

CIENFUEGOS Y LAS LAGRIMAS DE VIRTUD

por David T. Gies (Universidad de Virginia)

Al llegar el siglo dieciocho a su segunda mitad, los ilustrados y neoclásicos buscaban nuevas formas teatrales con las que captar su visión del arte y de la vida. A veces dirigieron su mirada hacia los dramas de la antigüedad clásica; otras veces hacia las producciones de sus contemporáneos que, en la Europa dieciochesca, buscaban modelos adecuados en que encapsular el *utile dulce* horaciano que guiaba su brújula estética. Incluso buscaron fórmulas en el futuro, siempre con la debida caución, por supuesto, mientras analizaban la utilidad de los nuevos géneros y ponderaban la posibilidad de integrarlos en su propio sistema literario y filosófico. Varios estudios recientes nos han mostrado la complicada interacción de las preocupaciones sociales y literarias que guiaban las plumas de estos autores y cómo sus actitudes sociales y filosóficas se filtraban en las nuevas estéticas¹.

Con la llegada del fin del siglo aquellas actitudes se intensificaron, en parte como resultado de las tremendas presiones externas que sofocaron Europa entre 1789 y 1808, y en parte a causa

¹ N. Glendinning, *Historia literaria de España: Siglo XVIII*, Barcelona, 1974; J. C. Cook, *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, 1959; I. L. McClelland, *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool, 1975² y *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool, 1970; R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976; J. Campos, *Teatro y sociedad en España, 1780-1820*, Madrid, 1969; F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974; J. A. Maravall, *La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, Instituto de España, Madrid, 1979, pp. 17-47.

de la interiorización afectiva que tendría su impacto más claro durante el período romántico. El mundo se convirtió en un caldero hirviente de inseguridad, tiranía y conflicto, y no obstante las exhortaciones de los 'hombres de bien' a la razón, la virtud, el balance, la fraternidad y la bondad, el vacío que los separaba de su utopía racional crecía inexorablemente. Sabemos cómo los murmullos de la estética de un 'primer romanticismo' empezaron a oírse y cómo el uso del sentimiento engendró la popularidad de la 'comedia lacrimosa'. Pocos escritores percibieron con más claridad aquel vacío que Nicasio Alvarez de Cienfuegos, un hombre destinado a ser emblema del combate entre las fuerzas de la luz y las fuerzas de la oscuridad que caracterizan el mundo en que vivió². Tanto su obra como su persona ofrecen indicios del combate que emprendió para encontrar un equilibrio intelectual y vital en este mundo de inseguridad y frustración.

Se ha prestado más atención a la tragedia ilustrada que a la comedia ilustrada, quizá por dos razones. Primero, la tragedia siempre se ha considerado — incluso por los mismos ilustrados — más valiosa y consiguientemente más digna de seria atención. Segundo, las comedias ilustradas — con la impresionante excepción de *El sí de las niñas* (1806) — fueron en general fracasos artísticos y populares. *La petimetra* de Moratín padre (1762) nunca llegó a las tablas. Hasta Iriarte — ese « literato español y cosmopolita »³ — escribió dos comedias que, aunque aplaudidas por los críticos más perspicaces (Moratín hijo, por ejemplo), nunca alcanzaron la popularidad que merecían⁴.

Las tragedias de Cienfuegos han recibido una inteligente atención, pero los críticos han evitado comentar su única comedia, la « comedia moral » en un acto que lleva el título de *Las hermanas generosas*. No la mencionan ni Andioc ni Cook ni McClelland en sus fundamentales estudios sobre el drama dieciochesco. Esta indiferencia por parte de la crítica tiene varias explicaciones. Pri-

² D. T. Gies, *Cienfuegos: Un emblema de luz y oscuridad*, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », XXIII (1984), pp. 234-246.

³ Ver R. P. Sebold, *Introducción a El señorito mimado. La señorita mal criada*, Madrid, 1978, p. 43.

