

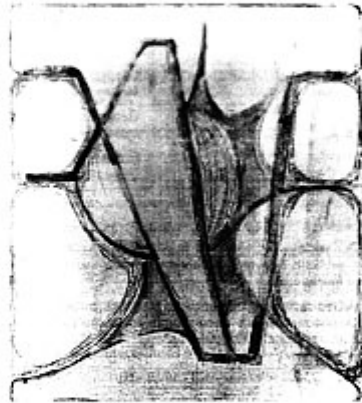


*Nicasio Álvarez de Cienfuegos,
dramaturgo*

Rinaldo Froldi

Università di Bologna

Salina



Núm. 15, 2001

—133→

Como tantos escritores del s. XVIII que durante mucho tiempo han sido escasamente considerados, también Cienfuegos en el ochocientos e inicios del novecientos ha sufrido una injusta marginación.

Sólo en los últimos decenios del siglo pasado, con el renovado interés hacia la literatura del s. XVIII, la personalidad poética de Cienfuegos ha empezado a tomar el relieve que muchos de sus contemporáneos le concedieron, reputación de la que sin duda es merecedor¹.

Hay que decir que la figura de Cienfuegos presenta marcas de originalidad que hacen difícil la interpretación de su producción lírica y dramática. A esto debemos añadir que los estudiosos, por lo general más atentos a su poesía que a su actividad teatral, me parece que no siempre han sido observadores predispuestos a recibir las

múltiples interacciones de los diversos factores constitutivos de su personalidad: factores de orden filosófico, individuales y sociales, y de orden artístico, que constituyen el centro de sus realizaciones poéticas.

Cienfuegos se formó en Salamanca, en el ambiente universitario dominado por la figura del gran poeta Meléndez Valdés, y dio sus primeros pasos literarios en el ámbito de la lírica anacreóntica y pastoral. Deja Salamanca en 1787, un año antes de la muerte de Carlos III, para establecerse en Madrid, donde con gran fatiga, y sólo después de muchos años de obstáculos y dificultades, conseguirá crearse una posición social. La de Salamanca había sido una etapa feliz en su vida: la etapa del juvenil abandono a los sueños de una renovación de su patria y de la humanidad según los principios morales que emanaban de su formación ilustrada. Madrid significó el encuentro, por no decir el choque, con una realidad lejana del idílico y utópico mundo salmantino. Fue un duro golpe para su sensibilidad, aunque no debilitó su fe en los principios de razón y de virtud en los que se había educado y a los que no renunciaría jamás. En el Madrid finisecular advirtió con claridad el ocaso del gran sueño de renovación de España que había caracterizado el reinado de Carlos III, esa España que hubiera sido posible, en palabras de Julián Marías, pero que no pudo realizarse.

La sociedad le pareció dominada por la brutalidad en la búsqueda del *insensible interés* a través de cualquier medio; una sociedad en la que el virtuoso se ve obligado a quedarse solo, renunciando a los sueños que la imaginación va suscitando para volver a la triste realidad: «[...] a esta tierra / de soledad, de desamor y llanto.»² rompiendo necesariamente los lazos de fraternidad a los que la naturaleza le obliga y que se ve obligado a quebrantar para no incurrir en culpables actitudes. El único consuelo que le queda es la conciencia de la propia virtud y la amistad de unos pocos:

*su oscura probidad, y algún amigo
solitario cual él son su universo.*³

Si tal fue la triste verdad que tuvo que soportar y que domina toda su producción lírica, se puede comprender fácilmente que el poeta advirtiera la exigencia de dedicarse al teatro trágico (género que había conseguido un público nada desdeñable en los años finiseculares en España) llevando a escena su angustiada visión de la vida.

—134→

Parece que su primera experiencia teatral fue *Idomeneo*⁴, una tragedia de tema clásico tratada sin tener en cuenta ningún elemento arqueológico o de la tradición humanística; por el contrario, le da una interpretación libre y moderna. El mito inspirador es el voto de Idomeneo a Poseidón en mitad de una tempestad mientras volvía de Troya hacia Creta: si Poseidón le permitía tocar tierra, Idomeneo le ofrecería en sacrificio a la primera persona que se encontrara en su camino. Cuando desembarca en Creta, la primera persona que halla es su propio hijo, Polímenes.

