maria Sala Valldaura, pp. 153-168.
- Caldera, Ermanno (1967): "En torno a las tres primeras estrofas del *Polifemo* de Góngora", en *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 227-233.
- Calero Secall, Inés (2001): "Evocaciones a la Musa, Ave Fénix, Casandra, Ifigenia: diferentes procedimientos del uso mítico en el teatro de Gil Vicente", *Humanitas*, 53, pp. 317-336.

- Callahan, William J. (1989): *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*, traducción de Ángel Luis Alfaro y Jesús Izquierdo, Madrid: Nerea.
- Calonge García, Genoveva (1992): “El Teatro de los Dioses de la Gentilidad y sus fuentes: Bartolomé Cassaneo”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 3, pp. 159-170.
- Calvo Martínez, José Luis (1978): “Introducción a la *Ifigenia entre los tauros*”, en *Tragedias II*, de Eurípides, Madrid: Gredos, pp. 341-350.
- Canavaggio, Jena-François (1958): “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, *Anales cervantinos*, 7, pp. 13-107.
- Cano Turrión, Elena (2005): “*La rosa blanca*, de la mitología a Lope”, *Anuario Lope de Vega*, 11, pp. 63-76.
- (2007): *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba: Editorial Berenice.
- (2011): “Antígonas. Una visión intertextual”, *Impossibilia*, 1, pp. 70-87.
- (2015): “«Dedos de sutil delicadeza»: Aracne, Ovidio y sus ecos en España”, *Bulletin hispanique*, 117, 2, pp. 485-506.
- Cañada Quesada, Rafael (2003): “Hijosdalgo de la ciudad de Jaén: linaje Gámiz”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, 298-299, pp. 435-469.
- Cañas Murillo, Jesús (2006): “El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII”, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, pp. 335-350.
- Carr, Derek C. (2005): “El lenguaje y el léxico de los Morales de Ovidio [BN, ms. 1014]. Unas observaciones preliminares” en *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Carr, Derek C. (ed.) (1992): *Text and concordance of Morales de Ovidio: a fifteenth-century Castilian traslation of the Ovidius moralizatus: Madrid, Biblioteca Nacional ms. 10144/ Pierre Berçuire*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Casado Lobato, María Concepción (1973): “La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo”, *Revista de Filología Española*, 56, 3-4, pp. 229-328.
- Casas Rigall, Juan (1999): *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- Castañeda García, Rafael (2012): “Devociones y construcción de identidades entre los negros y mulatos de la nueva España (s. XVIII)”, en *Memoria del VI Encuentro Internacional sobre el Barroco. Imagen del Poder*, La Paz: Visión Cultural, pp. 241-247.
- (2015): “La devoción a Santa Ifigenia entre los negros y mulatos de Nueva España. Siglos XVII y XVIII”, en *Esclavitud, mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos*, coord. por Aurelia Martín Casares, Granada: Universidad de Granada, pp. 151-172.
- Castillo, David y Egginton, William (2016): “Cervantes’s Treatment of Otherness, Contamination and Conventional Ideals in *Persiles* and Other Works”, *eHumanista*, 5, pp. 173-184. Disponible en: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume5/ehumancer5.finalfinal.option2.pdf [Consultado el 25-11-2020].
- Castro, Pablo (2012): “La tradición homérica en el mundo medieval: una aproximación a los elementos míticos y maravillosos de la *Historia Destructionis Troiae* de Guido de Colonne”, *Porticum. Revista d’Estudis Medievals*, 4, pp. 89-98.
- Catalán, Diego (1963): “El taller historiográfico alfonsí: métodos y problemas en el trabajo compilatorio”, *Romania*, 84, pp. 354-375.
- Certio, Stefania (2006): “La mer dans le *Roman de Troie*: les aventures d’Ulysse au Moyen Âge”, en *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, pp. 79-93.
- Chassignet, Martine (ed.) (2002): *Les origines: (fragments)*, de Marco Porcio Catón (el Viejo), París: Les Belles Lettres.
- Cherchi, Paolo (2002): “*Los doce trabajos de Hércules* de Villena y la *Fiorita* de Guido da Pisa”, *Revista de Filología Española*, 82, 3-4, pp. 381-396.
- Claassen, Jo-Marie (2007): “Literary Anamnesis: Boethius Remembers Ovid”, *Helios*, 34, 1, pp. 1-35.
- Colahan, Clark (1996): “Andromeda’s avatars in the Spanish Baroque”, *Hispanic Journal*, 17, 1, pp. 69-81.
- Collantes Sánchez, Carlos M. y García Aguilar, Ignacio (2015): “Dedicatarias femeninas en la poesía impresa del bajo barroco”, *Criticón*, 125, pp. 49-64. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/125/125_049.pdf [Consultado el 14-3-2020].

- Collard, Andrée (1965/1966): “España y la «Disputa de Antiguos y Modernos»”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18, 1-2, pp. 150-156.
- Colombi, Beatriz (2015): “Fama, pasión y razón en la carta de Monterrey de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Caracol*, 10, pp. 240-263.
- Comas Via, Mireia (2018): “Cartas desde la distancia: la añoranza en la correspondencia femenina a finales de la Edad Media”, en *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, ed. Esther Corral Díaz, Boston: De Gruyter, pp. 152-161.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes (2003): “Subversión de la marginalidad en la mitología romántica: el combate contra Dios”, en *Márgenes y minorías en la literatura*, coord. por Miriam Palma Ceballos y Manuel Maldonado Alemán, Madrid: Ediciones del Orto, pp. 27-64.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes y Román-Gutiérrez, Isabel (2009): “*El Diablo Mundo*: la ironía y la nueva mitología románticas. Claves de la poética de Espronceda”, en *José de Espronceda en su centenario: (1808-2008)*, coord. José Luis Bernal Salgado y Miguel Ángel Lama Hernández, pp. 115-158.
- Comparetti, Domenico (1872): *Virgilio nel Medioevo*, Livorno: Coi Tipi di Francesco Vigo.
- Conde Parrado, Pedro (2017): “Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusener en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, pp. 366-421.
- Contreras Elvira, Ana María (2016): *La puesta en escena de la serie de comedias de magia “Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos” y “Asombro de Salamanca” (1741-1775)*, de Nicolás González Martínez, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/39548/1/T37877.pdf> [Consultado el 9-7-2020].
- Cortés Guadarrama, Marcos Ángel (2010): *El ‘Flos sanctorum con sus ethimologias’*. Edición y estudio, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Oviedo. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-flos-sanctorum-con-sus-ethimologias-edicion-y-estudio> [Consultado el 25-01-2017].
- Cortés Hernández, Santiago (2003): “Vida de San Albano: herencia del teatro del Siglo de Oro en los pliegos de cordel”, *Revista de Literaturas Populares*, 3, 2, pp. 73-91.

- Cossío, José María de (1952): *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Coster, Adolphe (1908): *Fernando de Herrera (el divino). 1534-1597*, Paris: H. Champion.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1897): *Iriarte y su época*, Madrid: Sucesores de Rivadeneira.
- (1899): *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez.
- (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: Tip de la “Revista de arch., bibl. y museos”.
- Coulon, Mireille (1993): *Le “sainete” à Madrid à l’époque de don Ramon de la Cruz*, Pau: Publications de l’Université de Pau.
- Courcelles, Dominique de (2000): “Des Artes poétiques dans l’Espagne du XVIe siècle: la belle échappée de la parole poétique”, *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, 18, 1, pp. 131-155.
- Crespo Matellán, Salvador (2001): “La parodia en el teatro de Ramón de la Cruz”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 9, pp. 47-77.
- Cristóbal López, Vicente (2015): “Orfeo y otros mitos eróticos en la *General Estoria*”, *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, 38, pp. 65-89.
- Croizy-Naquet, Catherine (2002): “L’Ovide moralisé ou Ovide revisité: de métamorphose en anamorphose”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 9. Disponible en: <https://journals.openedition.org/crm/49> [Consultado 5-4-2019].
- Crosas López, Francisco (2010): *De enanos y gigantes: Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid: Editorial Dykinson.
- Cruickshank, Don (2014): “Juan de Vera Tassis y *Con quien vengo, vengo*”, en *Diferentes y escogidas: homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 87-102.
- Cuesta Torre, María Luzdivina (2002): “La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías”, en *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 87-109.
- (2007a): “Los comentaristas de Ovidio en la *General Estoria* II, caps. 74-115”, *Revista de literatura medieval*, 19, pp. 137-169.

- (2007b): “La sección de Medea y su interpretación en la *General Estoria*”, *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7, pp. 187-215.
- Dangel, Jacqueline (ed.) (2002): *Oeuvres. Fragments*, de Lucio Accio, Paris: Les belle lettres.
- Delcorno, Pietro (2016): “Christ and the Soul are like Pyramus and Thisbe. An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons”, *Medieval Sermon Studies*, 60, 1, pp. 37-61.
- Descalzi, Ricardo y Renaud, Richard (eds.) (1996): *El Chulla Romero y Flores. Volumen 8*, de Jorge Icaza, Madrid: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Díaz-Marcos, Ana María (2010): “Mujeres de genio amargo: la crisis matrimonial en los sainetes de Ramón de la Cruz”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultural y Literatura*, 25, 2, pp. 56-69.
- Díaz-Regañón López, José María (1957): “Una parodia española de Ifigenia en Áulide”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 32, pp. 297-306.
- Domenge i Mesquida, Joan (2014): “Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo”, *Anales de Historia del Arte*, 24, pp. 99-117.
- Domínguez Cubero, José (2009): “La romería de la Virgen de la Cabeza a través de la pintura y literatura barroca”, *Giennium: revista de estudios e investigación de la Diócesis de Jaén*, 12, pp. 305-342.
- Donato, Antonio (2013): *Boethius' Consolation of Philosophy as a Product of Late Antiquity*, Londres-Nueva York: Bloomsbury.
- Doñas Beleña, Antonio (2015): *Las versiones castellanas medievales de la Consolatio Philosophiae de Boecio*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/50009> [Consultado el 26-11-2020].
- Dottori, Riccardo (2008): “Chi è la donna nella civiltà europea?”, en *Il mito di Ifigenia. Da Euripide al Novecento*, coord. Lia Secci, Roma: Artemide, pp. 215-240.
- Dowden, Ken (1992): *The Uses of Greek Mythology*, Nueva York: Routledge.
- (2014): *Death and the Maiden. Girl's Initiation Rites in Greek Mythology*, Routledge
- Dué, Casey (2005): “Homer's Post-Classical Legacy”, en *A Companion to Ancient Epic*, ed. John Miles. Foley, Oxford: Blackwell, pp. 397-414.

- Dumanoir, Virginie (2004): “Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI”, *Cancionero general*, 2, pp. 33-52.
- Duncan-Irvin, Hyaden (1998): “Three Faces of Diana, Two Facets of Honor: Myth and the Honor Code in Lope de Vega’s *El perro del hortelano*” en *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*, ed. Frederick A. de Armas, Lewinsburg; Londres: Bucknell University Press y Associated University Presses, pp. 137-149.
- Durand, Gilbert (1992): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, París: DUNOD.
- (2013): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, prefacio de Blanca Solares, introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona: Anthropos.
- Earenfight, Theresa (1994): “Maria of Castile, Ruler of Figurehead? A Preliminary Study in Aragonese Queenship”, *Mediterranean Studies*, 4, pp. 45-61.
- Ebersole, Alva V. (1974): *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid: Ínsula.
- Egea Fernández, Marina Asunción (2017): *La primera embajada moscovita a la Monarquía Hispánica: conexiones mercantiles y redes de contacto hispano-moscovitas (1667-1668)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/54684/1/T41003.pdf> [Consultado el 25-11-2020].
- Eliade, Mircea (2017): *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Barcelona: Kairós.
- Elvira Barba, Miguel Ángel y Carrasco Ferrer, Marta (2018): *Los mitos en el Museo del Prado*, Salamanca: Guillermo Escolar Editor.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2002): *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- (2010): “La mirada en el espejo como búsqueda de la identidad: el mito de Narciso en la poesía española última”, en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 2*, coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert Verlag, pp. 136-147.
- Espinosa Carbonell, Joaquín (1982): *Aproximación al estudio de los manuscritos en lengua italiana de Manuel Lassala*, Valencia: Universidad de Valencia.

- Espinosa Carbonell, Joaquín (ed.) (1990): *Il filosofo moderno*, de Manuel Lassala, Valencia: Universidad de Valencia.
- Esteban Lorente, Juan Francisco (2002): “Los dioses paganos en nuestras iglesias”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán. Vol. 3*, coords. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1521-1548.
- Fanconi, Paloma (1995): “La narratividad en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla”, *Dicenda. Estudios de lengua y literaturas españolas*, 13, pp.131-141. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9595110131A/13009> [Consultado el 7-5-2020].
- Fernández Cardo, José María (2007): “De Racine a Jovellanos. Estudio de la traducción de *Ifigenia*” en *Iphigenia: tragedia escrita en francés por Juan Racine y traducida al español por Gaspar de Jovellanos*, coord. Jesús Menéndez Peláez, Gijón: Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias; Cajastur, pp. 77-110.
- Fernández-Cortés, Juan Pablo (ed.) (2016): *La fontana del placer: zarzuela en dos actos (1776)*, de José Castel y Bruno Solo de Zaldívar, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fernández Escalona, Guillermo (1986): “La estructura de la *Comedieta de Ponza* y su concepción de la Fortuna”, *Revista de Literatura*, 48, 96, pp. 351-366.
- Fernández Gallardo, Luis (2008): “Alonso de Cartagena y el humanismo”, *La corónica*, 37,1, pp. 175-215.
- Fernández López, Esther (2015): *Materia mitológica en las letras españolas: a propósito de Perseo*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. Disponible en: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Efernandezlopez/FERNANDEZ_LOPEZ_Esther_Tesis.pdf [Consultado el 8-9-2020].
- Fernández López, Jorge (2006): “Esteban Manuel de Villegas, *Criticus*: Quintiliano y Prudencio en las *Dissertationes Philologicae*”, *Berceo*, 150, pp. 73-90.
- Fernández López, M^a Concepción (2004): “De Policena a Doña Inés de Castro o la sombra de Séneca en Luís de Camoens”, en *Iucundi Acti Labores. Estudios en*

- homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 255-262.
- Fernández Sarasola, Ignacio (2011): *El pensamiento político de Jovellanos. Seis estudios*, Oviedo: In Itinere.
- Fernández Vallina, Emiliano (2011): “La importancia de Alfonso de Madrigal, «el Tostado», maestrescuela en la Universidad de Salamanca”, en *Salamanca y su universidad en el Primer Renacimiento: siglo XV*, coordinado por Luis Enrique Rodríguez San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 161-178.
- Ferrucci, Laura (2009-2010): “Introduction”, en *Oreste et Pilade. Tragédie*, de François-Joseph La Grande-Chancel, edición digital. Disponible en: http://bibdramatique.huma-num.fr/lagrangechancel_oresteetpilade [Consultado el 27-11-2020].
- Flórez Miguel, Cirilo (2007): “El humanismo cívico castellano: Alonso de Madrigal, Pedro de Osma y Fernando de Roa”, *Res Publica: revista de filosofía política*, 18, pp. 107-140. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/46233/43458> [Consultado el 24-5-2019].
- Foley, Helene P. (1982): “Marriage and Sacrifice in Euripides’ *Iphigeneia in Aulis*”, *Arethusa*, 15, 1, pp. 159-180.
- Forcione, Alban K. (1972): “Imitation and Innovation”, en *Cervantes’ Christian Romance: a Study of “Persiles y Sigismunda”*, Princeton: Princeton University, pp. 13-63.
- Forcione, Alban K. (2015): *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton: Princeton University Press.
- Ford, Philp (2006): “Homer in the French Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, 59, 1, pp. 1-28.
- Fra-Molinero, Baltasar (2014): “Los negros como figura de negación y diferencia en el teatro barroco”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 2, 2, pp. 7-29.
- (1995): *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Siglo XXI de España.
- Franco Durán, María Jesús (1997): “Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas”, *Scriptura*, 13, pp. 139-150.

- Frazer, James George (2006): *La rama dorada. Magia y religión*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (2018): *Tótem y tabú: algunas concordancias entre la vida anímica de los salvajes y la de los neuróticos, 1912-1913*, traducción de Joaquín Chamorro, Madrid: Akal.
- Fuente, Vicente de la (1877): *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Escritos de Santa Teresa, añadidos e ilustrados por Vicente de la Fuente*, Madrid: Rivadeneyra.
- Galiano Puy, Rafael (2007): “Datos para una biografía del arquitecto Juan de Aranda Salazar (1590?-1654)”, *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, 3, pp. 355-382.
- (2012): “La expulsión de los moriscos de la ciudad de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 205, pp. 105-152.
- García Aguilar, Ignacio (2002): “Tradición y experiencia mítica en Cernuda: La Adoración de los Magos”, *Alfinge: Revista de filología*, 14, 2002, pp. 7-26.
- García Fernández, Óscar (2007): “Locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega”, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, coords. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 181-194.
- García Gual, Carlos (1981): *Mitos, viajes, héroes*, Madrid: Taurus.
- (1988): *Los orígenes de la novela*, Madrid: Akal.
- (1995): *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid: Hiperión.
- (1997): *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona: Montesinos.
- (2008): “Mito y literatura en el mundo griego”, *Amaltea: revista de mitocrítica*, pp. 1-12.
- (2014a): *Sirenas: seducciones y metamorfosis*, Madrid: Turner.
- (2014b): *La venganza de Alcmeón: un mito*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España
- (2015): *Historia mínima de la mitología. Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental*, Madrid: Turner.

- García Herrero, María del Carmen (2013): “Un tiempo de añoranza y aprendizaje: María de Castilla y sus primeros años en la Corona de Aragón”, *Storia delle donne*, 9, pp. 97-116.
- (2015): “La dama modélica del cuatrocientos en la correspondencia de María de Castilla, reina de Aragón (1416-1458)”, *Cuadernos del CEMYR*, 23, pp. 27-48.
- García Jurado, Roberto (2016): “Maquiavelo y el arte de la diplomacia”, *Estudios Políticos*, 9, 37, pp. 11-31.
- García Martín, Ana María (1999): “La *Coronica Troiana em Linguoajem Purtuguesa*: la recepción en Portugal de la *Crónica Troyana* impresa”, *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 17-36.
- García Moneris, Encarnación (1991): *La monarquía absoluta y el municipio borbónico. La reorganización de la oligarquía urbana en el ayuntamiento de Valencia*, prólogo de Pablo Fernández Albaladejo, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Yebra, Valentín (1992): “Introducción, notas y apéndices”, en *Poética*, de Aristóteles, Madrid: Gredos, pp. 7-124; 243-542.
- Garelli, Patrizia (1997): “Metastasio y el melodrama italiano” en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Francisco Lafarga, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- (2002): “Marie Stuart de Pierre-Antoine Lebrun en traducción de Manuel Bretón de los Herreros” en *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, ed. Francisco Lafarga, Concepción Palacios y Alfonso Saura, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 297- 308.
- Gargano, Antonio (2001): “Contra la «concepción progresiva de la historia»: barbarie y civilización en los primeros capítulos del *Persiles*”, en *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 121-127.
- Disponible en:
- https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_X/cl_X_14.pdf
- [Consultado el 25-10-2020].
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2014): “Cervantes y la preceptiva literaria”, *Anales cervantinos*, 46, pp. 179-202.

- Garrigós Llorens, Laura (2015): *Revisión y estudio de la obra poética de Micer Francisco Imperial*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia. Disponible en: <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/50724/TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el 25-11-2020].
- Gerli, Micahel (1994): *Poesía cancioneril castellana*, Madrid: Akal.
- Gernert, Folke (2002b): “El *Baldo* (1542): cuarta parte del ciclo *Renaldos de Montalbán*”, *Edad de Oro*, 21, pp. 335-347.
- Gherardi, Flavia (2014): “Estudio”, en *La Galatea*, de Miguel de Cervantes, ed. Juan Montero Delgado, col. Francisco Javier Escobar Borrego y Flavia Gherardi, Madrid: Galaxia Gutenberg.
- (2010): “Periandro y Auristela: su contribución a la teoría y a la práctica del «mundo al revés»”, en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 2*, coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert Verlag, pp. 295-304.
- Ghisalberti, Fausto (1933): “L’*Ovidius Moralizatus*’ di Pierre Bersuire”, *Studi romanzi*, 33, pp. 5-136.
- Giafreda, Christian (ed.) (2002): *Laurel de Apolo*, de Lope de Vega, introducción de Maria Grazia Profeti, Florencia: Alinea Editrice.
- Giazzon, Stefano (2012): “Il manierismo a teatro: l’*Ifigenia* di Lodovico Dolce”, *ForumItalicum*, 1, pp. 53-81.
- Giese, Rachel (1934): “Erasmus’ Greek Studies”, *The Classical Journal*, 29, 7, pp. 517-526.
- Gimber, Arno (2008): “Mito y mitología en el romanticismo alemán”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, pp. 13-24.
- Giménez Carrillo, Domingo Marcos (2016): *Los caballeros de las órdenes militares castellanas. Entre Austrias y Borbones*, El Ejido: Editorial Universidad de Almería.
- Gimeno Casalduero, Joaquín (1987): “Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del *dolce stil nuovo*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 123-145. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8787110123A/13340> [Consultado el 24-11-2020].

- Girard, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.
- Gliksohn, Jean-Michel (1985): *Iphigénie: de la Grèce Antique à l'Europe des lumières*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Gómez Canseco, Luis (2004-2005): “A otro perro con ese hueso. Antropofagia literaria en el Siglo de Oro”, *Etiópicas*, 1, pp. 1-32.
- González García, Juan Luis (2015): *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal.
- González Mariano, María del Mar (2016): *Cristóbal de Mesa. “Valle de lágrimas y diversas rimas”*: edición crítica y estudio, Tesis doctoral, Universidad de Huelva, Huelva. Disponible en: <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/12731> [Consultado el 3-8-2020].
- González Rolán, Tomás y Barrio, M^a Felisa de (1985): “Juan de Mena y su versión de las *Ilias Latina*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 19, pp. 47-84.
- Goñi Echeverría, Íñigo (2019): *Tradición clásica en el “Bernardo” de Bernardo de Balbuena*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/59354/1/T41767.pdf> [Consultado el 15-8-2020].
- Grafton, Anthony (1999): “Historia and Istorica: Alberti’s Terminology in Context”, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 8, pp. 37-68.
- Graham-Dixon, Andrew, *Caravaggio (2011): Una vida sagrada y profana*, traducción de Belén de Urrutia, Móstoles (Madrid): Taurus.
- Graves, Robert (2007): *Los mitos griegos*, Barcelona: Ariel.
- Green, C. M. C. (2007): *Roman Religion And The Cult of Diana at Aricia*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Green, Otis H. (1970): *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, introducción por John E. Keller, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Greenberg, Mitchell (2009): *Racine: From Ancient Myth to Tragic Modernity*, Minneapolis/ Londres: University of Minnesota Press.
- Grilli, Giuseppe (2004): *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Grillone, Antonino (1992): “Sur quelques points controversés de l’*Ilias latina* de Baebius Italicus”, *Revue de Philologie, de Littérature et d’Histoire Anciennes*, 66, 1, pp. 37-52.

- Guerrero Navarrete, Yolanda (2016): “Las mujeres y la guerra en la Edad Media: mitos y realidades”, *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 3, pp. 3-10.
- Guerriero, Erika (2016-2017): *La poesía de Francisco Imperial. Entre alegoría y cancionero*, Tesis doctoral, Universidad de Extremadura y la Università degli Studi di Torino, Cáceres, Turín. Disponible en: http://dehesa.unex.es/bitstream/10662/6234/1/TDUEX_2017_Guerriero_E.pdf [Consultado el 29-7-2020].
- Gutiérrez, Fátima (2012): “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 27, pp. 175-189.
- Hall, Edith (2013): *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Nueva York: Oxford University Press.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony (2014): *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- Heitner, Robert R. (1964): “The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century”, *Comparative Literature*, 16, 4, pp. 289-309.
- Henríquez Ureña, Salomé Camila (2009): *Obras y apuntes. Tomo IX*, ed. Magdalena Díaz Bazzi y Taymi Maceyras Delmonte, La Habana: Editorial Universitaria.
- Hernández de la Fuente, David (2017): *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: Mito y misterio*, Barcelona: Ariel.
- Herrera Navarro, Jerónimo (1996): “Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)”, *Revista de Literatura*, 58, pp. 47-82.
- Herreras, Enrique (2008): “La idea de la de justicia en la obra de Esquilo”, *Revista de Filosofía*, 45, pp. 55-70.
- Hexter, Ralph Jay (1989): “The *Allegari* of Pierre Bersuire: Interpretation and the *Reductorium morale*”, *Allegorica*, 10, pp. 51-84.
- Hinkelammert, Franz (1998): *Sacrificios humanos y sociedad occidental: Lucifer y la bestia*, San José: Editorial Departamento Ecuménico de Investigaciones.
- (2008): “El juego de las locuras: Ifigenia, San Pablo y el pensamiento crítico”, *Pasos*, 140, pp. 1-16.
- Hölscher, T. (1990): “Augustus and Orestes”, *Études et Travaux* [Travaux du Centre d'Archeologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences], 15, pp. 164-173

- Hughes, Dennis D. (2006): *Human Sacrifice in Ancient Greece*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Hughes, Derek (2007): *Culture and Sacrifice: Ritual Death in Literature and Opera*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2009): “Human Sacrifice in the Restoration Stage: The case of Venice Preserv’d”, *Philological Quarterly*, 88, 4, pp. 365-384.
- Iglesias, Rosa María y Álvarez, María Consuelo (1998): “Los manuales mitológicos del Renacimiento”, *Auster*, 3, 83-99.
- Ingleheart, Jennifer (2010): *A Commentary on Ovid, “Tristia”, Book 2*, Oxford: Oxford University Press.
- Irastortza, Teresa (1986-1987): “La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV”, *Anales de literatura española*, 5, pp. 189-218.
- Iriarte, Ana (2003): “La virgen guerrera en el imaginario griego”, en *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, coord. Mary Nash y Susanna Tavera García, Barcelona: Icaria, pp. 17-32.
- Jauss, Hans Robert (1989): “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, en *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.
- Jensen, Frede (2004): “Guido delle Colonne”, en *Medieval Italy: An Encyclopedia*, ed. Christopher Kleinhenz, eds. Asociados John W. Barker, Gail Geiger y Richard Lansing, Nueva York; Londres: Routledge.
- Jodar Jurado, Rocío (2017a): “Del «fugitivo troyano, hijo de la gran ramera» y otros mitos. Fábulas mitológicas burlescas en las *Delicias de Apolo*”, *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 9, pp. 41-56.
- (2017b): “El collar de Adonis: Castillo Solórzano, Diego de Frías y Miguel de Barrios en la estela de Ovidio”, *Edad de oro*, 36, pp. 29-43.
- Jung, Carl Gustav (2014): *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra completa. Volumen 15*, Madrid: Editorial Trotta.
- Kaltenbacher, Robert (1901): *Der Altfranzösische Roman Paris et Vienne*, Erlangen: Kessinger.
- Kappler, Claude (2004): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal.

- Keeble, Thomas W. (1969): “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios clásicos*, 13, 57, pp. 83-96.
- Kerényi, Karl (2009): *Los héroes griegos*, prólogo de Jaume Pòrtulas, traducción de Cristina Serna, Girona: Atalanta.
- Kerkhof, Maxim (ed.) (1976): *La Comedieta de Ponza*, de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, Groningen: Rijksuniversiteit te Groningen.
- Kerkhof, Maxim y Gómez Moreno, Ángel (eds.) (2003): *Poesías completas*, de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, Madrid: Castalia.
- Kerr, Richard J.A. (1955): “Prolegomena to an edition of Villalón’s *Scholástico*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 32, 3, pp. 130-139.
- Kiger, Jean Moore (1983): “The Extent and Nature of the Use of Classical Sources in Villalón’s *El Scholástico*”, *Renaissance Quarterly*, 36, 3, pp. 368-398.
- Kleinertz, Rainer Leonhard (1993): “*Iphigenia en Tracia*: Una zarzuela desconocida de José de Nebra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial”, *Anuario Musical*, 48, pp. 153-164.
- Koortbojian, Michael (2005): “Mimesis or Phantasia? Two Representational// Modes in Roman Commemorative Art”, *Classical Antiquity*, 24, 2, pp. 285-306.
- Kretschmer, Marek Thue (2016): “L’*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire. Essai de mise au point”, *Interfaces: A Journal of Medieval European Literatures*, 3, pp. 221-244.
- Kyriakou, Poulheria (2006): *A Commentary on Euripides’ Iphigenia in Tauris*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Lacarra, Eukene (2002): “Los discursos científico y amoroso en la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable D. Pedro de Portugal”, en *Never Ending Adventure: Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, Newark: Juan de la Cuesta.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel (1991): “1462: Un año en la vida de Enrique IV, rey de Castilla”, *En la España medieval*, 12, pp. 237-274.
- (2005): “Patria, nación y Estado en la Edad Media”, *Revista de historia militar*, 1, pp. 33-58.
- Lafarga, Francisco (ed.) (1997): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida.