⁴ Sebold comenta su recepción, *op. cit.*, pp. 73-84.

mero, es un drama poco representado: no hay ningún récord de representaciones en Madrid, ni durante la vida del autor ni durante la primera mitad del siglo diecinueve⁵, aunque sí hay evidencia de una representación en Sevilla en agosto del año 1811⁶. Segundo, el drama es (hay que confesarlo) bastante flojo. Sin embargo, es un drama que no merece tan completo olvido; de ahí mi deseo de presentar en este trabajo una interpretación de *Las hermanas generosas* que ofrezca una nueva visión de la estética dramática de Cienfuegos, una estética radical que no tiene como base fundamental la autoridad paternal ni el amor romántico, sino el valor de la fraternidad universal y su superioridad sobre el amor romántico.

Ignacio de Luzán había sido uno de los primeros en apoyar el nuevo género que había entusiasmado al público parisino de la primera mitad del siglo. A través de Shaftesbury y Steele, Rousseau y Diderot, la comedia se vistió con una capa de sensualismo y sensibilidad. « Es la época — en palabras de Maravall — en la que va a extender su imperio el corazón sensible »⁷. Este sensualismo no tenía nada de frívolo; al contrario, estaba íntimamente conectado con tendencias profundas de la sociedad en que nace, es decir, con un deseo de unir la emoción con la estética. Esas tendencias, y esa sensibilidad que caracterizan la que llegó a llamarse « comédie larmoyante », tienen como uno de sus fines la reforma social. Joan Pataky Kosove demuestra cómo la literatura se hizo más ética, adquiriendo un fin moral⁸. Y con este

⁵ A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid de 1661 a 1819*, Baltimore, 1935, A. K. Shields, *The Madrid Stage, 1820-1833*, tesis doctoral, University of North Carolina, 1933.

⁶ F. Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836*, Madrid, 1968, p. 26. La obra se publicó en *Obras poéticas de Nicasio Alvarez de Cienfuegos*, Madrid, 1816, Imprenta Real, I; Valencia: Miguel Domingo, s. f. (ver la colección *Spanish Drama of the Golden Age: The Comedia Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, ed. por J. Regueiro. Microfilme.); *Teatro*, Barcelona: 1836, A. Bergnes.

⁷ J. A. Maravall, *La estimación de la sensibilidad*, cit., p. 40.

⁸ J. L. Pataky Kosove, *The "Comedia lacrimosa" and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, 1978, p. 16. Maravall escribe: «... pensemos también que otra cualidad humana, la "sociabilidad", era un factor fundamental, inesquivable, en la cultura de la Ilustración [...] El siglo XVIII conoce algo muy nuevo y sobre el cual el ilustrado hace su apuesta para el futuro: la sociedad.» (*La estimación... cit.*, p. 18).

nuevo cambio de enfoque hacia la *sociedad*, otro nuevo enfoque empezó a notarse también: en la comedia lacrimosa no fueron los reyes y los nobles los que ocuparon el centro de la atención dramática, sino que fue el hombre burgués quien captó la imaginación del público. La literatura sentimental se propone desarrollar valores burgueses, valores definidos por la verdad, el honor y la virtud⁹. Steele vio claramente que el propósito del nuevo drama no era el de transformar a cada hombre en héroe, sino el de darle un mayor sentido de la virtud y el honor, haciéndole salir del teatro más exaltado que cuando entró; es decir, agitando vigorosamente su sensibilidad¹⁰.

El literato dieciochesco podía teorizar sobre la comedia lacrimosa, pero fue a un francés, Nivelles de la Chaussée, a quien se atribuyó el mérito de haber inventado y perfeccionado el género. En España, el mismo Luzán tradujo su *Le préjugé à la mode*, 1735: *La razón contra la moda*, 1751). Tales comedias burguesas presentaban caracteres de la clase media luchando con problemas burgueses, problemas de familia, profesión y finanzas. Uno de los temas más explotados en estas comedias fue el del derecho que tienen (o no tienen) los amantes de escogerse libremente en oposición de los prejuicios de sus padres, un tema brillantemente presentado por Moratín hijo en *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*¹¹.

Luzán, siguiendo fuentes antiguas y contemporáneas, trazó una clara distinción entre la comedia y la tragedia¹². La tragedia empleaba el terror y la piedad para producir lágrimas; la comedia la burla y la exageración para producir risa. El fin de ambas — lágrimas y risas — fue el desarrollo de la virtud, es decir, de los sentimientos y la conducta virtuosos en el público o en los lectores. Como Luzán escribe,

⁹ J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ « It is not the business of a good play to make every man a hero; but it certainly gives him a livelier sense of virtue and merit than he had when he entered the theater ». *Tatler*, no. 99, II, 334; citado por J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 35.

