

LIRISMO, SENSIBILIDAD Y MORALIDAD  
EN LA INSPIRACIÓN ILUMINISTA DE LAS TRAGEDIAS  
DE CIENFUEGOS

*Lyricism, Sensibility, and Morality in the Enlightenment  
Inspiration of Cienfuegos' Tragedies*

Rinaldo FROLDI  
Università di Bologna

Fecha de recepción: 28/09/2009  
Fecha de aceptación definitiva: 23/10/2009

RESUMEN: Se estudian las tragedias de Cienfuegos (*Idomeneo*, *Zoraida*, *La condesa de Castilla*, *Pitaco*) como la prolongación dramática de las inquietudes poéticas y espirituales que el poeta había experimentado durante su etapa salmantina. En las tragedias, escritas ya en Madrid, reaparecen los temas propios de la poesía, transferidos a personajes que expresan en escena sus motivos vitales más profundos: el impulso humanitario, la fe en la igualdad y la fraternidad, la vida en armonía con la naturaleza. Todo ello refleja una sensibilidad plenamente concorde con el Iluminismo, y que no debe identificarse con el Romanticismo.

*Palabras clave:* Cienfuegos, tragedias, Ilustración.

ABSTRACT: This article studies Cienfuegos' tragedies (*Idomeneo*, *Zoraida*, *La condesa de Castilla*, *Pitaco*) as the dramatic continuation of certain poetic and spiritual anxieties that the poet underwent during the period he spent in Salamanca. Themes that appeared earlier in his poems now reappear in the tragedies (written while he lived in Madrid) and are placed in the mouths of characters who express on stage their deepest longings and concerns: the humanitarian impulse, faith in equality and

fraternity, life in harmony with nature. This reflects a sensibility clearly in synch with Enlightenment thought, and should not be associated with Romanticism.

*Key words:* Cienfuegos, tragedies, Enlightenment.

Cuando en el lejano 1968 me acerqué a la obra poética de Cienfuegos<sup>1</sup>, tras haber subrayado cómo en sus composiciones juveniles de los años 1782-1788, en los que fue estudiante en Salamanca (que él siempre recordaría con añoranza por considerarla su más feliz etapa), era evidente el influjo que Cadalso y Meléndez Valdés ejercieron sobre él, así como el conocimiento de la filosofía del Iluminismo europeo, me di cuenta de que, a su regreso a Madrid, su ciudad natal, su ánimo y, en consecuencia, su poesía, habían sufrido una notable modificación. Al pasar del estudio académico y de su tiempo con afectuosas amistades salmantinas a la amarga realidad de la capital, a las dificultades y las ásperas desilusiones por el contacto con un mundo más amplio e importante socialmente, si bien no más elevado precisamente en el plano moral, Cienfuegos comprendió que sus esperanzas juveniles en torno a una España que, en la estela del feliz reinado de Carlos III, pudiera abrirse a una realidad mejor y más moderna, se habían ido defraudando por un clima político mutado y una realidad social que producía obstáculos difícilmente superables. Por ello, es comprensible que entonces se retirara a una vida más bien solitaria, alentada sólo por las escogidas amistades de Salamanca que había conservado y por otras nuevas, pocas, conocidas en un restringido círculo en Madrid. Se había atenuado la esperanza con que confiaba en la realización de una sociedad superior, surgida de una humanidad virtuosa. Como escribe en uno de sus poemas<sup>2</sup>, para constituir su universo quedaba solo la propia «oscura probidad» y algún amigo, solitario como él.

Así, en ese primer ensayo, me detuve a examinar una producción poética que denunciaba la amarga desilusión del poeta, mas también la ansiosa búsqueda de un posible rescate, encomendada a una insistente aspiración, surgida de una fe inquebrantable en la posibilidad de una fraternidad humana, aunque ciertamente más soñada que realmente cercana. Por lo tanto, no nos maravilla que de la poesía lírica se aproximara a otro género poético, la tragedia, en mayor consonancia con su nueva condición interior, un género que le permitía llevar su voz a un público

1. FROLDI, Rinaldo. «Natura e società nell'opera di Cienfuegos, con un'appendice di testi inediti». *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano*, XXI, 1, Gennaio-Aprile 1968, pp. 43-86.

2. Véase «Recuerdo de mi adolescencia». En CANO, José Luis. *Poesías* de Nicasio Cienfuegos. Madrid, 1969, pp. 130, vv. 125-126.

más vasto. A través de la proyección escénica, Cienfuegos podía comunicar más ampliamente su sufrimiento, su íntimo desencuentro dramático entre sueño y realidad.

En España, en el ámbito del clasicismo reencontrado del primer Setecientos, ligado al alejamiento de la tradición teatral del reprobado gusto de la comedia barroca, la tragedia —considerada la mayor expresión poética— había buscado una reactivación con Luzán en el plano teórico y con Montiano y Luyando con dos tentativas literarias rigurosamente obedientes a las «reglas», y así se había abierto un espacio para la tragedia antes inexistente<sup>3</sup> (piénsese en Moratín padre, en López de Sedano y en García de la Huerta, un teatro que Menéndez Pelayo reunió bajo la definición de «neoclásico»)<sup>4</sup>. La tragedia en España recuperó temas clásicos y a menudo los tomó de la historia patria para exaltar ejemplos de valores humanos o patrióticos. E incluso cuando afrontó tales temas, Cienfuegos lo hizo de manera nueva y muy original.