- Lahon, Didier (2003): “Esclavaje, confréries noires, sainteté noire et pureté de sang au Portugal (XVIe-XVIIIe siècles)”, *Lusitania Sacra. Poder, sociedade e religião na época moderna*, 2, XV, pp. 119-162.
- Lamberton, Robert (1986): *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley; Los Ángeles; Londres: University of California Press.
- Lamport, Francis (2004): “Und Götter auf der Erden: Humanity and divinity in some enlightenment versions of the Iphigenia story”, *Forum for Modern Languages Studies*, 40, 1, pp. 41-55.
- Lapesa, Rafael (1953): “Notas sobre Micer Francisco Imperial”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 3-4, pp. 337-351.
- (1954): “Sobre la fecha de la Comedieta de Ponza”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, pp. 81-86.
- Larrea Velasco, Nuria (2012): *Historia troyana polimétrica. Edición crítica*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Nlarrea/Documento.pdf> [20-2-2020].
- Leaños, Jaime (2009): “María de Aragón, Isabel de Portugal e Isabel de Castilla: un estandarte en defensa de las mujeres en la tardía Edad Media”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 25, 1, pp. 101-112.
- Lerer, Seth (2014): *Boethius and Dialogue. Literary Method in “The Consolation of Philosophy”*, Princeton: Princeton University Press.
- Leroux, Virginie (2017): “Les premières traductions de l’Iphigénie à Aulis d’Euripide, d’Érasme à Thomas Sébillet”, *Renaissance and Reformation/ Renaissance et Réforme*, 40, 3, pp. 243-263.
- Lévi-Strauss, Claude (2013): *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1947): “Un Decir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 2, pp. 170-177.
- (1958): “La *General estoria*: notas literarias y filológicas (I)”, *Romance Philology*, 12, pp. 111-142.
- (1959): “La *General estoria*: notas literarias y filológicas (II)”, *Romance Philology*, 13, pp. 1-30.

- Lockert, Lacy (2015): *Racine's Mid-Career Tragedies*, Princeton: Princeton University Press.
- López Alemany, Ignacio y Varey, J.E. (2006): *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, con la colaboración de Charles Davis y prólogo de Margaret Rich Greer, Suffolk: Tamesis.
- López Estrada, Francisco (1977): *Lírica medieval española*, Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos, Centro Asociado Regional de UNED.
- López Fonseca, Antonio y José Manuel Ruiz Vila: (2017): “Alfonso Fernández de Madrigal, «El Tostado»”, *Tempus: Revista de Actualización Científica sobre el Mundo Clásico en España*, 41, pp. 7-40.
- Losada Goya, José Manuel (1995): “Le mythe d'Iphigénie en Espagne et sa réception à travers la France”, *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 6, 189-198.
- (2008): “Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica”, *Amaltea: revista de mitocrítica*, 39-62.
- (2011): “Fedra y los dioses: Eurípides, Racine, Unamuno”, *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 26, pp. 217-224.
- (2015): *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, ed. José Manuel Losada, Berlín: Logos Verlag.
- (2017): “El «mito» de Don Quijote (2ª parte): ¿con o sin comillas? En busca de criterios pertinentes del mito”, en *Cervantès quatre siècles après: nouveaux objets, nouvelles approches*, eds. Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Marie-Hélène Maux-Piovano, Binges: Éditions Orbis Tertius, pp. 11-31.
- (coord.) (2010): *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari: Levante Editori.
- Losada Goya, José Manuel y Guirao Ochoa, Marta (2012): *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Lozano Renieblas, Isabel (1998): *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2017): “La última novela de Miguel de Cervantes”, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid: Real Academia Española, pp. 443-502.
- Lucas de Dios, José María (1983): “Introducciones, traducciones y notas”, en *Fragmentos*, de Sófocles, Madrid: Gredos.

- Lugo Mirón, Susana (2002): “Ifigenia en Áulide: una versión española y una griega en los albores del s. XVIII”, *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 13, pp. 161-170.
- Lugo, María Isabel (1985): “Una fuente española desconocida sobre mitología clásica: *Las diez cuestiones vulgares* de Alonso de Madrigal, «El Tostado»”, *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, 11, pp. 163-176.
- Luquiens, Frederick Bliss (1907): “The *Roman de la Rose* and medieval Castilian literature”, *Romanische Forschungen*, 20, 1, pp. 284-320.
- Madero, Marta (1996): “Formas de la justicia en la obra jurídica de Alfonso X el Sabio”, *Hispania: Revista española de historia*, 56, 193, pp. 447-466.
- Manrique Frías, Gerardo (2010): *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Gmanrique/Documento.pdf> [20-12-2020].
- Marcos Casquero, Manuel A. (1996): “Prólogo”, en *Historia de la destrucción de Troya* de Guido delle Colonne, Madrid: Akal, pp. 7-73.
- (1993): “El tema troyano en la Edad Media: Guido delle Colonne ¿traductor de Benoit de Sainte-Maure?”, *Estudios humanísticos. Filología*, 15, pp. 79-100.
- Marenbon, John (2003): *Boethius. Great Medieval Thinkers*, Oxford: Oxford University Press.
- Márquez Martínez, Esther (2017): “Santa Efigenia/ Ifigenia: hagiografía y mito en *San Mateo en Etiopía*, de Felipe Godínez”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, pp. 319-336.
- Márquez Martínez, Esther (2017): “Reflexiones en torno a los motivos cristianos en la tradición hispánica del mito de Ifigenia”, *Escenificaciones del mito en el contexto hispánico: de los Siglos de Oro a las vanguardias teatrales*, eds. Simon Kroll y Claudio Castro Filho, Madrid: Sínderesis, pp. 31-46.
- Márquez, Miguel A. (2009): “Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano”, *Revista de Literatura*, 71, 141, pp. 11-38.
- Martín Puente, Cristina (2013): “Las obras sobre la historia de Roma de Metastasio y sus traductores al español con especial atención al jesuita Benito Antonio de Céspedes”, *Cuadernos de investigación filológica*, 39, 187-204.

- Martindale, Charles (1997): «Introduction: ‘The classic of al Europe»”, en *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-20.
- Martínez Berbel, Juan Antonio (2008): “Lope reelabora los mitos: tipología de personajes en tres comedias ovidianas del «Fénix»”, *Voz y Letra: revista de literatura*, 19, 1, pp. 55-77.
- (2014): “De Orfeo a Orfeo: mito y exégesis en el teatro de Lope y Calderón”, *Anuario calderoniano*, 7, pp. 197-213.
- Martínez Cabezón (2012): *El mito de Medea en las letras hispanas (siglos XIII-XVII)*, Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja.
- Martínez Carretero, Ismael (2008): “Santos legendarios del Carmelo e iconografía”, *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, dir. F. Javier Campos y Fernández de Sevilla, pp. 393-416.
- Martínez Comeche, Juan Antonio (1991): “La fundación de los Reales Estudios en la *Isagoge* de Lope: ¿testimonio o recreación literaria?”, *Criticón*, 51, pp. 65-74. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/051/051_065.pdf [Consultado el 23-7-2020].
- Martínez Navarro, María del Rosario (2015): “Locos, pasados por agua, pringados de aceite y finalmente engullidos: el tratamiento burlesco del mito en tres poemas de Quevedo y Castillejo”, *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 3, 1, pp. 97-116. Disponible en: <https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-31D/44> [Consultado el 3-11-2020].
- Martínez Torrejón, José Miguel (1990): “Para una edición de *El Scholástico*, de Cristóbal de Villalón”, en *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Dolores Noguera Guirao, Pablo Jauralde Pou y Alfonso Rey, Londres: Tamesis Book Limited, pp. 109-317.
- (1993): “Valor retórico del relato corto en *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Volumen II*, coord. Manuel García Martín, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 635-640.

- (1995): *Diálogo y retórica en el Renacimiento español. “El Escolástico” de Cristóbal de Villalón*, Kassel: Edition Reichenberger.
- (2009): “Villalón, Cristóbal de: *El Scholástico*”, en *Diccionario filológico de literatura española siglo XVI*, coord. Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique y Pablo Jauralde Pou, pp. 1014-1015.
- Martínez-Góngora, Mar (2001): “El discurso humanista de educación masculina: formas de autocontrol en *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón”, *Neophilologus*, 85 (2), pp. 203-223.
- Martínez-López, Enrique (1972): “Sobre «aquella bestialidad» de Garcilaso (égl. III. 230)”, *PMLA*, 87, 1, pp. 12-25.
- Masson de Gómez, Valerie (1981): “The Vicissitudes of the «Capitolo» in Spain”, *Pacific Coast Philology*, 16, 1, pp. 57-65.
- Mastrorarde, Donald J. (2010): *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Matas Caballero, Juan (1998): “El personaje femenino en el teatro de Juan de la Cueva”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Vol. 2*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 1023-1032.
- McClelland, Ivy L. (1998): “*Pathos*” dramático en el teatro español de 1750 a 1808, traducción a cargo de Fernando Huerta Viñas y Guillermina Cenoz del Águila, Liverpool: Liverpool University Press.
- McCloskey, Jason (2011): “Taking Jealousy at Face Value: Castiglione, Leon Battista Alberti, and the Myth of Iphigenia in Juan Boscán’s «Capítulo»”, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 17, 2, pp. 35-58.
- McDowell, Sean Joslin (2014): *A Historical Evaluation of the Evidence for the Death of the Apostles as Martyrs for their Faith*, Tesis doctoral, The Southern Baptist Theological Seminary, Louisville, Disponible en: <http://digital.library.sbts.edu/handle/10392/4857> [Consultado el 30-01-2017].
- McGrady, Donald (1985): “Mateo Alemán y Timantes, o la expresión del indecible dolor de los padres”, *Revista de Filología Española*, 65, 3-4, pp. 319-321.
- McVay, Ted. E. Jr. (1993): “The Goddess Diana and the «ninfa degollada» in Garcilaso’s «Égloga III»”, *Hispanófila*, 109, pp. 19-31.

- Meletinski, Eleazar M. (2001): *El mito. Literatura y folclore*, traducción de Pedro López Barja de Quiroga, Madrid: Akal.
- Menéndez Onrubia, Carmen (1985): “Aspectos narrativos en la obra dramática de Felipe Godínez”, *Criticón*, 30, pp. 201-223. Disponible en: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/9367/1/Aspectos%20narrativos%20en%20la%20obra%20dramática.pdf> [Consultado el 7-8-2020].
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1941): “Autos sacramentales. Conferencia tercera”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. III (Teatro: Lope, Tirso, Calderón)*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2012): *Obras completas: Historia de las Ideas Estéticas en España*, Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- (2017): *Obras completas: Orígenes de la novela. Tomo II. Volumen I*, Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953): *Romancero hispánico: (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia. Volumen II*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Mercer, Samuel A. B. (1915): *The Ethiopic Liturgy. Its sources, development, and present form*, Milwaukee; Londres: The Young Churchman Company/ A. R. Mowbray & Company.
- Mestre Zaragoza, Marina (2006): “Antropología filosófica y teoría de la literatura en el siglo XVI: la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano”, *Criticón*, pp. 75-88. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/097-098/097-098_075.pdf [Consultado el 7-6-2020].
- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina (1912): *Notas Vicentinas: preliminares de uma edição crítica das Obras de Gil Vicente; Gil Vicente em Bruxelas, Ou o jubileu de amor*, Coímbra: Universidade de Coímbra.
- Michaelis-Breva, María (2010): *La presencia de las “Heroidas” de Ovidio en la literatura castellana de la Edad Media*, Tesis doctoral, Université de Genève, Ginebra. Disponible en: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:14559> [Consultado el 30-12-2019].
- Michelakis, Pantelis (2006): *Euripides: Iphigenia in Aulis*, Londres: Bloomsbury.
- Micó, José María (2001): *De Góngora*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2015): *Para entender a Góngora*, Barcelona: Acantilado.

- Moffitt, John F. (2005): “Sluter’s «Pleurants» and Timanthes’ «Tristitia Velata»: Evolution of, and Sources for a Humanist Topos of Mourning”, *Artibus et Historiae*, 26, 51, pp. 73-84.
- Molina Huete, Belén (2006): “Una partida de erudición con Gallardo al fondo: las notas inéditas de Cayetano Alberto de La Barrera a la *Historia de la Literatura Española* de George Ticknor”, *Lectura y Signo*, 1, pp. 201-237.
- Montero Cartelle, Enrique y Blanco Pérez, José Ignacio (1992): “La traducción y anotaciones a *La Consolación de la Filosofía* de Boecio por el Dr. Pedro Sánchez de Viana” en *Humanitas in honorem Antonio Fontán*, Madrid: Gredos, pp. 417-429.
- Montero, Juan (1986): “Otro ataque contra las *Anotaciones* herrerianas: La epístola ‘A Cristóbal de Sayas de Alfaro’ de Juan de la Cueva”, *Revista de Literatura*, 95, pp. 19-33.
- (2013): “Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII”, *Bulletin hispanique*, 115, 1, pp. 27-48.
- (2017): “La invención de un poeta: Trigueros y Melchor Díaz de Toledo, poeta desconocido del siglo XVI”, en *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, et alii, pp. 267-276.
- Moore Kiger, Jean (1983): “The Extent and Nature of the Use of Classical Sources in Villalón’s *El Scholástico*”, *Renaissance Quarterly*, 36, 3, pp. 368-398.
- Morenilla Talens, Carmen (2012): “Ifigenia o el sincretismo como comunicación política entre dioses y héroes”, en *Que los dioses nos escuchen. Comunicación con lo divino en el mundo greco-latino y su pervivencia*, coord. por Cristina de la Rosa Cubo, Ana Isabel Martín Ferreira, Emilio Suárez de la Torre, pp. 141-158.
- Morley, S. G. (1925): “Strophes un the Spanish drama before Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, 12, 1, pp. 398-400.
- Morrison, Robert R. (2000): *Lope de Vega and The ‘Comedia de Santos’*, Nueva York: Peter Lang.
- Morros Mestre, Bienvenido (ed.) (2007): *Obra poética y textos en prosa*, de Garcilaso de la Vega, Barcelona: Crítica.
- Morse, Ruth (1996): *The Medieval Medea*, Cambridge: D. S. Brewer.

- Moura Sobral, Luís (2009): “María Guadalupe de Lencastre (1630-1715). Cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica”, *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, 8, pp. 61-73.
- Mueller, Martin (1980): *Children of Oedipus and other essays on the imitation of Greek tragedy 1550-1800*, Toronto; Buffalo; Londres: University of Toronto Press.
- Muñoz Fernández, Ángela (2003): “La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco. La subjetivación femenina de un tópico ¿androcéntrico?”, en *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, coord. Mary Nash y Susanna Tavera García, Barcelona: Icaria editorial, pp. 110-131.
- (2014): “Las cuestiones de Minerva. *Problemata* en torno a la acción femenina en los debates culturales del siglo XV castellano”, en *Mujeres en la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, coords. María del Carmen García Herrero y Cristina Pérez Galán, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”. Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza, pp. 139-165.
- Narbona Cárceles, María (2009): “*Noblas donas*. Las mujeres nobles en la casa de María de Castilla, reina de Aragón (1416-1458)”, *Revista de Humanidades*, 15, pp. 89-113.
- Nava Contreras, M. (2007) “ΚΡΑΤΩΝΝΟΜΟΣ. La ley en el pensamiento de Eurípides” en *Las personas de Eurípides*, eds. F.J. Campos Daroca, F.J. García González, J.L. López Cruces *et alii*, Amsterdam: Hakkert, pp. 85-104.
- Nepaulsingh, Colbert (1977): *El “dezir a las syete virtudes” y otros poemas*, de Micer Francisco Imperial, Madrid: Espasa Calpe.
- Neumeister, Sebastian (2000): *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel: Edition Reichenberger.
- Nieto Soria, José Manuel (1986): “Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII”, *En la España medieval*, 9, pp. 709-730.
- Nohe, Hanna (2018): “El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6, 1, pp. 663-679.
- Núñez Rivera, Valentín (2000): “«Y vivo solo y casi en un destierro»: Juan de la Cueva en sus epístolas poéticas”, en *La epístola. V Encuentro Internacional sobre*

- Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, pp. 257-294.
- Nussbaum, Martha C. (2001): *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy (revised edition)*, Cambridge; Nueva York; Madrid; Ciudad del Cabo; Singapur; San Pablo: Cambridge University Press.
- Nye, Edward (2008): “Choreography is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d’Action”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 26, 1, pp. 42-59.
- Ochoa, Eugenio de (ed.) (1844): *Rimas inéditas de don Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, de Fernán Pérez de Guzmán, señor de Batres y otros poetas del siglo XV*, París: En la imprenta de Fain y Thunot.
- Ohly, Friedrich (1966): “Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung”, en *Judentum im Mittelalter. Beiträge zum christlich-jüdischen Gespräch*, ed. Paul Wilpert, Berlín: De Gruyter, pp. 350-369.
- Oliveira, Anderson José M. de (2007): “A Santa dos pretos: apropriações do culto de Santa Efigênia no Brasil colonial”, *Afro-Ásia*, 35, pp. 237-262.
- Oroz Reta, José (1988): *San Agustín. Cultura clásica y cristianismo*, prólogo de Alain Michel, Salamanca: Universidad pontificia de Salamanca, biblioteca de la caja de ahorros y M. de P. de Salamanca.
- Orringer, Nelson (2006): “Mariana Pineda, o Ifigenia en Granada”, en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Universidad de Granada, pp. 405-418.
- Ortego Agustín, M^a Ángeles (1999): *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/2535/1/T24718.pdf> [Consultado el 4-6-2020].
- Ortiz García, Paloma (2003): “Introducción”, en *Andrómaca. Ifigenia. Fedra*, de Jean Racine, Madrid: Gredos.
- Osuna Rodríguez, María Inmaculada (2010): “La *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua y la tradición ejemplarizante del mito”, *Lectura y signo: revista de literatura*, 5, pp. 109-128.
- Osuna, Rafael (1972): “Vacilaciones y olvidos de Cervantes en el *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, 11, pp. 69-85.

- Pabón de Acuña, Carmen Teresa (2013): “Traducción al latín de las tragedias de Eurípides *Hécuba* e *Ifigenia en Áulide*. Versiones de Erasmo de Rotterdam conservadas en España”, en *καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, eds. Luis Miguel Pino Campos y Germán Santana Henríquez, Madrid: Ediciones clásicas, pp. 605-613.
- Paco Serrano, Diana de (2001): “La figura de Ifigenia en la tragedia de Agamenón. Literatura griega en la dramaturgia española contemporánea”, *Myrtia*, 16, 275-299.
- Palacios Fernández, Emilio (2014): “Teatro musical español del siglo XVIII: géneros mayores”, *Bulletin of Spanish Studies*, 91, 9-10, pp. 169-186.
- Palomo Roberto, J. (1938): “Una fuente española del *Persiles*”, *Hispanic Review*, 6, 1, pp. 57-68.
- Paquette, Gabriel (2016): *Enlightened Reform in Southern Europe and its Atlantic Colonies, c. 1750-1830*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Páramo Pomadera, Jorge (1957): “«Autos sacramentales» de Calderón de la Barca”, *Thesaurus*, 13, pp. 51-80.
- Parker, Margaret A. (1978): *The Transmission and Treatment of Mythological Material in Some Medieval Spanish Texts*, Tesis doctoral inedita, Queen Mary University of London, Londres. Disponible en: <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/28540> [Consultado el 15-2-2019].
- Pastor, Marialba (1998): “El sacrificio humano: justificación central de la guerra”, en *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI y sus expresiones contemporáneas*, México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2008): “Fedra cómica, Fedra trágica: variaciones del mito en Lope”, en *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, coord. por Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Peláez Benítez, María Dolores (1999): “Introducción y notas”, en *Libro de la historia troyana*, versión de la *Historia de la destrucción de Troya* de Guido delle Colonne, traducción de Pedro de Chinchilla, Madrid: Editorial Complutense.
- Pelaz Flores, Diana (2014): “«A la más virtuossa de las mujeres.» La reina María de Aragón (1420-1445) como impulsora de las letras en la Corona de Castilla”, *Hispania. Revista Española de Historia*, 74, 247, pp. 331-356.

- Pérez Gómez, Leonor (1993-1994): “Boecio y sus traductores: a propósito del metro III, 9 del *De Consolatione Philosophiae*”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 4-5, pp. 391-416.
- (ed.) (2009): “Introducción”, en *La consolación de la filosofía*, de Boecio, Madrid: Akal, pp. 7-92.
- Pérez Martínez, José Emilio (2010): “De la ninfa a la *femme fatale*, una perspectiva cultural”, en *Estudios de mujeres. Volumen VII: Diferencias, (des)igualdad y justicia = differences, (in)equality and justice*, ed. Ana Antón Pacheco, Isabel Durán Giménez-Rico, Carmen M. Méndez García et alii, Madrid: Fundamentos, pp. 355-367.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2013): *Literatura española medieval (el siglo XV)*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Pérez Rosado, Miguel (1992): *La versión castellana medieval de los “Comentarios a Boecio” de Nicolás Trevet*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- (1993a): “Dos notas sobre la *Consolación de Filosofía* de Boecio en la Edad Media castellana”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 11, pp. 367-376. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL9393120113A/34851> [Consultada el 14-3-2020].
- (1993b): “La primera versión castellana de los comentarios de Ginebreda al *De consolatione* de Boecio”, *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 4, pp. 113-126. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9393110367A/13241> [Consultado el 8-9-2020].
- Perujo Melgar, Joan M. (2015): *Les “Històries troianes” de Jaume Conesa, traducció catalana de la “Historia destructionis Troiae” de Guido delle Colonne: estudi i edició*, Tesis doctoral, Universitat d’Alacant, Alicante. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/65127> [Consultada el 11-2-2020].
- Pesthy-Simon, Monika (2017): *Isaac, Iphigeneia, Ignatius. Martyrdom and Human Sacrifice*, Budapest; Nueva York: Central European University Press.
- Pfohl, Rusell (1974): *Racine’s “Iphigénie”. Literary rehearsal and tragic recognition*, Ginebra: Librairie Droz.

- Pichel Gotérrez, Ricardo (2016): “La eclosión de la materia clásica en las letras peninsulares bajomedievales. Compilaciones troyanas no autónomas”, *Scriptura*, 23-25, pp. 155-176.
- Pineda, Victoria (ed) (1997), “Introducción y notas a *La amistad pagada*”, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I. Tomo III*, coord. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lleida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 1397-1545.
- Poot Herrera, Sara (1999): “Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones”, *Anales de literatura española*, 13, pp. 63-84.
- Porqueras Mayo, Alberto (1997): “Introducción, edición y notas”, en *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo, Kassel: Edition Reichenberger.
- Porras Arboledas, Pedro Andrés (2006): “Nobles y conversos, una relación histórica difícil de ser entendida aún hoy: el caso de los Palomino conversos giennenses”, *En la España medieval (Ejemplar dedicado a: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria, coordinado por Miguel Ángel Ladero Quesada)*, 1, pp. 203-224.
- Portús Pérez, Javier (1992): *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- (1999a): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa: Nerea.
- (1999b): “Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 12, pp. 173-197.
- Post, Chandler Rathfon (1915): *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Prot, Frédéric (2013): “La poésie scientifique de Bernardino de Rebolledo à la lumière du gassendisme”, *Bulletin Hispanique*, 115, 1, pp. 13-26.
- Quinziano, Franco (2009): “Senderos de ida y vuelta. España e Italia en el Siglo de las Luces (1700-1759): itinerarios, presencias y recepciones culturales”, *The Korean Journal of Hispanic Studies*, 2, pp. 169-228.
- Rábade Obradó, María del Pilar (1988): “El arquetipo femenino en los debates intelectuales del siglo XV castellano”, *La España Medieval*, 11, pp. 261-301.
- Rallo Gruss, Asunción (1982): *El Crotalón*, de Cristóbal de Villalón, Madrid: Cátedra.

- Ramírez de Luque, Fernando (1807): *Colección de santos mártires, confesores, y varones venerables del clero secular [...] Tomo V*, Madrid: Imprenta de Villalpando.
- Ramírez Ruiz, Victoria (2013): *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Raskin, Victor (1985): *Semantic Mechanism of Humor*, Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company.
- Rehm, Rush (1994): *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Reichenberger, Arnold G. (1951): “Boscán and the Classics”, *Comparative Literature*, 3, 2, pp. 97-118.
- Repetto Betes, José Luis (2007): *Todos los santos: santos y beatos del martirologio romano*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Revert Soriano, Roberto (2012): “La lealtad a la ley de Ifigenia: sobre la supuesta despolitización de la tragedia tardía de Eurípides”, *Philologica Urcitana. Revista semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, 6, 23-55.
- Rico, Francisco (1984): *Alfonso el Sabio y la “General estoria”*. Tres lecciones, Barcelona: Ariel.
- Riera i Sans, Jaume (1984): “Sobre la difusió hispánica de la *Consolació* de Boeci”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, pp. 297-327.
- Riley, Edward C. (1981): *Teoría de la novela en Cervantes*, versión castellana de Carlos Sahagún, Madrid: Taurus.
- Ripoll, Begoña (1991): *La novela barroca*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rodríguez Cidre, Elsa (2015): “Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales eurípideas”, en *Idades e género: na literatura e na arte das Grécia antiga*, coords. Ana Iriarte e Luísa de Nazaré Ferreira, Coímbra: Pombalina: Coimbra University Press,
- Rodríguez Santidrián, Pedro (2015): “Introducción”, en *La Consolación de la Filosofía*, Boecio, Madrid: Alianza Editorial.
- Rohland de Langbehn, Regula (ed.) (1997): *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, de Íñigo López de Mendoza, estudio preliminar de Vicente Beltrán, Barcelona: Crítica.

- Romero de Terreros, Manuel (1944): *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, México: Editorial Porrúa.
- Romero Muñoz, Carlos (2016): “Introducción” y “Apéndices”, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes, Madrid: Cátedra, pp. 11-60; 717-776.
- Romero Montero, Rosa (1985): “Símbolos míticos del poder en el barroco: *Rimas de Lope de Vega*”, *Caligrama: revista insular de filología*, 2, 1, pp. 171-179.
- (1986): “El mito como erudición en las *Rimas de Lope de Vega*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 62, pp. 37-75.
- (1988): “Hacia una definición de alegoría mítica y el tema de Troya en los sonetos de Lope de Vega”, *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 10, pp. 43-52.
- Rubiera, Javier (2010): “Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas: de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro”, *Revista de teatro áureo*, 4, pp. 213-228.
- Rubio Tovar, Joaquín (2014): “La traducción en la General Estoria”, en *La cultura de la Europa del siglo XIII: emisión, intermediación, audiencia*, Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales.
- Ruiz de Loizaga Ullibarri, Saturnino (1992): “Nuevas aportaciones sobre los judíos en los valles alaveses en la Edad Media”, *Sancho el Sabio*, 2, pp. 259-268.
- Ruiz Noguera, Francisco (1995): *Antología de la poesía medieval española*, Málaga: Ágora.
- Ruiz Pérez, Pedro (1999): *Poesía*, de Juan Boscán, Madrid: Akal.
- (2014): “Imágenes políticas en la Selva de Rebolledo”, *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8, pp. 35-90. Disponible en: <https://studiaaurea.com/article/view/v8-ruiz/124-pdf-es> [Consultado el 27-8-2020].
- (2016): “Una fábula restituida: *Venus y Adonis* (1656) de Garcés y Gralla”, en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia = Magis deficit manus et calamus quam eius historia. Vol. 2*, coord. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, San Millán de la Cogolla: Cilengua. Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, pp. 1675-1696.
- Ruiz Pérez, Pedro y Cano Turrión, Elena (2015): “Quevedo y el descenso de Orfeo: mito, reescritura y cuestiones poéticas”, *La Perinola*, 19, pp. 85-107.