¹² Ver R. Froidi, *La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII*, en « *Criticón* », 23 (1983), pp. 133-157.

Fueron, pues, con acertada distinción destinadas desde su institución primera a diversos fines la tragedia y la comedia, y a ser útiles a los hombres por diversos medios; la una, moviendo violentos afectos de terror y de compasión, y representando las caídas de los reyes y otros personajes ilustres, para escarmiento del auditorio y moderación de sus pasiones; la otra, mostrando como en un espejo los vicios y defectos comunes expuestos a la risa del pueblo y rendidos a los pies de la virtud, para ejemplo y estímulo de los oyentes ¹³.

Luzán también consideró que la comedia era « una representación dramática de un hecho particular y de *un enredo de poca importancia para el público*, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando *insensiblemente* amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste » ¹⁴.

Generalmente, la comedia se escribió para poner en ridículo y castigar los vicios. Cienfuegos fue menos cauteloso que Luzán y estaba menos interesado en apoyar una división entre, no los géneros, sino los resultados que trataron de producir. En Cienfuegos empieza a notarse un cambio sutil. *Las hermanas generosas* no hace burla del vicio para excitar la risa. Al contrario, presenta personajes que tratan de ejercer la razón, el pensamiento, el amor fraternal y la armonía en su deseo de resolver con justicia sus conflictos. En esta « comedia moral », nadie es ridiculizado, nadie es castigado. Mientras que en la comedia burguesa usual el poner en ridículo la maldad y la estupidez normalmente sirvió como una lección negativa para el público (no hagan Vds. esto o este destino les espera), en Cienfuegos el enfoque es mucho más positivo (hagan Vds. esto, nos pide, y la alegría será su premio). *Las hermanas generosas* representa un deseo de extender los límites de la comedia lacrimosa, de intensificar la emoción mediante una destilación de la sensibilidad. Veremos en seguida qué función asi-

¹³ *La poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 530.

¹⁴ *Ibid.*, p. 528. Énfasis mío.

gna a las lágrimas (resultado del efecto de su comedia en el público), pero primero vamos a repasar el drama.

Las hermanas generosas consiste en doce escenas de varia extensión, escritas exclusivamente en *romance*. La rima, con la excepción de una introducción de 92 versos (escena 1), es asonancia en e-o. Los 549 versos del drama lo hace aproximadamente doble respecto a la extensión de los poemas más largos de Cienfuegos (*A un carpintero* tiene 280, *La escuela del sepulcro* tiene 303, *La primavera* tiene 277). Esta comedia es en realidad más un poema en diálogo que un drama, una meditación sobre la virtud y el sacrificio. El argumento, tal como es, trata el supuesto sacrificio de Irene a los deseos de su hermana Flora. Flora está enamorada de don Narciso, que le corresponde; pero su hermana Irene, por ser la primera hija de la familia, tiene el derecho de casarse con quien quiera, y está prometida a Narciso. El padre de las niñas, que lleva el nombre apropiado de don Prudencio, alenta el casamiento de Irene con Narciso, pero no lo fuerza (« es mi cariño / demasiado verdadero / Para que intente oprimirte »¹⁵). Prudencio ignora los sentimientos de Flora hacia Narciso. Irene insiste en que Flora se entere de los pensamientos de Narciso sobre la inminente boda, pero cuando éste confiesa a Flora su amor (y que no ama a Irene), Flora se encuentra en un dilema: ¿debe proteger los derechos de su hermana Irene o confesar su propia pasión por Narciso? Irene, que por fin se da cuenta de que Narciso quiere a Flora y no a ella, propone que Narciso se case con su hermana. Aunque ella confiesa su amor por Narciso, su amor y respeto para con su hermana dominan su pasión y ella sacrifica su propia alegría a la de su hermana. La « comedia moral » se transforma en un diálogo sobre la razón, y apoya la virtud del sacrificio personal en beneficio de otro ser humano. Es la sociedad ideal de Cienfuegos en microcosmos, poblada de una familia de seres desinteresados que, mediante la aplicación de la inteligencia y el ejercicio de la razón, producen armonía y felicidad.

