

Document downloaded from the institutional repository of the University of Alcalá:
<http://dspace.uah.es/dspace/>



Universidad de Alcalá

This is a postprint version of the following published document:

Francisco Castilla Urbano (2019) *Pasión, razón y política en la tragedia Don Sancho García*, de José Cadalso, *Bulletin of Spanish Studies*, 96:4, 573-596

Available at: <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1596643>

© Taylor & Francis Online

(Article begins on next page)



This work is licensed under a Creative
Commons Attribution-NonCommercial-
NoDerivatives
4.0 International License.

Pasión, razón y política en la tragedia *Don Sancho García*, de José Cadalso*

FRANCISCO CASTILLA URBANO

Universidad de Alcalá

1 *Don Sancho García* como tragedia neoclásica

Don Sancho García, conde de Castilla: tragedia española original es el título completo de una tragedia neoclásica escrita por el ilustrado José Cadalso (1741–1782) durante 1770, estrenada en el palacio del ministro Aranda y representada después en un teatro público de Madrid, el 21 de enero de 1771.¹ Su argumento gira en torno a un drama de honor que se inspira en un relato sobre la Edad Media española, la leyenda de *La condesa traidora*, aunque el desarrollo de los hechos transcurre de manera diferente.² El

* Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación 'Discursos legitimadores de la conquista y la colonización de América al norte y al sur del continente' (Instituto Franklin-UAH 2011-007).

1 Nigel Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, trad. Ángela Figuera (Madrid: Gredos, 1962), 43.

2 Sobre la leyenda, véanse entre otros muchos: Ramón Menéndez Pidal, 'Realismo de la epopeya española: leyenda de la condesa traidora', en su *Idea imperial de Carlos V: 'La condesa traidora'*; 'El romanz del infant Garcia'; 'Adefonsus imperator Toletanus', 6ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1971), 37–72; J. M. Ruiz Asencio, 'La rebelión de Sancho García, heredero del condado de Castilla', *Hispania Sacra*, 22 (1969), 31–67; Louis Chalon, 'La historicidad de la leyenda de la condesa traidora', *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977–1978), 153–63;

Mercedes Vaquero, 'Condesa traidora', en su *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media* (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990), 1–64; Alan

D. Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana: catálogo y estudio. I. fíptica y romances* (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1995), 67–71; Paloma Gracia, 'La leyenda de la Condesa traidora: observaciones sobre su estructura y significación', en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12–16 de septiembre de 1995)*, ed. José Manuel Lucía Megías, 2 vols (Alcalá de Henares: Univ. de Alcalá, 1997), I, 721–28; y Marjorie Ratcliffe, 'Ambición y maternidad: la leyenda de la condesa traidora en el teatro épico-histórico de los siglos XVIII y XIX', en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo ... (París, del 9 al 13 de julio de 2007)*, coord. Pierre Civil & Françoise Crémoux, 2 vols (I [conferencias plenarias]; II, CD-Rom) (Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert, 2010), II, artículo núm. 190.

autor reconoce antecedentes en el teatro barroco: 'Este asunto ha sido tratado en las tablas de nuestro antiguo teatro según el gusto que dominaba en el siglo pasado',³ lo que puede ser una referencia a la perdida y casi con toda seguridad no auténtica comedia atribuida a Lope de Vega, *Los Monteros de Espinosa*,⁴ o a una versión anónima (*Comedia nueva: De los Monteros de Espinosa*), que fue representada en el siglo XVIII.⁵

A diferencia de lo ocurrido con la otra tragedia de Cadalso que nos ha llegado, *Solaya o los circasianos*, en *Don Sancho García* el autor gaditano no se entregó a un ejercicio de exotismo para situar la obra en tierras lejanas, aunque sí recurrió al artificio de hacer que la acción transcurriera en los siglos medievales. No obstante, este distanciamiento temporal no impide que aparezcan en la obra los temas habituales del género trágico de su tiempo donde, como dice el mismo autor, 'se ven afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje' (172, Argumento). Dicho con más claridad y desde una perspectiva más actual, *Don Sancho García* tiene entre sus asuntos principales la defensa de la institución monárquica, la exaltación del patriotismo, la lealtad de los súbditos al rey, las exigencias de la razón de estado etc., pero también el amor y las pasiones junto con una concepción no reglada de la religión. Todos ellos van a permitir a su autor otorgar un protagonismo especial a la mujer, analizar el ejercicio del poder tal y como se planteaba en su tiempo y postular una religiosidad ajena a iglesias y dogmas, que será lo que nos ocupe en lo que sigue.

Hay que recordar que mientras *Solaya* fue prohibida y no pudo ser estrenada, *Don Sancho García* recibió informes favorables el 7 de diciembre de 1770 y el 8 de enero de 1771, firmados por los censores Francisco de la Fuente e Ignacio López de Ayala, respectivamente. La tragedia mostraba, por tanto, conformidad con respecto a los cánones ideológicos de las autoridades, aunque se presentó y publicó por primera vez con el seudónimo de Juan del Valle,⁶ tal vez para que no interfiriera con el oficio militar de su autor. Su representación no fue muy afortunada,⁷ lo que determinó su

3 José Cadalso, *Don Sancho García*, 172, Argumento. Edición digital a partir de *Cuatro tragedias neoclásicas*, ed. Jerry Johnson (Salamanca: Ediciones Almar, 1981), 171–231; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2002). Accesible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-sancho-garcia-0/>> (consulta 1 de diciembre de 2016). En lo sucesivo citaré página y número de verso, por este orden, en el texto.

4 S. G. Morley, 'Notes on the Bibliography of Lope de Vega's *Comedias*', *Modern Philology*, 20:2 (1922), 201–17 (pp. 212–13).

5 Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, trad. Figuera, 44–45; la versión anónima es accesible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-monteros-de-espinosa-2/>> (consulta 31 de enero de 2017), aunque no coincide con el título indicado por Glendinning.

6 Juan Casamayor Vizcaíno, 'Sobre Juan del Valle, seudónimo de Cadalso', *Revista de Literatura*, 59:118 (1997), 579–86.

7 René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1987), 392–93.

retirada del cartel a los cinco días de su estreno. Cadalso, insatisfecho, dejó constancia de esta situación en el soneto que envió a su amigo, el crítico Pietro Napoli-Signorelli, que citó la obra en su *Storia critica de' teatri antichi e moderni*: 'El vulgo que propicio o desdeñoso, / en críticas y aplausos es injusto, / necio aplaudía, criticaba ansioso. / Hízote Apolo juez, Pedro, y más justo / tú enseñas en tu libro primoroso / crítica al pueblo y al poeta gusto'.⁸

Don Sancho García transcurre en el siglo XI, cuando Castilla todavía era un condado que sobrevivía bajo la presión del reino moro cordobés, mucho más poderoso. La condesa viuda Ava dirige el gobierno durante la minoría de edad de su hijo Sancho. Enamorada del rey Almanzor, ha firmado la paz con su reino y está dispuesta a casarse con él, olvidando las diferencias religiosas y políticas que les separan. Sin embargo, el amor por doña Ava del musulmán forma parte de una estrategia que persigue hacerse con el dominio de Castilla. Para ello, le exige que acabe con la vida de su heredero, lo que la Condesa, tras muchas vacilaciones, se muestra dispuesta a hacer. La copa con el veneno con el que decide matarlo es, finalmente, la que causa la propia muerte de Ava y la ocasión para que se descubra el plan de Almanzor, que se suicida después de su captura por las tropas cristianas.