Su primera experiencia trágica fue *Idomeneo*, representada en diciembre de 1798 en el teatro Príncipe de Madrid. Compuesta en endecasílabos sueltos, se la dedicó a su amigo Florián Coetanfao<sup>5</sup>, con un prólogo en prosa. El tema proviene de una leyenda de la antigüedad griega recreada por Cienfuegos de modo personal<sup>6</sup>. Sólo algunos personajes del mito se conservan, pero sin que parezcan una evocación arqueológica, ya que el mito adquiere significados totalmente modernos. Se trata de la promesa hecha por Idomeneo a Poseidón, en medio de la tempestad, a su regreso de Troya a Creta. Para salvarse, Idomeneo decide sacrificar a la primera persona que se encuentre al desembarcar en Creta. Cuando felizmente

3. FROLDI, Rinaldo. «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII». *Críticón*, 23, 1985, pp. 141-154.

4. En la crítica literaria española el término se ha fijado con propiedad etimológica, quiere significar «nuevo clasicismo», si bien hoy, en todo el mundo occidental, el término «neoclásico» ha adquirido un significado más específico. Inicialmente utilizado para las artes figurativas, se ha extendido también a la literatura e indica una búsqueda artística que apunta a un «bello ideal» que el poeta encuentra en sí mismo y que se realiza en una forma estilística que se inspira en modelos clásicos, de gusto extremadamente estetizante, confinante con la retórica de lo «sublime». Por lo que se refiere a España, en *La poesía del siglo ilustrado* (Madrid: 1981), Joaquín Arce consideró impropio el uso del término «neoclasicismo» extendido a toda la producción literaria del siglo, al no haber considerado con carácter propio el impulso de un gusto y estilo diversos de la producción literaria de finales del Setecientos (p. 480). Quizás hoy, para los textos anteriores al momento específicamente neoclásico, parece oportuno usar el término «clasicista».

5. En torno a la amistad de Cienfuegos y Coetanfao, véase ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro. «Unas cartas desconocidas entre Nicasio Álvarez de Cienfuegos y el misterioso Florián Coetanfao: nuevos datos sobre una intensa amistad». *Dieciocho*, 22, 2, 1999, pp. 177-212.

6. FROLDI, Rinaldo. «La tragedia *Idomeneo* de Álvarez de Cienfuegos». *Entre siglos*, 2, 1993, pp. 145-154.

Idomeneo consigue llegar a su isla, esa persona con la que se topa es su propio hijo, Polímenes. Cienfuegos evita cualquier aspecto sagrado del mito y la atención a una ofrenda que requería un sacrificio tan cruel es considerada sólo una tonta superstición. Culpable del delito que acontecerá es aquel que ha pretendido que tal promesa se respetara, es decir, el sacerdote Sofrónimo, quien, guiado desde un pérfido plano egoísta, ha urdido una turbia maquinación: él pensaba que si Polímenes —heredero natural al trono— moría, se le abriría la posibilidad de reinar a su propio hijo, Linceo. Con tal fin, Sofrónimo ha corrompido el oráculo para convencer a Idomeneo de que sacrifique al hijo, augurándole terribles consecuencias en caso contrario. Idomeneo, atemorizado por el sacerdote, parece dispuesto a escucharlo. Pero el pueblo se rebela: no acepta la cruel decisión del rey y desencadena una revuelta. Sin embargo, Polímenes, de buen corazón y siempre dispuesto a proteger a los infelices, pierde la vida arrastrado por los mismos que lo apoyan, en el momento en que generosamente trata de apartar al sacerdote de la rabia violenta del pueblo. Con Polímenes pierde la vida también Linceo, su querido amigo. En suma, en el feroz desencuentro los justos han sido derrotados.

En la tragedia sólo hay un personaje femenino: la reina Brisea, madre de Polímenes. Figura extremadamente sensible, representa un ejemplo de virtud llevada hasta el heroísmo. Se opone al triunfo del mal y no cree que puedan anteponerse otros valores al del amor. De tal manera, desesperada por la condena del hijo —sacrificado por voluntad de su propio padre— e incluso por el dolor de la muerte de Linceo, quien para él era un querido y justo amigo, imprecando contra el esposo y padre perverso<sup>7</sup> acoge entre sus brazos al hijo que muere. Un poco después, con el puñal, se da muerte a sí misma. Así, cuando el sacerdote confiesa sus infames maquinaciones —obligado por la revuelta popular—, Idomeneo advierte que eran hipócritas las absurdas justificaciones de un acto inhumano presentadas como consecuencia necesaria de una promesa sagrada que, por el contrario, debería haber honrado a la patria en beneficio de la *pública salud*<sup>8</sup>. Idomeneo tiene, pues, un gesto extremo de conciencia. Reconoce sus propios errores, llega a renunciar al poder real, cediéndoselo al joven Lica, y decide partir hacia un voluntario exilio, arrepentido por haber ofendido a la patria: «...otros países / darán sepulcro a mis cenizas frías»<sup>9</sup>.