Este simple tema del honor-versus-interés se realiza dentro de un ambiente de reducido conflicto, que limita la fuerza de la

¹⁵ Cito de la edición de 1836. En esta edición se omiten, por errata, siete versos al final (vv. 525-531).

acción dramática. Contiene, sin embargo, algunas de las creencias más básicas de su autor. Quizá el aspecto más notable del drama sea la fuerza con que la noble aspiración de la fraternidad universal es comprendida y expresada; ideal que es también el tema de numerosos poemas. En *Las hermanas generosas* Flora e Irene son hermanas, pero también son amigas, y es que en el universo de Cienfuegos, la línea entre la amistad y la fraternidad se disuelve. Desde el comienzo del drama, Flora se refiere a Irene como « amiga », aún antes de llamarla « hermana ». Y lo mismo hace Irene. La amistad y la fraternidad son conceptos permutables, que responden a un pulso humano profundo.

Flora. ¿Quién me ha enseñado que puedo
Faltar a cuanto a mi hermana
Y a mi tierna amiga debo?
[...]
No, Irene mía,
No temas; que yo prefiero
Tu amistad a una locura
Que después curará el tiempo. (vv. 116-126)

Igualmente, Flora considera a Narciso como objeto de amistad, no de amor, en su deseo de encontrar una manera de cumplir su obligación social (es decir, dejar que Irene se case primero): « Amigo he dicho, no esposo ». (v. 167). Tal sacrificio al bien más grande inspira en Prudencio la idea de que la virtud es el bien más deseable, la cima de la bondad humana. Confiesa a Narciso: « Yo un hombre de bien deseo; / Que la virtud, no los tronos, / Es de la virtud el premio. / Para mi Irene, hijo mío, / Antepongo yo a los cetros / Tus apacibles virtudes ». (vv. 261-266).

Solamente dos veces en el drama derraman lágrimas los protagonistas. En la primera escena, Irene lamenta su triste situación y llora en presencia de su amiga/hermana Flora. « Amiga...serán eternas / Mis lágrimas... No merezco / Tanto bien ». Más tarde, Irene llora de nuevo cuando Narciso le confiesa que « mi corazón no es vuestro... / Amo a Flora » (vv. 299-300). Sin embargo, para Narciso, las lágrimas de Irene son exageradas: « ¿Lloráis? ¿cuándo he merecido / Señora, tales extremos? (vv. 304-305).

Diderot había insistido en que el uso de las lágrimas es apro-

piado para transmitir una enseñanza moral mediante la representación teatral, y consiguientemente copiosas lágrimas se vertieron para descargar las emociones en muchos dramas de este tipo. Diderot atacó la complejidad, el diálogo artificial y los desenlaces estereotipados de la comedia francesa en su deseo de encontrar un género que contuviera un fin alegre, un mensaje moral, lenguaje natural, las unidades y una tragedia amenazada pero no cumplida¹⁶. Muchos neoclásicos como Velázquez y Santos Díez bendijeron la comedia lacrimosa y es archisabido que Jovellanos defendió la creencia de que el exceso de emoción, cuando se emplea en el servicio de la moral, es aceptable: escribió que « un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos » es perfectamente aceptable¹⁷. La comedia lacrimosa tenía adherentes entre los pensadores ilustrados porque, según explica César Real, « este generoso sentimiento tiene como objeto, en último término, la identificación del espectador con el resto de sus congénitos, en cuanto hombre natural, según Mercier y Diderot, que la filosofía de la Ilustración opone a la corrupción social. En este punto se nos presenta, pues, la comedia 'lacrimosa' como un género ilustrado, pero por sus novedades quizás no tan neoclásico »¹⁸. Al comenzar el siglo XIX, cuando se presentó en los teatros de Madrid *Misanropía y arrepentimiento* de Kotzebue, la comedia sentimental había alcanzado su apogeo. Los que la apoyaban vieron en ella una moral y un drama « apreciado por corazones sensibles y los amantes de la virtud y del buen gusto »¹⁹. Nada nos sorprende esto. Como ha señalado Maravall, « los 'hombres reflexivos', 'los filósofos', de la Ilustración, buscaron el *sentir de la razón*: los dulces y elevados sentimientos que suscitan las actividades del razonar metódico y científico »²⁰.

