

**J. W. VON GOETHE: *IFIGÈNIA A TÀURIDA*. TRADUCCIÓ DE
JOAN MARAGALL. A CURA DE FRANCESCO ARDOLINO.
PRÒLEG DE LLUÍS QUINTANA. BARCELONA, EDITORIAL
COMANEGRA. INSTITUT DEL TEATRE EDICIONS, 2020,
124 PÁGINAS.**

MARISA SIGUAN
Universitat de Barcelona
marisasiguan@ub.edu
ORCID: 0000-0002-9670-551X

El 10 de octubre de 1898 se estrenaba la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe, traducida por Joan Maragall, en los jardines del palacio del marqués de Alfarrás en Horta, los actuales Jardines del Laberinto. La traducción de Maragall ha sido reeditada ahora por Editorial Comanegra en la colección de repertorio teatral del Institut del Teatre. Se trata de una cuidada edición crítica, preparada por Francesco Ardolino y prologada por Lluís Quintana.

La representación en los jardines del Laberinto formaba parte del programa del Teatre Íntim, dirigido por Adrià Gual, para la temporada 1898-99. Se realizó al aire libre, tomando como escenario el pequeño templo neoclásico ubicado en los jardines. El acto constituye una fiesta a la que acude la alta burguesía barcelonesa, Gual lo describe en sus Memorias, *Mitja vida de teatre*. La representación se convierte en uno de los hitos significativos del nacimiento del teatro catalán moderno en el contexto del modernismo.

El proyecto de Gual de dignificar el arte dramático mediante el Teatre Íntim está en consonancia con otros movimientos similares en Francia o Alemania, pero supone, además de la conciencia de la necesidad de apoyo económico y reconocimiento social para el teatro por parte de la alta burguesía, la voluntad de dotar a la lengua catalana de un registro elevado, de crear con ella una tradición de alta cultura moderna. Maragall comenta en una carta a su amigo Joaquim Freixas, que Lluís Quintana cita en el prólogo a la edición: «Per la *high life* que va assistir al Laberinto, allò fou com una espècie de revelació que el català, aplicat a coses grans, no era ordinari» (25).

Cien años antes de la fiesta en el Laberinto de Horta, Goethe se debatía con la lengua alemana, como Maragall haría después con la catalana, para crear los versos de su *Ifigenia*. Pero la construcción de un lenguaje de registro literario para crear una tradición no basta para explicar el interés de Maragall por Goethe. Lo que fascina a Maragall en Goethe tiene que ver más bien con la reelaboración que hace Goethe del mito, con los aspectos concretos de modernidad que le insufla.

El tres de septiembre de 1786 Goethe se había escapado desde el balneario de Karlsbad, donde estaba haciendo una cura, con todo secreto, hacia el sur,

hacia Italia. Como otras veces, su viaje es casi una huida: Huye de sus obligaciones en la corte, busca tiempo e inspiración para su escritura. En su equipaje lleva la *Ifigenia en Táuride*. Esta obra le ocupa ya desde hace unos años. La primera versión, en prosa, se había estrenado en el teatro de la corte de Weimar el seis de abril de 1779, la actriz Corona Schröter interpretaba a Ifigenia, el propio Goethe a Orestes. No se sabe bien qué es lo que movió a Goethe a trabajar sobre la historia de Ifigenia. Probablemente pensó la obra en primer lugar como un divertimento festivo para la corte con motivo de la primera salida pública a la iglesia de la duquesa Luise tras el nacimiento de la princesa Luise Auguste Amalie el tres de febrero de 1779. Sin embargo, Goethe no quedó satisfecho con la obra representada, no consideraba que estuviera acabada, le pareció evidente que precisaba mayor elaboración y otro lenguaje. En los años 1780 y 81 escribe variaciones en prosa rítmica, y empieza a darle forma versificada. Su amigo Herder le anima en estos intentos, pero cuando Goethe parte de Karlsbad aún no está satisfecho con la forma. De hecho, la génesis de *Iphigenie auf Tauris* ocupa prácticamente ocho años, desde la primera puesta en escena en 1779 hasta que, desde Roma, el seis de enero de 1897, Goethe escribe que por fin la ha acabado. El trece de enero se la envía a Herder, autorizándole a mejorar el sonido de los versos si lo cree necesario. De forma que es Herder quien prepara la primera edición, que aparece publicada por la editorial Göschen en junio del 1887. Cuando Goethe leyó el manuscrito de la obra a sus amigos en Roma, las reacciones no fueron muy entusiastas, y Goethe lo reseña con cierto resentimiento aún años después en su *Viaje a Italia*. Sin embargo, las reacciones una vez publicada la obra sí son muy positivas: Wieland, Schiller, Hegel se cuentan entre sus entusiastas.