7. ÁLVAREZ CIENFUEGOS, Nicasio. *Obras poéticas, Idomeneo*, tragedia, tomo I. Madrid: 1816, acto III, esc. XII, v. 276, p. 335. De aquí en adelante, todas las citas se toman de este texto, es decir, de la edición de las tragedias de 1816, realizada por la Imprenta Real.

8. *Idomeneo*, Acto III, esc. V, vv. 92-94, p. 320.

9. *Idomeneo*, Acto III, esc. XIX, vv. 485-486, p. 351.

En su estructura exterior, la tragedia respeta las «reglas» propuestas por Luzán, las cuales a menudo la crítica presenta como un aspecto del pensamiento racionalista abstracto y rígido que caracteriza la producción literaria del siglo entero<sup>10</sup>, ignorando las diferencias ideológicas y textuales que también existen. Cienfuegos acepta tales reglas cuando las considera adecuadas a la ordenada estructura diegética y a la coherencia ética y estética que se ha propuesto. Para él, la razón no es el único instrumento de conocimiento, ya que junto a ella está la sensibilidad, la cual ayuda a alcanzar la verdad. Parte de una particular concepción filosófica que es la del Iluminismo, típica del ambiente cultural salmantino finisecular<sup>11</sup>.

En el *Idomeneo* (y después también en otras tragedias suyas), los contrastes ideológicos y morales que caracterizan a los personajes, reflejo de la problemática interior del poeta, son representados mediante diálogos, siempre animados, puesto que son conducidos con particulares acentuaciones dramáticas y estilísticas, que provocan la atención del público; por ejemplo, el uso de un lenguaje culto, algunas veces rebuscado y moderno por voluntad propia. Pero al público también lo estimula con detalles escénicos singulares como los «cuadros» donde los actores no hablan pero se expresan, en el silencio, mediante la mímica<sup>12</sup>, y ello sucede, particularmente, en el *Idomeneo*. El lenguaje trágico de Cienfuegos, como el de sus poemas, se presenta nuevo respecto al tradicional, por la libertad extrema que acoge formas antiguas junto a términos originales y modernos, e incluso por algunas transgresiones de los rígidos cánones clásicos, como la estructura en tres y no en cinco actos, la muerte en escena o el arrepentimiento final del protagonista culpable que, al dejar el trono, puede partir hacia un exilio voluntario.

La segunda tragedia de Cienfuegos es *Zoraida*, representada en el mes de junio de 1798 en Madrid, en el teatro de los Caños del Peral, y retomada en la primavera de 1803 cuando, interpretando la parte de *Almanzor*, participó el célebre actor Isidoro Máiquez. Así también, fue montada en teatros privados como el de la marquesa de Fuerte Híjar, que tanto quiso y protegió al poeta. En un breve

10. Recientemente estudiada por SALA VALLDAURA, Josep María. *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid: CSIC, 2005. Contiene un inteligente y en ocasiones agudo análisis de las tragedias de Cienfuegos en las pp. 417-431. Se pone de relieve, sobre todo, el carácter moral dominante de su inspiración y los reflejos incluso políticos (con evidentes anticipaciones liberales).

11. Una feliz reconstrucción del ambiente cultural salmantino finisecular la aporta BENEYTO PÉREZ, Juan. *La escuela iluminista salmantina*. Salamanca: 1949 (discurso leído en la apertura del Curso Académico 1949-50).

12. Véase el excelente estudio de HAFTER, Monroe Z. «El silencio en las tragedias de Cienfuegos». *Laurel. Revista de Filología*. Madrid, 2, 2000, pp. 5-40.

prólogo, Cienfuegos dedicó la tragedia a un lejano pero nunca olvidado amor, Celima, evocada con un recuerdo cargado de profunda nostalgia.

La tragedia<sup>13</sup>, ambientada en Granada, en el jardín de la Alhambra, representa la lucha intestina entre dos familias árabes, los Abencerrajes, guiados por el valiente Almanzor, y los Cegríes, del reinante Boabdil. También en este caso el conflicto moral, elemento central del pensamiento y de la vida de Cienfuegos, mueve la acción escénica. Se trata del desencuentro entre la virtud, valor profundamente ético —y, para Cienfuegos, supremo ideal humano y moral—, y cuanto se le opone.

Zoraida expresa una virtud moral y civil consciente: está enamorada del hijo de Almanzor, Abenamet, y su boda se acerca. Pero en su contra tiene la péfida trama del rey Boabdil, violento y soberbio, que ejercita en la ciudad un poder tiránico y que, además, aspira al amor de Zoraida. Para conquistarla no vacila en traicionar su propia patria, ordenando retirar las tropas cegríes del campo de batalla de Jaén, para obligar a Abenamet a una retirada en el curso de la cual él pierde el pendón de Granada; por tal motivo, y siguiendo la ley, ha de ser castigado con la muerte. Boabdil engatusa a Zoraida con la promesa de que conmutará la sentencia de la pena de muerte de Abenamet con su exilio, siempre que ella acepte casarse con él. Con mucho dolor, Zoraida cede al chantaje para salvar la vida de su amado. Cuando se da cuenta de que Abenamet está saliendo de la ciudad para afrontar el exilio, piensa que él la ha abandonado: así, en un monólogo de una inusitada tensión emotiva (y, sin duda, de gran efecto en los espectadores), expresa su angustia recordando el profundo amor que siempre ha sentido por él y, casi delirando, se reprocha la debilidad con que ha admitido los halagos de Boabdil; poco después impreca contra Abenamet, ya que piensa que la ha traicionado. Mas de repente, y de manera inesperada, se encuentra frente a Abenamet, invitado a palacio a través de un enésimo mensaje falso. Él arremete contra ella porque piensa que, a su vez, también ha sido traicionado por ella. Zoraida proclama su inocencia, pero irrumpen los guardias: ya no hay escapatoria. Abenamet, desesperado, todavía la ofende y, maldiciendo la maldad de Boabdil, está a punto de herirse con un puñal mientras Zoraida trata en vano de detenerlo. Al morir, él le grita:

