

**DOS TRADUCCIONES DE *ORESTES* DE VITTORIO ALFIERI:  
NOTAS PARA SU ESTUDIO\***

Cesáreo Calvo Rigual  
*Universitat de València*

Las tragedias de Vittorio Alfieri fueron ampliamente conocidas en la España del primer tercio del siglo XIX. Ocho de ellas fueron traducidas al castellano en este período. Entre sus traductores figuran nombres ilustres, como Hartzzenbusch, y otros autores menos conocidos hoy, como Dionisio Solís, Manuel de Cabanyes o Antonio Saviñón. No todas ellas llegaron a ser representadas, pero la existencia de estas traducciones demuestra por sí sola el gran interés que Vittorio Alfieri despertó en España en un período turbulento de su historia.

Entre las tragedias alfierianas traducidas figura *Orestes*. Palau cita en su *Manual* tres traducciones o ediciones de esta obra:

– *Orestes*. Tragedia en cinco actos, representada por la primera vez en el Coliseo del Príncipe, el día 30 de mayo de 1807. Madrid, imprenta que fue de García, 1815. xxxiii + 108 pp.

– Id. Madrid, Espinosa, 1825.

– *Orestes*. Traducida por S. Infante de Palacios. Barcelona, Ramírez y cía., 1869. 12 pp.

De estas tres, sólo he podido localizar la primera. Igual suerte que yo tuvieron Allison Peers y Amos Pardo Guzmán<sup>1</sup>, que han estudiado la fortuna de Alfieri en España y la difusión de las traducciones de sus tragedias. Esta lista se completa con otra traducción manuscrita inédita con la que di mientras

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto DIGICYT (PB94-0902) titulado *Catálogo histórico crítico de las traducciones de obras literarias italianas al castellano y al catalán*, financiado por el Ministerio de Educación y Cultura (Subdirección General de Promoción de la Investigación).

1. E. Allison Peers, "The vogue of Alfieri in Spain", *Hispanic Review*, I (1933), pp. 122-140; A. Pardo Guzmán, "Traduzioni e riduzioni spagnole di drammi italiani", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXVII (1941), pp. 98-124; id., "Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane", *Annali Alfieriani*, I (1942), pp. 31-152. Tras la lectura de esta comunicación se ha publicado un artículo de Cristina Barbolani que completa el de A. Pardo Guzmán: "En torno a las traducciones de Alfieri en España", *I Quaderni di Gaia*, VIII (1997), pp. 111-120.

consultaba el Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Valencia de Gutiérrez del Caño<sup>2</sup>. De ella no he encontrado la más mínima mención en las bibliografías más conocidas (como el *Manual* de Palau y Dulcet antes citado) o en publicaciones especializadas (como los artículos antes citados de Allison Peers o Parducci). Se trata de un manuscrito de 39 hojas sin numerar, escritas caligráficamente con letra del siglo XVIII. En la primera página, una mano diferente a la del texto nos informa de que el autor es Don Antonio Gabaldón, ex jesuita, que murió en Génova<sup>3</sup>.

Dionisio Solís es el autor de la otra traducción. Se trata de un autor polifacético que desarrolló su actividad en los inicios del siglo XIX<sup>4</sup>. Compuso algunas obras teatrales, aunque es conocido sobre todo por sus refundiciones de obras de teatro clásico español y por sus traducciones de piezas teatrales del francés y del italiano. De esta última lengua tradujo —además de *Oreste*— la *Virginia*, también de Alfieri, autor al que dedicó un apasionado y sugestivo estudio —que merecería ser más conocido— que aparece como prólogo a su traducción de *Oreste*<sup>5</sup>.

Mi intención en este breve trabajo es comparar la traducción inédita de Gabaldón con la de Dionisio Solís<sup>6</sup>. Al final de este trabajo se encontrarán

dos fragmentos de cada una de estas traducciones, a las que nos referiremos en nuestro análisis; dichos fragmentos, aunque no muy largos, pueden permitir al lector juzgar por sí mismo las bondades y los defectos de estas dos traducciones.