¹⁶ J. C. Cook, *op. cit.*, p. 74; J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷ *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790); citado por J. L. Pataky, *op. cit.*, p. 44. Ver también *El delincuente honrado* (I, 3).

¹⁸ C. Real Ramos, *De los 'desarreglados monstruos' a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)* en « Anales de la Literatura Española », 2 (1938), p. 423.

¹⁹ « Memorial Literario », 4-II-1801; citado por John C. Cook, *op. cit.*, p. 415.

²⁰ J. A. Maravall, *La estimación . . . cit.*, p. 38.

La popularidad de la comedia lacrimosa fue enorme — « alcanzará un éxito clamoroso haciendo verter muchísimas lágrimas a todo Madrid »²¹, — pero para Cienfuegos estas lágrimas eran lágrimas malgastadas. Las lágrimas producidas por la pura emoción y el sentimentalismo excesivo le interesaban menos que las lágrimas producidas por la razón y el impulso a la acción virtuosa. La comedia lacrimosa contenía un exceso de tristeza y creo que Cienfuegos buscaba otras soluciones al problema de la emoción dramática. Que sepamos, Cienfuegos nunca designó esta comedia suya como una « comedia lacrimosa ». Tampoco sabemos con exactitud la fecha de su composición. Sin embargo, las lágrimas de la comedia lacrimosa, que fueron engendradas por la tristeza, y no por la alegría, están reducidas en Cienfuegos a unas cuantas lágrimas de virtud. Es decir, es la virtud y no el vicio, regulada por el ejercicio de la razón sobre la emoción, la que controla el universo cómico de Cienfuegos. ¿Puede esta comedia haber sido una respuesta de Cienfuegos a tal exceso, un deseo de producir lágrimas apropiadas, lágrimas de virtud — el sentir de la razón — en vez de lágrimas de terror? Cienfuegos resistió los extravagantes efectos escénicos comunes a la comedia lacrimosa y trató de reducir su comedia a su esencia: la virtud pura expresada entre seres humanos enlazados por su humanidad común. Cienfuegos se sintió atraído hacia el género porque éste era un fenómeno social que unía al público mediante las lágrimas comúnmente vertidas: la fuente lacrimosa enlaza fraternalmente a los asistentes... Su drama contiene su deseo de producir un equivalente moderno de la catarsis aristotélica, pero no por el terror y la piedad. Su catarsis, por el contrario, debe ser producida por lágrimas racionalmente controladas. Buscaba, pues, una forma más elevada de comedia, y el resultado fue una comedia lacrimosa pero controlada, cerebral.

Sabemos que este fue el propósito de Cienfuegos por el prólogo que antepuso al drama. La comedia (que escribió pensando en su madre) refleja la actitud de Cienfuegos hacia la capacidad de su madre de sacrificarse por la virtud.

²¹ C. Real R., *op. cit.*, p. 423.

Magnánima, generosa, acostumbrada a sacrificar siempre su propio gusto a la complacencia ajena, ¿qué amiga más verdadera pueden encontrar mis *hermanas generosas* que aquella que conoce todo el mérito de su virtud, porque es capaz, no solo de igualarlas, sino de aventajarlas con mucho esceso? Cienfuegos quería que el ejemplo de sus hermanas engendrara lágrimas; pero no las lágrimas histéricas de terror e intensa emocionalidad comunes a la comedia lacrimosa, sino lágrimas de virtud:

Si leyendo sus tiernas palabras — le escribe a su madre — tal vez asoma en los ojos de V. alguna lágrima, que sus labios me envíen allí mismo una bendición muy amorosa, o que sus brazos, enlazados a mi cuello, estrechen mi corazón con ese pecho que en mi infancia dormía, a que mi niñez en sus regocijos saltaba con las manecitas tendidas, que tantos sobresaltos palpité en mi adolescencia, y es y será eternamente el tesoro de los amores de Nicasio Alvarez de Cienfuegos ²².