...si amas, Zoraida,  
este acero es hermoso; toma y prueba<sup>14</sup>.

13. Esta tragedia, como las que la seguirán, está escrita en romance heroico, es decir, en endecasílabos cuyos versos pares son asonantes.

14. *Zoraida*. Acto III, esc. VIII, vv. 463-464, p. 93.

En consecuencia, Zoraida toma el puñal y se mata, de modo que su suicidio representa la fidelidad a un amor verdadero.

La tragedia está construida hábilmente, con particular atención en la delineación de los personajes, en primer lugar el de la protagonista: Zoraida es una buena criatura, enamorada tiernamente de Abenamet. No obstante, se encuentra con una situación altamente dramática cuando el malvado Boabdil se enamora de ella y está dispuesto a conquistarla por cualquier medio. No sabe cómo defenderse; además, están las presiones de la amiga Zulema, su confidente, y los consejos del viejo rey Hacén, padre de Boabdil, con los que pretende persuadirla para que acepte casarse con su hijo, por el bien de Granada. Su carácter es débil: ella misma confiesa su flaqueza<sup>15</sup> y, al final, acaba cediendo.

Toda la tragedia se rige por diálogos, como el de Zoraida y la fiel criada Zulema, cuando la protagonista se ha dado cuenta de la doble moral de Boabdil:

...que es mi llanto  
que siempre la virtud es oprimida<sup>16</sup>,

Zulema trata en vano de darle esperanza, mientras aumenta la tensión con el viejo soberano Hacén, quien reconoce haber cedido el trono a su hijo Boabdil sólo por amor de paz, y ahora se prodiga para frenar a Abenamet, decidido a matar a Boabdil:

...la virtud nos manda  
tal vez ser duros para ser humanos<sup>17</sup>

Se dan también las intervenciones entristecidas de Zoraida con Almanzor y el último trágico coloquio entre los amantes que se atraviesan con el mismo puñal.

La tragedia se cierra con una última invitación a meditar sobre el valor de la justicia: Hacén regresa al trono y no duda en castigar con justicia a su propio hijo, condenándolo a la prisión perpetua.

Lejos de una búsqueda particular de exotismo efectista o de una fuerte insistencia en motivos patrióticos con los que en la tradición literaria española, habitualmente, se habían revisitado los acontecimientos histórico-legendarios de las guerras entre cristianos y moros, la tragedia de Cienfuegos se sitúa casi fuera del tiempo, como un drama eternamente válido de pasiones humanas, con la condena moral

15. *Zoraida*. Acto III, esc. V, v. 367, p. 87.

16. *Zoraida*. Acto II, esc. I, vv. 38-39, p. 42.

17. *Zoraida*. Acto II, esc. II, vv. 115-116, p. 46.

del mal y la celebración del bien que Cienfuegos presenta con absoluta fidelidad al pensamiento iluminado que lo caracteriza.

Cienfuegos terminó *La condesa de Castilla* en 1798. Se representó sólo en la primavera de 1803 y se retomó en septiembre y después en mayo de 1804. La dedicó a la Marquesa de Fuerte Híjar, admiradora suya y amiga, a la que le había dado a leer la tragedia apenas compuesta, solicitándole un juicio que había sido favorable. E incluso Cienfuegos refiere que había acogido bien algunas observaciones de ella que le habían permitido mejorar algunas escenas.

La tragedia retoma un tema narrativo del medioevo español, conocido como el de la condesa traidora, es decir, el de la viuda del segundo Conde de Castilla García Fernández, a quien en una batalla mató el moro Almanzor, del que ella se enamoraría después. En efecto, con Almanzor decidió envenenar a su hijo Sancho para reinar junto a él. Pero Cienfuegos le da la vuelta a la leyenda de Sancho que es presentado como un joven ambicioso y violento que aspira —en contra de la madre— a un poder tiránico, odioso e inhumano. Y viceversa, el moro Almanzor se muestra como un noble generoso, más inclinado a la paz y favorable a una serena convivencia incluso con quienes habían sido sus enemigos.