- Rull Fernández, Enrique (1968): “Creación y fuentes en *La viuda valenciana* de Lope de Vega”, *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 7-8, pp. 9-25.
- Russell, Peter (1985): *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1500)*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ryjik, Veronika (2011): *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge: Tamesis.
- Sabat de Rivers, Georgina (2005): *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuanianas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Sala Valldaura, Josep María (1996): “Las voces del Manolo, de Ramón de la Cruz”, en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces. Vol. 2*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 1163-1180.
- (2010): “La Ifigenia y la tragedia en el siglo XVIII”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 20, pp. 129-154. Disponible en: <http://reunido.uniovi.es/index.php/CESXVIII/article/view/12213> [Consultado el 7-4-2020].
- Salamanqués Pérez, Virginia (2002): “El tratamiento de los dioses paganos en la obra de Baltasar de Vitoria”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, coord. por José María Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea, Vol. 4, pp. 1863-1868.
- Salinas Espinosa, Concepción (1994): “De vicios y virtudes en algunos textos castellanos del siglo XV”, *Revista española de filosofía medieval*, 1, pp. 149-157.
- Salvo García, Irene (2014): “Ovidio y la compilación de la *General estoria*”, *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 37, pp. 45-61.
- Samaran, Charles (1962): “Pierre Bersuire, prieur de Saint-Eloi de Paris (1290?-1362)”, *Histoire Littéraire de la France*, 39, pp. 259-474.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2011): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Frankfurt am Main: Universidad de Navarra. Iberoamericana. Vervuert.
- (2013): “La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega”, en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, coord. por José Valentín Núñez Rivera, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 99-114.

- (2016): *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid: Cátedra.
- (2018): “Cervantes y los pueblos del norte: un acercamiento imagológico”, *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 6, 1, pp. 129-147. Disponible en: [mhttps://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/1014643-61C/95](https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/1014643-61C/95) [Consultado el 9-9-2020].
- Sánchez Laílla, Luis (2000): “«Dice Aristóteles»: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro”, *Criticón*, 79, pp. 9-36. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_011.pdf [Consultado el 19-11-2020].
- (2003): “Edición y estudio preliminar”, en *Nueva idea de la tragedia antigua. Volumen I*, de Jusepe Antonio González de Salas, Kassel: Edition Reichenberger.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro (2001): “Hallazgo de un manuscrito con nuevos segmentos de la Tercera Parte de la *General Estoria*”, *Revista de Literatura Medieval*, 12, pp. 243-272.
- (2009): “Introducción” en *General Estoria. Tomo I* de Alfonso X, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Sánchez, Roberto (2012): “The Black Virgin: Santa Efigenia, Popular Religion, and the African Diaspora in Peru”, *Church History*, 81, 3, pp. 631-655.
- Sanz Julián, María (2015): “La *ordinatio* y los paratextos en la *Crónica troyana* de Juan de Burgos”, *Atalaya*, 15, pp. 1-18.
- (2016): “La *Crónica Troyana* de Juan Fernández de Heredia como amalgama de géneros”, *Scriptura*, 23-25, pp. 65-91.
- Sanz Morales, Manuel María (1999): “Paléfato y la interpretación racionalista del mito: características y antecedentes”, *Anuario de estudios filológicos*, 22, pp. 403-424.
- Sanz y Díaz, José (1962): “Manchegos ilustres de la época de Cervantes”, *La Mancha: revista de estudios regionales*, 1, 5, pp. 11-56.
- Sañudo, José Rafael (1894): *Apuntes sobre la historia de Pasto*, Pasto: Tipografía de Alejandro Santander.
- Saquero Suárez-Somonte, Pilar y Tomás González Rolán (1985): “Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española”, *Cuadernos de filología clásica*, 19, pp. 85-114.

- Saracho Villalobos, José Tomás (2013): “La *descriptio puellae* y el retrato poético, génesis y análisis de la obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán”, *Revista de Estudios Extremeños*, 69, 3, pp. 1503-1546.
- Schevill, Rudolph (1907): “Studies in Cervantes. Part II. *Persiles y Sigismunda*: II. The Question of Heliodorus”, *Modern Philology*, 4, 4, pp. 677-704.
- Schrader, Ludwig (1996): “La invención de una ciencia de las religiones: Las Casas y el universo «no canónico» de los dioses paganos”, en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. Vol. I, coord. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse *et alii*, Pamplona: GRISO y Universidad de Navarra, pp. 133-150.
- Schwartz, Lía (2008): “La poesía grecolatina en el siglo XVI: las traducciones de los clásicos”, en *El canon poético en el siglo XVI: VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-46.
- Scordilis Brownlee, Marina (1985): “The Trojan Palimpsest and Leomarte’s Metacritical Forgery”, *Modern Language Notes*, 100, 2, pp. 397-405.
- Sebastià Sáez, María (2015): *De la Ifigenia en Áulide de Eurípides a la Ifigenia in Aulide de Manuel Lassala*, Tesis doctoral, Universitat de València. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/50920> [Consultado el 6-9-2020].
- (2017): “*Ifigenia en Áulide* como tragedia política y su repercusión en el mundo ilustrado: la *Iphigenia* de Jovellanos”, *Studia philologica valentina*, 1, pp. 179-188.
- Secci, Lia, (coord.) (2008): *Il mito di Ifigenia. Da Euripide al Novecento*, Roma: Artemide.
- Serés, Guillermo (1991): “Ficción sentimental y humanismo: la *Sátira* de don Pedro de Portugal”, *Bulletin hispanique*, 93-1, pp. 31-60.
- (1994): “Don Pedro de Portugal y el Tostado”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, 2, coordinado por María Isabel Toro Pascua, Salamanca: Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, pp. 975-982.
- (2003): “El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria”, *La Perinola*, 7, pp. 397-421.

- (2007): “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin hispanique*, 109, 2, pp. 335-384.
- Seznec, Jean (1980): *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, versión castellana de Juan Aranzadi, Madrid: Taurus.
- Shepard, Sanford (1962): “Las huellas de Escaligero en la *Philosophia antiqua poetica* de Alonso López Pinciano”, *Revista de Filología Española*, 45, 1, pp. 311-317.
- (1962b): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos.
- Siegel, Herbert (1981): “Agamemnon in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”, *Hermes*, 109, 3, pp. 257-265.
- Silva Tena, Teresa (1967): “El sacrificio humano en la *Apologética historia*”, *Historia Mexicana*, 16, 3, pp. 341-357.
- Simón Díaz, José (1984): *Bibliografía de la literatura hispánica. Volumen 14*, Madrid: Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sims, Edna N. (1976): “Notes of the negative image of woman in Spanish Literature”, *CLA Journal*, 19, 4, pp. 468-483.
- Soldevila, Ferran (1928): “La Reyna Maria, muller del Magnànim”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 10, pp. 213-247.
- Solmsen, Friedrich W. (1981): “The Sacrifice of Agamemnon’s Daughter in Hesiod’s *Ehoëae*”, *American Journal of Philology*, 102, pp. 353-358.
- Soriano del Castillo, Catherine (1990): “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 307-313.
- Sorkin Rabinowitz, Nancy (1993): *Anxiety veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Nueva York: Cornell University Press.
- Spiegel, Gabrielle M. (1995): *Romancing the Past: The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Stathatos, Constantin C. (1972): “Antecedents of Gil Vicentes’s *Floresta de enganos*”, *Luso-Brazilian Review*, 9, 2, pp. 87-95.
- Stein, Louise K. y Leza, José Máximo (2009): “Opera, genre, and context in Spain and its American colonies”, en *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, eds. Anthony E. Del Donna y Pierpaolo Polzonetti, Cambridge: Cambridge University Press.

- Steiner, George (1991): *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona: Gedisa.
- Storer, Mary Elizabeth (1946): “Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley”, *PMLA*, 61, 3, pp. 711-738.
- Sumner, Gordon (1998): “Astraea, the Pax Christiana and Lope de Vega’s *Santa Casilda*” en *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*, ed. Frederick A. de Armas, Lewinsburg; Londres: Bucknell University Press y Associated University Presses, pp. 150-161.
- Tato, Cleofé (1997): “Algunas precisiones sobre el romance «Retraida estaba la reyna»” en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Tomo II*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 1479-1489.
- Tilg, Stefan (2008): “Augustus and Orestes: two literary clues”, *The Classical Quarterly*, 58, 1, pp. 368-370.
- Toldrà Parés, Montserrat (2013): *La reina Maria, dona d’Alfons V el Magnànim: vida i obra de govern (1401-1458)*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/131131#page=1> [Consultado el 18-4-2020].
- Tolivar Alas, Ana Cristina (1984): *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- (1995): “El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones”, en *Teatro y Traducción*, coord. por Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 59-70.
- (2010): “Algunas consideraciones sobre la Ifigenia de Jovellanos”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 20, pp. 155-165. Disponible en: <http://reunido.uniovi.es/index.php/CESXVIII/article/view/12214> [Consultado el 26-2-2020].
- Torrecilla, Jesús (2009): *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Vaíllo, Carlos (2004): “El *Teatro de los dioses de la gentilidad* de fray Baltasar de Vitoria y poesía española del Siglo de Oro”, en *Vestigia fabularum: la mitología antiga a les literatures catalana i castellana entre l’edat mitjana i la moderna*, coord. por Sebastián Neumeister y Roger Friedlein, Barcelona: Curial, Abadía de Montserrat, pp. 161-176.

- Vallejo, Juan Ignacio (2016): “Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de las *Cartas sobre la danza y el ballet* de Jean-Georges Noverre”, *Cuadernos de historia moderna*, 41, 1, pp. 129-146.
- Vallejos, Juan Ignacio (2014): “La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII”, *Cuadernos Dieciochistas*, 15, pp. 297-320. Disponible en: <https://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/cuadieci201415297320/13338> [Consultado el 25-6-2020].
- Vega García- Luengos, Germán (2008): “Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón”, *Critición*, 103-104, pp. 249-271. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/103-104/103-104_249.pdf [Consultado el 16-5-2020].
- (1986): *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez con dos comedias inéditas ‘La reina Ester’ y ‘Ludovico el Piadoso’*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid.
- (2009): “Sobre la singularidad vital y dramática de Felipe Godínez”, *Montemayor. Revista de la Cultura*, pp. 17-25.
- (2014): “Un antes y un después de Felipe Godínez: las comedias de doble versión”, en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española: XXXV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 5, 6 y 7 de julio de 2012*, coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Waissein, Daniel (2016): “Góngora, príncipe de los poetas de España, y su aparente alabanza del *Faetón* de Villamediana”, *Edad de Oro*, 35, pp. 219-238.
- Walen, Denise A. (2005): *Constructions of Female Homoeroticism in Early Modern Drama*, Nueva York; Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Walsh, Patrick Gerard (1995): *The Roman novel*, Londres: Bristol Classical Press.
- Walhaus, Rina (1993): “Entre Diana y Venus: mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués”, en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Ámsterdam, Atlanta: Rodopi, pp. 71-90.
- (1994): “La fortuna de Dido en la literatura española medieval (desde las crónicas alfonsíes a la tragedia renacentista de Juan Cirne)”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Tomo II*, ed.

María Isabel Toro Pascua, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV.
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.

——— (1994): “Mundo antiguo, contexto barroco: la polifonía de intertextos en la comedia mitológica del siglo XVII (*Hero y Leandro* de Mira de Amescua) en Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994). Vol. I, Granada: Universidad de Granada.

Weber de Kulat, Frida, “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI”, *Romance Philology*, 2, XVII, (1963), pp. 380-391

Wolff, Christian (1992): “Euripides’ *Iphigenia among the Taurians*: Aetiology, Ritual and Myth”, *Classical Antiquity*, 11, 2, pp. 308-334.

Ziino, Francesca (2001): “Una traduzione latina del Boezio catalano”, *Romania*, 119, 475-476, pp. 465-482.

Fábula del sacrificio de Ifigenia de Luis Verdejo Ladrón de
Guevara

12. TRANSMISIÓN TEXTUAL

El texto de la *Fabula del sacrificio de Ifigenia* nos ha llegado por dos vías de transmisión, la manuscrita y la impresa, en ocasiones relacionadas entre sí, pues es posible que algunos de los testimonios manuscritos sean copias del texto impreso. Por este motivo, empezaremos la descripción de las fuentes por la edición impresa.

I. Impresos

Testimonio V

Verdejo Ladrón de Guevara, Luis

Fabula del sacrificio de Ifigenia, s.l., s.n.

Transcripción de la portada:

[Dentro de una orla tipográfica] FABVLA | DE EL SACRIFICIO | DE IFIGENIA, | EXECVTADO | EN AVLIDE | POR AGAMENON | SV PADRE, | REY DE MICENAS. | ESCRITA | EN OCTAVAS | POR DON LVIS | VERDEJO LADRON DE | Guevara, Cavallero del Militar | Orden de Calatrava.

Fórmula de colación:

4º; A – F⁴; [6] + 40 p. + [1h en bl.]

Relación de contenido:

f. A 1r: Portada.

f. A 1v: En blanco.

f. A 2r- 3v: Prólogo al lector.

f. A 4r- f. F 3v: *Fábula del sacrificio de Ifigenia*; al final del texto aparece el número “CXVIII”.

f. F4: En blanco.

Descripción física e historia de los ejemplares:

Esta edición no tiene ni fecha, ni lugar de impresión, pero es seguro que la *Fábula* tuvo que publicarse después de 1699, fecha de impresión en Madrid de *La caída de San Pablo*, el primer poema conocido de Verdejo, ya que en el prólogo al lector de la

Fábula Verdejo se hace eco de la acogida que aquel poema había tenido entre los lectores.⁶⁰⁰ Por otra parte, la mención de “Cavallero de Calatrava” en la portada del impreso puede servir de término *a quo*, dado que Luis Verdejo vistió el hábito de caballero en 1703. A partir de ahí, faltan las certezas. Es posible que hubiese dos impresiones de la *Fábula*, una de h. 1700 (hoy desconocida y que estaría más cercana a la publicación de *La caída de San Pablo*) y otra entre 1750-1800.⁶⁰¹ El análisis material de los ejemplares conservados, que todos pertenecen a la misma impresión, no nos ha servido para aclarar esta duda⁶⁰².

Desde el punto de vista material y tipográfico, se puede destacar que la caja de escritura del poema (180 mm de alto y 100 mm de ancho) tiene márgenes anchos, e incluye tres octavas reales. Además, la primera página tiene un filete ornamental⁶⁰⁸. Las cuarenta páginas del poema están paginadas en el margen superior exterior, pero carecen de titulillos. Utilizan una letra cursiva para todos los versos⁶⁰⁹ y las estrofas tienen sangría francesa. Todos los versos empiezan en mayúscula.

Se han localizado tres testimonios de esta edición:

V1. Ejemplar VE/518/23 de la Biblioteca Nacional de España. No tiene ningún tipo de encuadernación. En la portada (en el lado inferior derecho) tiene un sello de la Sala de Varios, creada en 1887, ya que está catalogado como folleto de entre los siglos XVI-XIX (V.E. o Varios Especiales). En la esquina superior izquierda tiene un sello en el que pone V.E.⁶⁰³

⁶⁰⁰ Se conservan hoy en día dos ejemplares impresos de esta obra: uno en la British Library de Londres y otro en la Biblioteca Estatal de Berlín). Para llevar a cabo esta investigación, nos pusimos en contacto con los bibliotecarios de la British Library para que nos dijese si había algún tipo de marca que indicase la casa de impresión de *La caída de San Pablo* y nos comunicaron que no había nada más aparte del año y el lugar de impresión, salvo un sello marrón que indica que el impreso había llegado a la British Library a través de una donación anterior a 1768.

⁶⁰¹ Aguilar Piñal consideraba que se trataba de un escritor dieciochesco, ya que Palau dató uno de sus poemas en 1701 (Aguilar Piñal, 1989: 18).

⁶⁰² La portada presenta una orla tipográfica (180 mm de alto, 115 mm de ancho y 15 mm de grosor) que rodea a la caja de escritura (150 mm de alto y 85 mm de ancho). Está compuesta por cuatro tipos de diseño: el primero, el más cercano al título, está formado por líneas discontinuas; el siguiente parece un diseño floral, y podría ser una flor de lis; el tercero es una vid; y el último, parece otro diseño floral, aunque más grande y elaborado que el segundo. Aunque este tipo de diseños aparecen en otros impresos de la época, no se ha encontrado una orla idéntica, por lo que todavía no es posible afirmar de qué imprenta salió esta edición ni en qué fecha. Con respecto a las características del soporte, analizado en el ejemplar VE/518/23 de la Biblioteca Nacional de España, se perciben los corondeles y los puntizones en el papel, y aunque no todos los pliegos tienen marcas de agua, los que sí la tienen, presentan la misma: un escudo coronado con una cruz en medio y dos animales (podrían ser leones) rampantes a ambos lados.

⁶⁰³ Además, tiene escrito a lápiz su signatura de la Biblioteca Nacional y una pequeña interrogación en el margen superior derecho. Este impreso está muy bien conservado; el papel no tiene manchas de humedad y conserva un tono marfileño y la tinta no se ha difuminado ni se ha traspasado al vuelto de las

V2. Ejemplar de la Hispanic Society of America. Proviene de la biblioteca de Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros, como muestra el catálogo (1901) de la biblioteca de dicho Marqués:

VERDEJO LADRÓN DE GUEVARA (D. Luis).

Fábula del Sacrificio de Ifigenia, ejecutado en Aulide por Agamenón su padre...

Escrita en octavas por... S. l. n. a. (Siglo XVII) – 4º (Catálogo, 1901: 123)

El catálogo data el impreso en el siglo XVII, lo cual contradice la hipótesis de Aguilar Piñal⁶⁰⁴.

V3. Ejemplar 6 in: Du 1 de la Biblioteca Estatal de Berlín⁶⁰⁵. Forma parte de un volumen misceláneo facticio significativamente titulado *Vitae Sanctorum et Martyrum I*.

II. Manuscritos

Testimonio G. Mss/5915 de la Biblioteca Nacional de España. Carece de título

Fabula del sacrificio de Yphigenia | Executado En Aolide por Agame | non su
Padre Rey de mize | nas | Escrita | en octabas | por Dn. Luis | de Guebara
Verdejo .||

Relación de contenido:

f 1r- f 20v: *Fábula del sacrificio de Ifigenia*

hojas. Mientras que la caja de escritura del prólogo tiene un margen exterior de 20 mm, uno inferior de 10 mm, el interior de 10 mm, y no tiene margen superior, la caja de escritura del poema tiene un margen exterior mide 32 mm, uno inferior de 15 mm, uno interior de 10 mm y no tiene margen superior. No se conoce la procedencia de este impreso. Aguilar Piñal, tras estudiar la tipografía del impreso, determinó que la impresión es de hacia 1751-1800.

⁶⁰⁴ El ejemplar tiene una cruz escrita en tinta en la portada, y las ‘V’ de ‘LVIS’ Y ‘VERDEJO’ están subrayadas. Está peor conservado que el impreso de la Nacional; el papel parece más amarillento, sus páginas están más rotas y tiene manchas de humedad.

⁶⁰⁵ Este testimonio no está digitalizado. Una vez se localizó (a través de los catálogos *Worldcat.org* y *Karlsruhe Virtual Catalog*), se procedió a contactar con la Biblioteca Estatal de Berlín. Sus bibliotecarios nos remitieron al testimonio digitalizado de la Biblioteca Nacional afirmando que se trata de la misma edición.

Fabula del sacrificio de Yphigenia | Executado En Aolide por Agame | non su Padre Rey de mize | nas | Escrita | en octabas | por Dn. Luis | de Guebara Verdejo .||

f 21r- f 25v: *Romance a la caída de San Pablo*.

Es un ejemplar encuadernado en tapa dura (325 mm de alto y 220 mm de ancho) en la que no hay ningún tipo de marca salvo tejuelo pegado al lomo con la signatura. Al abrir el tomo, en el interior de la cubierta se observa una etiqueta donde pone, tachado en lápiz: Q | – | 290. Procede de la biblioteca de Pedro Caro y Sureda, Tercer Marqués de la Romana, que fue comprada por la Biblioteca Nacional en 1866⁶⁰⁶.

El volumen está foliado a lápiz (seguramente es obra de la Biblioteca Nacional) en el margen superior exterior. Asimismo, en la esquina superior interior del recto de los folios de la *Fábula* (salvo f 3r) aparecen números subrayados⁶⁰⁷. El papel del testimonio es distinto, tanto en color como en grosor y estado de conservación, a las hojas de respeto que le anteceden, por lo que la encuadernación probablemente es más reciente. El papel tiene un tamaño irregular, ya que los bordes están muy rotos, aunque se podría decir que ronda los 315 mm de alto y los 215 mm de ancho. Los folios no tienen una marca de agua homogénea, y algunos carecen de ella⁶⁰⁸.

La presentación es bastante limpia, aunque hay algunas correcciones en otra tinta, aparentemente de la misma mano de copia, por encima de las palabras primitivas⁶⁰⁹ La caja de escritura apenas si deja márgenes superior ni inferior⁶¹⁸, y los márgenes exteriores oscilan entre los 30 mm y los 60 mm, mientras que los márgenes interiores suelen medir unos 35 mm. Generalmente, el texto se distribuye en cuatro octavas reales por página. Las estrofas tienen sangría francesa en el primer verso de cada estrofa, excepto en la primera página donde la sangría francesa aparece en el primer y en el quinto versos. La tinta y la letra del encabezado es distinta a la del resto del texto. Asimismo, la tinta vuelve a cambiar en el f 18v y se mantiene hasta el final

⁶⁰⁶ Sin embargo, no ha sido posible localizar el volumen en el *Catálogo de la biblioteca del excelentísimo señor don Pedro Caro y Sureda, Marqués de la Romana [...], trasladada a esta corte desde Palma de Mallorca* (Madrid, F. Roig, 1865).

⁶⁰⁷ En f 4r hay un 20, en f 5r hay un 30, y así sucesivamente hasta f 20r donde aparece el número 100. No parecen indicar las estrofas del poema.

⁶⁰⁸ Hay dos que se repiten más que el resto y ambas son dos tipos de escudo diferente.

⁶⁰⁹ “Llorad” donde ponía “lloro” en f. 2r; “reside” pasa a “recibe” en f 7v; “sus desvelos” se corrige a “su desvelo” en f. 9r; “a sus” pasa a “a los” en f. 9r.

del manuscrito, incluso en la otra obra que aparecen en el ejemplar, *La caída de San Pablo*.

El catálogo de la Biblioteca Nacional de España data el ejemplar en el siglo XVIII. No obstante, hay varios hechos que hacen pensar que este volumen es de finales del siglo XVII, y que el texto puede considerarse apógrafo, en el sentido de ser una copia en limpio autorizada o próxima al autor. En primer lugar, hay que tener en cuenta que ninguna de las dos obras incluidas en este ejemplar presenta prólogo al lector, ausencia que podría indicar, en este caso, que es un testimonio previo a la publicación de ambas (*La caída de San Pablo* se imprimió en 1699). En segundo lugar, las obras están firmadas por Luis de Guevara Verdejo, un nombre diferente al que aparece en el resto de testimonios, en los que siempre firma como Ladrón de Guevara, lo que parece indicar que el autor aún no había decidido su nombre literario definitivo en esta fecha⁶¹⁰. Por último, es el único ejemplar en el que se encuentran exentas y reunidas estas dos obras de Verdejo. Finalmente, este testimonio de la *Fábula* es único porque presenta un estado de redacción distinto al del resto de testimonios: hay treinta y siete estrofas añadidas con respecto a la versión de los demás testimonios, aunque también falta una; asimismo, muchos versos presentan una redacción diferente.

Testimonio *As. Ms. Varios papeles en prosa y verso*, sign. A 333/ 092 del Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, ff. 44r-78r.

Volumen facticio que contiene una amplia variedad de textos, todos manuscritos, tanto en prosa como en verso. Alternan obras de temática religiosa, como la *Historia [...] de la Pasión Sacratísima de Jesucristo Nuestro Señor*, o socio-política, como *En el aire tres coronas*, de temática antiolivarista⁶¹¹ o *La cueva de Meliso, incompleta*. No faltan los textos de carácter burlesco, como los *Consejos potables que en décimas bebedoras un veterano sarmiento de Baco da a los modernos agrazes de la célebre Hermandad de los Vaivenes [...]* o las *Décimas burlescas al Nuevo Proyecto de la Limpieza y Empedrados de Madrid, dirigido por el Marqués de Esquilache y aprobado por el Rey*, que cierra el volumen. La mayoría de los textos son anónimos y

⁶¹⁰ En el poema preliminar que aparece en las *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés (publicadas en 1700), firma como Luis Verdejo Ladrón de Guevara, y en una obra que recoge Gallardo de 1701, "Enhorabuena que se da a España en el feliz arribo a su corona de nuestro Católico Monarca Don Felipe Quinto en este romance endecasílabo", firma como Luis Ladrón de Guevara y Verdejo.

⁶¹¹ El subtítulo es: *Conferencias en los espacios imaginarios entre los Eminentísimos señores Cardenales Richelieu y Manzarini y el protector Oliverio Cromwell, sobre los negocios del otro mundo con la caída del Conde Duque de Olivares, don Felipe de Guzmán*.

no están datados. Sin embargo, a partir de las fechas que aparecen, podría afirmarse que la horquilla cronológica de este libro va desde las primeras décadas del XVII hasta los años sesenta del XVIII, como demuestra el poema contra Esquilache. Partiendo del contenido del libro, parece que se trata de un ejemplar sevillano- salmantino. Dado que no tiene ningún tipo de firma ni *ex libris*, se desconoce su procedencia, aunque podría proceder de una colección particular, puesto que los conventos solían sellar sus libros y el manuscrito que estudiamos carece de él.

La *Fábula* presenta esta portadilla:

Fabula del Sacrificio de Ifigenia, executa [el papel está cortado] | en Aulide por Agamenon Su Padre, | Rei de Micenas. Escrita en | octavas = | Por Dn. Luis Verdejo Ladron de Guevara. | Cavallero del Militar orden | de Calatrava = | [líneas de guiones que forman un triángulo invertido] | [dibujo de una rosa de 75 mm de alto y 80 mm de ancho]

En ella figura, a mitad de la página, el apellido de Gallardo abreviado, puesto de puño y letra de D. Bartolomé José. El poema está copiado a razón de dos octavas por página y presenta glosas marginales explicativas de las referencias mitológicas de la obra⁶¹². La presentación es relativamente limpia y ordenada, aunque varía según el copista, ya que intervienen hasta cuatro manos⁶¹³. Es copia del testimonio *V*, cuyo prólogo en prosa reproduce, así como el número “CXVIII” cuando termina el texto. Cabe destacar que guarda ciertas semejanzas con el testimonio *AM* pues, además de tener la *Fábula* con el prólogo al lector de Verdejo, ambos ejemplares recogen poemas de fray Francisco de Lara.

⁶¹² Cabe destacar que el papel usado para *La fábula del sacrificio de Ifigenia* tiene la misma marca de agua que el utilizado para la “Carta de P. Fr. Pablo de San Sebastián religioso de la Sagrada Orden de la Hospitalidad de San Juan de Dios al Rmo. General de dicha Orden” fechada en 1692.

⁶¹³ Una letra aparece en la portada, en el prólogo al lector, desde la segunda mitad de la estrofa 80 a la 100, y de la 112 hasta la 118. Otra, de la 1 a la 20, y desde la 101 a la 111. Otra, desde las estrofas 21 hasta la mitad de la estrofa 80. Y otra, en las glosas marginales y en algunas correcciones al texto.

Testimonio Am M. 18148 de la Biblioteca Nacional de España

Volumen facticio⁶¹⁴ que contiene una amplia variedad de textos, tanto impresos como manuscritos, de diversas temáticas como el *Romance sobre la vida de Santa Gertrudis la Magna* de Manuel González del Valle o *Rasgo épico de la conquista de Orán* de Eugenio Gerardo Lobo. Entre las obras manuscritas hay un gran predominio de textos poéticos, en especial, de Gerónimo de Castilla Muñiz y de Fray Francisco de Lara. De estos dos autores, hay glosas, poemas para certámenes poéticos y poemas de circunstancias, como los *Elogios de las fiestas de Algaba y de doña Isabel de Lerin*, entre los que abundan los poemas de pie quebrado. También hay poemas humorísticos tanto a la bebida como al párroco más guarro. En este ejemplar también hay obras de teatro como varios autos sacramentales de Francisco de Lara.

Este ejemplar proviene de la biblioteca de Pascual de Gayangos, y según la ficha de la Biblioteca Nacional, está datado en el siglo XVIII. Presenta, además, varios tipos de foliaciones. Con respecto a la obra de Verdejo, cabe destacar que además de tener la *Fábula* con el prólogo al lector, tiene, también, *La caída de San Pablo*, aunque no tiene su prólogo. Es copia del testimonio V.