Este concepto de la virtud no tenía nada de extraño en el setecientos español. Como explica Maravall, «... la Ilustración es también un vocabulario en el que encuentran expresión las experiencias fundamentales por las que ha pasado un grupo humano en una época determinada» ²³. Numerosos filósofos y dramaturgos lucharon con el concepto de virtud durante todo el siglo, y podemos trazar los sutiles cambios que la extrajeron de su marco religioso y la pusieron directamente en el dominio puramente social. En dramas como *Solaya* de Cadalso (1770) o *El pueblo feliz* de Comellas (1789), la virtud se presenta como característica de la felicidad social ²⁴. Monroe Hafter, al designar los varios ti-

²² *Teatro*, 1836, p. 236.

²³ J. A. Maravall *La palabra 'civilización' y su sentido en el siglo XVIII*, en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, I, p. 79.

²⁴ Aguilar Piñal escribe: «En diversas ocasiones se hace alusión en el texto [de *Solaya*] a la 'virtud' como efecto del 'honor' y de la buena educación, sin trascendencia religiosa. Es el mismo sentido que le da Voltaire en su artículo de la *Enciclopedia* ('La virtud consiste en hacer el bien a

pos de virtud (política, social, religiosa, familiar), nos ha mostrado como este concepto (entre otros) se secularizó a lo largo del siglo²⁵. Joaquín Arce, en un trabajo espléndido, ha detallado la atracción y dominio estético ejercido por el concepto de la virtud en la poesía ilustrada en general²⁶, así como Frolidi ha detallado su importancia en la poesía de Meléndez Valdés y Cienfuegos²⁷. Durante un período, pues, en que « el concepto de 'virtud' tiene un contenido social »²⁸, no es sorprendente que Cienfuegos le de en su poesía una función predominante. La vio como un valor familiar, personal e individual, pero que tenía, sobre todo, más amplias repercusiones en el plano social. Incluso cuando la designó la « virtud sagrada » (*La rosa del desierto*) o « la santa virtud » (*A mi amigo en la muerte de un hermano*) esa denominación de « sagrada » tenía una significación retórico-social más que religiosa.

Los principios de interacción social dominan esta única comedia de Cienfuegos, como ya habían dominado sus tragedias, en las que los conceptos de virtud y fraternidad se imponen con fuerza irresistible. Pero en *Las hermanas generosas* presentó estos conceptos en un nivel más personal y familiar que político; donde Pitaco busca una sociedad unificada, Irene busca armonía y paz dentro de la familia. Como Glendinning nos ha mostrado, el ideal de Cienfuegos es una sociedad estable y pacífica con un sentido de unidad, y un respeto mutuo entre el monarca y sus sujetos²⁹.

nuestro prójimo') y que expone el italiano Dragonetti en su obra *Tratado de las virtudes y de los premios* [...] La virtud ha perdido ya toda connotación religiosa, para ser equivalente a virtud social, o en el caso de *Solaya*, al cumplimiento estricto de las leyes de honor.» Edición de *Solaya*, Madrid, 1982, p. 79.

²⁵ M. Z. Hafter, *Secularization in Eighteenth-Century Spain*, en « Modern Language Studies », 14 (1984), p. 41.

²⁶ J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1980, pp. 352-364.

²⁷ R. Frolidi, *Natura e società nell'opera di Cienfuegos*, en « Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano », 21 (1968), pp. 42-86.

²⁸ I.M. Zavala, *Jovellanos y la poesía burguesa*, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », 18 (1965-66), p. 56.

²⁹ « Cienfuegos's ideal is a stable, peaceful society, with a sense of unity, and mutual respect between the monarch and its subjects. » N. Glendinning, *Morality and Politics in the Plays of Cienfuegos*, en « Modern Language Studies », 14 (1984), p. 79.

Lo mismo se aplica al microcosmos de la familia. Cienfuegos desarrolló una impresionante coherencia moral que desplegó con consistencia en sus poemas, tragedias y en esta imperfecta, pero instructiva, comedia.