Antes de pasar a analizar estas traducciones, desearía hacer algunas consideraciones sobre la traducción de una obra teatral. Su dificultad estriba en que la traducción del texto en sí misma no es un producto totalmente acabado, sino que es un paso intermedio en la transmisión del texto desde el original hasta su representación en los escenarios. Por ello —a no ser que se trate de una traducción hecha exclusivamente para ser leída— debe tenerse en cuenta que el texto habrá de ser recitado después por unos actores en un escenario. Esto plantea algunos problemas cruciales que se resuelven de formas muy diferentes: ¿hay que sacrificar el estilo del original en aras de la “teatralidad” final del texto? o, en otras palabras, ¿hay que sacrificar cosas del original para que el producto final resulte teatralmente creíble? Las respuestas pueden ser varias: así, por ejemplo, nuestras dos traducciones se comportan en este sentido de forma diametralmente opuesta, como veremos a continuación.

En el análisis que seguirá intentaremos dar respuesta al interrogante siguiente: en qué medida las dos traducciones son fieles al original, es decir, en qué medida respetan tanto el contenido como la forma. Por forma entiendo elementos tales como la omisión o adición de elementos, la ordenación de las palabras, el ritmo del verso o la elección del léxico. Veamos por separado cada uno de estos elementos.

## 1. OMISIONES, ADICIONES Y CAMBIOS

Si comparamos el original de Alfieri con estas dos traducciones<sup>7</sup>, el dato externo que llama primero nuestra atención es la diferente extensión de las tres obras. El primer acto, por ejemplo, consta de 272 versos: la traducción de Solís tiene 309 y la de Gabaldón 327. Esta proporción se mantiene en el resto de la obra. En el prólogo a su traducción, Solís (p. XXXII) ya advertía de la imposibilidad de traducir la precisión y brevedad del verso alficriano, en parte debido a las diferencias entre el metro italiano y el castellano y en parte a causa de ciertas características lingüísticas del italiano, como la

añadidos del traductor: de modo más genérico se refiere a las cualidades de su endecasílabo y a la traducción de ciertos estilemas alficrianos (como las series de adjetivos). Si en ciertos casos no nos extendemos en analizar la traducción de Solís es porque se trata de datos que se pueden encontrar en el artículo de Parducci.

7. Ambas traducciones se basan en la edición de las tragedias de París, 1.788-89.

2. M. Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia, Maragat, 1913.
3. Gracias a la amabilidad del P. Miquel Batllori, que me ha hecho llegar ya acabado este artículo unas notas aún no publicadas del vol. III de Uriarte-Lecina, podemos conocer algunos datos sobre el autor de la traducción. Antonio Casildo Gabaldón de Villanueva y Martínez Grand de Tribaldos Peñaranda nació en Villamayor de Santiago (Cuenca) del Priorato de Uclés el 9 de abril de 1748. Habiendo ingresado en la Provincia Jesuítica de Toledo el 1 de febrero de 1763, le alcanzó el decreto de destierro estudiando Filosofía en el Colegio de Murcia. En Italia se dedicó a la literatura y a las bellas artes y fueron muy estimados varios cuadros suyos y no pocas esculturas en madera, mármol y bronce. Vivía todavía en 1815. Entre sus obras, todas ellas inéditas, se encuentran tratados y otros escritos relativos a las bellas artes y traducciones del italiano, del latín y del francés. Las obras italianas traducidas por Gabaldón son las siguientes: *Orestes y Agamemnon* [sic] de Alfieri, *Aristodemo* y *Cayo Graco* de Vincenzo Monti, *Noches romanas junto al Sepulcro de los Escipiones* y *Las vigiliias o noches de San Agustín* (poema en verso heroico).
4. La mayor parte de las noticias sobre Solís se encuentran en un artículo de Hartzzenbusch titulado “Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís” de 1839 (y publicado después en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Yenes, 1843). Véase también la síntesis de su vida y trayectoria intelectual que se encuentra en la Tesis Doctoral de Juan Carlos de Miguel y Canuto *Lope después de Lope: obras del Fénix refundidas por Dionisio Solís (en el primer tercio del siglo XIX)*, Valencia, 1993, vol. I, pp. 29-43.
5. Da cuenta de las principales ideas contenidas en él A. Parducci en “Traduzioni spagnole...” cit., pp. 60-61.
6. Que fue estudiada ya, aunque quizá no con toda la profundidad necesaria, por Parducci en “Traduzioni spagnole...” cit., pp. 61-72. Allí recoge las opiniones de conocidos críticos sobre el trabajo de Solís (Cotarello, Hartzzenbusch, etc.) y analiza especialmente las omisiones y los

