

Myrtia n° 23, 2008, pp. 371-388

UN MITO CLÁSICO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII:
EL *IDOMENEO* DE CIENFUEGOS

MARIANO VALVERDE SÁNCHEZ
Universidad de Murcia*

Resumen: El artículo, continuación de un trabajo anterior sobre la tradición literaria del mito de Idomeneo, analiza el tratamiento dramático del tema en la tragedia *Idomeneo* (1792) de N. Álvarez de Cienfuegos. Con respecto al *Idoménée* de Crébillon, la versión de Cienfuegos amplía los elementos procedentes de modelos clásicos (*Edipo Rey* y, sobre todo, *Ifigenia en Áulide*), elimina el ingrediente amoroso de la trama y acentúa la importancia del tema del engaño y la traición, encarnado en el personaje de Sofrónimo. A través de la peripecia trágica de Idomeneo se muestra un ideario político, ético y religioso, que es claro reflejo del pensamiento ilustrado, y en el que también se aprecia una influencia notable del *Télémaque* de Fénelon.

Résumé: L'article, suite d'un essai à propos de la tradition littéraire du mythe d'Idoménée, analyse le traitement dramatique du sujet dans la tragédie *Idomeneo* (1792) de N. Álvarez de Cienfuegos. Par rapport à l'*Idoménée* de Crébillon, la version de Cienfuegos développe les éléments qui proviennent des modèles classiques (*Edipe Roi*, et surtout *Iphigénie à Aulis*), élimine l'ingrédient amoureux de la trame et souligne l'importance du thème du mensonge et de la trahison, incarné par le personnage de Sophronyme. Au travers de la péripétie tragique d'Idoménée, une idéologie politique, éthique et religieuse nous est présentée, ce qui est un clair reflet de la pensée illustrée. Également on y apprécie une remarquable influence du *Télémaque* de Fénelon.

Palabras clave: Idomeneo; Cienfuegos; mito; tradición clásica; tragedia neoclásica; Ifigenia; Fénelon; Crébillon.

Mots clefs: Idoménée; Cienfuegos; mythe; tradition classique; tragédie néoclassique; Iphigénie; Fénelon; Crébillon.

Fecha de recepción: 10 / 6 / 2008.

* **Dirección para correspondencia:** Prof. M. Valverde Sánchez. Dpto. de Filología Clásica, Facultad de Letras. Universidad de Murcia. 30.071 – Murcia (España).

Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación "Homero: texto y tradición" (Referencia 05675/PHCS/07), financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

En un trabajo anterior hemos analizado las vicisitudes del mito de Idomeneo a lo largo de la tradición literaria, desde la épica homérica hasta el primer tratamiento dramático a comienzos del siglo XVIII en la tragedia *Idoménée* (París, 1705) de P.J. de Crébillon¹. En el complejo entramado de noticias que la tradición antigua nos ofrece sobre la suerte del héroe a su regreso de Troya, una versión del mito representa el tema del voto imprudente que obliga al sacrificio del hijo, un motivo frecuente en el cuento popular con conocidos paralelos en otras culturas. Esta versión del mito de Idomeneo, aunque parece remontar a una tradición anterior, se halla testimoniada sólo a partir de un breve relato de Servio (*circa* 400 d.C.), recogido luego por diversos mitógrafos, y es desarrollada ampliamente en el *Télémaque* de Fénelon, cuyo éxito influyó sin duda en la fortuna posterior del tema. El argumento, que entraña un conflicto de dimensión verdaderamente trágica entre devoción religiosa y amor paterno, se prestaba al tratamiento dramático, como la historia bíblica de Jefté o la leyenda de Ifigenia, y proporcionó la materia a varias obras teatrales y operísticas. Junto a la mencionada tragedia de Crébillon, cabe recordar una tragedia lírica de A. Danchet, con música de A. Campra (*Idoménée*, París, 1712), la célebre ópera de W.A. Mozart, con libreto de G. Varesco (*Idomeneo*, Múnich, 1781) y, en el ámbito español, una tragedia titulada *Idomeneo* de Nicasio Álvarez de Cienfuegos. En el presente trabajo me propongo estudiar esta última obra, que constituye una de las escasas muestras de teatro basado en la mitología clásica dentro del Neoclasicismo español, cuya preferencia dentro del género de la tragedia se inclinó en mayor grado hacia los temas históricos².

Cienfuegos (Madrid, 1764-Orthez, 1809), integrante de la segunda generación de la *escuela poética salmantina*, representa la tendencia prerromántica de la última fase de la Ilustración española. Desde joven había estudiado griego y latín; y después Leyes en Salamanca³. Fruto de esa formación humanística, toda su obra refleja el conocimiento de los autores clásicos y del repertorio mítico heredado de la tradición antigua⁴. Además de sus *Poesías*, Cienfuegos compuso cuatro piezas dramáticas, dos de ellas de tema clásico (*Idomeneo* y *Pítaco*)⁵. El *Idomeneo* fue

¹ M. Valverde, 2005a.

² Sobre tragedias neoclásicas de argumento mitológico, puede verse la noticia de E. Palacios Fernández, 1996, pp. 198-199.

³ Véase J.L. Cano (ed.), 1969, p. 10; C. Real, 1948, pp. 327-332; J. Simón Díaz, 1944, pp. 277 ss.

⁴ Cf. M. Valverde, 2001; y M. Valverde, 2005b.

⁵ La tragedia *Pítaco* (*circa* 1800) sigue el modelo argumental del mito de Electra, Orestes y Egisto, pero con un tratamiento y un significado diferentes. Las otras dos piezas son *Zoraida* y *La condesa de Castilla*.

estrenado en el madrileño teatro del Príncipe el día nueve de diciembre de 1792 y publicado en 1798 en la Imprenta Real⁶. El texto de la tragedia está precedido de una apasionada dedicatoria “Al ciudadano Florián Coetanfao”, un amigo íntimo de Cienfuegos en Madrid, que al parecer influyó en sus gustos literarios y en su ideario progresista⁷. En la dedicatoria el poeta declara su deuda con este enigmático personaje, que ha asistido a la concepción misma de la pieza: “Y pues viste nacer a mi *Idomeneo*, y sabes su historia, y tanto has contribuido a formar mi gusto, recíbele como si fuera tuyo ...”