Cienfuegos rechaza cualquier aspecto sacro del mito: la idea del respeto de un voto tan inhumano está considerada como una necia superstición. Señala al sacerdote, el falso y pérfido Sofrónimo, como el culpable de una turbia maquinación: guiado por un plan egoísta, ha comprado el oráculo que termina por subyugar la voluntad de Idomeneo, un tirano esclavo de su propia ambición, hasta el punto de llegar a ordenar el sacrificio de su hijo. A las figuras de los malvados se oponen las de los virtuosos. El hijo de Idomeneo, Polímenes, bueno, siempre dispuesto a ayudar y a consolar a los infelices⁵, evita el sacrificio gracias a la revuelta del pueblo, que no acepta la cruel sentencia del rey y del sacerdote, pero perece después accidentalmente arrollado por sus mismos salvadores en el momento en que, con gran generosidad, intenta arrancar al sacerdote de la violenta justicia de la multitud. También el hijo del sacerdote, Linceo, se alinea con los justos, y también morirá en el feroz combate.

La única historia de amor en la tragedia es la que une a Brisea, la esposa del rey, con su consorte. Brisea es una figura femenina extraordinariamente sensible y virtuosa hasta el heroísmo⁶: por eso, al no conseguir superar la muerte de su hijo y de Linceo, y el triunfo del mal, se suicida imprecando contra el esposo culpable.

Cuando el sacerdote, antes de morir, revela la infame verdad de sus maquinaciones, Idomeneo, dándose cuenta de sus errores y de la vanidad de las razones que le hacían invocar, como justificación de su acto inhumano, *la pública salud y el honrar a la patria*⁷, depone el poder confiándoselo al joven Licas y se prepara para el exilio.

La tragedia afirma el valor de la virtud, aun cuando pierda y sea oprimida, y expresa una clara condena de la tiranía, auspiciando una monarquía coherente con los principios dictados por la razón y por la naturaleza, y, por lo tanto, justa y respetuosa de la voluntad popular, lejana de las tramas engañosas de los *privados* y de los pérfidos sacerdotes que, aprovechándose de la superstición -que vence fácilmente a los débiles y a los ignorantes-, persiguen fines inmorales.

Si en *Idomeneo* el núcleo trágico se encuentra en la amarga constatación de que en el mundo el mal prevalece sobre el bien, que la virtud parece destinada a la derrota y que la ambición y la tiranía producen daños irreparables con la única posible redención del arrepentimiento del protagonista, en la otra tragedia de tema clásico, *Pítaco*⁸, el motivo central no parece muy distinto: Cienfuegos desarrolla el tema de la imposibilidad del sabio y del justo de poder hacer triunfar sobre la Tierra los principios que lo guían.

El mito clásico que Cienfuegos interpreta es el de la figura histórico-legendaria de Pítaco, uno de los siete sabios de la antigua Grecia -vivió entre los ss. VII-VI a.C.- que liberó a su patria, Mitilene, del tirano Melancro. El pueblo le entrega el gobierno de la ciudad con poderes absolutos y él se entrega a gobernarla con sabiduría y moderación. Queriendo salvar de la furia popular al hijo del tirano asesinado, Faone, lo exilia junto al amigo Alceo. Transcurrido un tiempo, y creyendo que las pasiones encendidas se han calmado, concede a los dos jóvenes exiliados que retornen a la patria; les devuelve las posesiones confiscadas y se prodiga generosamente con ellos para obtener su amistad. Pero la ambición de los jóvenes, el odio y el deseo de venganza que les empuja, les induce a urdir una conjura en la que Faone intenta atraer a Saffo, emparentada con Pítaco, ya que sabe que está enamorada de él.