El moro, disfrazado de prisionero cristiano leonés, llamado Garcerán, recibe el encargo de llevar el cadáver del Conde al palacio de los Condes de Castilla en Burgos. Durante las exequias, maldiciendo a quien lo había matado, la Condesa se desmaya y a Almanzor le parece

Hermosa en el dolor, bella en la saña...<sup>18</sup>

Frente al desesperado dolor de ella, que muestra tener un carácter fiero más también tierno, Almanzor siente compasión: se da así el encuentro de dos almas sensibles conducidas al amor. La Condesa intuye que Garcerán es un hombre de altas dotes y, a su vez, siente dentro de sí cómo brota un sentimiento de amor. Se debate entre el recuerdo tormentoso del marido muerto y la turbación que le provoca el inesperado suceso. Al regresar con una embajada a Burgos junto a su amigo Muley, Almanzor se presenta como un moro de nombre Zaide. Ahora la simpatía ha crecido pero contrasta con la circunstancia de que Zaide sea un moro. La pasión recíproca permanece celada hasta que, por culpa de la indiscreción de un siervo, se descubre que Zaide es en realidad Almanzor.

Terrible es el conflicto interior de la Condesa entre la pasión que le ha despertado Zaide-Almanzor y la vergüenza de amar a un enemigo. Quiere rechazarlo pero no siente el coraje necesario; para salvarlo, le aconseja la fuga,

18. *La Condesa de Castilla*. Acto I, esc. 1, v. 156, p. 121.



pero Almanzor no puede abandonar a Muley, al que con seguridad matarían tras su fuga.

Antes de que él mismo muera con un veneno que ha llevado consigo en una copa, la Condesa se la quita de la mano, poniéndola encima de un mueble. Después, indignada por las continuas pruebas de maldad del hijo que, contra cualquier ley y costumbre, ahora quiere matar a los dos embajadores, piensa en envenenarlo:

...a la tierra de un monstruo libertemos<sup>19</sup>,

Así, en ese momento, hasta a ella le ronda la idea de la muerte mientras teme por la vida de Almanzor. Entretanto, le llega la noticia de que el fiel Rodrigo ha obtenido del feroz Sancho la confirmación de que lo salvará.

En una cena que debería ser la última, antes de su retiro en un convento, la Condesa ve que Sancho, ignorando que la copa que ve en el mueble está envenenada, está a punto de llevársela a la boca; se la quita y, bebiéndose ella misma la mortal bebida, prefiere poner fin a su vida, convertida en un tormento, resolviendo así, con la propia muerte, el nudo dramático.

Un cuadro patético concluye la tragedia: la Condesa espira teniendo al lado arrodillados a su hijo y a Almanzor. Su sacrificio los reconciliará.

A diferencia del triste contenido de la leyenda medieval, asistimos a una verdadera celebración de las virtudes pacíficas, entre ellas, las primeras, el amor y la amistad, la humanidad de algunos personajes que, más allá de sus errores, se arriesgan a elevarse por encima del mal imperante en el mundo. Es un final feliz: la Condesa, que entre el amor y el deber ha elegido el deber, ha sabido castigarse a sí misma. Su sacrificio es una enseñanza moral que consigue promover la paz y la amistad entre aquellos que habían sido enemigos.

En el diálogo inicial aparecen los contrastantes caracteres de dos personajes del campo de los granadinos: si, por un lado, Muley, inexorable, quiere destruir a los cristianos, Almanzor, por otro lado, aparece representado como un hombre pacífico que siempre busca un acuerdo con Sancho, si bien éste continuamente lo rechaza.

Otros dos personajes, esta vez en el campo cristiano, se contraponen: Rodrigo y Gonzalo. El primero, un noble dotado de gran seriedad, honestidad, absoluta firmeza, respetuosa e inquebrantable fidelidad a la Condesa, mientras que Gonzalo se alinea siempre con el joven y feroz Sancho: él es quien le aconseja hostigar a la Condesa y quien lo incita a la conquista del trono.

19. *La Condesa de Castilla*. Acto III, esc. IV, v 280, p. 194.

Hay un desencuentro entre la Condesa y Almanzor en el II acto<sup>20</sup>, cuando lo exhorta a la fuga para salvarlo de una muerte segura deseada por el temible Sancho, pero Almanzor no está dispuesto a abandonar al amigo Muley, a quien Sancho seguramente condenaría a muerte si él se marchara. La Condesa es víctima de la pasión amorosa, más también está atormentada por un sentimiento de culpa, y así por dos sentimientos que provocan el llanto y le hacen desear la muerte:

Morirás, moriré; mas tú con gloria,  
yo, tú lo quieres, entre oprobio muero<sup>21</sup>

y al final, una vez se ha bebido el veneno, hay una angustiosa confesión cuando, de cara a Almanzor, le grita:

Por ti fui débil, criminal, impía,  
por ti, cruel, desesperada muero,  
porque era odiarte mi deber y te amo<sup>22</sup>

Tragedia diversa de la que proponía Luzán y de aquellas de la reforma arandina, e incluso muy distinta a la de José Cadalso<sup>23</sup> sobre el mismo tema, *La Condesa de Castilla* representa la búsqueda de un nuevo tipo de tragedia que había calado en el pensamiento iluminista europeo. Por lo tanto, no se puede seguir estudiándola con la inclusión entre aquellas que, genéricamente, se suelen definir «neoclásicas». Aunque algunos aspectos formales son heredados del clasicismo, la sustancia poética y la proyección escénica son absolutamente nuevas y personales.