La obra recrea, pues, una versión del mito de Idomeneo, episodio perteneciente a la materia de Troya que no tuvo en la literatura antigua tratamientos independientes. A su regreso de Troya, la flota de Idomeneo fue azotada por una tempestad y el rey prometió a Posidón sacrificar en su honor la primera criatura que encontrase a su llegada a Creta; al abordar en la isla, fue su propio hijo la primera persona que acudió a recibirle. A partir de este momento se plantea para el soberano el trágico dilema entre el deber religioso de cumplir su voto y el amor paterno.

La acción dramática, situada en Cidonia, se inicia en un ambiente de desolación y ruina por una serie de calamidades que se han abatido sobre Creta. El sacerdote Sofrónimo, con maliciosa intención, atribuye tales catástrofes a la ira de los dioses por el incumplimiento del voto de Idomeneo, que en principio había aplazado el sacrificio (vv. 123-129, 132-136):

Tempestuosa

La mar asalta al rey, que por salvarse
Votó sacrificar lo que a su vista
Primero en Creta se ofreciese: el hijo
Fue el infeliz que condenó la suerte.
Callando a todos su fatal secreto,
De mí lo confió; (...)
Le aconsejé que suspendiese el voto.
Hízolo así; y asoladora al punto
La pestífera plaga, el terremoto,
Y mil señales de mortal anuncio
Nos publicaron las celestes iras.

A pesar de todo, el monarca se resiste a ejecutar el cruel sacrificio invocando el amor paterno-filial, que es sagrado para dioses y hombres (vv. 443-445, 460-461):

⁶ En un volumen con sus poesías. Para las citas de *Idomeneo* sigo el texto de la edición de 1816 (*Obras poéticas* de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos, en dos tomos, en la Imprenta Real): tomo I, pp. 235-351. También he cotejado la edición de J. Johnson (Salamanca, 1981, pp. 233-300), que contiene numerosas erratas.

⁷ Cf. J.L. Cano (ed.), 1969, p. 15.

Si me prestase a tan nefando voto,
 Hiciera una maldad que cielo y tierra
 Miraran con horror. (...)
 Soy padre, es mi deber, lo manda el cielo,
 Amar y conservar a Polímenes.

Un punto decisivo en la inflexión dramática viene marcado por la consulta del oráculo, que supuestamente habrá de confirmar la voluntad divina. Así lo sugiere con engaño Sofrónimo (vv. 521-523):

Lo que responda, vuestro juicio sea.
 Consultadle, señor, ya que por dicha
 Nos ilustra un oráculo.

El mismo sacerdote transmitirá la falsa respuesta oracular, primero a su hijo Linceo (vv. 663-665) y luego al propio rey (vv. 744-745):

Idom.- ¿Consultastes al dios?

Sofr.- Perded un hijo,

O cien provincias, el honor y el trono.

A los anteriores infortunios se añade casualmente el anuncio de otra calamidad, la erupción del volcán de Licasto, interpretada por el crédulo Agenor como una nueva manifestación del designio divino (Acto segundo, escenas IV-V).

De tal suerte que Idomeneo se ve finalmente constreñido a ejecutar su voto. El deber de salvaguardar la patria, unido a la obligación religiosa, determina el conflicto interior del soberano, que así exclama ante su esposa Brisea (vv. 897-898):

La santa patria mi dureza exige,

La patria, cuyo bien es ley suprema.

Todavía en la escena XII del segundo acto, abocado ya a lo inevitable, el monarca se debate angustiado entre su amor de padre y su deber como rey en un monólogo cargado de patetismo (vv. 965-967):

Arrancadme un amor que infatigable

Lucha con mi deber, más victorioso

Cuanto me esfuerzo más a combatirle.

Al final de la tragedia, una revuelta del pueblo causa la muerte involuntaria del príncipe Polímenes y de Linceo, mientras intentan defender a Sofrónimo de la furiosa venganza de los sublevados. En la última escena Licas narra las postreras palabras del sacerdote moribundo confesando toda la verdad (vv. 1441-45):

Al rey dirás que salve a Polímenes,

Si ya no es tarde; que su voto impío

No aceptaron jamás los santos dioses.

Mi ambición infernal, la infausta pompa

Del trono engañador ...

Sólo entonces, descubierto el engaño, comprende Idomeneo la inmensidad de su error y toda su desgracia (vv. 1449, 1452-53):

Sacerdote impostor, tú me has perdido. (...)

¡Así cegarme

con pretexto del bien!

Es éste el momento álgido del drama, en que el rey comprende horrorizado cómo la sangre inocente de su hijo, de Linceo y de su esposa, ha sido sacrificada de modo innecesario, y han tenido fatal cumplimiento las consecuencias de su voto imprudente y su obcecación (vv. 1487-90):

He violado

La justicia inmortal ... Estoy teñido

En las sangres de un hijo, de Linceo,

De una esposa ¡infeliz! ...

En términos aristotélicos se diría que el descubrimiento de la verdad por Idomeneo (la *anagnórisis*) pone de relieve y acentúa la profundidad de su caída (la *peripéteia*), elementos con los que la tragedia produce su efecto psicagógico⁸. El soberano, considerándose indigno del trono, marcha luego al destierro; y el orden moral se restaura en la figura del joven Licas, que encarna la virtud.