La tragedia se caracteriza, por tanto, por el conflicto de conciencia entre el deber de doña Ava como madre y su pasión como amante, junto con otros dilemas que tienen que ver con los deberes y obligaciones con la patria y el trono, la lealtad y el engaño, asuntos típicos de la tragedia española del siglo XVIII. Dirigidos respectivamente por un amor apasionado y por la ambición del poder, la Condesa y Almanzor ejercen un influjo negativo sobre todos los que les rodean; en el caso de la primera, por inducción de su amado, y en el del rey moro, por propia iniciativa. Solo los personajes que giran a su alrededor, servidores, consejeros y el mismo conde Sancho García, son portadores de valores que expresan abnegación, compromiso con los demás y con causas dignas, así como verdadero amor. Así, pues, el poder y quienes lo poseen se presentan con una doble cara en esta tragedia cadalsiana: la de quienes quieren servirse del mismo para sus intereses y la de los que lo utilizan para servir a los demás. En el desarrollo del drama no se detecta cambio o ambigüedad alguna en su caracterización, salvo en el caso de doña Ava, sometida a una duda permanente y, finalmente, a la certeza de que ha sido utilizada por su amante para servir a su ambición de poder. A pesar de la existencia de esta red entrecruzada de intereses y de buenas intenciones, Cadalso no logra convertir la trama en un asunto político y tal vez en ello reside la clave del fracaso de la tragedia. En *Don Sancho García* son la ceguera amorosa y el despecho filial los que se acaban

⁸ José de Cadalso, 'Soneto a Napoli-Signorelli', en su *Ocios de mi juventud*, ed., con intro., de Miguel Ángel Lama (Madrid: Cátedra, 2013), 412, vv. 9–14.

adueñando de la obra, que solo encuentra sitio para reflejar el enfrentamiento político en su trasfondo.

Esto último no quiere decir que Cadalso no sea capaz de presentar su idea de la monarquía, de la lealtad de los súbditos, de la razón de estado e incluso de la religión, de manera acorde con lo que demandaba la ideología de su tiempo, de la que se muestra en todo momento como un convencido defensor; sin embargo, todos estos valores solo afloran en la tragedia por detrás del conflicto entre el amor de mujer y el amor de madre que se le plantea a la condesa Ava y de su instrumentalización por Almanzor. En ningún momento, pues, los vínculos políticos, que parecen haber sido la verdadera razón de ser de la tragedia ni, desde luego, los religiosos, adquieren ante el espectador o el lector una importancia igual o mayor a la que desempeña la relación amorosa.

Mas esta tampoco acaba de convencer. Aunque se acepte que la intención de Cadalso era diseñar arquetipos morales,⁹ lo que no deja de ser discutible, la decisión de doña Ava de acabar con la vida de su hijo resulta un tanto inverosímil.¹⁰ Y aun más por la exigencia incondicionada de su amante que, a falta de conflicto alguno con Sancho, solo exhibe su ambición política. Esto envuelve al personaje de la Condesa en un halo de artificio que no solo perjudica su credibilidad, sino el propio mensaje de la tragedia, que nunca llega a ser del todo convincente: su amor loco, además de malherir su amor de madre, provocando el consiguiente rechazo del público, deja sin margen el amor a la patria, verdadera preocupación de Cadalso que apenas logra sacarlo a flote con la actuación de los personajes secundarios.

2 Livianidad femenina o excesos de la pasión

La pasión amorosa excluye el triunfo de la razón y su resultado será el sacrificio de doña Ava, víctima del mismo veneno que había ordenado preparar para su hijo. Conviene distinguir esta muerte de la que provoca la pérdida de la honra en tantas protagonistas femeninas de los dramas barrocos. La decisión de matar a su hijo, aunque sea por amor, aleja a la Condesa del personaje inocente al que le sobreviene la pérdida de la honra individual o del honor familiar a pesar suyo, como ocurría en aquella etapa. Aunque su seducción por el rey moro es fruto de un calculado engaño, esteno es suficiente para redimirla. Ciertamente, doña Ava tiene mucho de víctima, no en vano se muestra desde el inicio de la tragedia entregada totalmente a las demandas de su amante sin distinguir su subordinación

9 María Dolores Albiac, 'Razón de estado y absolutismo ilustrado: *Don Sancho García de Cadalso*', *Crítica Hispánica*, 18:2 (1996), 213–66 (p. 237).

10 De 'falta de credibilidad' habla Josep María Sala Vallaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española* (Madrid: CSIC, 2005), 308.

como mujer y como sujeto político:

CONDESA

De este pecho mío,
¿qué dudas? Qué, ¿te olvidas que en él mandas?
¿Cuándo tus leyes no me han sido blandas?
¿No sabes cuánto anhelo a complacerte?
¿Qué me pides? ¿La vida? Dame muerte.
Gustosa te daré el postrer aliento:
ese será mi más feliz momento.
¿A Córdoba me mandas que te siga?
¿Ser yo tu esclava? ¿España mi enemiga?
¿Qué habrá, Almanzor, que de tu amor me aparte?
(175, vv. 30–39)

Engañada por el cruel Almanzor, la Condesa está dispuesta a sacrificar su amor de madre, su función de gobierno, las exigencias de su religión y su autonomía personal, a la ambiciosa falta de escrúpulos de su amante. La tragedia no solo la representa insegura sino, más allá, como un personaje cuya pasión amorosa por el rey moro le incapacita para gobernarse a sí mismo. Es por ello que, incluso antes de que Almanzor le transmita su pretensión, ya se le reprocha ese temperamento pasional y se le adjudica la liviandad, precisamente por su condición de mujer:

[ALMANZOR]

[...] a tu pasión tanto prevengo.
No recelo me falte tu fineza,
mas sé de las mujeres la flaqueza:
emprenden fácilmente cuanto intentan;
mas si dificultad experimentan,
se apartan de la empresa que intentaron,
tan fácilmente como la idearon. (176, vv. 52–58)

No deja de llamar la atención que doña Ava niegue esa acusación y proporcione razones a favor de su actuación:

CONDESA

No con razón arguyes de ligero
al sexo mío; acuérdate primero
del tesón que he mostrado por mi parte:
¡oh cuánto me ha costado el estimarte!
Lo sabes: mis vasallos se opusieron
luego que mi cariño conocieron
en tu persona puesto. Ellos osados,
y contra tu nación preocupados,
de nuestro amor hablaban con injurias;
corté sus vuelos y calmé sus furias.
Yo sola, sin auxilio, ni consejos,
rompí la nube, que tronaba lejos.

Calló Castilla ya. Ya no se opone
al yugo extraño que mi amor le pone:
¿qué habrá que yo no alcance y te conceda?

(176, vv. 59–73)

Esta actitud de reivindicación de la propia conducta no es única ni se presenta aislada. También al leer la nota de Almanzor, que él mismo no se ha atrevido a comunicar de viva voz, la Condesa reclama la entereza de su género en igualdad con los hombres: ‘No tiembles, mano, vista no te alteres; / porquevea Almanzor, que las mujeres / no tienen menos brío que los hombres’ (177, vv. 103–05).

Sin embargo, la posterior actuación de doña Ava vendría a confirmar el diagnóstico inicial del rey moro, que ella misma acaba reconociendo: ‘tú me conoces dominada / de esta pasión, y mi alma esclavizada’ (192, vv. 217–18). Entra así en la necesidad de dar satisfacción a la pretensión de su amante, lo que a su vez la muestra más inconstante que nunca: sucesivamente se niega a hacerle caso (‘¿Acaso dudar puedo?’ [179, v. 161]); lo reconsidera (‘en afán dudoso, / al bien de mi hijo cede el de mi esposo’ [183, vv. 280–81]); le ofrece una alternativa (‘me resuelvo a que Sancho separado / de mí, y en un castillo aprisionado, / (diciendo yo que ha muerto) pase triste / la vida, que arrancarle pretendiste’ [192, vv. 197–200]); y, ante la negativa a aceptarla por parte de Almanzor (‘o Sancho ha de morir, o has de perderme’ [192, v. 204]), acaba sometiéndose a su dictado (‘no marche Almanzor; muera García’ [195, v. 290]). La decisión resuelve la elección entre hijo y amante, pero abre de nuevo el paso a una dinámica de vacilación: pretende acabar con su hijo con el puñal, ve que no es capaz y recurre al veneno, aunque administrado—finalmente—por un criado. El genio ‘blando’ (192, v. 190), esto es, sensible,¹¹ que el rey moro se empeña en denunciar en Ava, se confirma, aunque sea en forma de variaciones en el camino hacia la consecución de lo pedido por el amante.