La última tragedia de Cienfuegos, *Pítaco*, había obtenido un juicio positivo por sus reconocidos valores literarios, pero no el primer puesto en un concurso promovido por la Real Academia Española. Sin embargo, procuró a su autor la admisión a esta institución. Esta tragedia nunca se representó, y sólo fue publicada en 1816, cuando la Imprenta Real editó en Madrid las *Obras poéticas* de Cienfuegos.

El tema abordado es clásico, conocido por algunos textos históricos y célebre, sobre todo, porque Ovidio cantó el sacrificio de Safo en las *Heroidas*<sup>24</sup>.

20. *La Condesa de Castilla*. Acto II, esc. IX, vv. 410-524, pp. 172-178.

21. *La Condesa de Castilla*. Acto II, esc. IX, vv. 523-524, p. 178.

22. *La Condesa de Castilla*. Acto III, esc. VI, vv. 388-390, p. 202.

23. Véase CATTANEO, María Teresa. «En torno a “Sancho García”». *Coloquio Internacional sobre José Cadalso*. Abano Tenne, 1983, pp. 63-78.

24. En español, véase la traducción de Vicente Escobar. Madrid, 1994.

En Mitelene, Pítaco, rey de Lesbos, gobernó con sabiduría y moderación tras Melancro, soberano depuesto por el furor del pueblo originado por su mal gobierno. Enviándolos al exilio salvó a Faón, hijo de Melancro, y a su amigo Alceo, sometidos por la rabia del pueblo. Bueno y magnánimo, después les concedió el retorno a la patria, restituyéndoles los bienes confiscados y, generosamente, buscó su amistad. No obstante, la desenfadada ambición de Alceo y el odio y el deseo de poder de Faón, los indujo a urdir una conjura en su contra; para que participara en la misma, también trataron de convencer a Safo, joven hija adoptiva de Pítaco, enamorada de Faón, fingiendo intercambiar su afecto y prometiéndole que se casaría con ella. Pero Safo, en cierto momento, se da cuenta del infame engaño, le confiesa a Pítaco su culpable debilidad, reconquista su estima y renuncia a Faón. Con el corazón lacerado por el dolor, Safo deja Mitelene, trata de olvidar, alcanzando la isla de Leucade, y desde una roca, desesperada, pero siempre fiel a su sentimiento amoroso, se lanza al mar:

Partamos a morir, porque mis penas  
no se pueden curar sino muriendo<sup>25</sup>.

La conjura no tiene éxito: Alceo es apresado y Faón huye. Pítaco, pues, ha triunfado sobre el mal como bueno y sabio, y siempre dispuesto al diálogo fraterno, reflexiona sobre la dificultad de realizar su sueño utópico de justicia:

...¡Ay! Yo lo siento,  
mi virtud se ha gastado. En este día  
he probado unos bárbaros deseos,  
unas pasiones de venganza y muerte  
nunca jamás sentidas en mi pecho<sup>26</sup>.

Antes de dejarse vencer por indignos sentimientos, renuncia a su corona: así conquistará la libertad y podrá llevar una vida simple y justa, en contacto con la madre naturaleza, lejos del torbellino de la Corte<sup>27</sup>. Es fácil reconocer en la renuncia de Pítaco el reflejo de la desilusión profunda padecida por el mismo Cienfuegos, que lo ha llevado a retirarse en una soledad desde la cual su voz seguirá estando presente.

25. *Pítaco*. Acto III, esc. VII, vv. 297-298, p. 286.

26. *Pítaco*. Acto III, esc. X, vv. 390-394, p. 292.

27. MANERA, Danilo. «Sconfitta e persistenza della virtù utopica nel Pitaco di Nicasio Álvarez de Cienfuegos». En *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*, al cuidado de María Teresa Cattaneo. Milán, 1997.

En la tragedia se funden motivos morales y políticos: Pítaco renuncia al trono, turbado por la realidad de un mundo desordenado y corrupto, insensible, y Safo se retira a Leucade fiel a su sentimiento de amor y a sí misma:

En el salto de Leucade perezco;  
le dirás a Faón que yo le amaba;  
que me ha seguido hasta el postrer aliento  
su aciago amor...<sup>28</sup>  
...aquellas ondas y mi sepulcro triste,  
su ingratitude y mi pasión funesta  
contarán a los siglos venideros<sup>29</sup>.

Defraudado por los hombres y el mundo, Cienfuegos continuará amándolos. La propia derrota de los virtuosos nunca es inútil, como él afirma en sus versos, instrumento de persuasiva poesía.

Si la función constante de la tragedia es la de suscitar emociones en los espectadores, Cienfuegos lo obtiene gracias a una acción que se desarrolla con continuos diálogos entre los protagonistas, diálogos que a menudo adquieren el tono de vibrantes peroraciones que el autor dirige al público. En realidad, la acción es extremadamente simple y lineal: la atención de los espectadores se estimula mediante la sucesión continua de impulsos emotivos y pasionales de los personajes, sobre todo de los principales, Pítaco y Safo, figuras ejemplares del discurso poético de Cienfuegos, siempre llevado por una humana solicitud de moralidad.