La *Fábula* presenta esta portadilla:

FABVULA DEEL SA | crificio de Iphigenia, executado en | Aulide por
Agamenon su Padre, y | Rey de Micenas. | Escrita en Octavas por Don Luis Ver-
| dejo Ladron de Guevara, Cavalle- | ro del Orden de Calatrava, y | natural de la
Ciudad | de Andujar. | [dos líneas horizontales]

No tiene correcciones, aunque como el manuscrito del fondo antiguo de la Universidad de Sevilla, ofrece anotaciones en los márgenes que aclaran los pasajes más difíciles relativos a la mitología. Se observan tres tipos de letra (la de las estrofas y dos más en las notas explicativas). Al final del poema hay un dibujo de una flor.

⁶¹⁴ Este testimonio tiene una encuadernación en cuero y reforzada con papel de 180 mm de alto y 145 mm de ancho. Tiene dos tiras de cuero, tanto en el dorso de la encuadernación como en el reverso. En el lomo escrito en tinta se lee: Varios | Papeles | Poéticos | y | Prosaicos | LS. | [dibujo de una flor]. Los cuadernillos parecen ser independientes con cada nueva obra de cierta magnitud. Los pliegos no tienen la misma marca de agua.

Testimonio S. o Ms. CO-Ch-US-AHCRP-DMV-1.1.1.R27 de la Universidad de La Sabana: Archivo Histórico Cipriano Rodríguez Santa María

Transcripción de la portada:

El sacrificio de Ifigenia en octavas | Yo, que Un tiempo deel Betis en la arena | iras llorê de amor que en dulce anhelo [...] |

Relación de contenido:

f 1r- f 19v: *Fábula del sacrificio de Ifigenia*

Este ejemplar no cuenta con portada ni firma de ningún tipo. Tampoco tiene el prólogo al lector, al igual que el testimonio G, aunque tiene 118 estrofas como el impreso. Probablemente, sea copia del testimonio V. Presenta, en la esquina superior exterior, una foliación a lápiz. El ejemplar no tiene firma de ningún tipo⁶¹⁵.

Este manuscrito llegó al Archivo Histórico Cipriano Rodríguez Santa María a través de un acervo documental procedente de la ciudad de Popayán. Se encontró entre los papeles personales de un destacado hombre de letras de dicha ciudad, Santiago Arroyo y Valencia, quien acopió uno de los archivos más grandes y ricos de Colombia. Su archivo personal fue adquirido por David Mejía Velilla, que fue miembro muy distinguido de la Universidad de la Sabana.

Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Ecuador

Hay un ejemplar de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* de Luis Verdejo en la *Colección de poesías varias, hechas por un ocioso en la ciudad de Faenza* [s. n. t.], del padre Juan Velasco. El volumen proviene de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo, fondo jesuita, ML93 VEL. La obra del padre Juan de Velasco buscaba recoger los mejores poemas en lírica castellana. Según la información recogida en *Historia de la literatura ecuatoriana* (Barrera, 1979), parece que se trata de una copia testimonio V.

⁶¹⁵ Para poder averiguar datos sobre este manuscrito, nos pusimos en contacto con la profesora Marcela Revollo Rueda, coordinadora del Archivo Histórico Cipriano Rodríguez Santa María. Revollo Rueda explicó, a través de un correo electrónico, que habían identificado al autor de este testimonio de la *Fábula*, gracias a la obra de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía Hispano-americana*, quien atribuye a Luis de Verdejo este poema. También consultaron y cotejaron una de las octavas de este poema que aparece en *Obra educativa* de Eugenio de Espejo con el testimonio que conservan en el Archivo.

Ejemplar de la de la biblioteca Firmiana

El catálogo de la biblioteca Firmiana (1783) menciona la existencia de un ejemplar en el que estaba recogida la *Fábula del sacrificio de Ifigenia*⁶¹⁶.

5º Fabula de el Sacrificio de Ifigenia executado en Aulide por Agamenón su Padre Reij de Mycenas.

Escrita en octavas por Don Luis Verdejo Ladron de Guevara Cavallero del Militar Orden de Calatrava (imprensa Monasteri S. Ambrosii Majoris, 1783: 95).

Muchos libros de esta biblioteca fueron añadidos a la Biblioteca del colegio de los jesuitas en Brera⁶¹⁷. A su vez, la biblioteca de los jesuitas fue subsumida por la Biblioteca Nazionale Braidense, en cuyo catálogo digital no aparece, sin embargo, dicho ejemplar.

⁶¹⁶ El ejemplar se encuentra dentro de la sección de *Humaniores literae. Grammatici, oratores, critici. Poeti & c.* Se trataba del ejemplar A. 286, en el que también estaban incluidas: Sitio, ataque y rendición de Lerida de Eugenio Gerardo Lobo de 1707; un poema de Luis de Ulloa Pereira sobre los amores de Alfonso VIII, rey de Castilla y Raquel, la hebrea; 16 romances amorosos y dos heroicos; una zarzuela de Espinosa: *La vida es sueño y lo que son juicios del Cielo*; y por último la *Fábula* de Verdejo. Es un volumen relativo a *manuscripta* lo que indica que, quizás, pueda tratarse de una copia manuscrita dentro de este, posible, volumen facticio.

⁶¹⁷ Don Juan Andrés en sus *Cartas familiares (Viajes de Italia)* (1785), editadas en 2004 por Arbillaga y Valcárcel, dice: “[...] fui hospedado en Brera en su compañía, y en sus propios cuartos, empezaré dándote noticia de este gran colegio [...] y la biblioteca es ciertamente digna de una buena entrada [...] y que a todas éstas se han añadido aun muchísimos libros de la biblioteca del difunto conde de Firmian y de varias otras [...]” (Andrés, 2004: 200-201).

CRITERIOS DE EDICIÓN

El objetivo de esta edición sinóptica es ofrecer a los lectores un texto que presente los dos estados de redacción hallados⁶¹⁸ de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia*, para poder contrastar ambas versiones. La doble presentación ayuda a comprender mejor la genética textual de este poema y los cambios que experimentó a lo largo del tiempo.

El texto que se ubica a la derecha es la transcripción exacta del testimonio *G*. Se ha optado por plasmarlo con las grafías, la acentuación y la puntuación originales, dado el valor que tiene como testimonio único de esta redacción.

A la izquierda, aparece el segundo estado de redacción, siguiendo el texto que presenta el testimonio *V₁*. Hay que señalar, sin embargo, que el texto de *V₁* ha sido sometido a la práctica de la enmienda para corregir pasajes erróneos. Para llevar a cabo este proceso se ha establecido, en primer lugar, la historia textual de los testimonios y se han cotejado los textos que recogen. En segundo lugar, se ha sometido el texto, y en particular aquellos pasajes sospechosos de error, a un análisis concienzudo, hasta llegar a la lectura propuesta en esta Tesis doctoral. Para dicho análisis se ha adoptado como marco el conocimiento del *usus scribendi*, tomado en sentido amplio, es decir, como el estado de la lengua y de la cultura literaria de la época. Las enmiendas que se han adoptado ya figuran en otros testimonios y se han incluido en esta edición porque resuelven pasajes oscuros que no daban sentido. En nota a pie, aparece el aparato crítico en el que se recogen todas las variantes de los testimonios consultados (*V₁*; *V₂*; *V₃*; *AM*; *AS*; *S*; *G*).

En cuanto a disposición del texto se refiere, se ha procedido a modernizar tanto las grafías y la acentuación como la puntuación. Sin embargo, se han conservado todos aquellos rasgos de la lengua del texto que respondan a usos morfológicos y léxicos admitidos en la época como *proprio* o *robre*. Asimismo, se ha mantenido el timbre de las vocales átonas (*invidió* o *distila*), la simplificación de los grupos consonánticos (*colunas*) y la separación del artículo y la preposición (*a el* o *de el*). También se ha seguido este criterio conservador en el caso de la oposición fonológica *s/x*, de manera que se edita, *explendor* o *estranjero*. Por último, se han mantenido las grafías sin modernizar en los casos en los que pudiera afectar a la métrica del verso.

⁶¹⁸ El testimonio *G* presenta la que, pudo ser, la versión primitiva frente al resto de testimonios (*V*, *AM*, *AS* y *S*) que recogen el otro estado de redacción.

En lo que se refiere a la anotación, debajo del aparato crítico, aparecen una serie de notas destinadas a facilitar la lectura del texto con breves indicaciones interpretativas, históricas, mitológicas o literarias.

[Prólogo al lector]⁶¹⁹

LECTOR, ofrezco a tu curiosidad esta corta fatiga de mi genio; si el tuyo fuere poético, no dudo te hallaré favorable en su crisis; pero si acaso no lo fuere, asegúrate de que ningún sentimiento me causarán tus objeciones. No ignoro las muchas, que a mi *S. Pablo caído* puso tu escrupuloso dictamen; pero también sabes, que pues no las quisiste manifestar, no tuve obligación para procurarlas satisfacer. Allí, discurro, te pareció, que la obra acababa intempestiva; que la erudición hacía escabroso su contexto; y finalmente, que su estilo, por afectado, quería parecer alto con los resabios de culto. A la primera te podrá servir de respuesta el leve trabajo de leer su epígrafe, donde hallarás solamente propuesta la caída de el Santo; con que siendo esto evidente, como bien sabes, no hay razón que me precise a escribir más de aquello que propuse: yo por lo menos no la hallo; si tú la encuentras, te la estimaré, con tal que no sea de aquellas, que nacidas de la pasión persuasiones de un capricho mal teñido, se intentan prohiar al juicio. A la segunda, no sin gran repugnancia mía, me veo obligado, estimando más las instancias de la verdad, que los visos de la modestia, a decirte con la ingenuidad de la primera; ¿por qué ha de ser culpa mía, la que únicamente es ignorancia tuya? Más; si la erudición de cualquiera clase que sea, entre los hombres, que algo saben, se tiene por parte esencial de el poeta, ¿qué autoridad es la tuya para canonizar por error de una obra un constitutivo tan principal de ella? Bien conozco, que la mayor porción de las poesías de este tiempo sale totalmente huérfana de estas buenas letras; pero tampoco ignoras el sumo desprecio con que los eruditos tratan este género de obras; pues el que más alta graduación las ha querido atribuir, solo las ha dado el título de coplas de almohadilla, discreciones en verso, y números de estrado. Los míos, tales, cuales, jamás tendrán por fortuna la introducción en estos parajes, pues me consta, que en ellos las más veces se suelen leer los versos más por entretenimiento de la conversación ociosa que por afición estudiosa del genio. En cuanto a la tercera, de que el estilo afecta ser alto con granjearse los créditos de culto, no solo no te lo puedo negar, sino que me es forzoso confesarte a gritos la vanidad que hago de estos intentos (concédote desde luego el que no los consigo), empero ni tu indigesta censura me podrá defraudar de la gloria de emprender la imitación de los más elevados espíritus, así de la antigüedad como de nuestro siglo. El solicitar la mayor cultura en el estilo es consejo y aún precepto de todos los padres de

⁶¹⁹ Este prólogo al lector aparece, antecediendo a la *Fábula*, en los testimonios *V*, *AM* y *AS*, pero no en *G* ni en *S*.

esta profesión, que señalando estilos a el orador, historiador, y poeta, dejan a aquellos los que les parece más convenientes a la proporción de su clase, y encargan a este con severidad magistral el sumo; con que tengo por cierto que el error que en esto me imputas, será por no haberlo conseguido. Si esto es así, ya has oído la satisfacción en las líneas superiores; si no, culpa desde luego a los imitados, que si esto justamente logras, estaremos satisfechos los imitadores, sin que en mí encuentren repulsa ni tus objeciones ni tus vituperios. A los que hasta aquí te he disimulado, debajo del epíteto de culto, pronunciado con fruncimiento de labio, arrugas de entrecejo, tirantez de cejas y demás ademanes constitutivos del magisterio popular, no se me ofrece otra cosa que decirte más que la contraria voz al adjetivo con que me satirizas; por lo cual, pues somos los dos *ex diametro* opuestos, yo estoy de opinión de proseguir en mi cultura, para emplearme en obras mayores; y tú creo te continuarás eterno en tu rudeza para no entenderlas y para obtener mediante ella, por superflua merced del ignorante vulgo, el especiosamente vacío carácter de ingenio.

En esta Fábula verás el mismo estilo, la propia frase, la misma erudición, y todo mi propio espíritu; de que infiero que no he hecho mal en satisfacerte antes a las objeciones que me habías de poner después. No obstante, si en esta obrilla me tratas con alguna más benignidad, me esforzaré a poner a tu vista, cuanto antes, toda la vida de el Apóstol San Pablo, dividida en seis Romances; pues tu agradable acogida, será el único incentivo que me aliente, así a la perfección de esta obra como a el empleo en otras con que te solicito servir, para alivio de tus ocios y logro de tus curiosidades. Vale.

Edición crítica de la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* de
Luis Verdejo Ladrón de Guevara

1

Yo que, un tiempo, de el Betis en la arena
iras lloré de amor que, en dulce anhelo,
siendo empeño felice de mi avena,
dieron silvestres glorias a su duelo,
cuando, atenta, escuchó su playa amena
el rústico disfraz de mi desvelo,
abultando en sus cóncavos ribazos
la imagen de mi voz, hecha pedazos;

2

yo que sólo hasta aquí, con rudo aliento,
solicité la bárbara armonía
del bajo albogue, que aduló del viento
la inestable rapidez a la voz mía;
ahora, arrebatado a el alto acento
de la sonante lira, en mi osadía,
la Grecia canto, cuyos torpes ritos
a hermosuras borrarón sus delitos.

3

De el argivo rigor la ley severa
trágica empresa es, que en mi lamento,
de el plectro con la frase lastimera,
nuevas causas discurre al sentimiento.
Tú, soberana Euterpe, tú, modera
el destemplado son de mi instrumento,
porque, grave, a el sonar tan tristes pompas
exceda liras, emulando trompas.

[1]

Yo que, a un tiempo, del Betis en la arena
iras lloré de Amor que, en dulce anhelo,
siendo empeño felice de mi avena,
dieron rústicas glorias a su duelo,
cuando, atenta, escuchó su playa amena
político el disfraz de mi desvelo,
abultando en sus cóncavos ribazos
la imagen de mi voz, hecha pedazos;

[2]

yo que solo hasta aquí con rudo aliento,
solicité la bárbara armonía
del bajo albogue, que aduló del viento
la inestable rapidez a la voz mía;
ahora, arrebatado a el alto acento
de la sonante lira, en mi osadía,
la Grecia canto, cuyos torpes ritos
borraron a hermosuras sus delitos.

[3]

De el argivo rigor la ley austera
trágica empresa es, que en mi lamento,
del plectro con la frase lastimera,
aunque nueva causa a el sentimiento.
Tú, soberana Euterpe, tú, modera
el destemplado son de mi instrumento,
porque, grave, a el gemir tan tristes pompas
exceda liras, emulando trompas.

1f V1 V2 V3 S el rústico disfraz AS AM al rústico disfraz || 2f V1 V2 V3 AS AM en mi osadía S en la osadía || 3h V1 V2 V3 AS AM exceda liras S exceda letras

1c *avena*: ‘zampoña, instrumento musical rústico-pastoril similar a la flauta’. || 1g *abultando*: ‘repitiendo en eco’. || 1h La estrofa parece aludir a una composición anterior de Verdejo, de tema amatorio y ambientación o coloración pastoril. Si efectivamente llegó a componerla, hoy no ha llegado hasta nosotros.

2b *solicité*: ‘estimulé’, ‘hice sonar’. || 2c *albogue*: ‘instrumento musical, parecido a la flauta, generalmente de madera, caña o cuerno, propio de pastores o juglares’. || 2g *torpes*: ‘indecorosos’, ‘impíos’. || 2h La estrofa alude al tópico de la rueda virgiliana, que divide en tres los estilos literarios en relación con los géneros: el humilde apropiado para el género pastoril (*Églogas*); el mediano, para la didáctica (*Geórgicas*); y el sublime, para la épica heroica (*Eneida*). Verdejo parece que ya ha compuesto una obra de tema pastoril (hoy desconocida), y una obra hagiográfica (*Romance a la caída de San Pablo*). Ahora pretende elevar su estilo con esta obra sublime y de tema trágico en la que muestra los efectos negativos de la religión pagana.

3a *argivo*: ‘originalmente, natural de Argos o la Argólida, pero por extensión designa al natural de la Grecia antigua’ || 3c *plectro*: ‘especie de púa que sirve para pulsar las cuerdas de un instrumento’. || 3e *Euterpe*: en la mitología griega, musa de la flauta, y por extensión de la música. Su mención en el verso forma parte del tópico de invocación a las musas. || 3h La alusión a la *trompa* parece indicar que el poema adoptará un tono dolorido, en consonancia con el carácter trágico del tema que se va a tratar.

4

Tú, fatídico honor de Aonia cumbre,
que en místico cristal su ardor derrama,
de mi pecho la humana pesadumbre
a el contacto, destierra, de tu llama;
que si libo feliz tu sabia lumbre,
no solo aspiraré a la docta rama
de la yedra tenaz: vendrá a mis sienes
todo el árbol Peneo, sin desdenes.

5

En tanto vos, sagrada envidia bella
de la madre de Amor, que, vergonzosa,
en vuestra luz enciende cuanta estrella
los extremos del sol ilustra hermosa,
tal vez cuando cerúlea se querella
sobre el mar, de su ardor tumba espumosa,
o tal cuando, purpúrea en alegrías,
conductora es risueña de los días;

6

en tanto vos, de el cielo la más pura
bien nacida expresión, cuya belleza
de la causa mayor de la hermosura
bebió la inmensidad de su pureza;
de cuya luz se ausenta, no segura,
ciega en su perspicacia, mi torpeza,
bien que ingeniosa la alma en sus desmayos,
se manda por mi fe con vuestros rayos;

[4]

Tú, fatídico honor de Aonia cumbre,
que en místico cristal su ardor derrama,
de mi pecho la humana pesadumbre
a el contacto destierra de tu llama;
que si libo feliz tu sabia lumbre,
no solo aspiraré a la docta rama
de la yedra tenaz: vendrá a mis sienes
todo el árbol Peneo, sin desdenes.

[5]

En tanto vos, sagrada envidia bella,
de la madre de Amor, que, vergonzosa,
en vuestra hoz enciende cuanta estrella
los extremos del sol ilustra hermosa,
tal vez cuando cerúlea se querella
sobre el mar, de su ardor tumba espumosa,
o tal cuando, purpúrea en alegrías,
conductora es risueña de los días;

[6]

en tanto vos, de el cielo la más pura
bien nacida expresión, cuya belleza
de la causa mayor de la hermosura
bebió la inmensidad de su pureza;
de cuya luz se ausenta, mal segura,
ciega en su perspicacia, mi torpeza,
bien que ingeniosa la alma en sus desmayos,
se manda por mi fe con vuestros rayos;

4a *Aonia*: región de Grecia en la que están situadas las montañas Helicón y Citerón, consagradas, en la mitología griega, a las musas. El pasaje sigue refiriéndose a Euterpe. Verdejo concibe que el poeta nace predestinado, por ello habla del *fatídico honor*. || 4h *árbol Peneo*: es el laurel, por ser Peneo, dios y río, el padre de Dafne. En la estrofa se contraponen la corona de yedra, como representativa de la poesía pastoril, a la de yedra, símbolo de la épica o, en sentido, amplio, de la poesía elevada. || 5b *sagrada envidia bella de la madre de Amor*: es un apelativo a la dedicataria del poema, a la que se describe como fuente de la envidia de Afrodita, la diosa de la belleza y el amor en la mitología grecolatina, y madre de Eros. La identidad de la dedicataria se desconoce, aunque podría ser la duquesa de Aveiro, la mujer del duque de Arcos, a quien Verdejo servía. En estos versos, aparecen dos alusiones astronómicas: al lucero vespertino (vv. e-f) y al matutino (vv. g-h), ambos símbolos de Afrodita. || 5e *tal vez*: ‘alguna vez’.

7

vos, angélica, en tanto, soberana,
usurpándoos a el ceño espacio breve,
atenta oíd la hoguera que, inhumana,
sepulcro fue voraz de un sol de nieve.
Áulica sinrazón de un rey profana
las piedades de un padre cuando, aleve,
le persuade dogmas en que, ufanos,
solo saben ser reyes los tiranos.

8

Vos, escuchad mi canto, pues ociosa
atendisteis, tal vez, su melodía.
No aquella que mi pena lastimosa
lloró en la infante luz de infeliz día;
aquella, sí, que, en hora más dichosa,
cantó de extraño mal la rebeldía,
con que, para encontrar vuestros oídos,
mentí ajeno dolor en mis gemidos.

9

Atended, si ya el bosque peregrina
no os ve, de el patrio río en la ribera,
templar vuestras fatigas, cual divina
montañesa amazona de su esfera;
el río, cuya estancia cristalina
deidad en vuestro ardor tanta venera,
que os creyeron sus márgenes devotas
faretrado esplendor del casto Eurotas;

[7]

vos, angélica, en tanto, soberana,
usurpándoos a el ceño espacio breve,
atenta oíd la hoguera que, inhumana,
sepulcro fue voraz de un sol de nieve.
Áulica sinrazón de un rey profana
las piedades de un padre cuando, aleve,
le persuade dogmas en que, ufanos,
solo saben ser reyes los tiranos.

[8]

Vos, escuchad mi canto, pues ociosa
atendisteis, tal vez, su melodía.
No aquella que mi pena lastimosa
lloró en la infante luz de infeliz día;
aquella, sí, que, en hora más dichosa,
cantó de extraño mal de rebeldía,
con que, para encontrar vuestros oídos,
mentí ajeno dolor en mis gemidos.

[9]

Atended, si ya el bosque peregrina
no os ve, de el patrio río en la ribera,
templar vuestras fatigas, cual divina
montañesa amazona de su esfera;
el río, cuya estancia cristalina
deidad en vuestro ardor tanta venera,
que os creyeron sus márgenes devotas
faretrado esplendor del casto Eurotas;

7b V1 V2 V3 S el ceño AS AM el sueño || 8b V1 V2 V3 AS AM atendisteis, tal vez S atendiste, tal vez ||
9f V1 V2 V3 AS S deidad en vuestro ardor tanta venera AM Tanta deidad en vuestro ardor venera

7b *ceño*: ‘preocupación’. || 7d *sol de nieve*: se refiere a Ifigenia. || 7f *aleve*: ‘alevoso’. || 7g *ufanos*: ‘que procede con resolución’. || 8h En esta estrofa parece referirse, otra vez, al poema pastoril (lo que indicaría que, en efecto, lo escribió). Tiene buen cuidado de advertir que el amor allí expresado no era suyo sino de otro, quizás, el del marido de la dedicataria. || 9d *montañesa*: ‘rústica’. || 9g *devotas*: ‘que mueve a devoción’. || 9h *faretrado*: italianismo de *pharetra*. ‘Que lleva flechas en la aljaba’. || 9h *Eurotas*: río del Peloponeso que pasa por Esparta. Era uno de los lugares en los que se bañaba Ártemis. En esta estrofa la dedicataria está descansando de una cacería, junto a un río, cuyas márgenes, gracias a la viveza de ánimo de la dedicataria (*en vuestro ardor*), la veneran como a una deidad, como a una nueva Ártemis cazadora (*faretrado esplendor del casto Eurotas*).

10

atended, si ya ocioso vuestro enfado
consiente que, en las treguas de el desvío,
os halle de mi plectro mal templado
el triste, si canoro, desvarío.
Dolor canto extranjero, lastimado
de infelice beldad, que a el hado impío
madrugó la impiedad; dejad temores:
tragedias canto, pero no de amores.

11

Donde el Egeo mar, siempre ambicioso,
desenlaza del vasto continente
breve porción de tierra, para hermoso
náufrago sobrecejo de su frente;
isla que, inmóvil Ícaro frondoso,
a el vidro que le acoge, transparente,
nombre impuso, que en líquidos anales
acuerdan de la Eubea los cristales;

12

allí, donde de Tetis, a la impía
sucesiva hinchazón el golfo incierto
la plancha desató con que se unía
el arenoso buque a el firme puerto,
cedió el bronco alamar, con que algún día,
divorciando el azul veloz desierto,
la bisagra mordaz de opuestos montes
abrochaba sus verdes horizontes;

[10]

atended, si ya ocioso vuestro enfado
consiente que, en las treguas de el desvío,
os halle de mi plectro mal templado
el triste, si canoro, desvarío.
Dolor canto extranjero, lastimado
de infelice beldad, que a el hado impío
madrugó la impiedad; dejad temores:
tragedias lloro, pero no de amores.

[11]

Donde el Egeo mar, siempre ambicioso,
desenlaza del vasto continente
breve porción de tierra, para hermoso
náufrago sobrecejo de su frente;
isla que, inmóvil Ícaro frondoso,
a el vidro que le acoge, transparente,
nombre impuso, que en líquidos anales
acuerdan de la Eubea los cristales;

11f V1 V2 V3 S a el vidro que le acoge AS AM que al vidro, que le acoge

10a *enfado*: ‘afán, apuro’. || 10d *canoro*: ‘melodioso’ || 10f *de infelice beldad*: la preposición tiene valor agente. || 10h Verdejo le pide a su dedicataria, siguiendo el tópico literario, que escuche, en este momento de descanso, su poema sobre el destino trágico de la joven, Ifigenia, cuya vida se vio truncada demasiado pronto por culpa del destino impío. || 11a *ambicioso*: ‘que se abraza con tenacidad a los árboles u objetos’. || 11h *Eubea*: isla costera de Grecia que se sitúa en el mar Egeo frente de la costa este de la Grecia continental. || 11h En esta estrofa, empieza la descripción geográfica del emplazamiento en el que va a tener lugar el poema. Comienza con la isla de Eubea, *la breve porción de tierra*, que el mar Egeo desenlaza del continente, para que parezca el ceño de la costa (debido a su forma alargada y la cercanía entre ambas). En la segunda parte de la octava, se dice que esta isla le otorgó su nombre al mar en el que se encuentra (golfo de Eubea). || 12a *Tetis*: en la mitología griega, es una nereida, una divinidad marina. || 12c *plancha*: ‘Tabla que se coloca entre la tierra y una embarcación’. || 12e *alamar*: ‘especie de ligadura que se cose en los extremos de los vestidos o capas’. En este verso tiene un valor metafórico y se refiere a la tierra que solía unir a la isla de Eubea con el continente.

13

allí, pues, yace Áulide, que, engreída,
con el robusto agravio de su planta,
irrita cuanta saña encanecida
de dos mares le encrespa la garganta;
el Euripo, que, sierpe comprimida,
con espumoso labio se adelanta
a morder, en la edad de un sol apenas,
siete veces su huella a las arenas.

14

Para susto de el cielo, se dirige,
de Juno por los golfos, la membruda
altivez de sus torres, con que aflige
la orilla que a los astros más se anuda;
riscos organizando, tanto erige
la rebelde cerviz, que allá, sin duda,
se cairelan sus altos homenajes
del Fénix de la luz con los plumajes.

15

Perlas calzada el pie, si la cimera
huésped de los astros se ve ufana
engarzar, corpulenta, con la esfera
el globo undoso de la espuma cana,
vasto, después, Narciso, la altanera
suspensión de su pompa arroja vana
a el espejo fugaz, que en vidros puros
le argenta el simulacro de sus muros.

[12]

allí, pues, yace Áulide, engreída,
con el robusto agravio de su planta,
irrita cuanta saña enfurecida
de dos mares le encrespa la garganta;
el Euripo, que, sierpe comprimida,
con espumoso labio se adelanta
a morder, en la edad de un sol apenas,
siete veces su huella a las arenas.

[13]

Para susto de el cielo, se dirige,
de Juno por los golfos, la membruda
altivez de sus torres, con que aflige
la orilla que a los astros más se anuda;
organizando riscos, tanto erige
la rebelde cerviz, que allá, sin duda,
se cairelan sus altos homenajes
del Fénix de la luz con los plumajes.

[14]

Perlas calzada el pie, si la cimera
huésped de los muebles se ve ufana
engarzar, corpulenta, con la esfera
el globo undoso de su espuma cana,
vasto, después, Narciso, la altanera
suspensión de su pompa arroja vana
a el espejo fugaz, que en vidros puros
le argenta el simulacro de sus muros.