En aspectos estructurales el *Idomeneo* sigue los parámetros de la estética neoclásica. El número de actos se reduce a tres, desde los cinco preceptivos, de acuerdo con una tendencia general⁹. La tragedia mantiene el respeto a las unidades, y la convención sobre la representación de muertes en escena: las muertes de Polímenes y Linceo y la posterior de Sofrónimo, acaecidas durante el tumulto popular, son narradas por el personaje de Merión (escenas XIV y XVIII del tercer acto); mientras que la reina Brisea se suicida en la propia escena (XVII del tercer acto)¹⁰. Pero al mismo tiempo experimenta con la técnica dramática y presenta una ambientación marcadamente romántica. Así, incorpora varias escenas mudas para crear suspense: la escena XIII del tercer acto, con Agenor en actitud dubitativa; e incluso dos escenas sucesivas, II y III del tercer acto, donde primero Licas y luego Agenor entran, vacilan en actitud inquieta y turbada, y finalmente salen por el lado opuesto sin decir palabra¹¹. El poeta busca efectos dramáticos especiales, como en la escena II del primer acto, donde un eco repite la últimas sílabas pronunciadas por el

⁸ Arist., *Po.* 1450a 33-35; 1452a 22-33.

⁹ Cf. G. Carnero, 1987, p. 28.

¹⁰ En este punto la doctrina clasicista era matizada: Luzán, por ejemplo, admite la ejecución de muertes ante el público, siempre que no sean truculentas (I. de Luzán, *La Poética*, ed. de R.P. Sebold, Barcelona, 1977, pp. 492-494). Cf. G. Carnero (coord.), 1995, p. 499; E. Palacios Fernández, 1996, p. 195.

¹¹ Esta novedad, por "aventurada", mereció la crítica de F. Martínez de la Rosa, 1962, pp. 165-166.

sacerdote, aumentando su zozobra; en la escena XV del tercer acto algunos de los sublevados atraviesan con precipitación la escena en presencia de Agenor; en la escena X del tercer acto Brisea pronuncia un breve soliloquio cargado de patéticas exclamaciones e interrogaciones; y la escena XVII del tercer acto se abre con la reina en actitud de furioso delirio. Tales efectos, así como la escenografía inicial que representa la ciudad de Cidonia asolada, con el mar y el aire aún agitados, contribuyen a crear en el conjunto de la pieza una ambientación romántica, que está en consonancia con el exaltado estilo prerromántico de Cienfuegos, cargado de expresiones audaces, frecuentes neologismos y un lenguaje vibrante¹².

La obra de Cienfuegos parte de la dramatización del mito de Idomeneo elaborada ya en la pieza de Crébillon. La influencia directa del modelo francés se aprecia claramente en determinados pormenores de la trama. La caracterización del príncipe cretense como un joven noble y virtuoso, sensible a los sufrimientos de su padre y de su pueblo, que realiza sacrificios a los dioses y cuya bondad despierta la admiración de todos, es paralela en ambas obras¹³. Los dos poetas explotan el recurso de la ironía trágica en las inocentes palabras del príncipe, ignorante aún de su destino¹⁴. La consulta del oráculo, que había sido introducida por Crébillon (Acto II, escena 4) a partir del mito de Ifigenia, mantiene la misma función en el *Idomeneo* de Cienfuegos (v. 521 ss.), como un doblete que refuerza el compromiso religioso adquirido ya con el voto. Para el desarrollo del conflicto dramático constituye un elemento decisivo en ambas piezas la noticia sobre la erupción del volcán¹⁵. El recurso a la partida de Polímenes en un navío fenicio (Acto segundo, escenas VIII y XI) parece un claro eco de las naves que Idomeneo dispone para la huida de Idamante en Crébillon (Acto III, escena 5). La resistencia de Licas ante la cesión del

¹² Sobre el lenguaje poético de Cienfuegos, véase J.L. Cano (ed.), 1969, pp. 38-39; J. Arce, 1981, pp. 455-461 (= J.M. Caso González (ed.), 1983, pp. 488-493).

¹³ En la tragedia de Cienfuegos su noble actitud mueve los sentimientos de Agenor (escenas IV y V del primer acto) y del pueblo entero de Creta (escena IX del tercer acto). En la pieza de Crébillon (cuyo texto cito por la edición de M.A. Vitu: J. De Crébillon, *Théâtre complet*, Paris, 1885), el propio Idomeneo exclama a propósito de su hijo (Acto II, escena 3):

Vous n'êtes point touchés d'une vertu si pure!

¹⁴ Así declara Polímenes en la obra de Cienfuegos (vv. 352-354):

Yo me creo feliz: ninguna culpa
Mi pecho agita, ni el temor de lejos
Nubla mis esperanzas.

Y así se expresaba Idamante en la pieza de Crébillon (Acto I, escena 3):

Ah! puisse-t-il, aux dépens de mes jours,
à des maux si cruels donner un prompt secours!

¹⁵ Llamado de Licasto en Cienfuegos (Acto segundo, escena IV), y del Ida en Crébillon (Acto III, escena 7).

trono por Idomeneo evoca la actitud de Sofrónimo, que no acepta el sacrificio de su rey, en la tragedia francesa¹⁶. En fin, las acotaciones escénicas (escena VI del primer acto) que advierten sobre el furioso entusiasmo fingido por Sofrónimo, al revelar, en un tono exaltado y apocalíptico, la falsa profecía que amenaza la ruina de Creta si no se ejecuta el sacrificio (vv. 470-508), recuerdan una escena de la obra de Crébillon en que Egesipo describe el éxtasis del sacerdote al pronunciar el fatídico oráculo¹⁷; un pasaje que a su vez imitaba la caracterización de Calcante según el relato de Ulises en la *Iphigénie* de J. Racine¹⁸.

Cienfuegos también conoció el *Télémaque* de Fénelon. Su admiración por esta obra se desprende de su frustrado proyecto de publicar una traducción española “del inmortal *Télémaco*, de que en vergüenza nuestra no tenemos una versión soportable”¹⁹. La influencia del relato francés se refleja de manera notable en el pensamiento subyacente en el *Idomeneo*, como luego veremos, y en diversos detalles textuales. Por ejemplo, el tema odiseico de la búsqueda del padre, sustancial en el *Télémaque*, es evocado en palabras de Brisea para ensalzar la virtud del príncipe (“Tal vez cansado de esperar en vano / iré, decía; por mi dulce padre / preguntaré a la mar”, vv. 620-622); y en la última escena el rey se declara víctima de las “furias” (“Tú del abismo / evocaste las furias sanguinosas / que ya me cercan ..., vv. 1470-72), como se le describía en el texto de Fénelon²⁰. Asimismo, el *Télémaque* ha

¹⁶ Compárense las palabras del rey en Cienfuegos (vv. 1525-26):

Yo mando

En mis reinos aún: obedecedme.