Por otra parte, cuando Ava adopta la decisión de matar a su hijo, no se aprecia autonomía alguna por su parte. El ‘tesón’ que dice haber tenido para que su amor prosperara no se advierte; solo su dependencia. Es la exigencia de su amado Almanzor la que la fuerza, bajo amenaza de perderlo, a llevar adelante su propuesta: ‘si te falta valor, desde hoy te olvido’ (177, v. 90), una amenaza que repite una y otra vez durante toda la tragedia el rey cordobés. El espanto inicial que le provoca tal exigencia va desapareciendo de su cabeza; busca alternativas a tan terrible acción, pero intentando siempre agradar los deseos de su amado. Sabedor de su dominio sobre la Condesa, Almanzor, consciente también de que un heredero vivo constituiría siempre un peligro para sus pretensiones de gobierno, rechaza

11 Russell P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico ‘europeo’ de España* (Madrid: Gredos, 1974), 88–94.

su propuesta de encerrar al joven Sancho en algún lugar, haciendo creer que ha muerto. Ante esta negativa, doña Ava cambiará de nuevo su plan para amoldarse, ya de manera inamovible, a la exigencia de Almanzor. No hay en ella, por tanto, un criterio firme ni una voluntad capaz de resistir las demandas del caudillo moro, sino claudicación permanente, aun siendo consciente de la crueldad en la que va a caer. Su fidelidad maternal e incluso política, no existe; la pierde al aceptar plantearse de primeras la requisitoria de Almanzor, pero sigue alejándose de ella en lo sucesivo cuando una vez tras otra se desdice de sus intentos de agradar al amado sin llevar a término lo que desea. Una sensualidad pervertida dirige su acción.¹²

Si el neoclasicismo se define, entre otras cosas, por el control de las pasiones, doña Ava solo las controla instrumentalmente, para llevar adelante los planes que sirven al deseo de Almanzor y garantizarse el debido éxito. Fuera de esa prevención, su actuación es, en su dependencia del amor del rey moro, apasionada, como pasional, aunque dependiente del amor al poder, es la directiva del rey moro. La razón es, en ambos, esclava de las respectivas pasiones, pero esto no los hace partícipes del modelo *sentimentalista* cuyo más célebre representante tal vez sea David Hume sino que, por el contrario, los inscribe dentro del modelo racionalista kantiano, que tiende a ver las pasiones como un mal que limita la verdadera autonomía del sujeto.¹³ En el caso de la condesa Ava, el amor aparece como una fuerza funesta que provoca más penas que agrado (184–85, vv. 319–31), más rigores y delirios que paz (220, vv. 21–24), y que acaba por convertir el gusto en estrago (229, vv. 288–29).¹⁴

La virtud, a la que tanto se aferraba el ideal ilustrado racionalista como contrapunto de la pasión, está bien lejos de poderse identificar con las acciones de la condesa Ava y, como es evidente, con las de Almanzor. Asíviene a admitirlo doña Elvira, cuando conoce la sangrienta elección por la que ha optado su señora: ‘¿no decías / que a la virtud sacrificar querías / tan horrenda pasión?’ (195, vv. 303–05). En el dilema ilustrado entre virtud y pasión, doña Ava es un personaje que, arrastrado por completo por esta última, queda totalmente incapacitado para alcanzar la primera. Por eso no

12 Albiac, ‘Razón de estado y absolutismo ilustrado’, 242.

13 Michael L. Frazer, *The Enlightenment of Sympathy: Justice and the Moral Sentiments in the Eighteenth Century and Today* (Oxford: Oxford U. P., 2010), Chapter 5, Section IV. ‘A Contrasting Precritical Position’, 132–38; Eva M. Kahiluoto Rudat, ‘Artificio, afecto y equilibrio clásico: ubicación estética de la obra de José Cadalso’, en *Coloquio Internacional sobre José Cadalso. Bolonia, 26–29 de octubre de 1982* (Abano Terme: Piovan Editore, 1985), 193–210 (pp. 194–96), retrotrae estos dos modelos a la ‘postura ético-estética iniciada por Shaftesbury’ y el modelo cartesiano, ‘según el cual las pasiones y las emociones del hombre deben ser sometidas al entendimiento y la voluntad’, corrientes que confluyen en los seguidores dieciochescos de Descartes y donde cabría situar la obra de Cadalso.

14 María Teresa Cattaneo, ‘En torno a “Sancho García”’, en *Coloquio Internacional sobre José Cadalso*, 63–78 (p. 72).

tiene sentido atribuirle buena intención:¹⁵ una vez decidida a seguir los deseos de su amante, mantiene hasta el último momento su propósito. Así se aprecia cuando le dan por error la copa destinada a su hijo con el veneno; incluso después de beber y dándose cuenta de que el perjuicio se dirige contra ella, 'con ímpetu quitando el vaso aleve, / a Sancho dijo: de mi vaso bebe' (223, vv. 103–04). Solo poco después, cuando Almanzor confiesa que no la quiere y que solo era un instrumento de su ambición, Ava reacciona contra él y reconoce la grandeza de su hijo al perdonarla a pesar de todo.

El comportamiento poco envidiable de Ava, no debe llevar a suponer que Cadalso mantuvo una imagen unilateral de su género. Más bien, por los testimonios que nos ha dejado en sus escritos, hay que pensar que su opinión osciló a lo largo del tiempo y según las circunstancias por las que atravesó, aunque desde luego siempre se mostró más a favor de un cierto reconocimiento y formación que de su ostracismo.¹⁶ Ni siquiera en *Don Sancho García* se puede decir que la Condesa representa la imagen de la mujer. En la misma tragedia, Elvira, la noble que le sirve y a la que confía sus secretos, y la causa última de que se desvele su pretensión de envenenar a su hijo, aparece como un prototipo de lealtad a su persona, hasta donde el sentido del deber e incluso el sentido común, la obligan. Gracias a la sensatez de esta joven, desaparece el secreto del premeditado filicidio y es posible adoptar las medidas oportunas para proteger al adolescente conde. Aunque Elvira sea un personaje secundario de la tragedia, su actuación impide cualquier generalización sobre el carácter femenino, permitiendo advertir que si la liviandad puede ser característica de alguna mujer, también hay mujeres en las que la firmeza y la conciencia clara del deber son constitutivas de su ser.

Frente a la pasional actitud que ciega a doña Ava, la racional sobriedad de Elvira se convierte en un ejemplo de comportamiento que sobrepasa la virtud personal para elevarse a categoría política. Su decisión de frenar el previsto filicidio es un acto de virtud cívica: tiene el carácter de un acto de lealtad al futuro gobernante, lo que en términos ilustrados se puede considerar expresión de patriotismo. Así, pues, la pasión ciega de una mujer encuentra su contrapunto en la razón ilustrada de otra. El contraste entre estos personajes femeninos será aplicado por Cadalso también en las figuras masculinas de la tragedia, y se muestra muy útil desde el punto de vista didáctico; no en vano era un recurso dramático muy utilizado en la época.¹⁷

15 'Del mismo modo, a pesar de su declarada intención de asesinar a Sancho, cuando el momento llega, no puede hacerlo: el miedo la domina, demostrando que su buen corazón se opone a sus designios' (Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, trad. Figuera, 50).

16 Nicole Harrison, 'La mujer, la moralidad y el matrimonio en las obras de Cadalso', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 389 (1982), 291–308.

17 Reyes Narciso García-Plata, 'Aproximación al estudio del recurso del contraste en los contenidos de la tragedia neoclásica', *Anuario de Estudios Filológicos*, 23 (2000), 369–94 y, de la

Por otra parte, permite que se pueda salvar cualquier acusación que tenga que ver con la discriminación de género: *Don Sancho García* muestra los comportamientos de dos mujeres que responden a lógicas opuestas, evitando así que pueda hablarse de su autor como transmisor de los peores tópicos sobre la mujer. No hay tal desde el momento en el que al carácter voluble de su protagonista se opone la firme lealtad política de su noble servidora y confidente. De una u otra forma, Cadalso evitó caer en la extendida imagen de una mujer que cifra su valía en su abnegación y en su entrega a la felicidad de su familia.¹⁸

3 De Almanzor o la razón de estado al príncipe ideal

Si hay un responsable último de que se produzca la tragedia, ese es el rey Almanzor. Dueño del corazón de la condesa Ava, se sabe en condiciones de exigir su máximo sacrificio, sin que lo atroz del mismo introduzca duda alguna en su persona. Su comportamiento aparece guiado por un afán de poder a cuyo servicio ningún medio le parece suficiente, como le indica Alek: ‘los que la ambición llenar desean, / no distinguen los medios que se emplean’ (188, vv. 71–72). Se introduce así en la tragedia la razón de estado, que no reconoce límite moral, político ni de ninguna otra clase, en las acciones que se encaminan a la consecución del fin establecido: ‘A la razón de estado no hay razones / que superiores sean, ni hay ideas / que pesen más’ (192, vv. 192–94). Cadalso, que no era desconocedor del desprestigio del concepto entre los autores españoles del siglo XVII,¹⁹ pone en el rey moro no solo su encarnación, sino también su defensa y utilidad, que pretende que sea igualmente válida para Ava: ‘espero, que ya considerado / el gran valor de la razón de estado, / habrás juzgado acción menos impía / sacrificar la vida de García’ (190–91, vv. 151–54).