Pítaco es un iluminado soberano que anhela materializar valores profundamente humanos y que, esforzándose en promover la fraternidad entre los pueblos, aspira a verlos guiados por soberanos que gobiernen como padres, llevando a los hombres a la felicidad. En la escena final de la tragedia, Pítaco deplorará la realidad de un reino que ha sido infeliz porque no ha conseguido realizar sus aspiraciones:

Adiós, cárcel funesta, a dios palacio  
adiós trono infeliz, perpetuo asiento  
de la inquietud...<sup>30</sup>

El lenguaje es siempre elevado, a menudo cargado de tensión emotiva, ya que la finalidad del poeta es la de suscitar admiración para exaltar la virtud del amor. Precisamente Safo, al suicidarse, deviene en ejemplo heroico del valor del amor.

28. *Pítaco*. Acto III, esc. VII, vv. 300-304, pp. 285-287.

29. *Pítaco*. Acto III, esc. VII, vv. 307-310, p. 287.

30. *Pítaco*. Acto III, esc. X, vv. 425-427, p. 294.

La tragedia *Pítaco* es el último mensaje de Cienfuegos. Ni siquiera pudo ponerla en escena. El terrible suceso de la invasión napoleónica y de la guerra sumergieron su propia vida, ya que se vio obligado al exilio forzado en tierra extranjera a causa de su oposición a Murat y su firme fidelidad a la monarquía española, a la que había prestado sus leales servicios.

Las tragedias de Cienfuegos quedan como ejemplo humano de un ideal superior, expresado en una poesía refinada, sensible, culta, de civil y ejemplar moralidad. En sus primeros poemas juveniles, Cienfuegos había partido de una serie de datos culturales y búsquedas estéticas elaboradas en el ambiente universitario salmantino. Al trasladarse a Madrid, su ciudad natal, afronta temas y problemas que nacen de su alma apasionada y de la profunda desilusión que le produce percibir la imposibilidad de que sus esperanzas, morales y también políticas, puedan realizarse. Incluso cuando decide pasar de la poesía lírica al teatro, en particular a la tragedia, no cambia su orientación poética. En las tragedias reaparecen los temas propios de la poesía, transferidos a personajes que en escena expresan sus motivos vitales más profundos: el impulso humanitario, la igualdad entre todos los hombres, la fraternidad, la vida en armonía con la naturaleza. En ellos se reencontran las ansias, las aspiraciones de un alma generosa y apasionada. Cambian la entonación, los acentos, la dicción<sup>31</sup>, pero siempre está presente una inspiración profundamente lírica.

Otro aspecto fundamental que caracteriza el pensamiento, la poesía y la producción trágica de Cienfuegos es el de la sensibilidad, un valor que adquiere importancia en Europa, y en parte también en España, hacia finales del siglo XVIII, promovido por el pensamiento iluminista, como puso de relieve J. A. Maravall en un ensayo de rica documentación y notable agudeza crítica que data de 1976<sup>32</sup>.

La sensibilidad no es puro sensismo, es decir, recepción de impresiones físicas, sino un comportamiento emotivo interior que lleva a relaciones afectivas dirigidas a la consecución de valores positivos en un espacio moral. De ello derivó un nuevo concepto de virtud, pero ya no la maquiavélica y ni siquiera la de valencia religiosa. La sensibilidad concede gran importancia al corazón con relación a la razón, si bien nunca se disocia de ella: es la virtud no ligada a una idea metafísica, sino a una ley natural, inmanente, que sugiere

31. El problema de la dicción está estrechamente ligado al también importante de la lengua, que tanto interesa al poeta. Baste recordar para ello el discurso que pronunció al entrar en la RAE y las atinadas observaciones de Joaquín Arce en su ensayo ya citado (n.º 4), pp. 488-493.

32. MARAVALL, José Antonio. *La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, discurso leído en el Instituto de España. Madrid, 1979, reproducido en su obra *Estudios de la Historia del pensamiento español*, s. XVIII. Madrid, 1991, pp. 269-290.

comportamientos éticos personales y, sobre todo, sociales, una filantropía que, despreciando la cerrazón en torno al yo, es un esfuerzo continuo por adherirse a nuestra natural condición humana<sup>33</sup>.

Es necesario saber leer los datos de la sensibilidad para alcanzar junto a la razón (la cual siempre tiene una función ordenadora) la verdad, que es un instrumento de mayor conocimiento. En las tragedias de Cienfuegos el motivo de la sensibilidad adquiere un lugar y un valor de notable peso. Los mejores y positivos personajes son los buenos, los justos, los virtuosos, aquellos que conocen el valor y la necesidad de apreciar la igualdad, la relación fraterna entre los hombres. La naturaleza es la maestra, la que debe guiarnos, con una fuerte adherencia a la realidad, que debe ser la del amor. Él pone en escena personajes que se distinguen por su sensibilidad: así, Polímenes y Linceo en *Idomeneo*; Almanzor y Abenamet en *Zoraida*, Almanzor y la Condesa en *La Condesa de Castilla*; y hasta Pítaco y Safo en *Pítaco*. En sus tragedias se advierte una continua y sutil enseñanza, no rígida y severa, sino moderada y liviana, expresada siempre en forma poética. En soledad reflexiona melancólicamente sobre la felicidad que sólo puede nacer a partir de una moralidad concretamente vivida, pero que difícilmente concede la defraudante realidad del mundo. Pese a todo, él no puede renunciar a afirmarla<sup>34</sup>.