Y en Crébillon (Acto IV, escena 4):

Je suis toujours ton roi.

Je veux être obéi; cesse de me contraindre.

¹⁷ Crébillon, *Idoménée* (Acto II, escena 4):

Le prêtre m’a bientôt frappé d’une autre crainte,

Quand, relevant sur lui mes timides regards,

Je le vois, l’œil farouche et les cheveux épars,

Se débattre longtemps sous le dieu qui l’accable, ...

¹⁸ Racine, *Iphigénie* (Acto V, escena última):

Entre les deux partis Calchas s’est avancé,

L’œil farouche, l’air sombre, et le poil hérissé,

Terrible, et plein du Dieu qui l’agitait sans doute.

Cito por la edición de R. Picard: Racine, *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1969.

¹⁹ El texto de la solicitud dirigida a Godoy, que fue rechazada, puede verse en J. Simón Díaz, 1944, pp. 263-284.

²⁰ “En ce moment Idoménée tout hors de lui, et comme déchiré par les Furies infernales ...”; “Cependant le peuple ... s’écrie que les dieux justes l’ont livré aux Furies” (V, pp. 61, 62). También los versos en que anuncia su partida de Creta (“Por todas partes / ensangrentada

servido de inspiración a Cienfuegos para la concepción de los personajes, si bien algunos le han llegado mediatizados por el tratamiento dramático de Crébillon. Sofrónimo, personaje inventado por Fénelon, sirve ya de contrapunto a la figura del rey en el drama de Crébillon. La figura de Merión (Meriones), héroe ligado a Idomeneo desde la tradición más antigua, mencionado en el *Télémaque* como víctima de intrigas (XI, p. 179) y en el texto de Crébillon como padre de Eríxena castigado por traición, desempeña en la obra de Cienfuegos un papel también secundario como capitán de la guardia y mensajero de los hechos acaecidos fuera de la escena (escenas IX, XIV y XVIII del tercer acto). También el nombre de algunos personajes puede haber sido sugerido a Cienfuegos por la lectura del *Télémaque*. En concreto el nombre del príncipe, Polímenes, procede sin duda de Fénelon, que había inventado ese nombre de resonancias antiguas para un comandante de la armada cretense (XI, pp. 176-177). De igual modo el nombre de Licas, el virtuoso miembro de la familia real que heredará el trono cretense, deriva probablemente del personaje homónimo del mito (*Lichas*), cuya muerte a manos de Hércules narra Fénelon²¹, aunque ambas figuras nada tengan en común.

A partir de la base que le han procurado los desarrollos del mito plasmados en el *Télémaque* de Fénelon y en el *Idoménée* de Crébillon, el poeta español ha introducido notables innovaciones en el tejido argumental para crear una tragedia dotada de nuevo significado de acuerdo con su propio pensamiento y concepción dramática.

En primer lugar, los elementos procedentes de modelos clásicos se han ampliado de manera considerable en la tragedia de Cienfuegos. El planteamiento trágico recuerda, como en la pieza de Crébillon, la situación inicial del *Edipo Rey* de Sófocles: un país asolado por terribles desgracias; y un rey, querido por su pueblo, al que un vaticinio declara responsable de los males. El final de la obra, en el que Cienfuegos ha innovado con respecto a las versiones anteriores, guarda también similitud con el desenlace de la célebre tragedia sofoclea: el soberano, desolado ante los fatales errores que tanta desgracia han sembrado, abandona el trono y el reino, y marcha al destierro, “solo y errante”, para purgar su dolor (vv. 1508-12), como Edipo. El parecido alcanza incluso a ciertos detalles menores: en el diálogo entre los esposos, las palabras con que Idomeneo elude aclarar a Brisea el compromiso fatal

brotó mis delitos: / huiré”, vv. 1518-20) recuerdan el *Télémaque* (“Idoménée ... les remercie de l’avoir arraché d’une terre qu’il a arrosée du sang de son fils et qu’il ne saurait plus habiter”, V, p. 62). Las citas del *Télémaque* corresponden a la edición de J. Le Brun: Fénelon, *Oeuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1997.

²¹ *Télémaque* XII, p. 197. El autor francés parece seguir a Sófocles (*Trach.* 772 ss.) y Ovidio (*Met.* IX 211 ss.). En la tradición española había referencias al personaje mítico de Licas, por ejemplo, en *La Circe* (I 126, 1-4) de Lope de Vega.

de su voto (“Vendrá día, tal vez ya resplandece, / que te dirá lo que ignorar quisieras”, vv. 590-591) recuerdan el estilo enigmático del *Edipo Rey*²².

El desarrollo de la acción dramática mantiene, en particular, una estrecha semejanza con las tragedias que tratan el tema paralelo de Ifigenia²³. En la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides el rey Agamenón también intenta primero eludir el cruel sacrificio, pero finalmente acaba cediendo y justifica su necesidad por el bien de la Hélade (Eur., *IA* 1255-1275) ante las angustiosas súplicas de su esposa (Eur., *IA* 1164 ss.); de igual modo que en la versión de J. Racine (*Iphigénie*, Acto IV, escenas 4 y 6), aunque en este caso con un final mitigado. Ciertos motivos literarios parecen también inspirados en el modelo de la tragedia de Ifigenia: el elogio de la vida humilde frente a las inquietudes del “miserio trono”, expresado en boca del soberano (vv. 746-751)²⁴; el deseo de que nunca hubieran sucedido los antecedentes de la situación trágica (vv. 549-556)²⁵.