posibilidad de elisión y de apócope, fenómeno inexistente en español. No tendría, pues, nada de extraño que la cantidad de versos aumente en la traducción al español, como de hecho así ocurre. La diferencia en cuanto a la cantidad de versos de la versión de Gabaldón podría explicarse por una menor capacidad de síntesis de éste o por un excesivo afán por añadir cosas al original. Por contra, podríamos considerar la traducción de Solís como más ceñida al original<sup>8</sup>. La realidad, sin embargo, no es exactamente ésta. Para ello debemos analizar más detenidamente cómo han traducido estos dos autores.

Amos Parducci indicaba que en la traducción de Solís había una cierta cantidad de añadidos y omisiones, que “di regola, non superano i due o tre versi.”<sup>9</sup> No siempre me parecen acertadas las explicaciones que da para ciertas omisiones: no se acaba de entender, por ejemplo, por qué la actitud de Orestes acordándose de su madre en II,2 podía resultar menos aceptable para el público español que para el público italiano. Véanse en dicho artículo diferentes ejemplos de omisiones y añadidos (por mi parte añadiría la omisión de los vv. 17-19 del primer acto del original). La traducción de Gabaldón es, en este sentido, mucho más fiel que la de Solís, aunque por eso mismo resulta más extensa y menos ceñida a la brevedad de la obra original. No he encontrado ejemplos de omisiones de una extensión similar a las de Solís. Sí que hay, en cambio, algunos casos de añadidos, como los siguientes:

Cl. ...Ah! chi lo sguardo  
può rivolger senz'ira entro il mio cuore  
contaminato d'infamia cotanta?  
L'odio non posso in te dannar, né l'ira.  
Già in vita tutti i rei tormenti io provo  
del tenebroso Averno...

(Acto I, vv. 66-68)

Pil. ...taci: poche ore al senno mio tu dona;  
al tuo furor l'altre darò: con l'arte,  
pria che col ferro, la viltà si assale.  
Messi del padre mio ne creda Egisto...

(Acto II, vv. 107-108)

Cl. ...¡ Ah! ¡Quién mirarlo  
sin irritarse puede! Ya viva sienta  
Los tormentos más fieros y terribles.

Pil. ...Calla por poco: que yo después daréte  
El tiempo que tú quieras a tu saña.  
Es menester fingir que somos nuncios  
De mi padre a esta Corte...

8. Recuérdese que algunos contemporáneos y aún otros críticos posteriores alabaron mucho su traducción, poniéndola incluso por delante del original en cuanto a méritos: Hatzenbusch, Cotarello...

9. “Traduzioni spagnole...” *cit.*, p. 63.

De las numerosas omisiones que Parducci cita en la traducción de Solís (algunas muy extensas), ninguna se halla en la traducción de Gabaldón.