Cadalso no solo utiliza el concepto de razón de estado, sino que acude también a esa fortuna ciega que es árbitro de la mitad de las acciones de los hombres,²⁰ para recordar que ‘a fieras semejantes [...] / al darles triunfos, la quietud les niega’ (188, vv. 66–68). Es decir, los que actúan sin límite moral son como fieras, acusación que cae repetidas veces sobre el rey moro. Pero, además, por la inhumanidad de sus acciones, están condenados a sufrir la

misma autora, ‘Nueva aproximación al estudio del recurso del contraste en la tragedia neoclásica: los personajes’, *Anuario de Estudios Filológicos*, 25 (2002), 327–43.

18 María Angulo Egea, ‘Virtuosa, casta y heroica: la mujer española en el melólogo del XVIII’, *Revista de Literatura*, 68:136 (2006), 471–88 (p. 486).

19 Pablo Fernández Albaladejo, ‘Entre la razón católica y la razón de estado: senderos de la “Raison politique” en la monarquía española’, *Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies*, 5 (2009), 97–116.

20 Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, estudio preliminar, trad. & notas de Ángeles Cardona de Gibert (Barcelona: Bruguera, 1978), XXV:178.

llamada de su conciencia. Ese sentido tiene la crítica de Alek a Almanzor cuando le plantea la debacle moral que supone su mandato a Ava: 'es crimen más tirano / que si tú lo mataras con tu mano' (187, vv. 41–42). Un crimen que tal vez ni siquiera el mismo instigador sería capaz de ejecutar: '¿tu diestra no temblara / si al inocente pecho se acercara / con el hierro, o veneno, conducido solo de tu ambición?' (187, vv. 43–46).

Pero, ante la sospecha de que los reparos morales no basten para frenar al maligno Almanzor, Alek recurre también a anticiparle las consecuencias de la acción. La venganza del pueblo que quiere a su caudillo y tiene depositadas en él sus esperanzas, la pena de su propia madre y la contrariedad de la corte por la muerte de su señor (187, vv. 49–54) constituyen otras tantas razones para no llevar a cabo el crimen. El rey moro, sin embargo, no frena su impulso homicida ante el panorama que le augura su consejero.

Al identificarlo con la razón de estado ya puede suponerse que ningún rasgo favorable puede adornar la figura de Almanzor. Su enfrentamiento con otras taifas cercanas a Córdoba dice mucho de sus ambiciones políticas y militares: 'Hoy del moro Almanzor la regia mano, / temor del granadino y sevillano, / tuya será' (178, vv. 117–19). Tiene mal concepto del género femenino: 'sé de las mujeres la flaqueza' (176, v. 54); le atribuye la doblez que él mismo posee: 'esa amenaza de matarte / puede ser en tus labios sutil arte' (193, vv. 235–36); traiciona su amor por Ava, haciéndole creer en su existencia, cuando en realidad lo único que persigue desde el principio es el condado castellano, sin importarle el precio: 'bien muerta o viva, quiero / coronarme en Castilla' (193, vv. 237–38). Tampoco aprecia la lealtad de su fiel consejero Alek, que se ve sancionado por decirle la verdad, y a quien solo reconoce su valía en su desgracia final. Ni siquiera se puede decir que mantenga un compromiso cierto con la religión. En la exigua forma de religiosidad que implica la mención del firmamento, su soberbia le lleva a no reconocer superior: 'No imploro yo el favor de las estrellas: / mi pecho es superior a todas ellas' (226, vv. 181–82). Por otro lado, su suicidio final, a la vez que, como recurso dramático, permite respetar la inviolabilidad de la persona regia, incluso tratándose de un tirano,²¹ muestra con claridad su apego a la realidad del poder, para el que la religión y sus preceptos son meros instrumentos, y las consecuencias que tiene cuando se quiere alcanzar por cualquier medio.²² Si la tragedia debe resultar ejemplar al

21 María Dolores Albiac, 'Cetros y puñales: *Don Sancho García* y la filosofía del poder', *Bulletin Hispanique*, 96:2 (1994), 335–52 (p. 343); y Sala Valldaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, 121: 'El suicidio se convierte en una alternativa al tabú del asesinato, con la ventaja de que la condena ética y religiosa del personaje malvado resulta aún mayor'.

22 Tracie Amend, 'Enlightenment Values and the Female Psyche on the Neoclassic Stage: The Tragic Heroine As Pre-Romantic Subject', *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*,

enseñar que no hay vicio ni exceso sin castigo, Almanzor asume con su propia muerte la sanción que merece su comportamiento.

Cadalso supo aprovecharse de la figura del moro traidor, cuya vileza se correspondía con el estereotipo más extendido en la sociedad española de su tiempo, para construir su tragedia. Desde esa perspectiva ninguna maldad, del engaño amoroso al ardid político, la desconsideración hacia sus súbditos la traición, resultan sorprendentes por parte de Almanzor. Él mismo asume que la decisión que quiere obligar a tomar a Ava es una 'idea, al parecer tirana' (186, v. 14), y sus exigencias hacia Alek: 'Habla como se debe con los Reyes' (186, v. 22), se perciben como propias de un tirano, lo que resulta confirmado por este: '¿te gustara ser Rey, siendo tirano?' (188, v. 58). Incluso acepta que su forma de mandar es propia de un déspota: '¿De qué sirve ser Rey, si se le anula, / por rígidos consejos de un anciano, / el despotismo que hace al soberano?' (190, vv. 132–34), sin huír del desprestigio que el término, a pesar de su confusión, había adquirido en la Ilustración.²³ No puede extrañar, pues, que la misma Condesa le califique de tirano (192, v. 194), lo que equipara con la falta de valor (191, v. 180).

La maldad de Almanzor se hace más evidente frente a la rectitud de su consejero Alek, que no solo expresa el repudio de sus ambiciones y de los medios para conseguirlas, sino que es un ejemplo permanente de lealtad. El contraste entre la inmoralidad del rey y la virtud de su consejero no solo sirve a la finalidad instructiva que asumía el teatro dieciochesco sino que introduce en la obra un tipo de personaje que Cadalso utilizó en obras contemporáneas como *Solaya o los circasianos* (el príncipe Selin y, con menor protagonismo, su lugarteniente Kaulin), y posteriores, como las *Cartas marruecas* (Gazel y, sobre todo, Ben-Beley). Todos ellos comparten con Alek su pertenencia a mundos no europeos, credos no cristianos y una visión sensata y comprensiva de la realidad social que sirven a Cadalso para mostrar el triunfo de la tolerancia con la que tendía a identificarse.²⁴ En la tragedia *Don Sancho García*, a ese cosmopolitismo que, por una parte, salta por encima de la etnia o de la religión para reconocer el comportamiento virtuoso y, por otra parte, implica una convivencia sin prejuicios entre personas elevadas de distintas culturas o costumbres, se

35:2 (2012), 255–75, alude a la ejecución de Almanzor por los soldados castellanos (pp. 260 & 262), eliminando el carácter transgresor de la acción final del rey moro.

23 Franco Venturi, 'Oriental Despotism', *Journal of the History of Ideas*, 24:1 (1963), 133–42 (p. 135); José Antonio Maravall, 'La fórmula política del despotismo ilustrado' (1985), en su *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, intro. & compilación de María del Carmen Iglesias (Madrid: Mondadori, 1991), 443–59.