33. Apunto algunos estudios fundamentales sobre Cienfuegos de José Luis CANO, quien reconocía su originalidad y la novedad, adscribiéndolo al grupo de los prerrománticos: «Cienfuegos y la amistad». *Clavileño*, 34, 1955, pp. 35-40; «Un prerromántico: Cienfuegos». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 195, 1965, pp. 462-474; *Heterodoxos y prerrománticos*. Madrid: 1974. GIES, David, T. «Cienfuegos: un emblema de luz y oscuridad». *Nueva revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1984, pp. 234-246; «Cienfuegos y las lágrimas de virtud». En *Coloquio Internacional sobre el teatro del siglo XVIII*. Abano Terme: 1988, pp. 213-225; RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. «Notas sobre el teatro de Cienfuegos». *Anales de la literatura española*, 2, 1983, pp. 447-455; CARNERO, Guillermo. *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: 1983; GLENDINNING, Nigel. «Morality and Politics in the Plays of Cienfuegos». *Modern Language Studies*, XIV, 1984, pp. 69-83; «Tendencias liberales en la literatura española. Fines del siglo XVIII». *Dieciocho*, 9, 1986, pp. 138-152; COUGHLIN, Edward V. *Nicasio Álvarez de Cienfuegos*. Boston: 1988; CARRASCOSA, Miguel Pablo. «Pensamiento, virtud y voluntad conciliadora en los dramas "clásicos" de Nicasio Álvarez de Cienfuegos». *Dieciocho*, 12, 1989, pp. 89-102; BUSQUETS, Loreto. I. «Cienfuegos philosophe». En *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*. Oviedo: 1995, pp. 89-103.

34. También en la única «comedia moral» de Cienfuegos, como él mismo la definió, *Las hermanas generosas* (tomo 1, ed. 1816, pp. 189-233), aparecen las mismas ideas de fondo de las tragedias. Véase el óptimo artículo de GARCÍA GARROSA, María Jesús. «La elaboración de una comedia moral (Las hermanas generosas): cómo transformó Cienfuegos un relato de Baculard d'Arnaud». *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, 2, 1999, pp. 199-214.

Por lo general, la crítica literaria ha interpretado la realidad humana y poética de Cienfuegos como prerromántica e incluso romántica<sup>35</sup>. A mi juicio, considero que ha sido escasamente apreciado el origen filosófico de la meditación de Cienfuegos, claramente cercano a las ideas de Rousseau y de Diderot, y en el ámbito español a las de Meléndez Valdés. Cienfuegos está lejos del Romanticismo porque él tiene un concepto de la naturaleza diametralmente opuesto al que tuvieron los románticos: el poeta madrileño nunca la consideró enemiga. En él hay una clara aceptación del pensamiento iluminista, sobre todo de sus proyecciones en el campo moral, e incluso en el político: la monarquía debe gobernar con el consenso del pueblo, no debe haber privilegios de casta, debe realizarse una moderada y concreta libertad. En este sentido, se puede afirmar que Cienfuegos prelude el liberalismo que florecerá en la Constitución de 1812.

Deseo que la loable iniciativa de publicar un homenaje al poeta, con ocasión de los 200 años de su muerte, pueda ser motivo para un estudio más intenso de su pensamiento y de su obra literaria. Quiero señalar en estas líneas dos recientes trabajos que afrontan aspectos singulares de la obra de Cienfuegos. En primer lugar, en 2005 apareció un amplio trabajo al cuidado de Guillermo Carnero en torno a un hecho poco conocido del poeta Jorge Guillén, quien, en un concurso a cátedra universitaria en 1925, presentó una investigación original sobre la obra de Cienfuegos. Al estudiar las cartas donadas por el hijo del poeta, Claudio Guillén, Carnero sacó a la luz dicha investigación y elaboró un diligente estudio que ilustra ese texto académico, con anotaciones a la obra poética de Cienfuegos, particularmente en torno a su contrastada aceptación por parte de la crítica del primer Ochocientos, así como con una interesante serie de documentos relativos a Jorge Guillén. Así también, en segundo lugar, señalo un artículo que examina la obra de Cienfuegos y de la crítica en torno a la misma, de Elena Otto Cantón, quien sobre todo estudia su poesía lírica y no afronta el tema de su producción trágica<sup>36</sup>.

35. El principal sostenedor de un Cienfuegos plenamente romántico es SEBOLD, Russell P. «La génesis del drama romántico: la *Condesa de Castilla*, de Cienfuegos». *Dieciocho*, 22, 2, 1999, pp. 265-280.

36. CARNERO, Guillermo. *Jorge Guillén: Cienfuegos. Investigación original de la oposición a cátedra de Lengua y Literatura Españolas* (1925) y otros inéditos (1925-1939). Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2005. OTTO CANTÓN, Elena. «Nicasio Álvarez de Cienfuegos: un poeta entre el neoclasicismo y el prerromanticismo español». *Espéculo*, 32, 2006.