Fingiendo amor y prometiéndole el matrimonio, intenta persuadirla para que traicione a Pítaco, pero Saffo se da cuenta del pérfido engaño y no lo hace. Con el corazón lacerado por el dolor, parte en busca del olvido a Leucade, allí donde se dice que:

[...] *los amantes*

[...] *sanan o perecen luego.*

*Partamos a morir, porque mis penas
No se pueden curar sino muriendo.*⁹

La conjura no triunfa: Alceo acaba prisionero y Faone huye. Pítaco ha triunfado sobre la maldad aunque, como hombre predispuesto a la bondad y al diálogo fraterno con los hombres, se da cuenta de que si permanece en el poder, corre el peligro de caer víctima de las pasiones y de traicionar su ideal de vida justa y pacífica:

[...] *¡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 de mi pecho.*¹⁰

Antes de perder la virtud, prefiere retirarse y así reconquistar su libertad para conducir una vida simple y justa, en contacto con la naturaleza, alejado del torbellino de la corte:

A dios, cárcel funesta, a dios palacio,

*A dios trono infeliz, perpetuo asiento
De la inquietud. A dios, amigos míos,
Cobré mi libertad...*

*¡Y mil veces feliz si mi castigo
Puede servir a los demás de ejemplo!*¹¹

No es difícil reconocer en la renuncia de Pítaco el reflejo de la desilusión de la realidad del mismo Cienfuegos y su elección moral del retiro en una soledad en la que sigue haciendo sentir su voz.

—135→

La tragedia de *Zoraida*¹² ya no representa un ambiente clásico, sino el período de la guerra de Granada y, más concretamente, presenta un episodio de las luchas intestinas en el campo morisco entre *abencerrajes* y *cegríes*. También aquí el conflicto moral, elemento central en el pensamiento y la vida de Cienfuegos, modela la acción escénica: se trata del enfrentamiento entre la *virtud*, concebida como valor ético y moral, supremo ideal humano, y todo lo que se le opone.

En la tragedia asistimos a la lucha entre la virtud moral y civil de la protagonista y del guerrero *abencerraje* Abenamet, su prometido esposo, y la pérfida trama del rey *cegrí*, Boabdil, el cual, para poseer a Zoraida, de quien se ha prendado, no duda en traicionar la misma causa de la patria. Hace que se retiren las tropas *cegríes* del campo de batalla, abandonando a Abenamet, que así pierde el estandarte de Granada, lo que, según la ley, debe ser pagado con la muerte.

Boabdil chantajea a Zoraida prometiéndole que si acepta casarse con él conmutará la pena de muerte de Abenamet por la del exilio. Zoraida acepta el chantaje, pero cuando Abenamet regresa a palacio, atraído por un mensaje falso del infame Boabdil, que quiere destruirlo definitivamente, se ve sorprendido con Zoraida por el rey. Los dos amantes consagran con el suicidio la fidelidad de su amor. Cienfuegos pone en boca del *abencerraje* Almanzor, y después en labios de la misma Zoraida, la amarga verdad:

*El vicio [...] reina en la tierra,
Y a la virtud, su máscara vistiendo,
Remeda astuto y en su red la prende.*¹³

*[...] Y ese es mi llanto
Que siempre la virtud es oprimida.*¹⁴

Pero no deja de afirmar la exigencia de una condición virtuosa para conseguir la verdadera felicidad:

*Querido Abenamet, ¿por qué naciste
En días tan maléficos y aciagos?
Cuando el amor y la virtud rigiesen,
Tú serías feliz [...].*¹⁵

[...]

*La virtud, la virtud: no hay en la tierra
fuera de ella placer.*¹⁶

Lejos de cualquier búsqueda del exotismo efectista o de la particular disposición patriótico-religiosa con la que en la tradición literaria española eran frecuentados los sucesos histórico-legendarios de los moros, la tragedia de Cienfuegos se sitúa casi fuera del tiempo, como un drama de pasiones humanas eternamente válido, y es precisamente aquí, en esta tensa abstracción, donde se puede advertir un límite entre el plano estético y el dramático, pero es también aquí donde descubrimos la absoluta coherencia ideológica de Cienfuegos y la estrecha relación que existe entre la tragedia y su *filosófico* pensamiento¹⁷.