13c V1 V2 V3 S saña AS AM hazaña || 15c V1 V2 V3 engazar AS S engazar AM en gozar || 15d V1 V2 V3 AS AM el globo undoso S el golfo ondoso

13a *Áulide*: ciudad griega de Beocia donde tradicionalmente se ubica el sacrificio de Ifigenia. || 13d *dos mares*: se refiere al mar Egeo y al mar Mediterráneo. || 13e *Euripo*: canal que separa la isla de Eubea de la península de Beocia. Está sujeto a fuertes mareas que cambian, cuatro veces al día, su curso. || 14g *se cairelan*: ‘guarnecer la ropa con caireles, un tipo de guarnición a modo de fleco’. || 14h *Fénix de la luz*: ‘sol’. En esta estrofa, Verdejo describe las torres de la ciudad de Áulide, que son tan altas que asustan al mismo cielo y que adornan a modo de flecos al sol. || 15a *Perlas calzada el pie*: acusativo griego. || 15a *cimera*: ‘parte superior del casco que se solía adornar con plumas y otros elementos’. || 15c *engarzar*: ‘encajar una cosa en otra’. || 15g *vidros*: latinismo. ‘Vidrio’. || 15h Esta estrofa sigue describiendo la ciudad. Áulide se siente ufana de unir la esfera celestial (a la que sus torres llegan, como dijo en la octava anterior) con la esfera marina que baña sus cimientos. En la segunda parte, Áulide, como un nuevo Narciso, mira su propio reflejo en las aguas del mar.

16

Por su ameno horizonte se dilata,
de flexible esmeralda coronado,
vagoroso el Ismeno, cuya plata
arteria de cristal late en su prado.
Arteria, que del río en sí desata
la undosa vida a el mar, que, arrebatado,
a heredar sus espumas tantas veces
a el margen se rebela en sus preñeces.

17

No esta vez disfrazándose violento,
con dirceo rubor a el ponto llega,
vasallo de carmín, que vidas ciento
en tributarias púrpuras le entrega;
cual ya la que, sorbiendo turbulento
discordes almas en su furia ciega,
cadáveres corrió, que fueron fríos,
heladas urnas de calientes ríos.

18

No soberbio esta vez, no lastimoso,
despeña torbellinos que conspira
a vengar infeliz joven hermoso,
de quien si cuna fue, también fue pira.
Mas ¡ay!, que a el ver dolor más horroroso
de alta superstición que a ley aspira,
ni crece tempestades, ni dolientes
se asustan en carámbanos sus fuentes.

[15]

Por su ameno horizonte se dilata,
de flexible esmeralda coronado,
vagaroso el Ismeno, cuya plata
arteria de cristal late en su prado.
Arteria, que del río en sí desata
la undosa vida a el mar, que, arrebatado,
a heredar sus espumas tantas veces
a el margen se releva en sus preñeces.

[16]

No esta vez disfrazándose violento,
con dirceo rubor a el ponto llega,
vasallo de carmín, que vidas ciento
en tributarias púrpuras le entrega;
cual ya la que, sorbiendo turbulento
discordes almas en su furia ciega,
cadáveres corrió, que fueron fríos,
heladas urnas de calientes ríos.

[17]

No soberbio esta vez, no lastimoso,
despeña torbellinos que conspira
a vengar infeliz joven hermoso,
de quien si cuna fue, también fue pira.
Mas ¡ay!, que a el ver dolor más horroroso
de alta superstición que a ley aspira,
ni crece tempestades, ni dolientes
se ausentan en carámbanos sus fuentes.

16f V1 V2 V3 S la undosa vida a el mar AS AM la undosa vida el mar || 16h V1 V2 V3 AS AM se rebela en sus preñeces S se revela sus preñeces || 18g V1 V2 V3 S ni crece AS AM ni cree || 18h V1 V2 V3 AS AM en carámbanos sus fuentes S en carambanos las fuentes

16b *flexible esmeralda*: hace referencia a los juncos que crecen en sus márgenes. || 16c *Ismeno*: manantial de la región de Beocia. || 16e *desata*: 'se disuelve'. || 16g sus espumas: las espumas del Ismeno. || 17b *dirceo*: 'tebano'. || 17b *ponto*: 'mar'. || 17d *púrpuras*: metáfora cultista por sangre, la de los animales que mata el río al estar de crecida. || 17e *el ver dolor más horroroso*: prolepsis del sacrificio de Ifigenia || 17h *heladas urnas de calientes ríos*: se refiere a los caracoles cuya sangre circula como *calientes ríos* dentro de sus cuerpos, las *heladas urnas*. || 18c *infeliz joven hermoso*: Paris, príncipe troyano que se llevó a Helena, la esposa de Menelao (hermano de Agamenón). Este evento fue el que provocó la guerra de Troya.

19

Así, rico de aljófar extranjero,
el mar besa su muro, que eminente
Olimpo artificial huella el severo,
orgullosos furor de su tridente;
reprimido su enojo, brama fiero
contra el freno, que tasca inobediente,
sirviéndole a su cólera de bocas
el cóncavo azotado de las rocas.

20

Pacífica estación, en el corvo seno,
ofrece la ribera a el peregrino,
cuyo intento creyó a el infiel terreno,
su pesada ambición en leve pino;
descansan en su piélago sereno
del proceloso invierno cristalino
aves breadas mil, siendo a sus quillas
alcándaras de arena las orillas.

21

Aquí, en seguro asilo refugiada
de la errante política del viento,
a las ondas se hurtó la flota airada,
si de Frigia terror, de Grecia aliento;
de la inquietud de el Bóreas perdonada,
hecha paz con el remo, su ardimiento
fiaba para alivio de sus naves,
los buques leves de las anclas graves.

[18]

Así, rico de aljófar extranjero,
el mar besa su muro, que eminente
Olimpio artificial huella el severo,
orgullosos furor de su tridente;
con soberbia su enojo, brama fiero
contra el freno, que tasca inobediente,
sirviéndole a su cólera de bocas
el cóncavo azotado de las rocas.

[19]

Pacífica estación, en corvo seno,
ofrece la ribera a el peregrino,
cuyo intento creyó a el infiel terreno
su pesada ambición en leve pino;
descansan en su piélago sereno
del proceloso invierno cristalino
naves breadas mil, siendo a sus quillas
alcándaras de arena las orillas.

[20]

Aquí, en seguro asilo refugiada
de la errante política del viento,
a las ondas se hurtó la flota airada,
si de Frigia terror, de Grecia aliento;
de la inquietud de el Bóreas perdonada,
hecha paz con el remo, su ardimiento
fiaba para alivio de sus naves,
los buques leves de las anclas graves.

20a V1 V2 V3 AM en el corvo seno AS S en corbo seno || 21d V1 V2 V3 AS AM si de Frigia terror S si de Phrigia temor

19h El mar toca los muros de Áulide, que, como un Olimpo artificial, se impone sobre el agua. El mar se asemeja a un caballo en la segunda parte de la octava, al erosionar las rocas, como los caballos tascan el freno. || 20f *proceloso*: ‘tormentoso’. || 20g *aves breadas*: metafóricamente, son las naves. En el testimonio G [19g] hay un error de copia, y en lugar de aves, aparece naves || 20h *alcándara*: ‘varal o percha donde se posaban las aves de cetrería’. || 21d *Frigia*: originalmente, antigua región de Asia menor, pero en estos versos se refiere a Troya. Las tropas griegas se están preparando para zarpar de Áulide contra Troya. || 21e *Bóreas*: En la mitología griega, dios del viento del Norte. || 21e *perdonada*: latinismo semántico. ‘Viéndose libre o exenta’.

22

Era el amor de tanto armado leño
suprema causa que sagaz movía
contra el Janto, con ciego ardiente empeño,
de la stirpe de Atreo la osadía.
Partícipe en la ofensa de su dueño,
el vasto imperio se alistó a porfía
debajo de su nombre, en cuyas glorias
concibió su venganza las victorias.

23

Altamente en sus iras vive impreso
del perjuro garzón el nombre odioso,
cuyo hospedaje infiel, con dulce exceso,
robó a la incauta Amiclas su reposo;
premio, si bien fatal, de aquel congreso
donde Amor le envidió majestuoso,
togado montaraz, en cuyos labios
bebió la deidad rea sus agravios.

24

No solo la deidad, aun la hermosura
escuchó su desmayo en el desprecio,
con que infeliz el árbitro asegura
su dicha en el reñido menosprecio;
amante que, obstinado en su locura,
de su esperanza sola oyó el aprecio,
a el disolver con ansias amorosas
la sedición brillante de las diosas.

[21]

Era el amor de tanto armado leño
suprema causa que sagaz movía
contra el Janto, veloz con ciego empeño,
de la stirpe de Atreo la osadía.
Partícipe en la ofensa de su dueño,
el vasto imperio se alistó a porfía
debajo de su nombre, en cuyas glorias
concibió su venganza las victorias.

[22]

Altamente en sus iras vive impreso
del perjuro garzón el nombre odioso,
cuyo hospedaje infiel, con dulce exceso,
robó a la incauta Amiclas su reposo;
premio, si bien fatal, de aquel congreso
donde Amor le envidió majestuoso,
togado montaraz, en cuyos labios
bebió la deidad rea sus agravios.

[23]

No solo la deidad, aún la hermosura
escuchó su desmayo en el desprecio,
con que infeliz el árbitro asegura
su dicha en el reñido menosprecio;
amante que, obstinado en su locura,
de su esperanza sola oyó el aprecio,
a el disolver con ansias amorosas
la sedición brillante de las diosas.

22e V1 V2 V3 AS AM Partícipe en la ofensa de su dueño S no tiene este verso || 22h V1 V2 V3 AS AM concibió su venganza S concibió la venganza || 23d V1 V2 V3 AS S incauta AM infausta || 24c V1 V2 V3 AM S árbitro AS abrito || 24d V1 V2 V3 AS AM reñido menosprecio S rendido menosprecio || 24f V1 V2 V3 AS AM de su esperanza S de la esperanza

22c *Janto*: Otro de los nombres del río Escamandro que discurría junto a Troya. Se llamaba Janto (“el rojo”) por el color de sus aguas. || 22d *Atreo*: Del linaje de los Atridas, del que forman parte Agamenón y sus hijos. || 23b *Perjuro garzón*: Paris. || 23d *Amiclas*: Héroe epónimo de una ciudad de la región de Lacedemonia (donde también se encontraba Esparta). En estos versos puede hacer referencia a la Lacedemonia en su conjunto, y a lo que supuso para sus habitantes el secuestro de Helena. || 23h En esta estrofa y en la dos siguientes se explican las causas de la guerra de Troya. Paris fue el juez en la discusión entre Hera, Afrodita y Atenea sobre quién era la más hermosa. Afrodita le prometió a la mujer más bella, Helena, si la proclamaba ganadora y Paris acepto. Hera, *la deidad rea*, se enfadó por el resultado e intercedió a favor de los griegos en la guerra contra Troya.

25

De el ofendido esposo la venganza
crece segunda Grecia, que volante
desmienta, con sus proas, la tardanza
interpuesta del fluido diamante;
con el viento impaciente su esperanza,
los céfiros se finge vigilante,
para hallar, por el istmo de sus hayas,
las que le esconde el mar Sigeas playas.

26

Nuevo inestable archipiélago abortaba
sobre su esfera Doris procelosa,
donde con islas leves arrugaba
la tez inmensa de su frente undosa;
ronca del grave peso, se quejaba
su paciencia a bramidos, espumosa,
acusando con cándidos extremos
si sus quillas tal vez, tal vez sus remos.

27

Del claro pavimento mal seguro,
en árboles desnudos, se descuella
umbrosa selva, que de el aire puro
las líquidas clausuras atropella;
del légamo viscoso a el centro obscuro,
a pesar de la espuma que lo sella,
los cáñamos descienden a ser, broncos,
infecunda raíz de yertos troncos.

[24]

De el ofendido esposo la venganza
crece segunda Grecia, que volante
desmienta, con sus proas, la tardanza
interpuesta del fluido diamante;
con el viento impaciente su esperanza,
los céfiros se finge vigilante,
para hallar, por el istmo de sus hayas,
las que le esconde el mar Sigeas playas.

[25]

Nuevo inestable archipiélago abortaba
sobre su esfera Doris procelosa,
donde con islas leves arrugaba
la tez inmensa de su frente undosa;
ronca del grave peso, se quejaba
su paciencia a bramidos, espumosa,
acusando con cándidos extremos,
si sus quillas tal vez sus remos.

[26]

Declaro pavimento no seguro,
en árboles desnudos, se descuella
umbrosa selva, que del aire puro
las líquidas clausuras atropella;
del légamo viscoso a el centro obscuro,
a pesar de la espuma que lo sella,
los cáñamos se calan a ser, broncos,
infecunda raíz de yertos troncos.

26c V1 V2 V3 AS AM con islas leves S con islas breves || 27f V1 V2 V3 AS AM que lo sella S que le sella

25a *el ofendido esposo*: Menelao, el marido de Helena y hermano de Agamenón. || 25b *crece*: en este caso es transitivo. || 25h *Sigeas playas*: Sigeo es un promontorio de la Tróade donde, según Estrabón, los griegos fondearon sus barcos cuando atacaron Troya. || 26b *Doris*: En la mitología griega, hija de Océano y esposa de Nereo, madre de las nereidas. || 27e *légamo*: ‘el lodo pegajoso que dejan las aguas de los ríos y el mar’. || 27g *los cáñamos*: se refiere a los remos que son la *infecunda raíz* de los barcos, *yertos troncos*.

28

Por el sublime tope, errante, pende
trémula primavera, que, lucida
en destrenzadas púrpuras, enciende
volante hoguera de coral tejida.
Entre el rojo vergel que se desprende
de las gavias, con llama repetida,
en bullicios serpean, desiguales,
relámpagos de seda los cendales.

29

Surto, el marino ejército a el olvido
se entrega de las ondas; el remero,
absuelto de el afán, bebe, rendido,
las perezas del ocio lisonjero;
el lino, que de el viento compelido,
hidrópico del soplo más ligero,
ráfagas concibió, duerme faenas
en la rugosa unión de las entenas.

30

Recata, entre su número suspensa,
el ancho seno de su campo leve
la salada región, que abriga, densa,
en pueblos de zafir vulgos de nieve.
Qué mucho si de leños a la inmensa
pesadumbre que el viento apenas mueve,
se admiró, con nadantes arcabucos,
continente veloz deshecho en bucos.

[27]

Por el sublime tope, errante, pende
trémula primavera, que, lucida
en descogidas púrpuras, enciende
volante hoguera de coral tejida.
Entre el vergel que rojo se desprende
de la gavia, con llama repetida,
en bullicios serpean, desiguales,
relámpagos de seda los cendales.

[28]

Surto, el marino ejército a el olvido
se entrega de las ondas; el remero,
absuelto de su afán, bebe, rendido,
las perezas del ocio lisonjero;
el lino, que de el viento compelido,
avariento del soplo más ligero,
ráfagas concibió, duerme faenas
en la rugosa unión de las entenas.

[29]

Recata, entre su número suspensa,
el ancho seno de su campo leve
la salada región, que abriga, densa,
en pueblos de zafir vulgos de nieve.
Qué mucho si de leños a la inmensa
pesadumbre que el viento apenas mueve,
se admiró, con nadantes arcabucos,
continente veloz deshecho en bucos.

28c V1 V2 V3 AS AM púrpuras, enciende S se enciende || 28g V1, V2, V3, AS, AM en bullicios S en bulliciosos || 29f V1 V2 V3 AS AM hidrópico del soplo S hidrópico del viento

28a *tope*: término de marinería. ‘Extremo de cada uno de los mástiles y palos’. || 28f *gavias*: ‘velas que se colocan en los masteleros mayor y de proa de una nave’. || 28h *cendales*: ‘tela muy delgada y transparente’. || 29a *Surto*: ‘fondeado’. || 29f *hidrópico*: ‘sediento en exceso’. || 29h *entenas*: ‘varas encorvadas que aseguran la vela latina en las embarcaciones’. || 30d *zafir*: zafiro. Piedra preciosa de color azul. Este verso se refiere a los peces que pueblan el mar. || 30g *arcabucos*: ‘monte lleno de maleza y broza’. || 30h *bucos*: ‘concavidad que, a veces, puede hacer referencia a la nave en su conjunto’.

31

Manchado así de tierras, se divisa
el estanque oriental, a donde llora
las congeladas luces de su risa,
entre sedientos nácares, la Aurora;
el estanque que, cielo en su tez lisa,
engastó de esmeraldas, nadadora
silvosa población, con que islas bellas
le salpican a ser verdes estrellas.

32

En tanto, de venablos que, luciente,
el yerro coronó de horror bruñido,
murado, Agamenón invade ardiente
el bosque de la luz más retraído;
del valle a el monte, inunda de su gente
el venatorio afán, que, repetido,
sembró a el aire con huestes enemigas,
en fresno mieses, en acero espigas.

33

No la selva, del tiempo respetada,
acogió en la piedad de su maleza,
fiera, que, de los canes perdonada,
no tribute a su abeto su fiereza;
el bruto de la Arcadia, que asustada
con sus estragos tuvo la aspereza,
eclipsa, entre sus astas importunas,
el ebúrneo volcán de sus dos lunas.

[30]

Manchado así de tierras, se divisa
el estanque oriental, a donde llora
endurecida en luz, su tierna risa,
sobre istriados nácares, la Aurora;
el piélago que, cielo en su tez lisa,
engasta de esmeraldas, nadadora
silvosa población, con que islas bellas
se derraman en él a ser estrellas.

[31]

En tanto, de venablos que, luciente,
el yerro coronó de horror bruñido,
murado, Agamenón invade ardiente
el bosque de la luz mas retraído;
del valle a el monte, inunda de su gente
el venatorio afán, que, repetido,
brotó a el aire con huestes enemigas,
en fresno mieses, en acero espigas.

[32]

No la selva, del tiempo respetada,
acogió en la piedad de su maleza,
fiera, que, de los canes perdonada,
no tribute a su abeto su braveza;
el de Erimato bruto, que asustada
tuvo con sus estragos la aspereza,
eclipsa, entre sus astas importunas,
el burneo volcán de sus dos lunas.

31g V1 V2 V3 S silvosa población, con que islas bellas AS silvosa población, que islas bellas AM silvosa población, que en islas bellas || 32g V1 V2 V3 AS AM sembró a el aire S sembro el aire || 33h V1 V2 V3 el burneo volcán AS AM el ebúrneo volcán

31b *el estanque oriental*: podría referirse al estrecho de Euripo. || 31c *las congeladas luces de su risa*: perlas. || 31h La estrofa describe el estanque, que, en su quietud, refleja el cielo. Sobre el agua, hay pequeñas plantas que dan la impresión de ser nuevas estrellas en el firmamento. || 32c *murado*: Se refiere al bosque. Los cotos sagrados solían estar vallados. || 32h *mieses*: metafóricamente, son las flechas. || 33e *el bruto de la Arcadia*: Se refiere al jabalí de Calidón. En [32]e se puede leer *el de Erimato bruto*, nombre de uno de los montes de la Arcadia. || 33d *abeto*: en este verso se refiere a las flechas. || 33h *ebúrneo*: ‘marfileño’.

34

No a el Euro de la sierra, que ligero
en el ganchoso archivo de su vida
los años registró, con el parlero
guarismo de su edad endurecida;
no del secuaz impulso de su acero
le indulta la ilusión desvanecida
de su no visto pie, pues sus saetas,
con plumado disfraz, vuelan cometas.

35

Divertido no ya, forzó indevoto
de Cintia, con infame irreverencia,
la sagrada mansión, siendo su coto
tirana ociosidad de su insolencia;
la deidad profanó del sacro soto,
a donde, de las ninfas, la frecuencia
sellaba, de su rito, para indicios,
las reses que morían sacrificios.

[33]

No el Euro de la sierra, que ligero
en el ganchoso archivo de su vida
sus años registró, con el parlero
guarismo de su edad endurecida;
del impulso secuaz no de su acero,
le indulta la ilusión desvanecida
de su no visto pie, pues sus saetas,
vistieron plumas, a volar cometas.

[34]

Divertido no ya, forzó indevoto
de Cintia, con nefanda irreverencia,
la sagrada mansión, siendo su coto
tirana ociosidad de su insolencia;
la profanó deidad del sacro soto,
a donde, de sus ninfas, la frecuencia
de su rito, se lleva, para indicios,
las reses que morían sacrificios.

[35]

Por su edad de los meses estudioso,
quince veces feliz se repetía
el siempre más galán cediendo hermoso,
toda, en su juventud, su bizarría;
ya inculto, a su pereza vergonzoso,
el ático garzón la prevenía
a el afán de suavísimas tareas
el número individuo de sus teas.

[36]

El concurso, tal vez creciendo esquivo
a el numen que hoy padece consagrado
del vulgo de los bosques, fugitivo,
el abrigo inquieto mas retirado;
de la selva su arpón intempestivo,
meteoro sin luz predijo, airado,
estragos en su rapto que, fatales,
adornaron de muerte sus umbrales.

34a V1 V2 V3 S No a el Euro AS AM No el Euro || 35a V1 V2 V3 AS S Divertido no ya AM No diverti-
do ya || 35e V1, V2, V3, AS, AM sacro soto S santo soto || 35g V1, V2, V3, AM S rito AS tiro

34a *Euro de la sierra*: Ciervo. || 34b *ganchoso*: ‘lo que tiene ganchos o cuernos’. || 35a *divertido*: ‘distráido’. ||
35b *Cintia*: Ártemis. Era uno de sus epítetos por haber nacido en Cinthos uno de los nombres de la isla de Delos.
|| [35]a *estudioso*: ‘solicito, diligente’. || [35]f *el ático garzón*: Podría referirse a Hipólito. || [35]h *individuo*:
‘propio’. || [36]a || *concurso*: ‘gran número de gente’. || [36]g rapto: ‘arrebato’ || [36]h La estrofa describe
cómo la partida de caza va creciendo sin que la diosa Ártemis se percate.

[37]

Contra el viento, tal vez del viento armada,
sus ámbitos peinó, dando su aliento,
en poca libertad aprisionada,
mucho libre prisión a todo el viento;
de su guante a la esfera fulminada
nube vuela rapaz cuyo ardimiento
vertiendo en su región torpes desmayos,
cascabeles tronó, descogió rayos.

[38]

Ya en el canto del ocio que, aplaudido,
en los aquestos lares se alienta,
dulce se refugió siendo su oído,
monte moderador de lo que alienta;
el oro cuando en hebras afligido
de su mano la herida sonó atenta
tanto el viento adormece que son, graves,
pedazos de su sueño, absortas aves.

[39]

El misterioso bosque, a su fatiga
despoblados de vidas, de horror lleno,
sintió cuantas su cólera enemiga
almas perdió purpúreas por su seno.
Si fugitivo el curso las abriga
contra el teñido arpón de su veneno,
muertes revela el valle, que, en cautelas,
escondió el laberinto de sus telas.

[40]

Sauce no alienta el sitio cuyo tronco
memorias no colore de su llanto,
con el bruto matiz, que aún mancha bronco
a el numen tutelar del valle santo;
de el travieso arroyuelo, que fue ronco
pájaro de cristal, mudo el quebranto,
deponiendo su nieve, en sus raudales
carmines murmuró, peinó corales.

36

El misterioso bosque, a su fatiga
despoblado de vidas, de horror lleno,
sintió cuantas la cólera enemiga
almas vertió purpúreas por su seno.
Si el curso fugitivo las abriga
contra el teñido arpón de su veneno,
muertes revela el valle, que, en cautelas,
recató el laberinto de sus telas.

37

No alienta sauce el sitio cuyo tronco
memorias no colore de su llanto,
con el bruto livor, que aún mancha bronco
a el numen tutelar del valle santo;
de el travieso arroyuelo, que fue ronco
pájaro de cristal, mudo el quebranto,
desnudando su nieve, en sus raudales
carmines murmuró, peinó corales.

37d V1, V3 S a el numen tutelar del valle santo V2, AS AM del numen tutelar el valle santo

[37]b *sus ámbitos peinó*: Es una metáfora tomada de Góngora. En esta escena de cetrería, las aves rastrean minuciosamente la zona. || [37]h las aves, tras ser liberadas por los cetreros, dan caza al resto de animales. || 36a *fatiga*: 'angustia, dolor'. || 36h *recató*: 'ocultó'. || 36h telas: las velas de los barcos.

38

No descollado risco a el viento crece,
en rebelde excepción de su llanura,
cuya planta, ya jaspe, no enrojece
con silvestre arrebol su estampadura.
Entre el mortal estrago se entristece
el terreno feraz, pues de su impura
desangrada estación, en los excesos,
los verdores caducan con los huesos.

39

Aún de su gran deidad, con saña activa,
sacrilego, a infamar pasó el imperio,
contra la edad gravando fugitiva
en sus troncos el torpe vituperio;
padrón de su memoria vengativa,
ofendido, se erige el hemisferio
creciéndole a el carácter sus fierezas
de el bronce vegetable en las cortezas.

40

A ser molesto horror, el bosque, triste,
de el acaso a el perdido caminante,
en señas formidables que se viste,
inclina melancólico el semblante;
estrenando terror, la muerte asiste
a el sangriento distrito, que ignorante
cómplice de sus lástimas crueles,
de testas se adornó, se armó de pieles.

41

De más alto despecho conducido,
a la injuria mayor del numen luego
su enojo trascendió, que enfurecido,
dos veces en su error se obstinó ciego.
La deidad ultrajada, envilecido
el albergue feliz de su sosiego,
lloraron de su dueño, en rotos cultos,
investirse de leyes los insultos.

[41]

Risco no descollado a el viento crece,
en rebelde excepción de su llanura,
cuya planta, ya jaspe, no enrojece
con silvestre arrebol su estampadura.
Entre el mortal estrago se entristece
el terreno feraz, pues de su impura
desangrada estación, en los excesos,
caducan los verdores con los huesos.

[42]

Aún de su gran deidad, con saña activa,
sacrilegio a ofender pasó el imperio,
contra la edad gravando fugitiva
en sus troncos el torpe vituperio;
padrón de su memoria vengativa,
se erige, involuntario, el hemisferio
creciéndole a el carácter sus fierezas
de el bronce vegetable en las cortezas.

[43]

A ser molesto horror, el bosque triste,
de el acaso a el perdido caminante,
en señas formidables que se viste,
melancólico inclina el semblante;
estrenando terror, la muerte asiste
a el sangriento distrito, que ignorante
cómplice de sus lástimas crueles,
de testas se adornó, se armó de pieles.

[44]

De más alto despecho conducido,
a la injuria mayor del numen luego
su enojo trascendió, que enfurecido
dos veces en su error se obstinó ciego.
La deidad ultrajada, envilecido
el plácido jardín de su sosiego,
dio razón de su dueño, en rotos cultos,
investirse de leyes los insultos.

39b V1 V2 V3 S sacrilegio a infamar AS AM sacrilego a infamar || 39c V1 V2 V3 AS AM gravando fugitiva S agravando fugitiva || 41h V1 V2 V3 AS AM investirse de leyes S el vestirse de leyes

38g *estación*: 'paraje en el que se hace un descanso durante un viaje'. || 41b *numen*: 'deidad'.

42

Pospuesta su deidad, con torpe ofensa,
a humana perfección consagra ufano,
de su paterno amor en recompensa,
trofeos que su culto arguyen vano.
A Ifigenia, beldad que luce inmensa
muchedumbre de rayos, da, tirano,
víctimas que arrastraron otros días
el triforme candor, volantes pías.

43

A Ifigenia, que hermosa, que divina,
en su ardor escondiéndose, de humana
emulación se aplaude peregrina
de el tierno rosicler de la mañana;
si llantos de la Aurora no ilumina
de su bulto en la concha soberana,
la misma Aurora cuaja, cuyas rosas
en sus labios se ríen vergonzosas.

44

Deshojado en matices, do lascivo
de la aura el pincel culto se recrea,
sobre su tez se vierte, discursivo,
el constelado nácar de Amaltea;
templado su carmín en candor vivo,
afecta que su unión discorde sea
maridaje inmortal, de quien las flores
se animen a estudiar nuevos colores.

[45]

Pospuesta su deidad, con torpe ofensa,
a humana perfección consagra ufano,
de su paterno amor en recompensa,
trofeos que su culto arguyen vano.
A Ifigenia, beldad que brilla inmensa
muchedumbre de rayos, da, tirano,
víctimas que arrastraron otros días
el triforme esplendor, volantes pías.

[46]

A Ifigenia, que hermosa, que divina,
en su ardor, escondiéndose, de humana
emulación se adula peregrina
de el tierno rosicler de la mañana;
si llantos de la Aurora no ilumina
de su bulto en la concha soberana,
la misma Aurora cuaja, cuyas rosas
en sus labios se ríen vergonzosas.