La historia de Ifigenia tiene una larga tradición, y en el siglo XVIII es utilizada también en la composición de óperas: Domenico Scarlatti compone tanto una *Ifigenia in Aulide* como una *Ifigenia in Tauri* que se estrenan en Roma en 1713, Christoph Willibald Gluck una *Iphigénie en Aulide*, basada en la obra de Racine, estrenada en París en 1774, y una *Iphigénie en Tauride*, estrenada asimismo en París en 1779. Wieland había hecho referencia a la primera de las *Ifigenias* de Gluck en sus escritos sobre el *Singspiel* (obra cantada) alemán en 1775, y es posible que Goethe recibiese así una primera inspiración para ocuparse del tema. En el desarrollo argumental de su obra, Goethe sigue a Eurípides, a quien probablemente no ha leído en el original, sino en la traducción libre francesa del jesuita Pierre Brumoy (*Le Théâtre des Grecs*, 1730); también conoce las *Fabulae* recopiladas por Hyginus en una edición de 1742 en Leyden. Y por supuesto conoce bien la *Odisea*, donde se narran episodios de la historia de los Atreidas como el asesinato de Agamenón y la venganza de Orestes. Goethe toma a grandes rasgos los detalles argumentales de la tradición, pero a lo largo de su trabajo da un valor propio a figuras y conflictos, tanto en el caso de Ifigenia como en el de Orestes. Y podemos suponer que es precisamente

este trabajo sobre los personajes, su modernización, lo que los acerca a una sensibilidad contemporánea y lo que interesa a Maragall.

Ifigenia es hija de Agamenón, y por tanto descendiente de Tántalo, el favorito y consejero de los dioses, caído en desgracia, cuyos hijos y nietos, los Atreidas, se enredan en una sucesión de luchas fratricidas y crímenes a cuál más atroz. Sin embargo, ni Esquilo ni Eurípides fundamentan los asesinatos de Agamenón y Clitemnestra en la historia y el destino del propio Tántalo o en el odio de los dioses. La fundamentan en la propia historia del desarrollo de la guerra de Troya y sus consecuencias, en el sacrificio de Ifigenia por parte de su padre, en las barbaridades cometidas por los Atreidas. Goethe, en cambio, recupera en su obra directamente a Tántalo. Cuando Ifigenia desvela a Thoas la estirpe maldita de la que desciende, parte de Tántalo. Tántalo se muestra como noble víctima de la arbitrariedad de los dioses, desmesuradamente castigado, y adquiere con ello, en cierto modo, rasgos prometeicos de grandeza que iluminan también a la propia Ifigenia, su descendiente. Prometeo era una figura importante para Goethe. Le había dedicado una oda donde Prometeo toma la palabra para sublevarse contra un Zeus tiránico y arbitrario. La oda, escrita entre 1772 y 1774, se convirtió en manifiesto literario y político del prerromanticismo alemán. Tántalo, tal como lo describe Ifigenia en el primer acto de la obra, es demasiado orgulloso como para doblegarse a la tiranía arbitraria de los dioses, contiene rasgos románticos de héroe maldito y moderno. La arbitrariedad tiránica queda claramente descrita como característica fundamental de los dioses en la hermosa Canción de las Parcas que Goethe pone en boca de Ifigenia cuando redacta la versión definitiva de la obra. Maragall traduce así los primeros versos de la canción:

Als déus temeu sempre,
 Vosaltres humans,
 Que ells tenen l' imperi
 En llurs mans eternes
 I en fan lo que en volen. (IV, 5: 119)

La Ifigenia de Goethe se plantea si los humanos han de temer a los dioses por su arbitrariedad o si pueden remitirse a su propia imagen interior de una deidad bondadosa y no tiránica. Es lo que hará finalmente la propia Ifigenia, apelando, con éxito, a la humanidad de Thoas para que la deje marchar con Orestes y Pílates, en vez de recurrir a un engaño para escaparse con ellos como han hecho todas las Ifigenias a lo largo de la tradición del mito. Ifigenia se niega a mentir a Thoas para poder marcharse con Orestes y Pílates. Ante la duda sobre cómo escapar de la isla con su hermano invoca unos dioses que corresponderían a la imagen que ella tiene de la deidad: «Oh déus, salveu-me, salvant la vostra imatge en la meva ànima» (IV, 5: 119).

Es significativo que Maragall cite precisamente estos versos en la presentación que hace de la obra antes de su representación: lo hace específicamente para diferenciar la *Ifigenia* de Goethe de la de Eurípides.

La *Ifigenia* de Eurípides se lamenta en su primer monólogo por estar lejos de los suyos, por no tener marido ni hijos, y por verse obligada a practicar, en tierra de bárbaros, un culto que incluye sacrificios humanos. La *Ifigenia* de Goethe acepta tener que servir a la diosa que la salvó del sacrificio a que iba a someterla su padre, y aunque confiesa «que sols per força vaig servint ton altar» (44), ha conseguido abolir en el culto a la diosa los sacrificios humanos. Ha interiorizado su sufrimiento, una religiosidad silenciosa y autónoma sostiene ahora su comportamiento. Significativamente, Goethe la compara el 19.10.1786, en su diario del viaje a Italia para Charlotte von Stein, con la Santa Ágata de Rafael que ha visto en Bologna. Dice que ha tomado buena nota de ella y que le leerá su *Ifigenia* sin dejar que su heroína diga nada que no pudiera decir también la santa.