Así, insisto en que el problema central del drama no es la libre elección de los amantes, ni tampoco la autoridad paternal (como pretende Ríos³⁰), sino el problema más fundamental de la fraternidad universal y la superioridad del amor fraternal sobre el amor romántico. Las tradicionales lágrimas de emoción se transforman aquí en catárticas lágrimas de virtud. La virtud y la emoción se ligan en la obra de Cienfuegos: sabemos que Brisea en *Idomeo* ya señaló que «jamás la virtud es insensible»³¹. La virtud no sólo produce la expresión de emoción y sentimiento (lágrimas), es en sí una forma de sentimiento. Como nos hace recordar Maravall, la misma sensibilidad es una virtud para los defensores de la Ilustración³². Cienfuegos, el huérfano sin hermanos, volvió repetidamente a este tema en su obra y encontró una manera, en *las hermanas generosas*, de combinar el concepto ilustrado del lazo humano con un género poético nuevo (la comedia sentimental).

En sus tragedias, Cienfuegos lamentó la falta de hombres ricos en virtud e hizo que Alatar (en *Zoraida*) gritara, «La virtud,

³⁰ ... *Las hermanas generosas* es una obra "larmoyante" de escasa entidad. A través de ella se intenta ejemplificar dramáticamente las teorías ilustradas sobre el matrimonio y las relaciones padres-hijos, sin añadir nada nuevo a un enfoque prácticamente agotado en las obras de Nicolás Fernández de Moratín (*La petimetra*), Tomás de Iriarte (*El señorito mimado* y *La señorita malcriada*) y, sobre todo, en la producción de su contemporáneo Leandro Fernández de Moratín. Al igual que hicieran los citados autores, Cienfuegos defiende la libre elección del cónyuge como garantía de la estabilidad y la felicidad en el matrimonio, pero siempre subordinándose al respeto absoluto de la autoridad paterna». J. A. Ríos Carratalá, *Notas sobre el teatro de Cienfuegos*, en «Anales de la Literatura Española», 2 (1983), p. 450.

³¹ *Obras poéticas*, I, p. 301; citado por N. Glendinning, *Morality and Politics*, cit. p. 75. Glendinning establece que *Zoraida* «brings out the underlying pessimism about virtue that is common stock in Cienfuegos's plays,» (76) pero esta aserción sólo se aplica a las tragedias, porque *Las hermanas generosas* demuestra una sumisión completa a la regla de la virtud y a su poder de engendrar la alegría.

³² J. A. Maravall, *La estimación...*, cit., p. 18.

la virtud: no hay en la tierra / fuera de ella placer »³³. Sin embargo, en esta « comedia moral », el autor había encontrado sus hombres virtuosos³⁴. En manos de Cienfuegos, la comedia lacrimosa se transforma en un género nuevo, o por lo menos en un género con un nuevo enfoque. Donde la comedia lacrimosa normalmente presentaba una realidad exagerada, llena de lágrimas de emoción, la comedia lacrimosa de Cienfuegos se transforma en una comedia de lágrimas controladas, lágrimas de virtud³⁵. José Antonio Maravall describe muy bien este proceso al analizar las ideas de los ilustrados. Escribe: « La sensibilidad, el sentimentalismo en que se proyecta, al vigorizar el interés por el individuo, por sus posibilidades, por su felicidad, dio finalmente una base profunda y sólida a las tendencias de libertad social y política »³⁶. Cienfuegos quería dramatizar aquella importante transición. Como ya señaló Becker, a mediados del siglo XVIII « los hombres sensibles se convirtieron en sentimentales y a poco los sentimentales empezaron a llorar »³⁷. El esfuerzo de Cienfuegos por combinar aquella sensibilidad con la virtud social fue original y extendió las fronteras de un género limitado; desgraciadamente los resultados no alcanzaron el alto nivel de ese deseo, pero el fracaso no le quita valor. Cienfuegos murió joven y atormentado, sin que su mundo racional, virtuoso y sensible se realizara. No sé si, a la luz de sus austeros preceptos, nos es permitido llorar por él.

³³ Acto III, escena 4. *Teatro* (Barcelona, 1836), p. 219.

³⁴ En efecto, los cuatro personajes son extremadamente virtuosos (y ahí reside el problema de la comedia; su extrema virtuosidad les hace increíbles y, consiguientemente, aburridos).

³⁵ « En el fondo, hay en todo este teatro lacrimógeno un sentido de evasión de lo real y cotidiano, a pesar del realismo, con alguna pincelada costumbrista, que es su manifestación más visible. » (J. Campos, *op. cit.*, p. 138).

³⁶ J. A. Maravall, *La estimación*, cit., p. 47.

³⁷ Citado por J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 38.