A una inspiración sustancialmente *humanitaria* se remite también *La Condesa de Castilla*¹⁸. La idea surge de un tema tradicional en la literatura española, el de *la condesa traidora*. Se trata de la viuda de Garci Fernández, segundo Conde de Castilla, la cual hace un pacto con el moro Almanzor para envenenar a su hijo Sancho y poder reinar en su puesto junto a su amante, pero terminará muriendo con su propio veneno. Cienfuegos da al motivo tradicional un desarrollo y un significado bien diversos. Sancho deja de ser el héroe castellano víctima de las feroces maquinaciones de la madre traidora, enamorada de un enemigo. Nos encontramos con un Sancho violento, que aspira al poder tiránico, rebelde con la madre y lleno de odio inhumano contra los enemigos en la guerra. Por el contrario, el moro Almanzor es noble y generoso, digno del amor de la condesa, quien, siendo mujer de excepcional sensibilidad, se enamora apasionadamente de él por sus dotes. En la tragedia no aparece la torpe conjura de los enamorados en perjuicio de Sancho García: la condesa decide preparar la copa de veneno, pero lo hace arrebatada del resentimiento por el comportamiento del hijo violento y malvado, al que ve como un verdadero monstruo:

*A la tierra de un monstruo liberemos.*¹⁹

Sin embargo, no tendrá el valor de suministrar la bebida mortal al hijo y preferirá beberla ella misma, resolviendo con su muerte el nudo dramático.

Abandonando, con respecto a la tradición, toda preocupación de carácter patriótico, Cienfuegos alcanza en esta tragedia una verdadera celebración de las virtudes pacíficas, la primera, entre todas, el amor y la amistad, poniendo en primer lugar la humanidad de los personajes virtuosos contra el mal que les circunda y oprime. Pero también en esta

tragedia la noble, virtuosa y apasionada protagonista llega a la última ribera de la renuncia de la vida.

Al dedicar al recuerdo de Cienfuegos la edición de 1813 de sus poesías, Manuel José Quintana recogía en un sintético juicio el significado de la producción de su amigo cuando resaltaba de su obra: «el santo amor a la virtud y la inflexible aversión a la injusticia», «el entusiasmo puro y sublime hacia el bien y dignidad de la especie humana»²⁰.

En las tragedias, el llamamiento a los valores de libertad, virtud, amor fraterno, la herencia de la humanidad de la Ilustración que había adquirido en juventud, se convierten en desesperada evocación, grito angustioso que no se debe confundir con el sentimiento de la angustia romántica: el suyo es un sufrimiento personal, pero sobre todo se trata de un sufrimiento social, no preocupación individual, sino vivo interés por la humanidad. Del Romanticismo se mantiene alejado, además, por la ausencia total de planteamientos de rebelión contra la *enemiga* Natura, vista, al contrario, como la que da la norma —136→ a la vida humana, la voluntad constante de un orden que se basa en el buen uso de la razón, la falta de fideísmo irracional, la viva filantropía contraria a cualquier pretensión egocéntrica o titánica.

Respecto al pensamiento contemporáneo, Cienfuegos asume posiciones que pueden parecer revolucionarias y que en gran parte lo son, pero no en un sentido exclusivamente práctico o político. No niega la monarquía como institución, pero niega la licitud de sus manifestaciones absolutistas. Anhela la figura de un soberano virtuoso que obre para la felicidad de su pueblo, escuchándolo y gobernando con él, convencido de que el poder no desciende al soberano del cielo, sino que le es conferido por la voluntad popular. En este sentido, Cienfuegos se mueve en el liberalismo que se afirmará en la Constitución de Cádiz.

En el plano más formal, Cienfuegos es al mismo tiempo original e innovador. Se ha afirmado repetidamente su adhesión a los ideales neoclásicos. Es verdad que sus tragedias respetan algunos de los cánones establecidos por la tradición clasicista: la acción se concentra en un episodio central que se desarrolla en el arco de un día, la escena es la misma en los tres actos, el verso siempre es endecasílabo²¹, pero hay muchos elementos que diferencian las tragedias de Cienfuegos de las de sus contemporáneos. En primer lugar, su lenguaje. Heredero de una poética esencialmente sensualista como la que había realizado Meléndez Valdés, Cienfuegos practica más el culto a lo moderno que a lo antiguo, a la libertad que a las reglas, al cosmopolitismo lingüístico que al purismo nacionalista.