[47]

Deshojado en matices, do lascivo
de la aura el pincel culto se recrea,
sobre su tez se vierte, discursivo,
el constelado nácar de Amaltea;
templado su carmín en candor vivo,
afecta que su unión discorde sea
maridaje inmortal, de quien las flores
se animen a estudiar nuevos colores.

42c V1 V2 V3 AS AM en recompensa S con recompensa || 44a V1 V2 V3 AS AM do lascivo S lo lascivo
|| 44b V1 V2 V3 AS AM de la aura S de el aura

42h Agamenón consagra a la belleza de Ifigenia el sacrificio de las ciervas que solían tirar de la carroza (*víctimas, que arrastraron otros días*) de Ártemis, a la que se alude como *el triforme candor*. Es muy común el sincretismo de Ártemis con la diosa Hécate a la que se suele representar como a una mujer de tres caras. || 43f *concha soberana*: ‘ostra que produce perlas’. Se describe la boca y dientes de la joven. || 44a *lascivo*: ‘lozano’. || 44d *Amaltea*: la cabra que amamantó a Zeus mientras estaba oculto en Creta, para que su padre, Cronos, no lo matase. En estos versos se refiere a la constelación de Capricornio. || 44f *afecta*: ‘finge’. || 44h La estrofa continúa con la prosopografía de Ifigenia, con la descripción de la piel de la joven.

45

A el pecho se deriva, en su decoro,
rizado torbellino de su frente,
cuyo dulce temblor, con ondas de oro,
escollos de cristal lamió viviente;
en él, peinado el sol de su tesoro
gástala vanidad, cuando luciente
gusano, si vivaz, a tornos bellos
hiló todo su ardor en sus cabellos.

46

En bipartido solio, de su vista
la majestad reside, donde grave,
sin libertad que ciega la resista,
de las almas es vínculo suave;
con dormido esplendor, que la bien quista,
más allá de su agrado, intimar sabe,
mintiendo remisión, en vivos sueños,
del Amor los dulcísimos beleños;

47

arquero de su luz, veloz la gira
de Cupidillos mil ejambre ciego,
en quien absorto el céfiro respira,
vendada tempestad de lince fuego;
si su ardor mariposas los conspira
a gustar de sus llamas el sosiego,
hidrópicos, libaron a el beberlas
la muerte lagrimada de sus perlas.

[48]

A el pecho se deriva, en su decoro,
rizado torbellino de su frente,
cuyo dulce temblor, con ondas de oro,
escollos de cristal la vio viviente;
en él, peinado el sol de su tesoro
gástala vanidad, cuando luciente
gusano, si vivaz, a tornos bellos
hiló todo su ardor en sus cabellos.

[49]

En bipartido solio, de su vista
la majestad reside, donde grave,
sin libertad que ciega la resista,
de las almas es vínculo suave;
con dormido esplendor, que la bien quista,
más allá de su agrado, intimar sabe,
mintiendo remisión, en vivos sueños,
del Amor los dulcísimos beleños;

[50]

arquero de su luz, veloz la gira
de Cupidillos mil enjambre ciego,
en quien suspenso el céfiro respira,
vendada tempestad de lince fuego;
si su ardor mariposa los conspira
a libar de sus llamas el sosiego,
hidrópicos, apuran a el beberlas,
la muerte lagrimada de sus perlas.

[51]

Ya sobre el terso prado que describe,
informe el bastidor su aseo llueve,
todo un abril de seda por quien vive,
la rosa en fuego, sí el jazmín en nieve;
pensil lidio la tela en sí recibe,
de variado matiz confusión leve,
donde a la alegre unión de sus colores,
nacieron hebras a tenerse flores.

45a V1 V2 V3 AS AM se deriva S se derriba || 45f V1 V2 V3 AS AM cuando luciente S quanto luciente
|| 47d V1 V2 V3 AS AM vendada tempestad S vandada tempestad || 47e V1 V2 V3 AS mariposas los conspi-
ra AM mariposas les conspira S mariposa los conspira

46a *solio*: 'trono con dosel'. || 46h *beleños*: 'planta con propiedades narcóticas'. || 47b *enjambre*: latinismo.
'Enjambre'. || 47d *lince fuego*: lince por la visión aguda.

48

De el mórbido alabastro, que ingeniosa
en su cuello torneó naturaleza,
el candor primitivo de la rosa
los ampos vegetó de su pureza;
absorta de su albor, la estrella diosa
sospecha obscurecida la belleza
del catre nadador que, ardiendo espumas,
le madruga oriental undosas plumas.

49

En esta de la luz nunca estrenada,
injuria superior; se oyó ofendida
la deidad de las selvas venerada,
de la pasión paterna enternecida.
Miró su vista horrores, pues, airada,
a el ver a su belleza preferida
hermosa humanidad, brilló en querellas,
el fraterno esplendor hecho centellas.

50

Del sacro Citerón la insana cumbre
bebió menos temores en su bulto,
cuando apagando vidas con su lumbre,
el fecundo vengó materno insulto;
el insulto que yerta pesadumbre,
las olas retardando a el Lete inculto,
a ser vive, padrón de sus enojos,
lástima endurecida de los ojos.

[52]

De el mórbido alabastro, que ingeniosa
en su cuello troncó naturaleza,
el candor primitivo de la rosa
los ampos vegetó de su pureza:
Absorta de su albor la estrella diosa
sospecha, obscurecida la belleza
del catre nadador, que ardiendo espumas
le madruga oriental undosas plumas.

[53]

En esta de la luz nunca estrenada,
injuria superior; se halló ofendida
la deidad de las selvas venerada,
de la pasión de un padre inadvertida.
Miró su vista horrores, pues, airada,
a el ver a su belleza preferida
hermosa humanidad, brilló en querellas,
el fraterno arrebol hecho centellas.

[54]

Del sacro Citerón la insana cumbre
bebió menos temores a su bulto,
cuando apagando vidas con su lumbre,
el fecundo vengó materno insulto;
el insulto que yerta pesadumbre,
las olas retardando a el Lete inculto,
a ser vive, padrón de sus enojos,
lástima endurecida de los ojos.

48a V1 V2 V3 AS AM el mórbido alabastro S el mordido alabastro || 48e V1 V2 V3 AS AM absorta de su albor S absorta de su ardor || 49b V1 V2 V3 AS S se oyó ofendida AM se vio ofendida || 49f V1 V2 V3 AS AM a el ver a su belleza S a el ver su belleza || 49g V1 V2 V3 AS AM brilló en querellas S brillo querellas

48d *ampos*: 'blancura extrema'. || 48d *vegetó*: 'pobló'. || 48e *la estrella diosa*: es el lucero de la mañana, consagrado a Afrodita. || 48g *catre nadador*: la concha sobre la que nació Afrodita. || 49h *el fraterno esplendor*: Apolo. || 50a *Citerón*: Macizo montañoso donde se decía que habitaban las musas. || 50e *pesadumbre*: 'injuria'. || 50f *Lete*: o Leteo es uno de los ríos del Hades cuyas aguas provocaban el olvido completo. || 50h La estrofa explica cómo Ártemis busca consejo en su hermano, Apolo, para que le ayude a decidir un castigo para Agamenón. En estos versos se hace referencia al castigo que impusieron ambos hermanos a Níobe, quien se vanagloriaba diciendo que era mejor que Leto, la madre de Apolo y Ártemis, porque ella tenía siete hijos y siete hijas perfectos. En venganza por su osadía, Apolo mató a los hijos y Ártemis, a las hijas.

51

Consultando rigores, en su idea
la venganza medita; el pensamiento
de el odio por las ráfagas ondea,
con la sed procelosa del tormento.
Transcendiendo la muerte, hallar desea
el ingenio cruel de el sentimiento
castigos que autoricen, no inferiores,
la insaciable ambición de sus rencores.

52

El enojo sellado de su mente,
en el alto dolor, sagaz confía
de el tiempo a la pereza diligente
la prevista ocasión de su porfía.
Si en sus iras el rayo omnipotente
no interesa, parcial, discurre impía
conciliar, comunera de sus furias,
el tonante tercero a sus injurias.

53

Pacía ya de Etón la errante llama,
celeste el animal, de cuyo anhelo
no supo redimir la tiria grana,
la rosa que mejor tiñó su suelo;
salamandra de Amor si allí se inflama,
segundo vellocino, aquí, de el cielo,
bebe el sacro volcán, que a encender mayos
rebosa por su piel fecundos rayos.

[55]

Consultando rigores, en su idea
la venganza medita; el pensamiento
de el odio por las ráfagas ondea,
con la sed procelosa del tormento.
Doctrinando la muerte, hallar desea
el ingenio cruel de el sentimiento
castigos que autoricen, no inferiores,
la insaciable invención de sus rencores.

[56]

El enojo sellado de su mente,
en el alto dolor, sagaz confía
de el tiempo a la pereza diligente
la ya vista ocasión de su porfía.
Si en sus iras el rayo omnipotente
no interesa, parcial, discurre impía
conciliar, comunera de sus furias,
el tonante tercero a sus injurias.

[57]

Pacía ya de Etón la ardiente llama,
celeste el animal, de cuyo anhelo
no supo redimir la tiria grana,
la rosa que mejor tiñó su suelo;
salamandra de Amor si allí se inflama,
vellocino segundo, aquí, de el cielo,
bebe el sacro volcán, que a encender mayos
rebosa por su piel fecundos rayos.

52f *parcial*: ‘que sigue el partido de alguien’. || 52g *comunera*: “el que tomando la voz común o del pueblo se junta con otros para levantarse y conspirar contra su soberano” (Autoridades). || 52h *tonante*: ‘el que truena’. || 52h *tercero*: ‘el que media entre dos o más personas’. Ártemis, una vez ha pensado el castigo, discurre que si Zeus no se pone de su parte, se levantará contra él. || 53a *Etón*: o Aetón es uno de los caballos que tiraba del carro de Helios, el dios del Sol. || 53c *tiria*: natural de la ciudad de Tiro, famosa por su producción del tinte púrpura. || 53f *vellocino*: en la mitología griega es la piel del carnero Krysomallos. Una de las misiones de los Argonautas fue recuperar el vellocino de oro para que Jasón recuperase el trono de Yolcos. || 53h La estrofa describe el momento de la puesta de sol.

54

Ya en la estación de el tiempo lisonjera,
Fénix voluble, el año a ser eterno
se retiraba infante de la hoguera,
donde murió caduco del invierno,
cuando, leve, la flota a el ponto, fiera,
tan quieto se fio, cual si ya tierno
alción vivifique, en los escollos,
la muerte anticipada de sus pollos.

55

De el perezoso día con la Aurora
llegó impaciente el plazo a la partida.
La chusma se quejó; la voz canora
de el tirreno metal se oyó oprimida;
la gran selva de abetos voladora,
hasta allí de la calma entorpecida,
con los céfiros rompe favorables
el ocio retorcido de los cables.

56

La errada plebe, que a el afán cansado
sacrificó su error, de alientos llena,
a el remo se ciñó, que, castigado,
de Tetis la quietud turbó serena.
De Tetis, que suspensa del breadingo,
fugitivo Babel, con muda pena,
bosques indignó tantos, cuyos pinos
sus jaspes le anohecen cristalinos.

[58]

Ya en la estación de el tiempo lisonjera,
Fénix voluble, el año, a ser eterno
se retiraba infante de la hoguera,
donde murió caduco del invierno,
cuando, leve, la flota a el ponto, fiera,
tan quieto se fio, cual si ya tierno
vivifique alción, morando escollos,
la anticipada muerte de sus pollos.

[59]

De el perezoso día con la Aurora
llegó impaciente el plazo a la partida.
La chusma se quejó; la voz sonora
de el tierno metal se oyó oprimida;
la gran selva de abetos voladora,
hasta allí de la calma entorpecida,
con los céfiros rompe favorables
el ocio retorcido de los cables.

[60]

La errada plebe, que a el afán cansado
sacrificó su error, de alientos llena,
a el remo se ciñó, que, castigado,
de Tetis la quietud turbó serena.
De Tetis, que suspensa del breadingo,
vagoroso Babel, con muda pena,
bosques indigna tantos, cuyos pinos
le anohecen sus jaspes cristalinos.

54c V1 V2 V3 AS AM se reiteraba S se retiraba || 55c V1 V2 V3 AS AM la voz canora S la voz sonora ||
55d V1 V2 V3 AS de el tirreno metal AM de el terreno metal S del tierno metal

54g *alción*: ‘pájaro pequeño y marino. Pone sus huevos en la arena junto al mar y se dice que su época de cría anuncia buen tiempo por lo que los marineros aprovechan para embarcarse’. En este verso funciona como prolepsis narrativa pues anuncia la tormenta que diezmará a las tropas griegas || 55c *chusma*: ‘los galeotes que reman en las galeras’. || 55d *tirreno metal*: Se refiere al lituo, un instrumento de viento-metal etrusco, parecido a la trompeta. Se empleaba para la caballería militar y en rituales fúnebres. || 55h *cables*: ‘maromas que sirven para asegurar las naves’. || 56c *castigado*: ‘afligido’. || 56f *fugitivo Babel*: Estos versos hacen referencia a la flota griega y a su diversidad. || 56h *anohecen*: ‘oscurecer’.

57

Húrtase a los bajeles la ribera,
perdiendo en la distancia el movimiento;
desvanécese Áulide, en la ligera
perspectiva retrógrada de el viento;
de el puerto aún la memoria lisonjera,
con el error de el húmedo elemento,
caduca entre sus ojos, que indecisos
se vuelven de sus torres, sin avisos.

58

Así, ufanos, por sendas de zafiro,
holladas en los astros de el desvelo,
solicitan, de el mar en el retiro,
de el mentido zagal el patrio suelo.
De el favonio, las velas, a el suspiro
tanto animan el buque, que en su anhelo,
a el sentirlas del soplo instante llenas,
rechinaron crujidos las entenas.

59

Así hollaba los campos de la espuma
el dórico feliz, cuando insidioso,
con nubes que veloz sudó su pluma,
el austro del cristal rompió el reposo.
De el séptimo Trión la leve bruma,
su furor repitiendo proceloso,
las ondas embistió, que, sacudidas,
son cimeras de el aire encanecidas.

[61]

Húrtase a los bajeles la ribera,
perdiendo en la distancia el movimiento;
desvanécese Áulide, en lo ligera
perspectiva retrógrada de el viento;
de el puerto aún la memoria lisonjera,
con el error de el húmedo elemento,
caduca entre sus ojos, que indecisos
se vuelven de sus torres, sin avisos.

[62]

Así, ufanos, por sendas de zafiro,
que en los astros va hallando su desvelo,
solicitan, de el mar en el retiro,
de el mentido zagal el patrio suelo.
De el favonio, las velas, a el suspiro
tanto animan el buque, que en su anhelo,
a el sentirlas del soplo instante llenas,
rechinaron crujidos las entenas.

[63]

Así araba los campos de la espuma
el dórico feliz, cuando insidioso,
con nubes que veloz sudó su pluma,
el austro del cristal rompió el reposo.
De el séptimo Trión la leve bruma,
su furor repitiendo proceloso,
las ondas embistió, que, sacudidas,
son cimeras de el aire encanecidas.

58b V1 V2 V3 S holladas AS AM halladas S hollados || 58f V1 V2 V3 AS AM rechinaron S reclinaron
|| 59c V1 V2 V3 AS AM sudó su pluma S sudo la pluma

58d *el mentido zagal*: Paris. Los griegos se dirigen, por fin, a Troya. || 58e *favonio*: ‘viento suave de poniente’.
|| 59d *austro*: ‘viento procedente del sur’. || 59e *el séptimo Trión*: o septentrión es el punto cardinal que indica
el norte.

60

Segundas iras crece el mar insano
de el Euro bramador a la porfía,
con que arrugando el rostro de olas cano,
amenaza feroz la luz de el día;
consorte de su horror, siempre tirano,
de el África recluta la osadía;
cáucacos de zafir, que asustan fieros
con memorias de el Flegra a los luceros.

61

De los soplos, Nereo, a el turbulento
insulto volador enfurecido,
su orgullo concitó, que a el firmamento
deja con su sudor humedecido;
ya su espalda, de el alto pavimento
a el cóncavo ajustándose lucido,
zodiaco es sin sol, en cuyas veces
las imágenes todas nadan peces.

62

Condensado vapor, en velo obscuro,
occidentes madruga a el cielo claro,
empañando el rubí, que fue más puro
manantial de los días, nunca avaro;
noches vestido, el aire tiende impuro
el manto de su horror, a donde raro,
rebujando de el sol los resplandores,
a el orbe desnudó de sus colores.

[64]

Segundas iras crece el mar insano
de el Euro bramador a la porfía,
con que arrugando el rostro de olas cano,
amenaza feroz la luz de el día;
consorte de su horror, siempre tirano,
de el África recluta la osadía;
cáucacos de zafir, que asustan fieros
con memorias de el Flegra a los luceros.

[65]

De los soplos, Nereo, a el turbulento
insulto volador enfurecido,
su orgullo concitó, que a el firmamento
deja con su sudor humedecido;
su espalda ya, de el alto pavimento,
a el cóncavo ajustándose lucido,
zodiaco es sin sol, en cuyas veces
las imágenes todas nadan peces.

[66]

Condensado vapor, en velo obscuro,
occidentes madruga a el cielo claro,
empañando el rubí, que fue más puro
manantial de los días, nunca avaro;
noches vestido, el aire tiene impuro
el manto de su horror, a donde raro,
rebujando de el sol los resplandores,
a el orbe desnudó de sus colores.

60c V1 V3 AS AM de las olas cano V2 S de olas cano || 60g V1 V2 V3 AS AM zafir, que asustan fieros S
zafir asustan fieros

60f *el África*: 'o ábrego, es un viento del sudoeste, húmedo y caliente, que trae lluvias'. || 60h *Flegra*: o los Campos Flégreos es una región volcánica al noroeste de Nápoles donde, según la mitología clásica, vivían los gigantes. || 61a *Nereo*: Es una divinidad marina, hijo de Ponto y Gea, casado con Doris y padre de las Nereidas. || 61c *concitó*: 'provocó, causó'. || 61g *zodiaco*: 'zona celeste por cuyo centro pasa la eclíptica'. || 61h *imágenes*: 'constelaciones'. || 62e *noches vestido el aire*: acusativo griego.

63

En nubes desplumado, el noto leve
se introduce a el diáfano desierto,
vertiéndose a sí mismo, cuando llueve,
a inundar en su golfo el golfo incierto;
tal vez la que fluyó líquida nieve
de el scítico Aquilón a el soplo yerto,
risco se congeló, vibrando en brumas
efímero alabastro a las espumas.

64

Asaltada de tanto ardor valiente,
fluctúa la infeliz argiva flota,
rozando, en cada jaspe transparente,
el escollo final de su derrota.
De el viento a los dominios obediente,
lastimado el penol, la jarcia rota,
a el sulcar enemigos horizontes,
riberas ve de Europa, de Asia montes.

65

El ponto, dividido de ira interna,
tumbas abre de yelo a la ruina,
que visible ostentó la azul caverna
entallada en la masa cristalina;
de los hados la línea sempiterna
próxima a sus alientos se fulmina,
cuando a buscar el cielo entre los ritos
va el ruego autorizado de sus gritos.

[67]

En nubes desplumado, el noto leve
se introduce a el diáfano desierto,
vertiéndose a sí mismo, cuando llueve,
a inundar en su golfo el golfo incierto;
tal vez la que fluyó líquida nieve
de el scita Aquilón a el soplo yerto,
risco se soldó, vibrando en brumas
efímero alabastro a las espumas.

[68]

Asaltada de tanto ardor valiente,
fluctúa la infeliz argiva flota,
rozando, en cada jaspe transparente,
el escollo final de su derrota.
De el viento a los dominios obediente,
lastimado el penol, la jarcia rota,
a el sulcar enemigos horizontes,
riberas ve de Europa, de Asia montes.

[69]

El ponto, dividido de ira interna,
tumbas abre de yelo a la ruina,
que visible obstenta la azul caverna
entallada en la masa cristalina;
de los hados la línea sempiterna
próxima a sus alientos se fulmina,
cuando a buscar el cielo entre los ritos
va el ruego autorizado de los gritos.

63e V1 V2 V3 AS S tal vez la que fluyó AM tal vez lo que fluyo || 64b V1 V2 V3 AS AM fluctúa S
fluctuaba || 64g V1 V2 V3 AS S sulcar AM surcar || 65d V1 V3 la masa cristalina V2 AS AM S la mesa
cristalina

63a *noto*: ‘viento procedente del sur’. || 63f *scítico Aquilón*: Bóreas, el dios del viento del Norte. || 64 f *penol*:
‘extremo de la verga, una percha a la cual se asegura el gratil de una vela’. || 64f *jarcia*: ‘conjunto de aparejos de
una nave’. || 64g *sulcar*: ‘latinismo. Surcar’. || 65c *la azul caverna*: se refiere a los desniveles que crean las olas
y en los que se hundan los barcos.

66

De el polo, ensangrentada, la ojeriza
sombras distila en luz, que, sinuosa,
si los ojos volante atemoriza,
amedrenta los pechos ominosa;
de el crinito fulgor, que el aire riza,
con diluvio de llama tenebrosa,
a contristar, se flechan, las estrellas,
áspides instantáneos de centellas.

67

Derramado, el concurso vagaroso
vuela de los abetos, el mar crece;
el remo, sin faena, pende ocioso;
el timón, sin precepto, descaece.
Todo lo hace el temor, que sedicioso
a la náutica ley desobedece,
cuando a la confusión de ecos veloces,
naufrajan en la voz las mismas voces.

68

A la furia del mar, los leños, brava,
se quejan, flacos, de el abismo ciego,
nadando en la celeste undosa clava
los raudales del último sosiego;
el que otra vez la gavia iluminaba
con gémino esplendor, tutelar fuego
no alumbraba su esperanza, que hay naufragios,
donde también zozobran los presagios.

[70]

De el polo, ensangrentada, la ojeriza
sombras destila en luz, que sinuosa,
si los ojos traviesa atemoriza,
amedrenta los pechos ominosa;
de el súbdito fulgor, que el aire riza,
con diluvio de llama tenebrosa,
a contristar, se flechan, las estrellas,
áspides instantáneos de centellas.

[71]

Derramado, el concurso vagaroso
vuela de los abetos, el mar crece;
el remo, sin faena, pende ocioso;
el timón, sin precepto descaece.
Todo lo hace el temor, que sedicioso
la náutica razón desobedece,
haciendo que a sus gritos más veloces,
naufrajen en la voz sus mismas voces.

[72]

A la furia del mar, los leños, brava,
se quejan, flacos, de el abismo ciego,
viendo ya en la celeste undosa clava
los piélagos del último sosiego;
el que otra vez la gavia iluminada
con gémino esplendor, tutelar fuego
no alumbraba su esperanza, que hay naufragios
donde también zozobran los presagios.

67a V1 V2 V3 el curso vagaroso AS AM S el concurso vagaroso || 67b V1 V2 V3 AS vuela de los abetos, el mar crece AM de los Abetos vuela; y el mar crece || 68a V1 V2 V3 AS A la furia del mar, los leños, brava AM los leños a la furia del mar brava || 68c V1 V2 V3 AS nadando en la celeste AM nadando en la cerúlea

66a la ojeriza: es la de Ártemis. || 66e *crinito*: 'que tiene el cabello o las crines largas' En estos versos se refiere a un cometa por la semejanza de su estela con las crines de un caballo. || 66g *contristar*: 'afligir, entristecer'. || 67a *Derramado*: 'despedido'. || 67a *concurso*: 'conjunto de personas'. || 68f *gémino*: 'duplicado'.

69

El regio Bucentoro, que fue erguido
 escollo de las ondas lisonjero,
 sediento de la muerte, bebe, hendido,
 su líquido sepulcro en el mar fiero.
 Ajeno de la luz, vaga perdido,
 sin hallar el azul docto sendero,
 donde, tapidas, le hurtan las esferas
 la mayor de las dos lucientes fieras.

70

De el pino atormentada la osadía,
 a el golpe cristalino de la muerte,
 flaquezas cruje, si burló algún día
 de el membrudo villano el brazo fuerte.
 Rota de su ligamen la porfía,
 a las instancias cede de la suerte,
 que en lucha pertinaz atiende roncós
 los remos estallar, gemir los troncos.

71

En mar, en fuego, en aire, naufragante,
 precipicios el griego se promete;
 diverso con tres bultos el semblante
 de la muerte sus vidas acomete;
 de el vulgo prisionero el grito errante
 crece, las turbaciones del grumete;
 no es mucho si, inexpertos, los pilotos
 apelan del timón para los votos.

[73]

El Bucentoro real, que fue engréido
 escollo de las aguas lisonjero,
 sediento de la muerte, bebe, hendido,
 su líquido sepulcro en el mar fiero.
 Ajeno de la luz, vaga perdido,
 sin hallar el azul docto sendero,
 donde, tapias, le hurtan las esferas
 la mayor de las dos lucientes fieras.

[74]

De el pino atormentada la osadía,
 a el cristalino golpe de la muerte,
 flaquezas cruje, si burló algún día
 de membrudo villano el brazo fuerte.
 Rota de su ligamen la porfía,
 cede a el ímpetu errante de la suerte,
 que en lucha contumaz atiende roncós
 gemir los remos, estallar los troncos.

[75]

En mar, en fuego, en aire, naufragante,
 el griego sus destrozos se promete;
 diverso con tres bultos el semblante
 de las muertes sus vidas acomete;
 de el prisionero vulgo el grito errante
 crece, las turbaciones del grumete;
 a el ver que ya, inexpertos, los pilotos
 apelan del timón para los votos.

69g V1 V2 V3 AS tapidas AM tupidas S rapidas || 71e V1 V2 V3 AS, AM el grito errante S el susto errante

69a *Bucentoro*: o Bucintoro era una galera de la república de Venecia que se usaba, principalmente, para celebraciones. || 69g *tapidas*: ‘tupidas’. || 69h *las dos lucientes fieras*: son las constelaciones de la osa mayor y la osa menor. || 71c *bultos*: ‘se dice de la imagen o efigie de madera o piedra’. La estrofa hace referencia a las representaciones de la diosa Hécate (una estatua tricéfala), que solía asimilarse en numerosas ocasiones con Ártemis.

72

Pierde el viento las voces que de el cielo
la piedad solicitan escondida,
con que solo se escuchan en su anhelo
lastimeras reliquias de la vida:
de el augusto valor, no ya el desvelo
por la venganza crece desmentida;
mas sí, porque de el pueblo en los gemidos
le inventan nuevas muertes sus oídos.

73

Padece en cada leño de su pecho
segunda tempestad el lastimado
esfuerzo superior, a el ver deshecho
de su enojo el poder a el soplo airado.
Si preñadas ayer de su despecho,
adularon las quillas su cuidado,
huérfanas de valor, hoy, en astillas,
revelan su tragedia a las orillas.

74

Aún delira el Egeo su tumulto,
en globos de su hervor nubes retrata,
cuya preñez llovió con otro insulto
a el cielo inundaciones de su plata.
A el cielo, que estrañando de su bulto
el líquido disfraz su luz recata,
vistiéndose cristal, que por sus giros
estrellas borbolló, sorbió zafiros.

75

Su labio rosicler, candor su frente,
si bien su llanto aljófara, encendía
la madre de Memnón a el vago ambiente
las desteñidas púrpuras de el día.
La noche, que esta vez más insolente
repitió su dominio en sombra fría,
retrocede a no ver, aunque de lejos,
su injuria de el Hidaspe en los espejos.

[76]

Pierde el viento las voces que de el cielo
la piedad solicitan escondida,
escuchándose ya solo en su anhelo
por superfluas reliquias de la vida:
de el augusto valor, no hay el desvelo
se aumenta en la venganza desmentida;
mas sí, en su pueblo, fiel, cuyos gemidos
muertes van inventando a sus oídos.

[77]

Padece en cada pino de su pecho
segunda tempestad el lastimado
esfuerzo superior, viendo deshecho
de su enojo el poder a un soplo airado.
Si preñadas ayer de su despecho,
adularon las quillas su cuidado,
a huérfanos de aliento, en sus astillas,
refieren su tragedia a las orillas.

[78]

Aún delira el Egeo su tumulto,
en globos de su hervor nubes retrata,
cuya preñez llovió con nuevo insulto
a el cielo inundaciones de su plata.
A el cielo, que estrañando de su bulto
el salobre disfraz su luz recata,
dudándose cristal, que por sus giros
estrellas borbolló, sorbió zafiros.

[79]

Su labio rosicler, candor su frente,
si bien su llanto aljófara, encendida
la madre de Memnón a el vago ambiente
las destemidas púrpuras de el día.
La noche, que esta vez más insolente
obstinó su dominio en sombra fría,
retrocede a no ver, aunque de lejos,
sus agravios del golfo en los espejos.