La incorporación del personaje de Brisea, que es una innovación de Cienfuegos, permite al poeta recrear diversos motivos del mito trágico de Ifigenia en paralelo con la figura de Clitemnestra²⁶. La ocultación a la reina del compromiso adquirido por Idomeneo (“Este secreto / prudentes reservad: nunca mi esposa / llegue a entenderlo”, vv. 530-532) recuerda claramente la actitud de Agamenón

²² En particular, las expresiones de Tiresias y de Yocasta ante Edipo (S., *OT* 341-462 y 1056-68, respectivamente). También las palabras de Brisea al descubrir la verdad (“Ya está patente”, v. 810) recuerdan las de Edipo (S., *OT* 754, 1182). Además de la tragedia de Sófocles, Cienfuegos pudo acaso conocer el *Oedipe* (1718) de Voltaire.

²³ El argumento de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides era conocido también por adaptaciones modernas: en España se había publicado en 1781 una traducción de Julián Cano y Pau realizada a partir de la versión italiana (1779) de Emanuele Lassala (cf. J.M^a Díaz-Regañón, 1955-56, p. 155 s.); mientras que en la adaptación de J. Racine (1675) se basa una versión de N. Castrillón de 1788 (cf. E. Palacios Fernández, 1988, p. 194) y otra de José de Cañizares, que al parecer es refundición de *El sacrificio de Ifigenia* de Calderón (cf. J.M^a Díaz-Regañón, 1955-56, pp. 161 s.).

²⁴ Cf. Eur., *IA* 16-27; Racine, *Iphigénie*, Acto I, escena 1. El tema, no obstante, responde a un tópico literario y entronca también con el ideario ilustrado (en particular, de Rousseau), que ensalza el valor moral de la vida retirada en felicidad natural. En la tragedia *Pítaco* el sabio rey, desencantado por las inquietudes del trono, prefiere igualmente la dicha de una vida humilde (Acto tercero, escena X, final).

²⁵ Cf. Eur., *IA* 1291 ss., 1319 ss.

²⁶ En un curioso pasaje (vv. 585-587), donde Brisea se pregunta si alguna esclava troyana domina el corazón de Idomeneo, la correspondencia se establece con la parte final de la leyenda de Clitemnestra y Agamenón, el cual, como otros héroes aqueos, regresó con una concubina (Casandra). En la tragedia lírica de Danchet-Campra precisamente Idomeneo se enamora de Ilione, una cautiva troyana hija de Príamo que ha venido en sus naves y que reemplaza a la Eríxena de Crébillon en el triángulo de rivalidad amorosa con Idamante.

hacia Clitemnestra en la tragedia eurípidea (Eur., *IA* 538-542) y en la versión de Racine (Acto I, escena 5). El fiel Licas revela a Brisea el terrible secreto del rey (vv. 780-784), de igual modo que un leal y anciano siervo descubre a Clitemnestra la cruel intención de Agamenón al hacer venir a Ifigenia (Eur., *IA* 873, 879, 883-85); y lo mismo hace Arcas en la adaptación de Racine (Acto III, escena 5).

Así, pues, el ejemplo del sacrificio de Ifigenia, al que Agamenón se vio forzado por un vaticinio oracular, planea en el trasfondo de la obra, apoyado en el paralelismo de ambos mitos. Y se hace explícito además a través de sucesivas evocaciones de distintos personajes. Ya en la primera escena, las palabras de Linceo a Sofrónimo recuerdan con desaprobación el caso de la princesa argiva sacrificada para facilitar la expedición a Troya: “cuando Ifigenia / al dios del mar en holocausto impío / rindió su vida ...” (vv. 145-147). El noble Agenor, engañado también por el sacerdote, trata de persuadir a Idomeneo aduciendo el bien conocido precedente: “Vos ¿por ventura / menos fuerte seréis que el grande Atridas?” (vv. 512-513). Y en su respuesta el soberano juega también con la similitud del caso: “Si yo entendiera que en mi sola culpa / tienen su origen ..., sería / igual a Agamenón” (vv. 517-519). Finalmente, en una de las escenas con mayor fuerza dramática, cuando Idomeneo ha asumido ya la ineludible necesidad de sacrificar a su hijo, el enfrentamiento dialéctico entre el soberano y su esposa se apoya también en el *exemplum* de Ifigenia (vv. 890-892):

Idom.- Grande fue Agamenón, y a su Ifigenia
Ante las aras ofreció.

Brisea.- Era un monstruo
El grande Agamenón.

Ciertamente el ejemplo de Ifigenia, además de su estrecha semejanza y de hallarse representado en modelos literarios dignos de emulación, resultaba muy pertinente para la argumentación de los personajes por su proximidad “histórica”, ya que ambos casos, situados al principio y al final de la guerra de Troya, conciernen a la descendencia de un notable caudillo griego participante en la misma.

Junto a la mayor presencia de motivos tomados de las tragedias clásicas de Edipo y de Ifigenia, el *Idomeneo* de Cienfuegos incorpora otras importantes innovaciones en el tratamiento del tema con respecto a la pieza de Crébillon. Una peculiaridad especialmente significativa del texto español es la supresión del ingrediente amoroso, que no pertenecía al núcleo original de la leyenda y había sido introducido en el argumento por Crébillon con un amplio desarrollo dramático, siguiendo el modelo de la *Iphigénie* de Racine. Se trataba de un elemento propio del gusto de la época, que fue mantenido en las versiones posteriores de Danchet-Campra y de Varesco-Mozart. Su omisión por parte de Cienfuegos resulta curiosa, si tenemos en cuenta que el ingrediente amoroso está presente en las demás tragedias

del autor²⁷; aunque también es cierto que el lance ideado por Crébillon, con la rivalidad amorosa entre padre e hijo, había sido uno de los aspectos de su obra más censurados por la crítica²⁸.