24 Francisco Castilla Urbano, 'José Cadalso: sobre la barbarie (propia y de los otros)', en *Barbarie y civilización. XVI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: Cádiz, América y Europa ante la modernidad 1750–1850*, ed. Jesús González Fisac (Cádiz: Univ. de Cádiz, 2014), 129–44.

añade el aprecio mutuo. Así, se lo muestra Alek al consejero y al Conde castellanos:

[ALEK] [...] y tú, Gonzalo amigo,
 el cielo soberano me es testigo
 del gozo que en tu trato he recibido
 el tiempo que en Castilla yo he vivido.
 Joven feliz, que al mando destinado
 por ayo tan prudente estás criado ... (200, vv. 101–06)

Y el mismo Sancho corresponde con un elogio similar al consejero de Almanzor: '¡Alek, oh sabio Alek! Mi pecho siente / tan oculto dolor, y tan vehemente, / que ni explicarlo, ni sufrirlo puedo' (200, vv. 107–10).

Con estos valores no puede sorprender que el gobernante ideal de Alek, muy al contrario de lo que es el comportamiento de su monarca, sea aquel que deja de lado sus pretensiones egoístas y las sustituye por la búsqueda del bienestar colectivo. Gracias a este consejero, la tragedia cadalsiana puede mostrar el camino de la felicidad social, superando la aparente paradoja de su final desgraciado.²⁵ En el dilema entre el interés por lo propio y la virtud que mira por la sociedad, el fiel vasallo muestra a su rey con su vida y sus consejos el camino recto que debería recorrer:

[ALEK] Si quieres dar a siglos venideros
 timbres para tu fama verdaderos,
 imita a los Monarcas virtuosos,
 que se tienen por grandes y gloriosos,
 como sus pueblos venturosos sean.
 Cuán dignamente su vigor emplean
 en hacer respetar a la justicia,
 en cortar el progreso a la malicia
 premiar virtudes castigando vicios,
 y ofrecer a los cielos sacrificios
 en tantas aras, como son los pechos
 de vasallos que viven satisfechos. (189, vv. 105–16)

Al identificar la tiranía, Cadalso se encontraba en condiciones óptimas para contrastarla con el absolutismo de los condes castellanos y, por extensión, con el de la monarquía de Carlos III. Como dirigentes de un gobierno que quiere ser visto de manera mucho más humanizada que el de Almanzor, sin duda aquellos les cuadra la idea enunciada por Alek, según la cual 'Un Rey del Ser supremo es un retrato' (187, v. 23). Esa declaración, por los versos que siguen ('a Dios solo será lenguaje grato / la voz de la verdad'

25 Josep María Sala Valldaura, 'La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica', *Castilla. Estudios de Literatura*, 19 (1994), 171–86 (p. 186).

[187, vv. 24–25]], debe interpretarse desde un punto de vista moral como una exigencia de comportamiento irreprochable tanto para el monarca, que es imitación de Dios en la tierra, como para sus consejeros, que se las ven con la imagen divina en su tarea. Pero, a la vez, la idea del rey como copia mundana de Dios no deja de transmitir también una idea de legitimidad, superioridad e inviolabilidad de las decisiones y acciones de los monarcas que los sitúan por encima de cualquier control. Así lo expresa la noble Elvira, que incluso atribuye a Dios la protección de la persona regia:

DOÑA ELVIRA ¡Oh Dios, inmenso Ser!, por cuyas leyes
 se juzgan las personas de los Reyes;
 tú, que solo conservas en tus manos
 las causas de los sacros Soberanos
 no permitas que sea profanada
 tu imagen en los Reyes estampada. (219, vv. 303–08)

Es el sentido reforzado con la expresión del mismo Alek: ‘El Rey es como Dios’ (199, v. 53), que no solo eleva al monarca a la cima de la autoridad, sino que a continuación le exime incluso de responsabilidad por sus actos, por la incapacidad para entenderlos (‘quien más lo estudia, menos lo comprende’ [199, v. 54]). Un rey debe ser obedecido siempre, aunque se comporte como un tirano: ‘si de Rey pasando a ser tirano, / me mata, besaré su regia mano. / Estas del buen vasallo son las leyes, / por más faltas que se hallen en los Reyes’ (198, vv. 21–24).²⁶ De manera que si el rey actúa de forma correcta, el agradecimiento de su pueblo debe ser mayor todavía. Desde esta perspectiva, afirmaciones realizadas desde el inicio de la tragedia, como ‘El cielo, visible y único Juez de los Soberanos’ (172, Argumento), contribuyen claramente a justificar el absolutismo. Este, sin embargo, aparece como un régimen que logra la adhesión y el consenso de sus nobles y la obediencia del pueblo frente a la sumisión y la soledad que implica la descarnada razón de estado de Almanzor. Gracias a este contraste, la tragedia cadalsiana, a pesar de caer en el anacronismo, podía situar sin complejos en un pasado lejano el elogio de la obediencia al rey (188–89, vv. 73–104).

Nada más representativo de cada gobernante y de las relaciones que impone su régimen que la actitud que mantiene ante sus consejeros. Frente a la ciega obediencia y nula autonomía que Almanzor exige de Alek, la receptividad de Sancho a los consejos de Gonzalo; frente a la condena del ministro moro por expresar a su rey la maldad de sus propósitos, el reconocimiento que el joven conde hace de quien contribuye a su educación:

26 Nigel Glendinning, ‘Ideas políticas y religiosas de Cadalso’, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 389 (1982), 247–62, ve este tipo de aseveración próxima ‘a la antigua teoría del derecho divino de los soberanos’ (249).

[DON SANCHO] Y tú, Gonzalo, pues tu noble cuna
te eleva a lo mayor de la fortuna,
a mi lado estarás. Si la Condesa
manda que ocupen puestos en la mesa
todos los Grandes, pocos lo merecen
como tú, mi Gonzalo. (215, vv. 187–92)

Gonzalo va a responder a su particular alabanza exponiendo una teoría general de las funciones de la nobleza, que bien puede elevarse a las elites sociales, y sobre la que Cadalso volverá en las *Cartas marruecas*.²⁷ De inicio, de acuerdo con los más sólidos presupuestos ilustrados,²⁸ contraponen a los que se dedican al ocio con los que se entregan a tareas útiles. Los primeros no merecen el aprecio de su soberano, mientras estos últimos, con las armas o con el saber, son la mejor defensa de la patria y del propio monarca (215, vv. 192–200). La misma trayectoria del consejero avala sus palabras: sirvió muy pronto al abuelo de García con las armas, asumiendo responsabilidades cada vez mayores conforme avanzaban su edad y su destreza, hasta comandar con éxito los ejércitos castellanos. Ahora, ‘Llegada mi vejez, en tu crianza / fundé yo mi deber, y su esperanza / tu Corte: de este modo te he servido; / feliz de haber tal lauro conseguido’ (216, vv. 227–30). Por lo demás, aunque sus ascendientes fueran nobles, Gonzalo no reivindica la nobleza por herencia; esa concepción solo produce ‘Nietos indignos de predecesores, / a mejor descendencia acreedores’ (215, vv. 207–08). Lo que defiende el noble castellano, y lo que Cadalso también elogiará en su obra más famosa,²⁹ es la nobleza ganada con el propio esfuerzo, que hace digno tanto al que lo lleva a efecto como a su linaje: ‘Solo me acuerdo yo del padre mío / para imitar sus prendas con mi brío: / si al acordarme de él no le imitara, / el corazón del pecho me arrancara’ (215, vv. 209–12).

No hay que descartar una lectura biográfico-histórica de esta entente entre nobleza y monarquía que Cadalso propone en *Don Sancho García*. Ya se ha aludido al vínculo de la tragedia con el presidente del Consejo de Castilla, conde de Aranda (1766–1773), en cuyo palacio fue representada por vez primera. La propuesta de Cadalso puede ser considerada un apoyo, incluso una defensa, de la política arandina, que contaba con la oposición de una parte importante de la nobleza y de la que se sospechaba que había estado detrás de acontecimientos como el motín de Esquilache. Con su propuesta, Cadalso, por una parte, mostraba el camino de entrega y

27 José de Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed., con intro., de Russell P. Sebold (Madrid: Cátedra, 2006), LXX, 253.

28 Jean Sarrailh, ‘La Notion de l’utile dans la culture espagnole à la fin du XVIII^e siècle’, *Bulletin Hispanique*, 50:3–4 (1948), 495–509; José Antonio Maravall, ‘El principio de la utilidad como límite de la investigación científica en el pensamiento ilustrado’ (1987), en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, ed. Iglesias, 476–88.