Si analizamos más de cerca qué se añade y qué se quita vemos lo siguiente: en el primer fragmento, tanto Solís como sobre todo Gabaldón añaden ciertos adjetivos superfluos, algunos de los cuales podrían parecer más propios del melodrama: *dolorosa memoria, impura sangre* (Solís), *vista amarga, noche oscura, frías cenizas, amante hermano, tumba...ultrajada* (Gabaldón). Otros añadidos, en esta ocasión de Solís, nacen de una intención de modelar el texto según sus gustos, pues no están en absoluto justificados por el original: *Debelador del Asia!* (trad.: v.8), *bajo el cetro de su adúltero infame* (vv.21-22), *del pérfido librando* (v.26). En estas intervenciones Solís parece querer inclinar aún más la balanza de las simpatías del espectador en favor de Elcetra y el recuerdo de su padre y la de los odios hacia el tirano Egisto, diciendo así más de lo que hay realmente en el texto italiano. Muchos otros ejemplos de añadidos de Solís se pueden ver en el segundo fragmento: como en los casos comentados, tampoco aquí parecen estar justificados (y menos aún la imagen del sol y sus rayos, tan ajena a la estética alfieriana).

## 2. INVERSIONES

Es sabido que uno de los recursos estilísticos más habituales de Alfieri (comunes al resto de la tradición trágica italiana) es la trasposición o inversión del orden “normal” o “natural” de los elementos de la frase (o del sintagma), que aleja su lenguaje del lenguaje corriente, del lenguaje prosaico. En las dos traducciones estudiadas se manifiesta un comportamiento diferente. Solís no suele reproducir las inversiones del original (porque traduce de forma bastante libre), sino que añade algunas de su propia cosecha. Gabaldón es mucho más fiel en este aspecto, añadiendo también algunas inversiones que no aparecen en el original. En los fragmentos reproducidos al final es posible ver los ejemplos siguientes:

– Solís: dos casos que se corresponden con el original: vv. 138, 155; nueve no aparecen en el original: trad.: vv. I, 4, 9, 14, 16, 17-18, 26, II, 2-3, 12-13, 27.

– Gabaldón: once casos que se corresponden con el original: vv. 8, 23, 28, 130, 131, 134, 141-142, 142-143, 145, 150, 155; seis no aparecen en el original: trad.: vv. I, 5, 11-12, 15-16, II, 7, 10, 17-18.

## 3. LA CONSTRUCCIÓN DEL ENDECASÍLABO

El verso de las tragedias de Alfieri y también de la tradición trágica italiana es el endecasílabo suelto o sin rima, que, a falta de la rima, basa su

fuerza en el ritmo interno. Para Alfieri debía evitarse la repetición en varios versos seguidos de un mismo esquema acentual, pues esto confería inmediatamente al verso un tono de cantinela impropio de la tragedia<sup>10</sup>; su verso no es por tanto un verso fluido y suave, sino forzado y vigoroso, un verso "rotto". Un análisis métrico de nuestros dos fragmentos permite constatar la presencia de este tipo de verso. En cuanto a las traducciones, hay que tener en cuenta previamente que el endecasílabo castellano y el italiano presentan ciertas diferencias. Pero a pesar de estas diferencias es de esperar que un traductor intente reproducir el efecto que produce el endecasílabo alfieriano. En este punto hay que reconocer la superioridad de Dionisio Solís, autor teatral él mismo, que consigue transmitir la variedad rítmica del original, evitando la monotonía y haciendo uso sobre todo de endecasílabos sáficos y heroicos y huyendo de los melódicos y de los enfáticos. Antonio Gabaldón se manifiesta en este aspecto como un deficiente versificador, puesto que en el primer fragmento insiste en una monótona acentuación sobre la sexta sílaba, mientras que en el segundo, que posee una mayor variedad rítmica, aparecen algunos versos pocos afortunados (v. 8) e incluso uno de 12 sílabas (v. 28). Otra diferencia entre ambos es el uso de la rima asonante por parte de Solís, en consonancia con la tradición española.