74b V1 V2 V3 AS, AM de su hervor S de su error || 75b V, V2 V3 AM S si bien su llanto encendía AS si bien su llanto encendida AM si bien su manto encendía || 75c V1 V3 AS AM S la madre de Memnón V2 la madre de Memnor

72e *el augusto valor*: el valor de Menelao. || 75c *la madre de Memnón*: En la mitología griega, Eos, la diosa titánide de la aurora que anuncia a su hermano Helios. || 75h *Hidaspe*: es el nombre griego del río Jhelum que pasa por India y Pakistán. Junto a ese río se produjo la cruenta batalla del Hidaspes, entre las tropas de Alejandro Magno contra Poros, el rey de Paura en el 326 a.C. En este verso es una alusión al oriente y al amanecer.

76

De Clicie brillador en luz más viva,
sus llamas dispensando a el globo inmenso,
matutino el imán, con lucha activa,
las gasas de el vapor doraba denso;
con su esplendor, de el aire compasiva,
el viento adormecido, el mar suspenso,
ardió la tez colores, que felices
ríen serenidad, mienten matices.

77

De el acaso a este tiempo, la nadante
velera población se halló arrojada,
vencido el negro ponto fluctuante,
de el mar compatriota a la ensenada;
entra el puerto feliz, muerde anhelante
la arena el corvo diente deseada,
en cuya paz a el cielo agradecidos,
en víctimas disuelven sus gemidos.

78

No de el Frigio raudal la incierta espuma
de otra suerte abrigó turba sonora
de góndolas con alma, cuya pluma
los ríos argentó, los cielos dora.
Flota, que en los bullicios de la bruma
mece su libertad, cuando canora,
insultada, burló las iras graves,
de el Júpiter plumado de las aves.

79

Mendigos de piedad, ricos de llanto,
de el templo se refugian, donde el ruego
en lágrimas, primero, inunda cuanto
religioso, después, enjuga el fuego.
De el templo que, titán de piedra santo,
de el Euro para hollar el furor ciego,
se calzó, con soberbias importunas,
las paciencias del pórvido en columnas.

[80]

De Clicie brillador en luz más viva,
sus llamas dispensando a el globo inmenso,
matutino el imán con lucha activa,
las gasas de el vapor doraba denso;
con su esplendor, de el aire compasiva,
el viento adormecido, el mar suspenso,
ardió la tez colores, que felices
ríen serenidad, mienten matices.

[81]

De el acaso, a este tiempo, la nadante
velera población, se halló arrojada,
vencido el negro ponte fluctuante,
de el mar compatriota a la ensenada;
entra el puerto feliz, muerte anhelante
la arena el corvo diente deseada,
en cuya paz a el cielo agradecidos,
en víctimas disuelven sus gemidos.

[82]

No de el Frigio raudal la incierta espuma
de otra suerte abrigó turba canora
de góndolas con alma, cuya pluma
los ríos argentó, los cielos dora.
Notó que, en el bullicio de la bruma,
mece su libertad, cuando sonora,
insultado, burló las iras graves,
de el Júpiter plumado de las aves.

[83]

Mendigos de piedad, ricos de llanto,
de el templo se refugian, donde el ruego
en lágrimas, primero, inunda cuanto
religioso, después, enjuga el fuego.
De el templo que, titán de piedra santo,
para hollar el furor de Euro ciego,
se calzó, con soberbias importunas,
las paciencias del pórvido en columnas.

76a *Clicie*: o Clitia fue una doncella amada por Helios, que tras ser abandonada por el dios, se transformó en girasol. Este verso alude al sol. || 77e *entra*: transitivo. || 78h *el Júpiter plumado de las aves*: Se refiere al águila. || 77h Las tropas, agradecidas por haberse salvado, deciden sacrificar animales en honor a Ártemis. || 79h Las tropas se refugian en el famoso templo de Ártemis en Áulide, a dos km de Calcis.

80

De el templo, donde, airado, el bronce culto
toda la majestad de Cintia apura
a soplos de el buril, pues en su bulto
vivió divinidades la escultura.
Con la torpe memoria de el insulto
salpicada la imagen se ve dura,
cómplice de el dolor, cuyos agravios
a pesar del cincel yelan sus labios.

81

De el torvo simulacro a el ceño atiende
tan absorto el concurso, que rendido
de el silencio feroz que oye, suspende
su aliento, entre sus ojos escondido;
no menos cuidadosa, en tanto, prende
la mano a el holocausto prevenido,
reverente volcán, que a sus ardores
asirios troncos liquidó en vapores.

82

Si en gomas derretidas el ambiente
se anochece sagrado, el pavimento,
a instancias de el acero diligente,
en vidas de coral nada sangriento;
ministro de los hados confidente,
con estudio, después, consulta atento
la fibra, que locuaz en sus latidos
los dioses palpitó más escondidos.

83

Era Calcas. Su aspecto venerado
la candidez del ánimo retrata,
su barba, crespo arroyo destrenzado,
a el pecho en hebras derramó su plata;
de el tiempo volador el tardo arado,
complicando su frente, se dilata
en sulcos por su tez, donde los años
encanecen fecundos desengaños.

[84]

En él, sobre su altar, el bronce culto
con almas del burel, de Cintia apura
toda la majestad, pues en su bulto
osó a vivir deidades la escultura.
Con la torpe memoria de el insulto
la salpicada imagen se ve dura,
cómplice de el dolor, cuyos agravios
a pesar del cincel sellan sus labios.

[85]

De el torvo simulacro el ceño atiende
tan extático el concurso, que rendido
de el silencio feroz que oye, suspende
su aliento, entre sus ojos escondido;
no menos cuidadosa, en tanto, prende
la mano a el holocausto prevenido,
reverente volcán, que a sus ardores
troncos liquidó asirios en vapores.

[86]

Si en gomas derretidas el ambiente
se anochece sagrado, el pavimento,
a instancias de el acero diligente,
en vidas de coral nada sangriento;
ministro de los hados confidente,
con estudio, después, meditó atento
la fibra, que locuaz en sus latidos
los dioses palpitó más escondidos.

[87]

Era Calcas. Su aspecto venerado
la candidez del ánimo retrata,
arroyuelo su barba destrenzado,
a el pecho en hebras derramó su plata;
de el tiempo volador el tardo arado,
complicando su frente, se dilata
en sulcos por su tez, donde los años
encanecen fecundos desengaños.

83a V1 V2 V3 AS AM Su aspecto venerado S cuio aspecto venerado || 83g V1 V2 V3 AS AM por su tez S por la tez || 84b V1 V2 V3 AS AM con que el lino S donde el lino || 84d V1 V2 V3 AS AM cándido adorno S sagrado adorno || 85h V1 V2 V3 AS S de inculpada beldad AM de inculpada deydad

80c *buril*: 'instrumento de acero terminado en punta que sirve para grabar en distintos metales'. || 81a *torvo simulacro*: 'terrible' 'imagen, especialmente sagrada, hecha a semejanza de otra cosa'. || 82a *gomas*: 'sustancia viscosa que procede de las plantas, y que se endurece al sol'. || 83a *Calcas*: o Calcante era un adivino de Micenas o de Mégara que acompañó a la expedición griega contra Troya.

84

El globo de sus sienes respetoso
giran sagradas zonas, con que el lino,
en ampos doctrinado, es misterioso
cándido adorno de el honor divino.
A la planta de el hombro en bullicioso
traje de el ministerio peregrino,
se nieva de algodón, vistiendo en giros
cuerpo hilado de el Euro a los suspiros.

85

Este, pues, de el cadáver fugitiva
construyendo la vida, absorto advierte
de Cintia la impiedad, que, vengativa,
inficionó los labios de la suerte.
En la arteria de el numen expresiva
escucharon sus ojos de la muerte
la instante vecindad, que en sus amagos
de inculpada beldad madrugada estragos.

[88]

El globo de sus sienes respetoso
giran sagradas zonas, con que el lino,
en ampos doctrinado, es misterioso
cándido adorno de el honor divino.
A la planta de el hombro en bullicioso
traje de el ministro peregrino,
se nieva de algodón, vistiendo en giros
cuerpo hilado de el Euro a los suspiros.

[89]

Mucho dios en su pecho difundido
le distingue de humano; a su desvelo
es la lima patente, o el graznido
de la ave, que, dudosa, escribe el cielo;
del rayo, ni el ardor, ni el estallido
estrañan su atención, pues, con anhelo
parcial de los secretos más divinos,
aún tardan en su ciencia los destinos.

[90]

De su idea la esfera diligente
única vive el tiempo tan seguro,
que a las leyes se estucha de presente
el pasado, no menos que el futuro.
Llama de voz, su labio ilustra ardiente
las tinieblas del evo más obscuro,
hurtando de su ardor en los excesos,
toda la novedad a los sucesos.

[91]

Este, pues, de el cadáver fugitiva
construyendo la vida, absorto advierte
de Cintia la crueldad, que, vengativa,
contaminó los ecos de la suerte.
En la arteria de el numen expresiva
escucharon sus ojos de la muerte
la instante vecindad, que en sus amagos
de inculpada beldad madrugada estragos.

84a *respetoso*: ‘respetuoso’. || 85h Calcas lleva a cabo el sacrificio de un animal que le ayuda a descubrir la ira de Ártemis. || [90]f *evo*: ‘Duración indeterminada de tiempo’.

86

De el presagioso horror el pecho grave,
estatua de sí mismo, solo pudo
remitir el dolor, que en sí no cabe,
a el silencio vocal, a el labio mudo;
empero, porque el susto más agrave
la infausta suspensión de el pueblo rudo,
el rencor de Aricina partió entonces,
su animación airada con los bronce.

87

De el forastero espíritu ocupada
la yerta solidez pasó, impelida,
a estrenar con los ceños de enojada
las primeras noticias de la vida;
por la indócil materia derramada
la deidad se trasmina, que teñida
de grosero metal, en sus acentos,
tronando su impiedad, calmó los vientos:

88

«De mis jaspes en vano la limpieza
vuestro acero enrojece, de mi oído
en vano vuestro ruego la entereza
con estruendo examina dolorido;
en vano, si primero en mi belleza
no encuentra Agamenón reconocido
la piedad, que hasta aquí celan mis penas,
con el bello coral, que ardió en sus venas.

89

Solo con su oblación debe temprana
de el sacrílego yerro la memoria
borrarse de mi pecho, que profana
duró mancha tenaz entre mi gloria.
No de el Simois pisar la cerviz cana
espere, si Ifigenia la victoria
no previene, borrando mis pesares,
víctima no vulgar de estos altares».

[92]

De el presagioso horror el pecho grave,
estatua de sí mismo, solo pudo
remitir el dolor, que en sí no cabe,
a el silencio vocal, a el labio mudo;
empero, porque el susto más agrave
la infausta suspensión de el pueblo rudo,
el rencor de Aricina partió entonces,
su animación airada con los bronce.

[93]

De el forastero espíritu ocupada,
la yerta solidez pasó, impelida,
a estrenar con los ceños de enojada
las primeras noticias de la vida;
por la indócil materia derramada
la deidad se trasmina, que teñida
de grosero metal, en sus acentos,
tronando su impiedad, calmó los vientos:

[94]

«De mis jaspes en vano la limpieza
vuestro acero enrojece, de mi oído
en vano vuestro ruego la entereza
con estruendo examina dolorido;
en vano, si primero a mi belleza
no ofrece Agamenón reconocido
pedazos de su vida, que, a vapores,
en cultos anochecen mis rencores.

[95]

Solo con su obligación debe temprana
de el sacrílego hierro la memoria
borrarse de mi pecho, que profana
duró mancha a algún día de mi gloria.
No de el Simois pisar la cerviz cana
espere, si Ifigenia la victoria
no previene, adulando a mis enojos,
la bellísima culpa de sus ojos».

86d V1 V2 V3 S a el silencio vocal AS AM el silencio vocal

86g *Aricina*: otro de los nombres de Ártemis. Lo toma de la ciudad latina de Ariccia, donde fue venerada. || 86f La estatua que preside el templo cobra vida y explica las razones de su enfado y qué deben hacer para aplacar su ira. || 87f *trasmina*: ‘penetra’. || 87g *grosero*: ‘de escasa calidad, sin refinar’. 88f Ártemis explica que solo la sangre de Ifigenia logrará apaciguarla. || 89a *oblación*: ‘ofrenda o sacrificio que se hace a una divinidad’. || 89e *Simois*: Río turco que se une al Escamandro, y por tanto, pasa por Troya.

90

Dijo, restituyendo, en la postrera
cláusula de el acento advenedizo,
la vida intempestiva, que ligera
de el bronce en el divorcio se deshizo;
en la atónita plebe, la voz fiera
tan alta se imprimió, que parar hizo,
en yelo desatando sus intentos,
de la alma circular los movimientos.

91

Con pasmo semejante la vecina
bárbara sencillez de el Osa, frío
el cadáver admira, a quien ladina
la fuerza dispertó de el metro impío;
en la vida, que escuchan, peregrina,
de la propia colgando todo el brío,
viven, mientras repite los abismos,
sombras organizadas de sí mismos.

[96]

Dijo, restituyendo, en la postrera
cláusula de el acento advenedizo,
la vida intempestiva, que ligera
de el bronce en los divorcios se deshizo;
en la atónita plebe, la voz fiera
tan alta se imprimió, que parar hizo,
en la horrible prisión de sus acentos,
de la alma circular los movimientos.

[97]

Con semejante pasmo la vecina
rústica sencillez de el Osa, frío
el cadáver admira, a quien ladina
la dispertó la canción de el metro impío;
en la vida, que oyeron, peregrina,
de la propia colgando todo el brío,
viven, mientras repite los abismos,
sombras organizadas de sí mismos.

[98]

A el trueno de su voz, el orbe griego
tembló asustado, sacudió medroso,
de sus muros más firmes el sosiego,
de sus montes más vastos el reposo;
el undante caudal que, en fértil riego,
alma fue de sus valles, temeroso,
sus espumas calló que, balbucientes,
esconden en su susto sus corrientes.

[99]

Conmovida, la máquina que a el viento
tanto vacío hurtó para sagrado
culto de su deidad, desde el cimientio
a el capitel dudó más elevado;
cuanto jaspe en pilastra vio su aliento
sudar adoraciones a su agrado
reveló, estremeciéndose a temblores,
la instable turbación de sus vigores.

91f V1 V2 V3 AS AM colgando S colgado || 91g V1 V2 V3 AS mientras repite AM S mientras repiten

90g *desatando*: ‘anulando’. || 91b *Osa*: monte de Grecia en la región de Tesalia. || [99]a *máquina*: ‘edificio grande y suntuoso’. || [99]h El propio templo se estremece ante la voz de la diosa

[100]

Alteró sus firmezas vacilantes
virginio el Helicón que, distrayendo
su silencio aún canoro, dio al semblante
la suspensión forzada del estruendo;
sacro mito el bifronte no constante
de su error los ejemplos desdiciendo,
inflamada deidad que, en llamas fieles,
vive a la protección de sus laureles.

[101]

De yelo en remolinos el discurso
se enredó del Cefiso, entorpecido,
que, estragando los fueros de su curso,
eco se suspendió de aquel ruido;
conturbado, el Ismeno a el triste incurso
de la voz en su vidrio introducido,
incierto encuentra el mar cuyas brumas
envueltas en horror de sus espumas.

[102]

La fama si a el suceso sediciosa
cien párpados de luz previno, atenta,
de Ifigenia el oído recelosa
con otros tantos labios amedrenta;
en su murmullo crece pavorosa
la estatura del mal que representa
a inundar de su aliento a los embates
de la infeliz princesa los penates.

[103]

A el mal distinto acento que, inhumano,
informó su atención, ya de horror llena,
cayó a tierra olvidada de su mano
del bastidor la broca, copia amena;
el sol de su semblante soberano,
apagado en las nubes de su pena,
con pródiga expresión de sus quebrantos
para llover estrellas, bebió llanto.

[100]b *Helicón*: monte griego consagrado a las musas. || [100]e *el bifronte*: se refiere al dios Jano, que suele ser representado con dos caras, una corona de laurel, y cierto control sobre el fuego. || [101]b *Cefiso*: río que atraviesa Beocia. || [101]c *fueros*: 'jurisdicciones'. || [101]e *conturbado*: 'revuelto, intranquilo'. || [101]e *Ismeno*: río de Beocia. || [101]e *incurso*: 'embestida, acontecimiento'. || [102]g *embates*: 'acometidas impetuosas'. || [102]h *penates*: 'dioses menores'. || [103]b informar: 'dar forma'. || [103]d *bastidor*: 'armazón que sirve para encajar un lienzo o una tela'. || [101]e *broca*: 'carrete que dentro de la lanzadera lleva el hilo para la trama de ciertos tejidos'.

92

Unánime el ejército impaciente,
sacudido de el éxtasis, declama
contra la hermosa vida que, inocente,
su religión sacrílega difama.
De el padre la piedad hiere inclemente
sedicioso el rumor que se derrama,
con gritos, que otra vez suenan feroces
el rencor de los hados en sus voces.

93

Solo vivo a el dolor con pesar tanto,
de el uso de la vida divertido,
en el mármol sepulta de su espanto
el cadáver vital de su sentido;
con el fluido acento de su llanto
su silencio ofendió, que humedecido
desperdicia, por últimos despojos,
el corazón llovido por los ojos.

94

Si como padre a el pecho tierno enciende
doloroso el cariño, luego, justo
monarca, la razón en sí suspende
con el propio delito su disgusto;
de aquel con las instancias se defiende
de los rigores de esta, cuando el susto,
blando amotinador de sus pasiones,
del cetro rompió santo las razones.

[104]

Sin arbitrio, a el dolor grave entregada
muestra solo por viso de la vida
aquella que, en cristal sangre exhalada
el alma de sus ojos derretida;
en mal viviente mármol transformada
a imagen la introduce fementida
de sí misma el desmayo en cuyas medras
mueren suspiros, animando piedras.

[105]

Empero ya el ejército impaciente,
sacudido de el éxtasis, declama
contra la hermosa vida, cuya fe inocente
religión tan sacrílega difama.
De su padre, no menos inclemente,
a la piedad el eco se derrama,
por los labios del pueblo que, feroces,
traen del hado el rencor con todo en las voces.

[106]

Solo vive a el temor con pesar tanto,
del comercio de la alma desasido,
sello mudo en lo inmóvil de su espanto
el cadáver vital de su sentido;
aún el silencio undoso que su llanto
aliento quiso ser humedecido
huyendo de la vida por despojos,
se vuelve a el pecho sin hallar los ojos.

[107]

Si padre el corazón tierno le enciende
doloroso el cariño, luego, justo
monarca, la razón en sí suspende
con el propio delito su disgusto;
de aquel con las instancias se defiende
de los rigores de esta, cuando el susto,
blando amotinador de sus pasiones,
del cetro desperdicia las razones.

94a V1, V2, V3, AS, AM a el pecho tierno enciende S al tierno pecho enciende || 94f V1, V2, V3, AM, S de los rigores AS con los rigores || 94h V1, V2, V3, AS, AM las razones S las prisiones

92f *sedicioso*: 'alzado violentamente contra la autoridad'. || 93b *divertido*: 'apartado'.

95

A la voz repetida, que de el pecho
le acuerda compasivo la dolencia,
quisiera con ternísimo despecho
revocar de los dioses la inclemencia.
Quisiera, pero al ver no satisfecho
el ofendido numen, su obediencia
para encontrar, se esfuerza, en duros ritos
la sacra expiación de sus delitos.

96

Neutral con sus afectos, su albedrío
ni a su amor, ni a los cielos obedece,
pues si de unos se impide en el desvío,
en las ternuras de otro se entorpece;
de el destino tal vez el ceño impío
arguye con su voz, tal enmudece,
convencido el dolor, cuyos temores
en su memoria escuchan sus errores.

97

De Grecia la venganza, la ruina
de su ejército todo, a su cuidado
pospone natural cuando se inclina
a evitar la inflexión de el cielo airado;
inconstante, después, si determina
ejecutar su ley, vuelve asustado
a consultar cariños, que violentos
tuercen la dirección de sus intentos.

98

De esta suerte indeciso vacilaba
su delincuente amor, cuando severa
de la plebe la voz su oído agrava
con tempestad de gritos comunera;
entre el rumor que a el aire horrores daba,
distingue su congoja lastimera:
«La Infanta ha de morir, pues nuestras vidas
son de el cielo en la suya aborrecidas».

[108]

A la voz repetida, que de el pecho
le acuerda compasivo la dolencia,
quisiera con dulcísimo despecho
revocar de los dioses la inclemencia.
Quisiera, pero al ver no satisfecho
el ofendido numen, su obediencia
para encontrar, se esfuerza, en duros ritos
la sacra expiación de sus delitos.

[109]

Neutral con sus afectos, su albedrío,
ni a su amor, ni a los cielos obedece,
pues si de unos se impide en el desvío,
en las ternuras de otro se entorpece;
de el destino tal vez el ceño impío
arguye con su voz, tal enmudece,
convencido el dolor, cuyos temores
en su memoria escuchan sus errores.

[110]

De Grecia la venganza, la ruina
de su ejército todo, a su cuidado
pospone natural cuando se inclina
a olvidar la inflexión de el cielo airado;
en constante, después, si determina
ejecutar su ley, vuelve asustado
a examinar cariños, que violentos
adulteran la acción de sus intentos.

[111]

De esta suerte indeciso vacilaba
su delincuente amor, cuando severa
de la plebe la voz su oído agrava
con tempestad de gritos comunera;
entre el rumor que a el aire horrores daba,
distingue su congoja lastimera:
«La infanta ha de morir, pues nuestras vidas
son de el cielo en la suya aborrecidas».

96a V1 V2 V3 AS AM con sus afectos S en sus afectos || 96c V1 V2 V3 AS de unos se impide AM de uno se impide || 97d V1 V2 V3 S la inflexión AS AM la inflexión || 98e V1 V2 V3 AS, AM el rumor S el horror

98b *delincuente amor*: el amor paterno de Agamenón es delincuente porque va en contra de los intereses griegos e impide aplacar la ira de la diosa.

99

Luego que de su pecho el eco duro
ofendió la tibieza lastimada,
el corazón cobarde, como impuro,
vistió plumas de nieve ensangrentada;
mas creyendo en su frente no seguro
el oro circular, con la irritada
plebeya obstinación, entre los reyes,
de padre se absolvió, mintiendo leyes:

100

«Muera mi...» –pero el yelo, sin que acabe
de informar de Ifigenia el dulce acento,
arrojó por silencio a el labio grave,
congelado en carámbanos el viento–.
«Muera» –; dijo otra vez–; «mi sangre lave,
de sus venas vertida, el pavimento,
donde a vengar de Cintia injurias fieras
conspiran contra Grecia las esferas».

101

Voló a el vulgo la voz, que recibida
con alegre impiedad, hirió volante
de Calcas la atención, siendo afligida
silenciosa inquietud de su semblante.
Congerie funeral que a el aire mida
el celeste vacío, vigilante
su religión construye, cuyas ramas
aun ardan, sin ardor, en verdes llamas.

102

De la corva segur a el golpe ansioso
el monte se desnuda, el valle truena,
respondiendo con eco lastimoso
a el estallido ronco que en él suena;
a su tajante imperio cede umbroso
de la encina vivaz, con dura pena,
el tronco, que en sus huecos creció breves
cortezuda ciudad a dulces plebes.

[112]

Luego que de su pecho el eco duro
penetró la tibieza lastimada,
el corazón cobarde, como impuro,
batió plumas de nieve ensangrentada;
mas creyendo en su frente no seguro
el oro circular, con la irritada
plebeya obstinación, en torpe rito,
prestó culto al temor con el delito:

[113]

«Muera mi...» –pero el yelo sin que se acabe
de informar de su hija el dulce acento,
por silencio a su labio cuajó grave,
un pedazo en carámbanos del viento–.
«Muera» –; volvió a decir–, «mi sangre lave,
de sus venas vertida, el pensamiento,
donde a vengar de Cintia injurias fieras
conspiran contra Grecia las esferas».

[114]

Bajó a el vulgo la voz, que recibida
con alegre impiedad, hirió volante
de Calcas la atención, siendo afligida
silenciosa inquietud de su semblante.
Congerie funeral que arguye engreída
la inmensidad aérea, vigilante
su religión construye, en cuyas ramas
también arde la forma sin las llamas.

[115]

De la corva segur a el golpe ansioso
el monte se desnuda, el valle truena,
respondiendo con eco lastimoso
a el estallido ronco que en él suena;
a su voraz imperio cede umbroso
de la encina vivaz, con muda pena,
el tronco, que en sus huecos vistió breves
población cortezuda a dulces plebes.

100b V1 V2 V3 AS de informar de Ifigenia AM de formar de Ifigenia || 100f V1 V2 V3 AS S vertida, el pavimento AM vertida al pavimento || 101h V1 V2 V3 AS en verdes llamas ardan AM a verdes llamas ardan S en verdes llamas arden

101e *congerie*: ‘cúmulo’. || 102a *segur*: ‘hacha’.

103

Su planta precipita a el verde llano
la incertidumbre hojosa, que sagrada
para ceñir las sienas de el tebano
de esmeraldas nevió copia enredada;
no a el robre, de la selva, honor anciano,
privilegia su pompa, que elevada
se esparció con ramosos pensamientos,
península frondosa de los vientos.

104

En vano resistió a el sañudo filo,
erguido, el árbol que hospedó en su seno,
vegetando tristezas de lucilo,
a el joven infeliz de horrores lleno;
no con menos dolor siguió su estilo
el gigante del bosque, siempre ameno,
sin que sus hojas indultase fieles
el torreado diadema de Cibeles.

105

Así obraba su ardor, cuando, horrorosa,
a el aire desplegó su obscuro velo,
la ausencia de la luz, siendo, medrosa
suspensión, deseada de el anhelo;
murió el sol en pedazos, luminosa
parte de su esplendor dejó de el cielo
a el océano azul, cuyos espacios
con islas se mancharon de topacios.

[116]

Su planta precipita a el verde llano
la incertidumbre hojosa, que sagrada
para enjugar las ansias de el tebano
de esmeraldas nevió copia enredada;
de la selva, no el robre, honor anciano,
pudo eximir su pompa, que elevada
se aclamó con frondosos pensamientos,
península enramada de los vientos.

[117]

En vano resistió a el sañudo filo,
Procero, el árbol que hospedó en su seno,
tristezas floreciendo de lucido,
a el joven que de horrores vivió lleno;
no con menos dolor siguió su estilo
el jayán de los bosques, siempre ameno,
sin que indulto a sus hayas sirva fieles
el torreado diadema de Cibeles.

[118]

Así obraba su ardor, cuando, horrorosa,
a el aire desplegó su obscuro velo,
la ausencia de la luz, siendo, medrosa
suspensión, deseada de el anhelo;
murió el sol en pedazos, luminosa
parte de su esplendor dejó de el cielo
a el océano azul, cuyos espacios
se mancharon a escollos de topacios.

103e V1 V2 V3 AS S el robre AM el roble || 104b V1 V2 V3 AS AM erguido S herido || 104c V1 V2 V3 AS AM lucilo S afligido || 105f V1 V2 V3 AS AM dejó de el cielo S dejó en el cielo

103c *Tebano*: se refiere a Heracles. El árbol que están talando es el álamo, el árbol consagrado a este héroe pues cuando descendió al infierno, se hizo una corona con sus ramas, de manera que el lado de las hojas que encaraba el aire del inframundo se tornó oscuro, mientras que el otro lado se mantuvo claro gracias al sudor del héroe. || 103e *robre*: latinismo. ‘Roble’. || 104b *erguido árbol*: se refiere al ciprés. || 104c *lucilo*: ‘o lucillo. Sepulcro.’ || 104d *el joven infeliz*: se trata de Cipariso, un joven amante de Apolo que tras matar, involuntariamente, a un hermoso ciervo domesticado, le pidió al dios que le permitiese llorarlo para siempre. Apolo, entonces, lo convirtió en ciprés. || 104f *el gigante del bosque*: se trata del pino. || 104h *el torreado diadema*: ‘diadema es un sustantivo de género ambiguo. *Torreado* hace referencia a la corona de torres con la que se suele representar a Cibeles’. || 105h *topacios*: ‘piedra preciosa de color amarillento’.

106

Esfuerza su pavor siniestra plebe
de vuelo presagioso, cuyo canto,
trompa infeliz del hado, sonó alevé,
segundas expresiones a el quebranto:
desde el ave que, tarda, plumas debe
al incesto paterno, a el yerto espanto
de el estigio fiscal, en sus clamores
gimieron muertes, susurrando horrores.