29 Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. Sebold, XIII, 197.

obediencia al monarca que esa nobleza debía seguir; por otra parte, situaba su horizonte de legitimidad no tanto en los títulos de gloria heredados de sus antepasados, que eran los que esgrimían para exigir su consideración, como en un presente de servicio al rey y a la patria. En este caso, el reconocimiento del mérito propio podía alcanzar al mismo Cadalso.

Frente a Almanzor y su razón de estado, el modelo de una nobleza que se pone al servicio de la patria y de su señor permite convertir al conde Sancho García, a pesar de su edad, en un gobernante paternalista, preocupado entodo momento por sus súbditos antes que por su propia persona o deseos. Así lo señala aludiendo a la amistad con Almanzor: ‘Mientras convenga albien del pueblo mío, / la guardaré con fe; pero con brío / la romperé, si veono conviene’ (214, vv. 171–73). Aunque remite su legitimidad a Dios mismo, también es consciente de la tarea que le corresponde, que no es otra que la felicidad de su pueblo: ‘Ya ves que el cielo confiado tiene / la suerte de su pueblo al Soberano; / y que éste ni de humilde, ni de ufano / no debe mantener la paz, ni guerra, / si el bien del pueblo su tenor no encierra’ (214, vv. 174–78). Esa preocupación por el pueblo encuentra su recompensa— como reconoce Alek—en la entrega del propio pueblo a su dirigente, en la que se unen lealtad y espíritu de sacrificio:

[ALEK] Mas no conoces tú del castellano
 el invencible amor al Soberano.
 Adora a su Monarca. Aunque pudieras
 sus pueblos añadir a tus primeras
 tierras, en que dominas coronado,
 nunca conservarás este Condado.
 Soberbio el español su sangre vierte
 defendiendo a su Rey. Gustosa muerte
 se le ofrece en la sangre que derrama,
 donde la guardia de su Rey le llama. (188, vv. 73–82)

El pueblo sirve a su gobernante y este debe ocuparse del pueblo, sin que esa entrega lo convierta en un sujeto político autónomo ni le autorice, por tanto, a tomar decisiones por sí. En consonancia con la actitud mantenida por otros autores ilustrados,³⁰ Cadalso se muestra ferviente partidario de la monarquía, a condición de que esta garantice la libertad de sus elites y el bien común de los gobernados. El tópico ‘Todo para el pueblo pero sin el pueblo’ cobra realidad en *Don Sancho García*. La obediencia del pueblo a su señor significa no solo seguir sus órdenes, sino renunciar a cualquier iniciativa que no le sea grata. Así lo transmite Cadalso cuando ‘un castellano’ propone a Sancho que ‘pague su error la madre tuya’:

30 *Monarchisms in the Age of Enlightenment: Liberty, Patriotism, and the Common Good*, ed. Hans Blom, John Christian Laursen & Luisa Simonutti (Toronto/Buffalo/London: Univ. of Toronto Press, 2007).

DON SANCHO Si vuestro amor merezco, si el Condado
 en Sancho tiene un Soberano amado,
 si en mí fundáis vuestra esperanza y gloria
 nunca podréis echar de la memoria
 que su pecho me dio tierno alimento.
 Si esto no basta, y vuestro atrevimiento
 los límites pasare que prescribo,
 el primero de quien el brazo altivo
 avance con la espada, considere
 que no la ha de tocar, si antes no hiere
 a su señor y dueño, a Don García.
 ¿Qué mano habrá en Castilla tan impía?
 ¿Qué castellano habrá, como lo sea,
 a quien no espante tan atroz idea?
 Si sois vasallos míos, desechadla.

(226–27, vv. 190–205)

El joven Sancho representa mejor que nadie el ideal principesco enunciado por Alek a Almanzor y que tan desfavorable le resulta al monarca cordobés (189, vv. 105–16). Los dones celestiales y unos consejeros leales han convertido al Conde, a pesar de su edad, en un gobernante virtuoso:

DON GONZALO [...] El alto cielo,
 que guía las acciones de García,
 le inspira elevación y valentía.
 Su persona, señor, de Dios recibe
 las altas prendas con que sabio vive.
 Yo solo he cultivado la semilla,
 que el cielo derramó sobre Castilla.

(213–14, vv. 150–56)

Su comportamiento moralmente irreprochable hace de él un dirigente amado por su pueblo, que pone la fortaleza, valentía y esfuerzo que le caracterizan a su servicio: ‘Del Padre hereda el hijo la constancia: / éste es el alimento de su infancia. / Las madres comunican fortaleza / con la leche que nutre su terneza. / Al paso que leales son valientes: / en las fatigas duros y pacientes’ (188, vv. 83–88). Más allá del pueblo, respeta y muestra su aprecio por los que le rodean y le sirven con lealtad, como se ha visto en el verso citado anteriormente que reconoce la grandeza en nobleza y carácter de Gonzalo (215, vv. 189–92); sabe en cada momento escuchar sus consejos y comprenderla medida exacta en que deben ser aceptados. Su buena disposición le lleva a perdonar a su madre: ‘si a vengarme fuera inexorable, / sin remediar tu error, fuera culpable’ (227, vv. 219–20), y a no tomar represalias contra alguien que sabe que es inocente, como Alek (231, vv. 333–34).

4 Una religión de la conciencia

Dentro de las preocupaciones de Almanzor no figura la religión. El conflicto por la diferencia de credos pudo ser un obstáculo al inicio de la relación entre Ava y Almanzor, como mantuvo la Condesa: 'Si fueras, como hermoso, tú cristiano, / yo ligara mi mano con tu mano' (207, vv. 291–92), pero el rey moro supo eludirlo:

[ALMANZOR] [...] Condesa, si te espanta
entre las leyes diferencia tanta;
si el no ser mora tú, ni yo cristiano,
me quita el enlazar tu hermosa mano,
mira como la yedra, aunque distante,
se abraza tierna con el olmo amante. (207, vv. 307–12)

A partir de ese momento, el obstáculo de la distinta religión de los amantes aparece en la tragedia como algo superado, tal y como recuerda doña Ava a su amante:

[CONDESA] [...] mis vasallos se opusieron
luego que mi cariño conocieron
en tu persona puesto. Ellos osados,
y contra tu nación preocupados,
de nuestro amor hablaban con injurias;
corté sus vuelos y calmé sus furias. (186, vv. 63–66)

La oposición al romance entre Almanzor y la Condesa que dejan ver estos versos lleva implícito el rechazo religioso aludido anteriormente, pero también habría que incluir el político y el militar. En cualquier caso, la actitud de los dos protagonistas de la obra al dejar de lado sus creencias religiosas como motivo de enfrentamiento no es una excepción: tampoco en el resto de los personajes de la tragedia es posible localizar un testimonio que pueda aludir de manera inequívoca a su creencia religiosa. Desde luego, Almanzor no solo no lo hace en ningún momento sino que da muestras de guiarse únicamente por su ambición de poder. Cuando apela al 'cielo, el sabio cielo' (206, v. 272), es para que haga de testigo de la pasión de Ava, no para situar en él a Alá. Cuando confía en que su amada acabe con la vidad de su hijo, se expresa como un pagano al recurrir al hado para que 'confirmemi anhelo y esperanza' (215, v. 183), y cuando se ve perdido, proclama lleno de soberbia su confianza en sí mismo: 'No imploro yo el favor de las estrellas / mi pecho es superior a todas ellas' (226, vv. 181–82). Su compromiso con la religión es nulo y su suicidio es la prueba más clara de que sus patrones de conducta no pasan por la fe musulmana y, se podría decir, que ni siquiera se mueven en un plano transcendente.