#### 4. LÉXICO

Otro de los elementos que destacan en las tragedias alfierianas es la elección del léxico, que se caracteriza por huir de las palabras de la lengua común y por la preferencia por el vocablo más elevado, más culto<sup>11</sup>. La lengua poética italiana se ha caracterizado a lo largo de su historia precisamente por haber creado y usado un léxico propio, diferente del de la lengua común o del de la prosa. El español no posee en grado tan acusado esta característica: ciertamente, el español tiene también sinónimos cultos de muchas palabras y también muchos vocablos que son más adecuados para la poesía que otros, pero no se ha llegado a un grado de codificación del léxico poético tan grande como en italiano.

Nuestras dos traducciones se comportan de forma muy diferente en lo que respecta al léxico. La lengua usada por Solís se mantiene generalmente en un tono elevado, ajeno a banalizaciones o trivializaciones del sublime lenguaje alfieriano. Solís lo consigue mediante la elección de palabras de tono medio-alto, incluyendo entre ellas algunos cultismos o referencias a

elementos de la Antigüedad clásica, que no desentonan con el tono del original aunque no se encuentren en él: Agamemnon, misero padre/*debelador del Asia*, in queste soglielaras domésticas, tus manes (I,1), afrentoso tálamo, a Minos irritar (I,2), in exhausto manantial, númenes sacros, feral presagio (I,3), lares domésticos, dichosos hados, Júpiter (I,4), etc. El lenguaje de la traducción de Gabaldón, en cambio, hace aguas por lo que a la elección del léxico se refiere. No encontramos en ella aquel tono medio-alto o alto que hemos señalado en la traducción de Solís y que se corresponde en general bastante bien con el de Alfieri, sino que se constata un lenguaje excesivamente común e incluso banal y prosaico, además de una cierta abundancia de italianismos léxicos y sintácticos y la presencia de algunos arcaísmos poco adecuados al estilo de esta obra. Ejemplos de lenguaje banal, prosaico e incluso ramplón: *disfrútalo en buen hora* (I,2), *un puñado de sangre atroz* (I,2), *¡oh mujer! no seas tan voluble* (I,3), *veé tú ahora si el irse aquí con tanto es necesario* (II,1), *su padre se le murió hace algún tiempo* (II,2), *¡oh qué rabia!* (II,2), *Sí, con mucho gusto* (III,3), *¿tienes tú madre, jovencito?* (III,3), *¡Ay de mí! ¡se me escapó! corre que vuela* (V,9); podemos incluir aquí ciertas exclamaciones de tono poco poético: *¡Vaya!* (II,1), *¡Ea, pues!* (II,2), *¡bueno!* (IV,4), *¡dimantes!* (IV,4). Ejemplos de italianismos: *y el pensar sólo a tí* (I,4), *sacrificar su hija* (I,4), *temo que no viva ya más* (II,1), *cuánto deseé de conocerte* (II,2), *mátalo presto "enseguida"* (IV,4), *contrastar la noble palma* (IV,2), *a tu piedad filial yo te conozco* (IV,4). Ejemplos de arcaísmos: *infelice* (I,1), *luengas tierras* (II,2), *se las tenga en mal hora* (IV,2). Aun así no faltan, como en el caso de Solís, ciertos cultismos, construcciones latinas o palabras poéticas o desusadas: *gran copia de satélites* (II,1), *el grande arcano* (III,3), *ni quieras incauta te exponer a algún peligro* (V,4), *enciende el rogo ahora* (V, 13).

#### 5. CONCLUSIÓN

Se deberían haber analizado otros aspectos típicos de la producción alfieriana, como el uso del imperfecto narrativo, la omisión del artículo, las series de adjetivos, etc., pero por ahora me he limitado a los anteriores, por evidentes motivos de espacio.