En la figura de Orestes, Goethe también realiza una importante labor que contribuye a la modernidad, en cierto modo romántica, de la obra. Si Orestes no es imaginable sin ser perseguido por las furias, tal como forma parte de la tradición del mito, Goethe hace que el personaje interiorice esta persecución bajo la forma de una enfermedad anímica que incluye la conciencia de culpa, la melancolía, y la hipocondría. Melancolía e hipocondría ocupan a Goethe como tema desde el *Werther*, y muchos años más tarde, cuando escribe sobre esta época prerromántica en sus memorias, *Poesía y verdad*, describe la melancolía como componente de una enfermedad generacional, como una manifestación de época. Tanto la melancolía como la hipocondría juegan un papel importante en la presentación poética de sí mismo que elabora el autor en el año 1776 para Charlotte von Stein. Goethe sitúa la curación de Orestes en el centro estructural de la obra. *Ifigenia* lo cura, con su sola presencia, de su melancolía, de su anhelo de morir, y esto justifica que Orestes se dirija a ella como «Santa». Resulta significativo que Goethe actuara como Orestes en la primera representación de la obra. Si los primeros lectores de la *Ifigenia* valoraron en primer lugar su andadura clásica, muy pronto se dieron cuenta de que la *Ifigenia* de Goethe no correspondía exactamente a la imagen ideal del mundo griego que había propuesto Winckelmann.

Las dificultades de Goethe para acabar la obra no tenían que ver solo con el desarrollo del tema bajo parámetros de modernidad, en los albores de lo que serían el romanticismo y la crisis de identidad del hombre moderno. También tenía unas causas estrictamente lingüísticas: Goethe estaba buscando crear un lenguaje equiparable al griego para el alemán culto, para la alta literatura. En este sentido, también él, como Maragall, está trabajando en la creación de un lenguaje literario determinado. La prosodia alemana aún era muy insegura al respecto de la métrica. Los autores clásicos se leían en traducciones en prosa, solo poco a poco habían empezado a aparecer traducciones en verso, entre ellas

las traducciones de Johann Heinrich Voss de la *Odisea* en 1781, la *Ilíada* en 1783. Las discusiones sobre la métrica más adecuada a la sonoridad del alemán estaban a la orden del día, y Goethe se queja en numerosas cartas de las dificultades que le comporta encontrar un tono adecuado.

Para versificar la obra desde el ritmo de la prosa original, empieza por «recortarla» físicamente en versos; así estructura el texto en primer lugar de forma visual con la idea de dar ritmo a estos «versos» ópticos. A base de leerlos en voz alta los va recolocando y les va encontrando un ritmo. Acabará decidiéndose por el ritmo yámbico, con algunas excepciones respecto a la regularidad de su longitud. De hecho, la *Ifigenia* de Goethe, *Natan el sabio* (1779) de Lessing y *Don Karlos* (1795) de Schiller configuran lo que se convertirá en la norma clásica para el drama en verso de la literatura alemana: el verso yámbico con cinco acentos rítmicos. En su traducción, Maragall, que también está construyendo un estilo, se decide por versos decasílabos sin rima, con versos ocasionales de once o incluso doce sílabas. El hecho de que su conocimiento del alemán fuese muy literario le ayuda respecto al registro lingüístico, y sigue un criterio de fidelidad al original que responde al programa del modernismo. La traducción es fiel y contiene hallazgos notables, como por ejemplo la traducción concisa de los enunciados aforísticos que Goethe incluye en la obra y que fascinan a Maragall.

El interés de Maragall por los clásicos se incluye en el programa modernista de actualizar la cultura catalana y de recuperar la cultura griega. Significa dotar el catalán de la categoría de lengua de cultura, y transmitir la conciencia de identidad propia como pueblo. En un artículo escrito poco después del estreno, Maragall presenta a Ifigenia citando las palabras de Arkas: «transforma un poble [...] amb el suau persuadir incansable». En el prólogo a la obra opone lo que llama «l'entremaliadura de la Ifigènia grega», que escapa mediante engaños y que no ha cambiado las costumbres bárbaras sobre sacrificios humanos, a la «emocionada lluita i la piadosa victoria» de la goethiana. Como argumenta Lluís Quintana en el prólogo de la edición, queda claro que el referente clásico de Maragall no es Eurípides sino Goethe.

La edición crítica realizada por Francesco Ardolino se basa en el texto publicado por *l'Avenç* en 1898. Indica las variantes respecto a la posterior edición en *Catalònia*, y con exactitud filológica preserva las formas de topónimos y patronímicos; en una nota concisa y esclarecedora expone los criterios de edición. El prólogo de Lluís Quintana resulta informativo y riguroso, sitúa la obra y su traducción introduciendo la tradición del tema y las estrategias dramáticas de su construcción además de ubicar a Maragall en el contexto del Modernismo. Con ello constituye un excelente acompañamiento de la lectura sin limitar sus interpretaciones. En definitiva, la edición resulta una muy buena noticia tanto para goetheanos como para maragallianos, y para amantes del teatro en general.