En el intento de establecer un contacto emocional con el público y de facilitar su participación, hace uso de neologismos léxicos, traslaciones, perífrasis alusivas, construcciones antiguas, términos cultos o rebuscados. El resultado es una fuerte tensión expresiva que le fue reprochada por los más rígidos seguidores del clasicismo, aun cuando críticos a menudo severos con su obra -como, por ejemplo, Martínez de la Rosa- acabaron por reconocerle el mérito de una «versificación llena de vigor, rotunda y armoniosa»²² y, por lo tanto, teatralmente eficaz.

Por lo que concierne a la práctica escénica, Cienfuegos se sale a menudo de los esquemas rígidos de la tradición clásica e intenta mover la acción a través del diálogo de

los personajes, reduciendo los monólogos, multiplicando las escenas breves y dando a los actores amplio espacio recitativo y mímico, con el auxilio de puntuales acotaciones.

En el tránsito del siglo XVIII al XIX, las tragedias de Cienfuegos constituyen una significativa expresión de una búsqueda de contenidos y formas nuevas. Destacan sobre las experimentaciones trágicas que le habían precedido, rígidas y convencionales, y se abren a contenidos ideológicamente más libres y a escansiones verbales y escénicas de mayor movimiento, las cuales influirán sobre el naciente drama romántico, aun cuando este se funda en una ideología y una cosmovisión diferentes.

Cienfuegos escribió también una *comedia moral* en un acto: *Las hermanas generosas*²³. Esta breve composición la dedicó a su madre quien, habiendo quedado viuda muy joven, se dedicó por completo a su hijo, al que crió con infinito amor y ternura. Mentándola con conmovido afecto, Cienfuegos la asocia a su obra así: «¿qué amiga más verdadera pueden encontrar mis *hermanas generosas* que aquella que conoce todo el mérito de su virtud, porque es capaz no sólo de igualarlas, sino de aventajarlas con mucho exceso?»²⁴. De estas palabras de la dedicatoria ya se deduce el contenido de la comedia: la celebración de la virtud que el hombre que quiere realizar la verdadera moralidad debe perseguir siempre, como sostiene el autor en toda la obra y subraya en los versos que cierran la comedia:

*La virtud, sí, amigos míos,
La virtud os recomiendo;
Que ella es feliz, o si aflige,
En su aflicción lleva el premio.*²⁵

La acción es simple, se ambienta en una sala de la casa de una familia no noble pero sí acomodada. Las hijas de Don Prudencio, Irene y Flora, están enamoradas del mismo serio y honrado joven, Narciso. Don Prudencio lo ha destinado a la hija mayor, Irene, pero Narciso está enamorado de Flora, a la que declara su amor. Flora, movida por el cariño fraternal, finge no corresponder a las declaraciones de amor de Narciso. El honesto joven no puede dejar de revelar a Irene sus sentimientos hacia Flora. En un patético diálogo, las hermanas se aclaran e Irene, comprendiendo la generosidad de Flora, quiere renunciar a Narciso a su vez.

Será Don Prudencio quien decida el matrimonio entre Narciso y Flora, que se mostrará agradecida por la generosidad de la hermana: final feliz que, como ha observado la estudiosa García Garrosa, transforma completamente el tema que Cienfuegos había extraído de una novela de Baculard d'Arnaud. Si en el modelo francés se asistía a un enfrentamiento violento entre pasión y razón que llevaba a los protagonistas hasta la exasperación, incapaces de dominar sus pasiones hasta el punto de llegar a una trágica triple muerte, en Cienfuegos, la pasión, gobernada por la razón, se presenta como motivo fundamental para una enseñanza moral: la consecución de la virtud y de la felicidad.

También en esta comedia -llevada con simplicidad y vivaces motivos de conmovedora sensibilidad, sin excesivas tensiones de contenido o lingüísticas- se manifiesta en absoluta coherencia con su lírica y sus tragedias, su ideal de vida, la visión ilustrada que Cienfuegos tuvo de los problemas de la existencia humana²⁶.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