107

De la pira el adorno; de el acero
la religiosa sed; de la ardua llama
el ímpetu impaciente, que severo
su lenta actividad en ocios clama;
de el étnico pontífice el austero
sagrado ministerio, ya en la fama
heridos de el dolor, oyen atentos
de Ifigenia cercanos los lamentos

108

Conducida de el vulgo a el sitio llega
entre el fúnebre estruendo, que torcido
el bronce suspiró, cuando se agrega
la atormentada piel a su gemido;
noche hilada su aspecto, avara, niega
con inestable vapor, bien que, vencido,
tramontaron sus luces nunca escasas
la horizontal tiniebla de las gasas.

109

En la veste talar, con que obscurece
la esfera de sus miembros, ingenioso
el Ceres fatigó cuantas florece
sedas a su ambición bosque lustroso:
de el manto los extremos enriquece
mordiéndolos a el pecho bullicioso
encendido alacrán, donde en rubíes
mil soles se endurecen carmesíes.

[119]

Esfuerza su pavor siniestra plebe
de vuelo presagioso, cuyo canto,
trompa infausta del hado, sonó alevé,
segundas expresiones a el quebranto:
de la ave perezosa que alas debe
de su padre a el incesto, a el yerto espanto
de el estigio fiscal, en sus clamores
balaron muertes, endechando horrores.

[120]

De la pira el adorno; de el acero
la religiosa sed; de la ardua llama
el verdor impaciente, que severo
su activa lentitud en ocasiones clama;
de el étnico pontífice el austero
sagrado ministerio, ya en la fama
heridos de el dolor, beben atentos
cercanos de la infanta los lamentos.

[121]

Del vulgo conducida a el sitio llega
entre el fúnebre estruendo, que al torcido
espíritu de bronce, ronco, agrega
la atormentada piel en su gemido;
su aspecto, hilada noche, en tintas niega
con travieso vapor, bien que, vencido,
sus centellas tramontan nunca escasas
el tejido horizonte de sus gasas.

[122]

En la veste talar, con que obscurece
la esfera de sus miembros ingeniosos
el Ceres castigó cuantas florece
vellones a su afán bosque lustroso:
de el palio los extremos enriquece
mordiéndolos a el pecho luminoso
enroscado alacrán, donde en rubíes
arden soles de piedra carmesíes.

106e V1 V2 V3 AS AM tarda, plumas S tardas plumas || 107h V1 V2 V3 AS AM los lamentos S los alientos

106e *el ave*: se trata del búho. Según la mitología griega, Nictímene, hija del rey Eupopeo, mantuvo amores incestuosos con su padre. Avergonzada, huyó al bosque donde Atenea la convirtió en búho. || 106g estigio fiscal: Caronte. || 107e *étnico*: ‘pagano’. || 108e noche hilada: Ifigenia llega con la cara cubierta por un velo negro. || 108g *tramontaron*: ‘traspusieron’. || 109a *veste talar*: ‘vestido que llega hasta los talones’. || 109c *Ceres*: ciudad italiana famosa por sus telas. || 109g *alacrán*: en estos versos, podría ser algún tipo de broche que sujeta el manto y que está cubierto de rubíes.

[123]

Para adornar su planta a la porfia,
se estrecha, del ingenio en breve giro,
la piel, que dócil, mas de Berbería,
a las ostras su ardor debió de Tiro;
del avariento sur precioso día,
rompiendo en perlas su primer suspiro,
a salpicar su tez con luces bellas
el llanto congeló de las estrellas.

110

De esta suerte en las aras se presenta,
la tez resucitando de el sol claro
de Cintia la ojeriza, que sangrienta
su vida desdeñó con ceño avaro;
Calcas, luego, veloz, con violenta,
reverente crueldad, a el aire raro
sembró de horrenda luz, cuyos aceros,
hidrópicos de sangre, brillan fieros.

[124]

De esta suerte en las aras se presenta,
mejorando la ausencia de el sol claro,
el bello horror de Delia, que sangrienta
su vida desdeñó con ceño avaro;
Calcas, luego, veloz, con la violenta,
reverente crueldad, el aire raro
sembró de horrenda luz, cuyos aceros,
sedienta religión, brillaron fieros.

[125]

Diera fin a su acción si, aunque turbada,
antes de dar a el jaspe la rodilla
la beldad de su acento aprisionada
no dejara en los ecos su cuchilla:
«Tú a llorar su dolor, deidad sagrada,
del pimpleo raudal huye la orilla
destemplando tu voz, pues, en mis labios
no caben tu furor, ni sus agravios.

110d V1 V2 V3 AS AM ceño avaro S seño airado || 110e V1 V2 V3 AS S Calcas, luego, veloz, con violenta AM y Calchas veloz luego con violenta || 11h V1 V2 V3 AS AM la alma S el alma || 112h V1 V2 V3 AS S morimos todos AM movimos todos

[123]a *su planta*: su pie. La estrofa describe su calzado. || [123]d Ifigenia lleva zapatos de piel árabe, teñidos de púrpura. || 110c *Cintia*: Ártemis. || [124]c *Delia*: Ártemis. || [125] f *pimpleo*: ‘perteneciente a las musas’.

[126]

Vosotras, de ese alcázar cristalino
potestades de luz, cuyo gobierno,
los archivos cegando del destino,
halla en nuestro temor respeto eterno;
ya al rapto de los tiempos peregrino
en rasgos distingas de ardor alterno,
ya engazando los bienes con los males,
el mérito igualéis de los mortales.

[127]

Vosotras, ser testigos, si fe alguna
aún les resta a los cielos, desta impía
execrable crueldad que, en mi fortuna,
eleva a la religión su tiranía.
Si su infamia a las aras importuna
con devoción adultera porfia
acrisolar su fe; como deidades,
corresponden a insultos las piedades.

[128]

El delito de un rey no fementido
dulce el honor de padre de mí espere,
sin que el ardor vital obscurecido
la exhalación postrera me acelere.
Antes, el negro estilo del olvido
en sus postes mi espíritu numere,
de estos miembros apostata que, atentos,
se encuentren con su nombre mis lamentos

[129]

El delito de un rey, por más que odioso
se busque vuestro ceño, ¿de qué suerte
su vida absuelve, trascendiendo, airoso,
a cancelar su culpa, con mi muerte?
Si la ley le atendió majestuoso,
su misma majestad en mí se advierte,
propagada en la sangre, pues ¿qué ritos
rompen mi inmunidad con sus delitos?

[127]g *acrisolar*: 'depurar, purificar'. || [128]c *ardor vital*: la sangre de Ifigenia.

[130]

¿Acaso, esa deidad, cuya fiereza
con mi estrago sus cultos asegura,
se imaginó agraviada en su belleza
a el aplauso que dio de mi hermosura?
Si ofensa la común naturaleza,
consorte de mi amable desventura,
¿por qué a un tiempo infeliz en sus clamores
no parte con mi mal, vuestros rencores?

[131]

Sin más delito que el temor grosero
de que una acción se dude contingente,
vuestro poder permite justiciero
beba el filo mi púrpura inocente.
El político afán de un rigor fiero,
en su lustración misma delincuente,
tuerce la religión, mas, cuando impías
no, la arrastran servil las tiranías.

[132]

Arrojada por mía, la inocencia
saldrá dese concilio a ser creída
contra la persuasión de la experiencia
de hoy más por seña a el cielo aborrecida»
–esclama–. Ha de gemir de la insolencia,
la virtud de los dioses más querida,
si quería en su rencor de ella en enemigos
escuchan oídos, a infamar castigos.

[133]

«Si pues de mi voz a el voto triste
ese bronce cruel que a la ansia dura
de instrumento mordaz, deidad bebiste
mi ruego mucho más que su estatura;
aún de rigor hidrópico resiste
la intrusa majestad de su escultura
a el dolor de mi llanto en cuyos ecos
piedad los riscos le estimulan huecos.

[131]f *lustración*: ‘Purificación, purgación con sacrificios, ritos y ceremonias’

[134]

Si pues del sacro Jove la alta diestra,
por más que mi dolor su fuego clame,
ardiendo a la omisión, a el orbe muestra
del impartido ardor el ocio infame;
dejando que, a la acción de ley siniestra,
mi humor siempre inculpable se derrame
sin ver que de un rigor las acechanzas
le interesan remiso en sus venganzas.

[135]

Esto ha de ver de vista, el rostro enjuto,
vacío de dolor, de quietud lleno,
sin que marchito a lástimas su fruto
desabroche el temblor su pecho ameno;
esto, el céfiro manso que absoluto
árbitro de los aires, de mi seno
se bebió los suspiros sin que obscuras
le asombren de pavor manchas impuras;

[136]

esto ha de ver de Tetis con sosiego
perezosa la esfera dilatada
sin que en olas a el soplo de mi ruego
sus márgenes desdeñe, amotinada;
esto el triste juez que, a el mundo ciego,
con fuente nunca dio desarraigada
los hados en su voz, sin que mis quejas
turben la autoridad de sus orejas.

[137]

A ti, padre del día, en cuya lumbre
años vestido el tiempo se derrama
a ser de esta terrestre pesadumbre
vegetable esplendor sensible llama;
tú dejarás que fúnebre te alumbre
mi ocaso en tu arrebol, si a menor fama
lloraron tus escándalos celestes
tenebrosas las mesas de Tiestes.

[134]a *Jove*: Júpiter || [134]f *humor*: se refiere a su sangre. || [135]a *el rostro enjuto*: Agamenón || [136]a *Tetis*: nereida. Aquí se refiere al mar. || [136]e *el triste juez*: Calcas. || [137]a *padre del día*: el Sol. || [137]h estos dos últimos versos hacen referencia a las rivalidades entre los hermanos Atreo y Tiestes. El primero, *lloraron tus escándalos celestes*, alude la sucesión del trono de Micenas. El oráculo había dictaminado que debía ocuparlo uno de los hijos de Pélope. El elegido sería aquel que pudiese presentar un vellón de oro. Entre los rebaños de Atreo, había aparecido un cordero dorado, pero Aérope, su mujer, se lo entregó a su amante, Tiestes. Los dioses aconsejaron a Atreo que propusiese una nueva prueba: si al día siguiente, el sol se ponía por el oeste, el trono sería de Tiestes; si se ponía por el este, sería de Atreo. El sol cambió su curso, y Atreo se convirtió en rey. Para vengarse del adulterio, Atreo invitó a su hermano a un banquete en el que sirvió como comida a los tres hijos de Tiestes, que no se dio cuenta hasta el final, cuando le mostraron las tres cabezas de los niños.

[138]

Y tú, justa deidad en cuya mano
nunca a el error flexible se dispensa
la balanza fatal, que a el hecho humano
da en su neutralidad su recompensa,
tú, sufrirás, que el mudo mas tirano
te culpe en mi dolor; si aleve ofensa
ausentaste tus luces refulgentes
del manchado comercio de las gentes.

[139]

Mas, ay, que vuestro honor amenazado
de un pueblo sospechándose en mi indulto
condesciende a su enojo, a el ver que airado
vincula con mis lástimas su culto.
Sea así, su delito autorizado
de esa vuestra inacción con vil tumulto
abuse del poder, que a sus anhelos
prohijó la paciencia de los cielos.

[140]

Sea así. De esta vida que, infelice,
a vosotras os cuesta tanto ceño,
absuelto el tierno estambre se eternice
en el párpado triste, el final sueño.
Por mi efigie mortal, halle felice
vuestro agrado furioso el desempeño
de ese vulgo que a intentos desbocados
se sirve en vuestro mundo de los hados.

[141]

Sea así. Muera yo. Descienda, pura,
del numen, a pesar que, hermosa, irritado
este espíritu noble a hallar obscuro
las fuentes lagrimosas del Cocito.
Vuele, si no a ilustrar su centro impuro
a su locuaz padrón, que en su distrito
con el gemido eterno de mis males
haga odiosas las leyes celestiales.

[138]a *justa deidad*: Temis, diosa de la justicia. || [141]d *Cocito*: Es uno de los ríos del Hades.

[142]

Y tú, pueblo obstinado, infama plebe,
vulgo siempre traidor, cuya villana
bárbara sedición, pretexto aleve
en la omisión de un rey su voz tirana,
vive alegre a el insulto en cuanto leve
mi púrpura se vierte en inhumana
funesta placación a los rigores
de este Dios que te fingen tus temores.

[143]

Vive, vive a tu horror más fugitivo
luego que de este polvo el nudo fuerte
mi espíritu renuncie, a el fuero esquivo
del vivaz hemisferio de la muerte;
luego, en sombras horribles, vengativo
torcedor, con mi forma, de tu suerte
infestara adulando mis enojos
no menos tu memoria que tus ojos.

[144]

Fiscal siempre cruel en tu fatiga
compulsará tu error la imagen fea
de mi trágico fin, siendo enemiga
arador doloroso de tu idea;
Del día a su presencia nunca amiga
desfrutará a tu ser la luz febea
ni en sus ocios la noche apetecidos
la inquietud callará de tus sentidos.

[145]

Objeto de tu vista, en fin, terrible,
mis manes han de ser, hasta que mudo
tu espíritu penetre aborrecible
el orbe triste de piedad desnudo;
el orbe que, aunque el sol ignora horrible,
con nuevo pasmo, estrañará, ceñudo
la culpa que descende en tus lamentos
a congojar la sed de sus tormentos».

[144]a *Fiscal siempre cruel*: Calcas. || [144]f *luz febea*: Febo es Apolo. La *luz febea* es la luz del Sol.

[146]

Enmudeció, quebrando en un suspiro
el último dolor que su pecho,
hasta allí sepultado en el retiro,
vivió de su intención mal satisfecho.
Mas ya del sacro acero el leve giro
centelleó religioso su despecho,
convocando a malignas impresiones
del concurso vulgar las atenciones.

[147]

Del inminente golpe absorto pende
la muchedumbre vil, mas tan confusa,
que del hermoso estrago, que allí atiende
parece que de cómplice se escusa;
el filo levantado se suspende
en cuanto del ministro voz difusa
los ánimos previno, que, advertidos,
asoman toda la alma a los oídos:

[148]

«Sacro numen del bosque, a cuya esfera
el cansancio te acoge en ocio alterno,
del nocturno girar la azul carrera,
del triste presidir el negro averno,
en cuyo bulto hermoso reverbera
triforme la beldad que, en el infierno,
en el cielo, en la tierra, te da ritos
con hombres, con deidades, con precitos.

[149]

De Grecia en este noble sacrificio
menos fiero recibe, sino afable
la ley con que a buscar tu ardor propicio
se inunda de su llanto miserable
sea de nuestro obsequio tierno indicio
de esta víctima hermosa el voto amable
donde ciegos de fe –ceñuda miras–
morimos todos a vengar tus iras».

111

De el inminente golpe absorta pende
la varia multitud, mas tan confusa,
que de el hermoso estrago que allí atiende
parece que de cómplice se escusa;
el levantado filo se suspende
en cuanto de el ministro voz difusa
los ánimos previno, que, advertidos,
asoman toda la alma a los oídos:

112

«Sacra deidad del bosque, a cuya esfera
el cansancio te acoge en ocio alterno,
de el nocturno girar la azul carrera,
de el triste presidir el negro averno,
recibe, si no afable, menos fiero,
de esta víctima hermosa el voto tierno,
donde ciegos de fe (ceñuda miras)
morimos todos a templar tus iras».

[148]f *triforme la beldad*: Ártemis.

113

Dijo, hiriendo de el cuello la inocente
convexa candidez, que, interrumpida,
en raudales de púrpura caliente
vistió las aras, desnudó la vida;
macilento el jazmín, que de su frente
bruñó a copos la tez, bebe en su herida
rosicler no vital, de quien los labios
degeneran también con sus agravios.

114

El nácar de su rostro, que fue vivo
espejo de los astros invidiado,
sombra yace de nieve a el soplo esquivo
de el cierzo de el destino arrebatado;
la humedecida luz, que en el visivo
transparente cristal brindó al cuidado
sedienta admiración, sellando rayos
de la noche inmortal duerme desmayos.

115

Así de el rudo arado, a saña injusta,
la cerviz reclinó de grana riza
la estrella de el vergel a ser adusta
desgracia ensangrentada de ceniza;
rosada exhalación, que el valle asusta
con llamas de carmín, así agoniza
después que, aljofarada, en galas rojas
dio párpados a la alba con sus hojas.

116

Ya la pira, del fuego inficionada,
la porción menos leve solicita,
absorbiendo su unión, mientras alada
la centella inmortal es luz crinita.
Sobre la muchedumbre cayó helada
el último terror, que vil limita
tareas del vivir, que no veloces
divorcian los alientos de las voces.

[150]

Diciendo, hirió del cuello la inocente
convexa candidez, que, interrumpida,
en raudales de púrpura caliente
vistió las aras, desnudó la vida;
el jazmín macilento de su frente,
olvidando a su tez, debe a su herida
cárdeno rosicler, de quien los labios
degeneran bebiéndole en agravios.

[151]

De su semblante el nácar que fue activo
consejo de los astros invidiado,
sombra yace de nieve a el soplo esquivo
del cierzo del destino arrebatado;
la humedecida luz que, en el visivo
corido si cristal brindó al cuidado,
sedienta admiración, sembrando rayos
del celaje inmortal vive desmayos.

[152]

Así del rudo arado, a ley injusta,
reclinó su cerviz de grana rica
la estrella del vergel a ser adusta
desgracia ensangrentada de ceniza;
purpúrea exhalación, que el valle asusta
con lumbres de carmín, así agoniza
después que, aljofarando, luces rojas
párpados a la Aurora dio en sus hojas.

[153]

La pira ya, del fuego inficionada,
la porción menos leve solicita,
absorbiendo su unión, mientras alada
la centella inmortal vuela crinita.
Sobre aquel villanaje cayó helada
la postrera impresión, que vil limita
tareas del vivir, pues no veloces
le divorcian su aliento de sus voces.

113h V1 V2 V3 AS AM con sus agravios S con los agravios || 114h V1 V2 V3 AS AM duerme desmayos
S bebe desmayos || 115h V1 V2 V3 AS a la alba AM al alba S al Aura

114e *visivo*: 'que sirve para ver'. || 114f brindó al cuidado: se refiere a los jóvenes prendados de la mirada de Ifigenia. Sus ojos, llenos de lágrimas, se han cerrado para siempre. || 115h La estrofa explica cómo una flor, puede que la rosa o el clavel, se marchita.

117

Con impulso mayor, con más aliento
estableció su imperio perezoso
del rey padre en la vida, cuyo acento
se pierde por el pecho silencioso.
De el padre, que... mas cese mi lamento,
a expresar su quebranto lastimoso,
corriendo a sus afectos doloridos
los velos de el silencio obscurecidos.

118

No más, musa, no más, que el pecho triste
incapaz de tu espíritu divino,
recata al yerto labio que encendiste,
las voces sorprendidas del destino.
Y tú, lira sagrada, pues seguiste
mi dolor con tu acento, de ese pino
pende a ser inmortal, hasta que ufanos
rompa Marte tus ocios con mis manos.

[154]

Con ímpetu mayor, con más aliento,
estableció su imperio perezoso
del rey padre en la vida, cuyo acento
se pierde por el pecho silencioso.
De el padre... mas cesando mi lamento,
en gemir su quebranto lastimoso,
les corre a sus afectos doloridos
los velos del silencio obscurecidos.

[155]

No más, musa, no más, que el pecho triste
ya incapaz de tu espíritu divino,
reúsa al yerto labio, que encendiste,
sorprendidas las voces del destino.
Y tú, lira sagrada, pues dijiste
mi dolor con tu acento de ese pino
pende a la eternidad, hasta que ufanos
Marte rompa tus ocios con mis manos.

118h En esta estrofa, Verdejo retoma el motivo tradicional de colgar el instrumento de un árbol. Parece que anuncia un poema épico del que hoy no se tiene constancia.

Transcripción al prólogo a la edición de la *Caída de San Pablo* de Luis Verdejo Ladrón de Guevara

Prólogo al Lector;

Amigo lector, pongo en tus manos la caída del glorioso Apóstol S. Pablo escrita más con la reverente humildad de mi devoción que con la osada insuficiencia de mi pluma. Aquella, sumamente amartelada de las glorias del Santo, me impelió al empeño de sus veneraciones; esta, no menos lisonjeada de mi inclinación, ha solicitado su desempeño en mis numerosos (supongo que no lo consigo), pero espero deberle a tu benignidad me tolere la infelicidad del no conseguir, a vista de los nobles deseos del emprender han me obligado a darlo a la prensa. Dos motivos que, vigentes ambos, prestando alientos a mi desconfianza, han hecho preciso atrevimiento la que hasta ellos había sido voluntaria irresolución. El primero, el superior precepto de una persona cuya amistad tiene tanto dominio en mi atención que, no pudiendo negarme al repetido imperio de sus instancias, he elegido antes parecerla obediente, aún a costa de mis errores, que no rebelde por granjearme la aparente estimación de cuerdo en mis desconfianzas; el segundo, el cariñoso afecto con que atiendo estas cortas primicias de mi estéril vena (tanto por el gloriosísimo asunto en que las he empleado, cuanto por los estudiosos sudores con que los he producido), pues, habiendo dado a algunos amigos este romance manuscrito, le he visto tan desfigurado en sus traslados que casi le desconocí mío, aún a pesar de haberlo engendrado a mis fatigas.

Ahora corregido en muchas coplas, si aumentado en algunas, te lo ofrezco pidiéndote lo atiendas agradable, sin parar crítico a ensangrentar en ellas serias jurisdicciones de tu austeridad. Si así lo ejecutare, me servirán tus agrados de alientos para emprender obras más dilatadas en que tus ocios se recreen con mis tareas. Vale.

12. Cronología

Siglo VIII a.C.		Composición de la <i>Iliada</i> Composición (discutida) del <i>Catálogo de las mujeres</i> de Hesíodo
Siglo VII-VI a.C.		Composición de los <i>Cantos Ciprios</i>
485 a.C.		<i>Orestíada</i> de Esquilo
c. 425-412 a.C.		<i>Ifigenia en Táuride</i> de Eurípides
418-410 a.C.		<i>Electra</i> de Sófocles
405 a.C.		<i>Ifigenia en Áulide</i> de Eurípides
400-325 a.C.	Vasijas funerarias del sur de Italia con escenas de “Ifigenia en Táuride”	
c. 300 a.C.		<i>Ifigenia en Táuride</i> de Rintón

Siglo IV a.C.	Vida y obra de Timantes de Sición, pintor	
c. 150 a.C.		<i>Orestes</i> de Marco Pacuvio
Siglo I a.C.		<i>De rerum natura</i> de Lucrecio
c. 44 a.C.	Asesinato de Julio César	<i>De Amicitia</i> de Cicerón
31 a.C.	Batalla de Accio. Victoria de Octavio Augusto y derrota de Marco Antonio y Cleopatra	
8		<i>Metamorfosis</i> de Ovidio
c. 10		<i>Tristia</i> de Ovidio
13		<i>Epistulae ex Ponto</i> de Ovidio
74		<i>Historia Natural</i> de Plinio el Viejo
Finales del siglo I		<i>Epigramas</i> de Marcial

Mediados del siglo II	<i>Toxaris</i> de Luciano de Samósata
c. 170	<i>Descripción de Grecia</i> de Pausanias
Finales del siglo IV	Comentarios a la obra de Virgilio de Servio
c. 397	<i>Confesiones</i> de San Agustín
Siglo XIII	<i>Historia troyana</i> de Guido delle Colonne
A partir de 1270	Composición de la <i>General Estoria</i> de Alfonso X
Siglo XIV	<i>Sumas de la historia troyana</i> de Leomarte
Siglo XV	<i>Diálogo entre un sabio y una dueña sobre filosofía moral cristiana</i>
	Traducción de <i>De officiis</i> por Alfonso de Cartagena

La Comedieta de Ponza del
Marqués de Santillana

Cancionero de Estúñiga

Morales de Ovidio de
Alfonso Gómez de Zamora

Libro de las diez questões
de Alonso Fernández Ribera
de Madrigal

Sátira de felice e infelice
vida de don Pedro,
condestable de Portugal

c. 1457 Llegada del manuscrito de
Ifigenia en Táuride de
Eurípides a Florencia

Siglo XVI *Floresta de Engaños* de Gil
Vicente

c. 1520 *Orestes* de Giovanni
Rucellai

1543	Publicación de <i>Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega</i>
1548	Publicación del comentario de Francesco Robortelli sobre la <i>Poética</i> de Aristóteles
1550	<i>El Scholástico</i> de Cristóbal de Villalón
1571	Publicación de la traducción latina de <i>Ifigenia en Táuride</i> de Eurípides por William Carter
1585	Publicación de la <i>Filosofía secreta</i> de Juan Pérez de Moya
1614	Cuadro de Pieter Lastman, “Ifigenia, Orestes y Píldes en Táuride”

1617		Publicación de <i>Las eróticas o amatorias</i> de Esteban Manuel de Villegas
1620-1623		Publicación del <i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i> de Baltasar de Vitoria
1635		<i>San Mateo en Etiopía</i> de Felipe Godínez
1648-62	Tapices de Pieter de Cracht con escenas de “Ifigenia en Táuride”	
1666		Traducción al neerlandés de <i>Ifigenia en Táuride</i> de Eurípides por Joost van den Vondel
1668		Ópera <i>Il Tempio di Diana in Taurica</i> de Antonio Draghi y Minato
1674		Primera representación de la <i>Iphigénie</i> de Racine

167[¿?]	<i>Iphigénie en Tauride</i> de Racine
1697	<i>Oreste et Pilade, ou Iphigénie en Tauride</i> de François Joseph de Lagrange-Chancel
Finales del XVII y principios XVIII	Composición de la <i>Fábula del Sacrificio de Ifigenia</i> de Luis Verdejo Ladrón de Guevara
1700	<i>Iphigenia. A Tragedy</i> de John Dennis
1704	Ópera <i>Iphigénie en Tauride</i> de Joseph François Duché de Vancy
1713	Ópera <i>Ifigenia in Tauride</i> de Carlo Sigismondo Capece
1721	Publicación de <i>El sacrificio de Ifigenia</i> de Cañizares

c. 1724	<i>Der Tempel Dianae, oder der Spiegel wahrer und treuer Freundschaft</i> de Joseph Anton Stranitzky
1734	Estreno de la ópera <i>Orestes</i> de Händel en Londres
1737	Composición de <i>Die Geschwister in Taurien</i> de J.E. Schlegel
1738	Publicación de <i>Os Dous Atlantes da Ethiopia</i> de Pereira de Santa Anna
1740	<i>Zwischenspiel</i> , obra en latín y anónima
1747	<i>Orest und Pylades, oder Denkmaal der Freundschaft</i> de Christoph Friedrich von Derschau
1752	<i>Iphigénie en Tauride</i> de Píck

- 1754 *El Carmelo Ilustrado* de Francisco Colmenero
- 1757 Composición de la tragedia *Iphigénie en Tauride* de Claude Guymond de la Touche
- Composición de la tragedia *Iphigénie en Tauride* de Jean-Baptiste-Claude Vautertrand
- Parodia *La Petite Iphigénie* de Charles Simon Favart
- 1760 *Pylades und Orestes oder Denkmaal der Freundschaft*, anónimo
- 1763 Ópera *Ifigenia in Tauride* de Marco Coltellini y Tomasso Traetta
- 1764 Ópera de *Iphigenia in Tauris* de Mattia Verazzi

- 1768 Traducción al español de la *Iphigénie* de Racine por Alonso Pérez de Guzmán
- 1769 Traducción de la *Iphigénie* de Racine por Jovellanos
- 1772 *Satisfacer a sí mismo y venganza sin vengarse* de Bruno Solo de Zaldívar
- 1773 *La comedia de Valmojado* de Ramón de la Cruz
- La Yphigenia en Táuride* de Domingo José de Arquelada
- 1779 Publicación en italiano de la *Ifigenia in Aulide* de Manuel Lassala y Sangerman
- Primera representación de la versión en prosa de *Iphigenie auf Tauris* de Goethe

- Ópera *Iphigénie en Tauride*
de C. W. Gluck
- Parodia *Les Rêveries*
Renouvelées des Grecs de
Charles Simon Favart
- 1781 Traducción al español de la
Ifigenia in Aulide de
Manuel Lassala y
Sangerman por Juan
Bautista Palavicino
- Ópera *Iphigénie en Tauride*
de Nicolò Piccinni
- 1794 *Ifigenia en Taurida* de
Domenico Rossi
- 1797 *Ifigenia en Aulida:* de
Domenico Rossi