Una diferencia notable, que afecta al significado general de la tragedia, es el relieve conferido por Cienfuegos al tema del engaño y la traición. En la tragedia francesa el propio soberano, que se siente culpable de la situación, interpreta los males como una venganza de los dioses por su sacrílego voto (“c’est leur roi sacrilège / qui répand dans ces lieux l’horreur qui les assiège!”); y cuando descubre sus secretos a Sofrónimo, éste le aconseja prudente sobre el verdadero sentido de la piedad y la fe²⁹, como ya sucedía en Fénélon (V, p. 61). En cambio, la obra de Cienfuegos se abre con un diálogo entre Sofrónimo y su hijo Linceo (Acto primero, escena I), que revela desde el comienzo los bastardos intereses del sacerdote cuando establece el incumplimiento del voto como causa cierta de las desgracias (vv. 112-115):

Creta infelice

Corre a su perdición, si al cielo justo

No satisface con su sangre el hijo

De Idomeneo.

Así, pues, el deber de salvaguardar la patria y el motivo de la obediencia a los oráculos, comunes con el mito de Ifigenia, se combinan en la tragedia de Cienfuegos con el engaño de un ambicioso y malévolos sacerdote, que pretende usurpar el trono para su hijo promoviendo mediante un falso vaticinio el sacrificio del príncipe Polímenes. Con ello Idomeneo, más que un monarca implacable y cruel, aparece en realidad como una víctima de su fe ciega y su imprudencia.

La escena VI del primer acto, con la denuncia de Sofrónimo, que insiste en la responsabilidad del monarca, y la reacción de rechazo e indignación de Idomeneo (vv. 405-442), recrea un motivo de larga tradición dramática: el choque entre soberano y sacerdote/advino. Así, el rey Agamenón teme la ambición de Calcante en la *Ifigenia en Áulide* (vv. 518-20) de Eurípides; y también en la *Iphigénie* de Racine guarda prevención ante el celo del advino (“Prévenez de Calchas l’empressement sévère”), quien efectivamente ejerce, con el apoyo del pueblo, una presión tal que parece gobernar, según lo presenta Euríates (Acto V, escena 3). De igual modo, en el *Edipo Rey* (vv. 300-462) y en la *Antígona* (vv. 992-1088) de Sófocles los vaticinios de Tiresias despiertan el rechazo y la sospecha de traición y

²⁷ Cf. J.A. Cook, 1959, pp. 292-295.

²⁸ Pueden verse las opiniones recogidas en G. Favier, 1992, pp. 189-190.

²⁹ Crébillon, *Idoménée* (Acto I, escena 2):

Qu’espérez-vous des dieux en leur manquant de foi?

y (Acto IV, escena 4):

Le ciel veut moins de nous l’offrande que le coeur.

venalidad en el soberano, Edipo y Creonte respectivamente. En la *Iphigénie* de Racine y en el *Idoménée* de Crébillon tenemos precisamente un oráculo equívoco y una traición: en la primera obra, la divinidad “explica” finalmente el oráculo por voz del propio Calcante, mientras que la traición viene de Erífila, al revelar a éste la secreta intención del rey, que pretende la huida de Ifigenia (Acto IV, escenas 10 y 11); en la segunda, el ambiguo vaticinio y el intento de huida del rey son revelados al pueblo por Egesipo y Eríxena (Acto III, escena 7), en tanto que las referencias al ajusticiamiento de Meriones evocan el relato de Fénélon y las noticias de la tradición antigua sobre el tema de la traición política³⁰. Con todo, en la tragedia de Cienfuegos hay dos novedades fundamentales: el oráculo es falso y la traición está personalizada en el sacerdote.

La transformación de la figura de Sofrónimo constituye, pues, una de las principales innovaciones operadas por Cienfuegos en la elaboración del drama. El personaje, que tanto en el relato de Fénélon como en la tragedia de Crébillon hacía honor a su nombre (“nombre de la prudencia”) y representaba al prudente y leal consejero del rey, se ha convertido en la obra de Cienfuegos en un ser ambicioso y desalmado, que traiciona a su soberano sirviéndose de las desgracias que afligen al pueblo y de su privilegiada condición sacerdotal. A través de la impostura de Sofrónimo halla cabida en la acción dramática una justificación del sacrificio del inocente príncipe Polímenes, que de otro modo difícilmente resultaría verosímil a la luz de la razón. Este giro en la caracterización del personaje, que de consejero ejemplar se transforma en impostor intrigante y falaz, sirve a Cienfuegos para denunciar, a nivel político, la doblez de ciertos colaboradores que pierden a sus soberanos y, a nivel ideológico, las creencias supersticiosas contrarias a la razón y a las leyes eternas de la naturaleza³¹.

El tema y la figura del consejero traidor, que ejerce una perniciosa influencia sobre su incauto rey, estaba ampliamente desarrollado en el *Télémaque* de Fénélon, donde el propio Idomeneo cuenta por extenso (XI, pp. 171-184) cómo Protesilao, con la complicidad de Timócrates, le indujo a cometer graves errores y actuaciones inicuas, alejando a vasallos leales como Filocles o Meriones. La obra de Fénélon, destinada a servir de orientación pedagógica al joven príncipe y futuro rey, el duque de Borgoña, de quien el Arzobispo de Cambrai era preceptor³², entraña una crítica de la sociedad francesa de la época y de la política de Luis XIV, en consonancia con la

³⁰ Cf. M. Valverde, 2005a, pp. 271-274, 284-285.

³¹ En la tragedia *Idoménée* (1764) de Lemierre el gran sacerdote de Neptuno, que incita al rey a cumplir el voto, representa la voz del fanatismo y la superstición (cf. C. Girdlestone, 1973, p. 114); pero la relación entre ambas obras no parece ir más allá de esta coincidencia.