Todo lo expuesto anteriormente me lleva a concluir que ninguna de las dos traducciones es satisfactoria, puesto que ambas adolecen de graves defectos. Una, la traducción de Dionisio Solís, es brillante por su tono sostenido y por su buena versificación, pero traduce de forma demasiado libre; incluso admitiendo que sea lícito, para mantener el efecto de la obra teatral sobre el espectador, modificar aquello que sea necesario para conseguir tal fin, creo que Solís, en su traducción, ha dispuesto demasiado

10. A. Sorella, "La tragedia", en *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993-1994, vol. I, p. 779.

11. Cfr. A. Sorella, *cit.*, pp. 756-57.

libremente de la obra original. La traducción inédita del desconocido exjesuita Antonio Gabaldón es realmente muy inferior a la de Solís. Tiene pocos méritos a su favor: quizás el más importante sea una fidelidad mucho mayor al texto italiano, aunque esto solo no sirve para salvar una traducción ciertamente mediocre en cuanto a su lengua y a su estilo.

ANEXO: fragmentos de las traducciones de Solís y Gabaldón<sup>12</sup>:

Solís, Acto I, escena 1:

¡Oh, noche! horrenda,\* pavorosa noche,  
Eterna en mi memoria! Cada un año,  
dos lustros son, te muestras a mis ojos  
Manchado en sangre el tenebroso manto;  
Y aún vive, aún vive el que morir debiera  
Para expiar tu horror. ¡Recuerdo amargo!  
¡Dolorosa memoria! ¡Inclito padre  
Dobolador del Asia! ¡En tu palacio,  
De tus aras domésticas a sombra  
Muerto con impiedad!... ¡Y por qué mano!  
Dexa que el silencio de la noche  
Me acerque a tu sepulcro solitario,  
Antes que venga, al despuntar el día,  
A interrumpir tu matador mi llanto:  
Llanto filial, que en anual tributo  
A tu memoria paternal consagro.  
Lágrimas y dolor quiero a tus manos  
No satisfechos ofrecer, en tanto  
Que sacia mi rencor tu sed de sangre:\*  
Que si aún aliento,\* ¡oh padre mío! al lado  
De mi traidora madre y\* bajo el cetro  
De su adúltero infame, es esperando  
El día afortunado que a mi suñá  
El cielo le abandone. Está lejano,  
Lejano, sí, pero aún existe Orestes,

Gabaldón, Acto I, escena 1:

¡Noche funesta! ¡atroz, horrible noche!  
¡Cada instante te tengo en mi memoria!  
Te veo cada año —y hace hoy dos lustros—  
Vestida de\* tinieblas y de sangre;  
Mas la sangre correr cierto yo no veo  
Que te debe vengar. \*¡Oh vista amarga!  
¡Oh padre Agamenón! ¡Padre infelice!  
Ensangrentado en este umbral te he visto,  
Y muerto: ¡y con qué mano! ¡Oh noche oscura!  
Guíame, \*sin ser vista, a su \*sepulcro.  
¡Ójalá que no venga en esta noche  
Egisto a disturbar la ofrenda santa  
Que \*ofrezco por tributo en cada año  
A las frías cenizas de mi Padre!  
De llanto y de dolor tan solamente  
Este el tributo es que darte puedo  
En este punto, ¡oh Padre!, y de esperanza  
De poderte vengar en algún tiempo.  
Lo juro, sí, lo juro: y si yo vivo  
En tu Corte Real junto a una Madre  
Infame y junto a un Egisto, esclava,  
No otra cosa sufrir me hace tal vida  
Que el poderte vengar. Está distante,  
mas vive, Orestes. Te salvó mi afecto  
¡oh amante hermano! Viva yo, ¡oh Cielo!

12. Clave de lectura de los ejemplos: el texto subrayado indica una traducción errónea; el texto en cursiva una reelaboración personal del traductor; el texto tachado corresponde a un fragmento inexistente en el original; donde aparece un asterisco quiere decir que falta fragmento del original (cuantos más asteriscos más largo es el fragmento omitido). Para la traducción de Solís copio fielmente de la edición de 1815; para la de Gabaldón transcribo del manuscrito original, aunque uniformando al uso moderno su grafía un tanto personal.