No es tan radical doña Ava, pero su compromiso religioso dista de ser el de una cristiana. Su pasión amorosa no solo frena la resistencia de los castellanos

a su enlace, sino que hace que actúe de manera opuesta a los valores que el cristianismo podría inspirarle. Las menciones que realiza con carácter trascendente se acercan más a la naturaleza (los cielos), y al panteón clásico (‘¿Del ídolo de amor, Deidad demente, / será mi hijo víctima inocente?’ [177, vv. 111–12]), que a la religión establecida. Las apelaciones constantes al cielo o a Dios o a ambos, incluso en la forma de ‘¡Cielo santo!’ (184, v. 310), no son tanto un síntoma de familiaridad con la religión de Cristo como una manera de mostrar su sorpresa ante la desmesura de la petición del rey moro y de sus amenazas posteriores. Cuando se va más allá de la expresión nunca aparece la creencia en la Iglesia, el recurso a los sacerdotes, el culto a Cristo o a la Virgen, sino un naturalismo dotado de atributos morales: ‘¡qué fuego habrá en los cielos vengadores, / que no prorrumpa en rayos y en horrores’ (179, vv. 163–64). Ante el dilema en el que es colocada por Almanzor, Alek la invita a dejarse guiar por su conciencia:

ALEK Señora, en la virtud mantente firme:
 oye a tu corazón; su fortaleza
 es voz con que te hablé naturaleza.
 Nunca miente, señora, el pecho nuestro;
 lo recto aprueba, y tacha lo siniestro.
 No sofoques su luz con el nublado
 que causa la pasión: el desdichado
 que con lisonjas engañarse intenta,
 su castigo en su daño experimenta.

(199–200, vv. 84–92)

Ava lo despide sin comprometerse con su propuesta y opta exactamente por hacer lo contrario de lo que le recomienda: su pasión la lleva a alejarse de la virtud. Pero lo importante es que Alek, que inmediatamente va a desarrollar un monólogo en el que menciona al ‘ente soberano’ y al ‘ser supremo’ (200, v. 93 y v. 95), desligados de cualquier vínculo con las religiones establecidas, le propone seguir a su corazón, a la naturaleza, no al mandato religioso. Antes de escuchar su consejo, la misma Condesa ha sentido también lo que debería soportar su conciencia si actuara conforme a la exigencia del rey moro:

[CONDESA] Pero aun cuando la tierra me aguantase,
 cuando el cielo sus iras no ostentase, (pues
 sufre alguna vez su ofensa el cielo)
 ¿me dejaría el interior recelo?
 El pecho, de su culpa fiel testigo,
 de la interna quietud duro enemigo,
 ¿me dejaría acaso un solo instante? (179, vv. 167–73)

El conflicto que asola a Ava no remite a la religión establecida sino al deber asumido. La Condesa siente el horror en que se convertiría su vida si

divinidad ante el horror del crimen que le anuncia su señora: ‘Confío, oh Dios, en tus perpetuas leyes / que guardan las personas de los Reyes’ (208, vv. 345–56; véase 219, vv. 303–10). Pero tampoco su invocación se identifica con el Dios cristiano, de manera que esa llamada a Dios no es incompatible con la invocación al destino, como lo haría cualquier pagano de la antigüedad: ‘¿por qué el mortal sujeto / es del ciego destino triste objeto?’ (218, vv. 280–81).

En definitiva, podrían citarse más ejemplos, pero son suficientes para afirmar que, como ya hiciera en *Solaya o los circasianos*,³³ Cadalso se esfuerza por atenuar la importancia de la religión, optando en *Don Sancho García* por dar prioridad a la ambición de poder en la génesis de la tragedia. Si la oposición entre el cristianismo de los castellanos y el islamismo de Almanzor y los suyos no tiene una presencia destacada en la tragedia, es porque Cadalso quiso acentuar de esta forma el carácter civil y político del conflicto, aunque al final este quede un tanto nublado por la omnipresencia del crimen de amor que doña Ava se dispone a cometer inducida por su amante. En cualquier caso, a pesar de la dificultad de mantener en primera línea de la tragedia los problemas políticos, lo que no se puede negar es la existencia en la misma de una realidad secularizada cuyo dominio se disputan la razón de estado representada por Almanzor y la legitimidad de la acción política que se quiere mostrar a través del joven conde y de su consejero Gonzalo. Incluso Alek, el no menos fiel consejero de Almanzor, representa también estos valores, en oposición frontal a los de su rey.

Cadalso parece haber convertido a Alek en el contrapunto de Almanzor, consiguiendo con el contraste el mismo efecto que con Elvira con respecto a Ava: anular cualquier acusación posible de maldad basada en este caso en la religión o la etnia en vez de en el género. Gracias a los valores que muestra Alek, la tragedia se eleva por encima de las diferencias religiosas o de grupo, demostrando que la lealtad y el deseo de paz no eran patrimonio cristiano sino de personas tolerantes y bienintencionadas, lo que en las *Cartas marruecas* Cadalso llama ‘hombres de bien’, que existían por igual en los dos bandos.

Este modelo de vida no solo está presente en el ámbito moral y político³⁴ sino que se extiende incluso al ideal de masculinidad de la época, con frecuencia en contraste con la idea de mujer que se quiere imponer.³⁵ Maravall, sin explicar su exclusión de la tragedia, considera que es la figura

33 Francisco Castilla Urbano, ‘Pasiones barrocas, razones ilustradas y emociones románticas en la tragedia *Solaya o los circasianos*, de José Cadalso’, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 40:1 (2017), 121–42 (pp. 131–32).

34 María Dolores Gimeno Puyol, ‘Sobre las virtudes y los vicios en las utopías ilustradas en España: el “hombre de bien”’, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 39:2 (2016), 255–74.

35 Mónica Bolufer Peruga, ‘“Hombres de bien”: modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad’, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 15 (2007),

central de la comedia ilustrada.³⁶ Pero, lo importante aquí es que deja al descubierto el esfuerzo de Cadalso, que también es perceptible en *Solaya o los circasianos*, por alejarse de las religiones establecidas, como dando por hecho que en el mundo civil, no corresponde o no debería corresponder protagonismo alguno a una religión particular. Sin hacer manifestación expresa de tal intención, que la censura del momento no habría permitido, los indicios señalados parecen suficientes. Cadalso demuestra con esta actitud una independencia de criterio que le situaría en las avanzadillas de la Ilustración española en lo que a presencia de la religión en la vida civil se refiere. Esto no impide que pueda apreciarse en *Don Sancho García* una creencia trascendente en forma de deísmo o próxima al mismo,³⁷ que el mismo Cadalso no tiene reparo en considerar religión (172, Argumento). La apelación frecuente al cielo o los cielos (172, Argumento; 175, v. 43; 176, v. 77; 177, vv. 85, 98 y 107 etc.), a un Dios sin el añadido de revelación o culto alguno (177, v. 114; 187, v. 24), a los ‘Dioses sacros’ (188, v. 63), al hado, al destino, a las estrellas, la mención del ‘Ser supremo’ (187, vv. 23 y 48), que en las *Cartas marruecas* engloba a los dioses de las distintas religiones,³⁸ vendrían a expresar este compromiso racionalista típico de la época,³⁹ expuesto hábilmente en las *Cartas*.⁴⁰

Algo de esto debieron percibir los censores de *Don Sancho García* que, a pesar de dar su visto bueno a la tragedia, no dudaron en introducir algunas modificaciones en la misma. Así, el cotejo del manuscrito original con la primera edición de la obra muestra claramente la existencia de revisiones que ya fueron señaladas por Glendinning: en varias ocasiones, se sustituye la palabra ‘pecho’ por ‘alma’, dándole un sentido más religioso al original del que le había dado su autor;⁴¹ ante la exigencia de Almanzor, de dar muerte a Sancho, la condesa Ava dice: ‘¿Qué escucho? ¿Qué impiedades me

7–31; Maribel Martínez López, ‘La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII: paradigmas de género en la comedia neoclásica’, *Anagnórisis*, 1 (2010), 56–84 (pp. 59 & 79).

36 José Antonio Maravall, ‘Política directiva en el teatro ilustrado’ (1989), en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, ed. Iglesias, 524–36 (p. 533).

37 Jorge Demerson, ‘Cadalso, la Religión y la Iglesia’, en *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*, ed. José Amor y Vázquez & A. David Kossoff (Madrid: Castalia, 1982), 151–69: ‘Habiéndose alejado pronto de la Iglesia, Cadalso conserva tal vez, no una fe católica intacta, sino un deísmo algo vago’ (164).

38 ‘El Ser Supremo, que nosotros llamamos Dios y vosotros Alá’ (Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. Sebold, XLII, 251).