³² De hecho, un editor de obras de Fénélon, P. Aubouin, se refería en 1699 al manuscrito con el título de *Éducation d'un prince ou les Aventures de Télémaque*. Cf. J. Le Brun (ed.), 1997, v. II, p. 1243; y, en general, p. 1252 ss.

posición teológica y política del autor, que le valió la condena tanto del Papa como del Rey. En la tragedia de Cienfuegos también puede adivinarse una referencia en clave política a la realidad española del momento. Desde 1789 el débil reinado de Carlos IV genera una situación dominada por intrigas palaciegas, a la que se añade el nuevo recelo y oposición a lo francés tras la revolución. Precisamente el año de 1792 verá la caída de Floridablanca, el breve gobierno de Aranda y la ascensión de Godoy, favorito de la reina, como primer ministro en noviembre, poco antes del estreno del *Idomeneo* el día nueve de diciembre; en definitiva, una situación de cambios precipitados por los acontecimientos revolucionarios venidos de Francia. En la obra de Cienfuegos la sublevación del pueblo ante las injustas decisiones de un rey imprudente y manipulado muestra las trágicas consecuencias del mal gobierno; y sin abogar por el populismo, plantea la necesidad de un monarca que, rodeado de consejeros prudentes y leales, satisfaga las esperanzas de justicia del pueblo; un ideal de soberano prudente y justo, apoyado en la razón y la virtud y comprometido con el bien de su pueblo, que también representan el noble Hacén en *Zoraida* y el sabio Pítaco en la tragedia homónima (aunque en este último caso resulte insuficiente para garantizar la felicidad de sus súbditos)³³.

En este sentido el ideario ético-político del *Idomeneo* resulta cercano al espíritu del *Télémaque*, donde también la bárbara actuación de Idomeneo provoca la rebelión del pueblo (V, p. 62)³⁴; donde se idealiza al personaje de Aristodemo, un rey casi republicano que supedita su continuidad a la felicidad de sus súbditos (V, pp. 74-75); y donde la figura de Minos, paradigma de soberano prudente y justo, es evocada reiteradamente (IV-V, pp. 53-75, etc.), como también lo es en el texto de Cienfuegos, que hace de Polímenes un espejo de Minos (vv. 351, 368, 616, 936, etc.): al ver el pueblo al príncipe encaminándose al sacrificio, “se imaginan / otro Minos en él” (vv. 1271-72). Incluso el propio Idomeneo al final de la tragedia, en la alocución dirigida al joven Licas, se ve como un ejemplo aleccionador, un modelo

³³ Cf. J.A. Ríos Carratalá, 1983, pp. 449-455; P. Carrascosa Miguel, 1989, pp. 93-94; G. Carnero (coord.), 1995, pp. 535-536.

³⁴ En el *Idomeneo* la crueldad del rey es denunciada por los gritos del pueblo (vv. 1297-98):

Perezca el Rey y el sacerdote,

Era el grito común.

Y las palabras angustiadas de Brisea (vv. 1399-1401):

Por un tirano

Y por un impostor su vida puso

Al hierro que le hirió.

Incluso el propio Idomeneo exclama (vv. 1492-94):

¡Oh patria mía, / ... aborrece /

A tu bárbaro rey!

negativo en este caso, para que el futuro soberano pueda aprender de los errores por él cometidos (vv. 1528-33):

Joven,
Venturoso en nacer cuando pudieses
Aprender en mi mal, serás monarca
De cien provincias. Cuando el cetro empuñes,
De mí te acordarás: mi ejemplo sea
Tu escarmiento y salud.

El pasaje contiene un claro eco del *Télémaque*, donde Idomeneo, en discurso dirigido al joven Telémaco y a Méntor en Salento, presentaba también su caída como un ejemplo terrible para los demás reyes³⁵. Por cierto que este valor ejemplar de la tragedia, especialmente para los reyes, era un precepto establecido en la definición del género dictada por la *Poética* de Luzán³⁶. En fin, al tono pedagógico del *Idomeneo* corresponde, asimismo, la función del personaje de Agenor como educador del joven Polímenes, en cuya alma ha sembrado la virtud y el amor a la patria (vv. 357-372, 1007-1049): en la escena XV del segundo acto se dibuja esa relación entre ambos, que recuerda las continuas admoniciones de Méntor hacia Telémaco en la obra de Fénelon y la prudente guía sobre Idamante que el rey espera de Sofrónimo en el drama de Crébillon (Acto IV, escena 4).

En la tragedia de *Idomeneo* Cienfuegos ejemplifica las ideas de la Ilustración, de las que era ferviente seguidor³⁷. La razón, la virtud y la justicia están encarnadas en jóvenes personajes como Linceo, Licas y Polímenes, que se contraponen a la figura desleal, ambiciosa y malvada de Sofrónimo. El conflicto entre ambas posiciones queda bien expresado por Linceo (vv. 1206-07):

³⁵ (VIII, p. 124): “Hélas! ... quel changement! Quel exemple terrible ne suis-je point pour les rois! Il faudrait me montrer à tous ceux qui règnent dans le monde, pour les instruire par mon exemple. Ils s’imaginent n’avoir rien à craindre, à cause de leur élévation au-dessus du reste des hommes.”

³⁶ “La tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, *sirviendo de ejemplo y escarmiento* a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder” [el subrayado es mío] (I. de Luzán, *La Poética*, ed. de R.P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 433).

³⁷ En Salamanca, donde asistió a la tertulia de Meléndez Valdés junto con otros poetas del llamado *Parnaso salmantino*, Cienfuegos se impregnó de lecturas de los autores franceses (los enciclopedistas, entre ellos Rousseau, cuya obra había sido prohibida por la Inquisición, etc.) y de las nuevas ideas del liberalismo ilustrado, que a su regreso a Madrid siguió defendiendo también en los ambientes literarios de la capital, entre otros con su amigo Manuel J. Quintana. Cf. E. Alarcos, 1931, pp. 712-730.

¿Y la ambición perversa
ha de triunfar de la inocencia santa?

El propio Sofrónimo reconoce la noble condición de su hijo³⁸, quien se enfrenta a la autoridad paterna con la misma razón que empuja al pueblo a sublevarse contra la autoridad del rey en defensa de Polímenes (“Toda Cidonia / por él se mueve”, vv. 1229-30): la lucha contra la injusticia³⁹. En la bondad del príncipe, que se siente dichoso de auxiliar al pueblo y acepta resignado su muerte para la salvación de la patria (“¡Pueda en mi sangre / encontrar su salud!, vv. 1163-64) late el verdadero sentido de la religiosidad, como señala Agenor (“Una deidad habita en Polímenes”, v. 370).