A quien mi amor del pérfido librando  
\*Cuanda para ofrecerte en sacrificio  
Su impura sangre en tu funesto marmol.

Hasta que nazca el día ~~donde~~,  
En que de llanto no, mas sí de sangre\*  
Esta tumba tú banes ultrajada.

Solís, Acto I, escena 3:

Eg. ¡No es suficiente el día a tus querellas  
Que aún no muestra las puntas de sus rayos  
Amaneciendo el sol y te adelantas  
~~A manejar sus lumbres con el llanto?~~  
Basta, pues, de lamentos, que me cansas  
Con tu dolor perpetuo.\*\*\*  
Cl. Si te cunco  
Con perpetuo dolor, no co te oculte  
Que debe ser perpetuo.  
Eg. El inexhausto  
Manantial de tu dolor es esta.  
Cediendo a tus deseos insensatos  
Le concedí la vida: \*\* no es mi intento  
Retraer este don: \*mas a mi lado  
Quiero tampoco tolerarla. Salga,  
Salga sin dilación de mi palacio,  
Y con ella \*las lágrimas.  
El. No pienses  
Que saldrán con Electra. El eco infausto  
De la infelicidad y del tormento  
Resuena enderredor de los tiranos;  
Sus cánticos son estos. Pero al hijo  
Del bárbaro Tiestes gusta el llanto  
De los hijos de Atreo.  
Cl. Electra, mira  
Que soy su esposa, y oíento sus agravios:  
\*Mira que es hija mía.  
Eg. \*Lo es de Atrida.  
El. Y tú su mutador.  
Cl. Tened en trambos  
Más compasión de mí... Mira el sepulcro,\*  
Mírale: ¿No te basta?  
Eg. \*\*\* ¡Y por qué mano  
Tu marido está en él? ¡Que por la mía?

Gabaldón, Acto I, escena 3:

Eg. ¿Todo el día en llorar tú breve juzgas?  
Que de nuevo a gemir tú te levantas  
Antes de la aurora? ¡Oh Reina!, olvida  
Una vez lo pasado: haz que yo viva  
Contigo más alegre en adelante.  
Cl. Reinar, Egisto, tú solo querías:  
Y reinas. ¿Por qué tanto te acogojas  
Por mis penas? El dolor es eterno,  
Lo sabes tú muy bien cuál tengo el pecho.  
Eg. Bien sé de tu dolor cuál es la fuente  
Perenne y la causa: tú la quisiste  
En cualquier manera viva y culva,  
Y viva te la dí, por tu desgracia  
Y mía. Mas este aspecto insufrible  
De dolor quiero quitarte, oh Reina,  
De tu vista fatal; la Corte toda  
Quiero yo tranquilizar: con ella el llanto  
Desterraré bien presto.  
El. Sí: destiérrame:  
Y dure siempre el luto y siempre el llanto  
\*Donde tú estás. Cuál puedo ofrse  
Voz que la del llanto donde tú, Egisto,  
Reynas? Mas goze pues el hijo de Tieste  
Al ver llorar los hijos de un Atreo.  
Cl. ¡Oh, hija!... Él es mi esposo. Egisto, ¡ah! mira  
Que ella es mi hija...  
Eg. ¿Ella? De Atride es hija.  
El. ¿Él? Sí, de Atrides es homicida.  
Cl. ¡Electra!... Egisto, Egisto, ¡ay! ¿qué es esto?  
Compadécete... mira esa tumba, mira  
Esa terrible tumba... ¿no estás, dime,  
Contento?  
Eg. ¡Oh!, mujer, no seas voluble  
Atrides, di, por cuál puñal y mano  
En esta tumba yacc?