A través del desarrollo dramático se muestra un pensamiento rico de implicaciones políticas, sociales y ético-religiosas, emanado del enciclopedismo⁴⁰. En la voz de Linceo se expresa reiteradamente la creencia en “una justicia universal y eterna” (v. 165) como bien supremo, el rechazo de las prácticas supersticiosas que ofenden a la verdadera divinidad, y la firme defensa de la razón formulada en un tono casi revolucionario (vv. 185-187):

Cuando desmaya
Vencida la razón, por defenderla
Se debe atropellar el orbe entero.

La dialéctica entre razón y piedad se transforma, por la iniquidad del sacerdote, en lucha de la razón contra la falsa piedad y la superstición. Desde la primera escena la noble conciencia de Linceo se rebela frente a la perversa intención del padre y rechaza los sacrificios humanos como una práctica dictada por la ignorancia y contraria a la ley natural (vv. 143-149):

En el mismo lugar que os oye ahora
Aprobar los humanos sacrificios
Me acuerdo que os oí, cuando Ifigenia
Al dios del mar en holocausto impió
Rindió su vida, que los altos dioses
El rostro apartan de sangrientos cultos
Que trastornan sus leyes inmutables.

³⁸ “Tu admirable virtud es mi delito” (v. 228); “Sus virtudes / harán estéril mi angustioso crimen” (vv. 732-733).

³⁹ Para los enciclopedistas el poder se legitima en la justicia, de modo que frente a una autoridad injusta es lícita la rebelión. Cf. P. Carrascosa Miguel, 1989, p. 92.

⁴⁰ El anónimo autor del prólogo a la edición de 1816 de las *Obras poéticas* de Cienfuegos elogia precisamente en sus tragedias los “pensamientos sublimes” y el “animado diálogo” (p. VI). Sobre el trasfondo ideológico del *Idomeneo* hay observaciones interesantes en P. Carrascosa Miguel, 1989, pp. 89-102.

el mito. La esencia misma de éste ha sido sometida al dominio de la razón, al privar de significado religioso la ejecución del voto: si en la tragedia de Crébillon, como en las de Eurípides y Racine, el sacrificio de la víctima producía de inmediato efectos positivos, indicando la aceptación de la sangre por la divinidad para el restablecimiento del orden, en la obra de Cienfuegos tal posibilidad queda descartada desde una óptica racional. La divinidad, moralmente concebida, no puede reclamar sangre inocente ni ser contraria a la ley natural.

BIBLIOGRAFÍA.

- E. Alarcos, 1931, "Cienfuegos en Salamanca", *Boletín de la RAE* 18, pp. 712-730.
- N. Álvarez de Cienfuegos, 1816, *Obras poéticas*, 2 tomos, Madrid, Imprenta real.
- J. Arce, 1981, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid.
- J.L. Cano (ed.), 1969, N. Álvarez de Cienfuegos. *Poesías*, Madrid.
- G. Carnero, 1987, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza.
- G. Carnero (coord.), 1995, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid.
- P. Carrascosa Miguel, 1989, "Pensamiento, virtud y voluntad conciliadora en los dramas 'clásicos' de Nicasio Álvarez de Cienfuegos", *Dieciocho* 12.1, pp. 89-102.
- J.M. Caso González (ed.), 1983, *Historia y crítica de la literatura española. IV Ilustración y Neoclasicismo*, Barcelona.
- J.A. Cook, 1959, *Neo-classic Drama in Spain. Theory and practice*, Dallas.
- J.Mª Díaz-Regañón López, 1955-56, *Los trágicos griegos en España*, Valencia.
- G. Favier, 1992, "Idoménee, Idomeneo. De Crébillon à Mozart", en *Itinéraires mozartiens en Bourgogne*, F. Claudon (éd.), Paris, pp. 181-199.
- C. Girdlestone, 1973, "Idoménee ... Idomeneo. Transformations d'un thème 1699-1781", en *Recherches sur la Musique française classique XIII*, Paris, pp. 102-123.
- J. Johnson (ed.), 1981, G. de la Huerta, Cadalso, Cienfuegos, Quintana, *Cuatro tragedias neoclásicas*, Salamanca, Almar.
- J. Le Brun (ed.), 1997, Fénelon, *Oeuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade.
- F. Martínez de la Rosa, 1962, "Apéndice sobre la tragedia española", en *Biblioteca de Autores Españoles*, Tomo CL, Madrid, pp. 164-173.
- E. Palacios Fernández, 1988, "La tragedia", en *Historia del teatro en España, II siglo XVIII-siglo XIX*, J.Mª Díez Borque (dir.), Madrid, pp. 194-202.
- E. Palacios Fernández, 1996, "La tragedia neoclásica", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, F. Aguilar Piñal (ed.), Madrid, pp. 193-200.
- C. Real, 1948, "La escuela poética salmantina del siglo XVIII", *BBMP* 24, pp. 321-364.
- J.A. Ríos Carratalá, 1983, "Notas sobre el teatro de Cienfuegos", *Anales de Literatura Española* 2, pp. 447-455.
- J. Simón Díaz, 1944, "Nuevos datos acerca de Nicasio Álvarez de Cienfuegos", *Revista de Bibliografía Nacional* 5.3, pp. 263-284.
- M. Valverde, 2001, "Cienfuegos y la tradición anacreóntica", *EClás* 119, pp. 63-88.
- M. Valverde, 2005a, "El mito de Idomeneo: de la épica antigua a la tragedia moderna", *Myrtia* 20, pp. 265-291.
- M. Valverde, 2005b, "Figuras del mito clásico en la poesía de Cienfuegos", en *Amica Verba in honorem Prof. A. Roldán Pérez*, R. Escavy-E. Hernández-J.M. Hernández-MªI. López (eds.), Murcia, t. II, pp. 1001-1013.