39 ‘Cuanto más hondamente se siente la insuficiencia de las respuestas tradicionales de la religión a las cuestiones fundamentales del conocimiento y de la moral, con tanta mayor intensidad y pasión se levantan estas cuestiones. La disputa no concierne ya a los dogmas particulares y a su exégesis, sino al tipo de certeza religiosa’ (Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración* [Madrid: FCE, 1993], 158).

40 Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. Sebold, LXXXVII, 352.

41 Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, trad. Figuera, 14.

propones?', cuando Cadalso había escrito 'dilema' en lugar de 'impiedades',⁴² lo que acentúa más, de nuevo, el sesgo religioso que los censores parecían echar de menos en la tragedia. Los censores también eliminaron de la escena IV del IV acto,⁴³ el verso 'Dudo si el cielo de los hombres cuida', queriendo hacer pasar desapercibida una expresión escéptica que también miraba en la dirección del deísmo.

5 De las reglas de la tragedia a la lealtad y legitimidad monárquicas

La tragedia cadalsiana pretende cumplir en todo momento con las exigencias neoclásicas:⁴⁴ se respeta la unidad de tiempo, pues, a pesar de los antecedentes que se proporcionan sobre las relaciones entre Ava y Almanzor y la existencia de una oposición a la misma, la acción transcurren menos de 24 horas; se cumple también con la unidad de lugar, pues toda la tragedia se localiza en el palacio de los condes de Castilla ('*La escena es en un salón del palacio de los Condes de Castilla*' [174]), donde están instalados el rey moro y su consejero; se observa, asimismo, la unidad de acción, dado que la obra gira en torno al supuesto amor de los dos personajes principales que, aunque se demostrará falso por parte de Almanzor, es el que mueve toda la trama de la tragedia. El cumplimiento de estos requisitos fue criticado, quizá con alguna exageración, por Sebold, que no vio dificultad en la consecución de la unidad de acción dado que 'prácticamente no hay acción', siendo en la misma medida fallido el logro de 'las unidades de tiempo y lugar'.⁴⁵ En realidad, si se considera que el amor entre Ava y Almanzor es el motor de la acción de *Don Sancho García*, la situación de inicio es muy distinta de la que se alcanza al final de la misma, por lo que difícilmente puede negarse la existencia de la acción; otra cosa es que esta resulte poco convincente desde su planteamiento inicial.

El castigo que simboliza la muerte final de los dos amantes viene a proporcionar la enseñanza moral cuya presencia en el teatro era recomendada también por la preceptiva neoclásica y a la que desde tantas perspectivas se entregaron los ilustrados.⁴⁶ A esta finalidad instructiva se añade el alto rango de sus protagonistas, reyes, condes y nobles que les sirven con lealtad y sin cuestionar en ningún momento su preeminencia, aun cuando—como en el caso de Alek—implique la máxima injusticia por parte de su monarca. La presencia subordinada de personajes como sirvientes, soldados y guardias proporcionaba

42 Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, trad. Figuera, 186, n. 22.

43 Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, trad. Figuera, 51.

44 Guillermo Carnero, 'Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral', *Anales de Literatura Española*, 10 (1994), 37–67 (p. 50).

45 Sebold, *Cadalso: el primer romántico 'europeo' de España*, 259.

46 José Antonio Maravall, 'La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración' (1982), en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, ed. Iglesias, 382–406.

el componente imprescindible de realismo y funcionalidad a la tragedia, pero sus acciones son siempre secundarias.⁴⁷ De esta forma, *Don Sancho García* cumple a la perfección con lo que ha sido considerado un rasgo característico de la tragedia neoclásica española que ve la luz en la época ilustrada: la intervención generalizada de personajes que constituyen la representación y encarnación del poder social y político.⁴⁸ Algo que, por otra parte, ya estaba presente en la definición de la tragedia expuesta por Luzán:

[...] 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.⁴⁹

Además del protagonismo de Ava y Almanzory de la calidad y dignidad de los personajes que les rodean, debe considerarse el efecto que representa el alejamiento temporal de la acción. Aun situando los hechos en el siglo XI, Cadalso no realiza un esfuerzo especial de contextualización de las ideas y los problemas. La tragedia *Don Sancho García*, de manera acorde con el proceder del teatro de su tiempo,⁵⁰ está llena de anacronismos: se habla de España (175, v. 38; 180, v. 190); de españoles (188, v. 79); de soberana y soberano (181, vv. 227 y 230; 188, v. 74), aunque en ocasiones no remita al rey sino a quien ejerce el mando: 'Si vuestro amor merezco, si el Condado / en Sancho tiene un Soberano amado' (226, vv. 191–92). Se alude al trono (172, Argumento; 183, v. 270; 188, v. 57); al rey (188, vv. 80 y 82); al 'regio niño' (192, v. 216); o al 'reinar como tu padre' (194, v. 275); etc. Incluso no tiene reparo el autor en mencionar al monarca castellano (188, vv. 73–75) y, en *Los eruditos a la violeta*, se referirá a la condesa Ava como 'una princesa muy enamorada',⁵¹ cuando los gobernantes de la tragedia son todavía condes,

47 Nigel Glendinning, 'Cadalso y el aparato teatral', en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos & José Checa Beltrán (Madrid: CSIC, 1996), 467–75.

48 Jesús Cañas Murillo, 'El poderoso como personaje y como tema en la tragedia neoclásica española', *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19 (2013), 85–109 (p. 90).

49 Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, L. III, cap. I [III], énfasis en el original. Edición digital a partir de la de Zaragoza: Francisco Revilla, 1737 y la de Madrid: Antonio Sancha, 1789 y cotejada con la edición crítica de Russell P. Sebold (Barcelona: Labor, 1974); Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Accesible en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-gener al-y-de-sus-principales-especies-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-gener-al-y-de-sus-principales-especies-0/)> (consulta 1 de enero de 2017).

50 Carnero, 'Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral', 48.

51 Joseph Vázquez (seudónimo de José Cadalso), *Los eruditos a la violeta*, reproducción de la edición de Madrid: Antonio de Sancha, 1772, intro. de Miguel Ángel Vázquez Medel (Madrid: Ediciones Alfar, 1982), 24.

faltaban varias generaciones para que Castilla se convirtiera en tierra de reyes y la sinécdoque de Castilla por España no se vislumbraba en el horizonte.

Tampoco por el lado musulmán son menores las imprecisiones históricas: desde la conversión de Almanzor en rey moro hasta su compromiso con la condesa Ava, inexistente en la realidad, pasando por la alusión a su dominio de granadinos y sevillanos (178, vv. 117–19), cuando la disgregación del Califato de Córdoba en taifas fue posterior en más de un cuarto de siglo a la muerte de Almanzor. Aunque la inspiración de la tragedia sea una leyenda, la fidelidad histórica de *Don Sancho García* y su compromiso ideológico con la época en la que transcurren los hechos no existe. Este rasgo, que no constituía una excepción en el teatro del momento, iba más allá de lo que asumía su autor: 'He compuesto este drama conformándome al estilo de esta era' (172, Argumento).

Cadalso ha dado prioridad en su tragedia a la España de su tiempo, a los problemas y preocupaciones que le eran propios, saltando por encima de las circunstancias históricas e ideológicas que reclamaba la representación de la época en la que se sitúa la tragedia. Los hechos, como suele ocurrir en muchas tragedias neoclásicas, se presentan como se considera conveniente que sean,⁵² sin rendir pleitesía a la realidad y ni siquiera a la leyenda de la que proceden. El conflicto que origina la apetencia de más poder por parte de Almanzor crea una serie de dilemas en los que el amor, las obligaciones familiares, la lealtad, la defensa de la monarquía, la entrega a la patria y el enfrentamiento con sus enemigos, el control de las pasiones, los deberes de los consejeros, la función de la nobleza, la consideración de la mujer y la acción de gobierno se ponen a prueba, pero todos ellos reciben un tratamiento ilustrado, no medieval. Baste añadir a lo ya señalado, los versos finales de la tragedia, donde Gonzalo reitera varias de las consideraciones hechas, reconociendo a la vez la figura virtuosa del conde Sancho, el castigo divino de Ava, la proyección castellana hacia su destino histórico y la lealtad de un noble que se ofrece como modelo de su clase para servir al gobernante: 'Tu inocencia ya guardada: / tu madre por los cielos castigada; / Castilla preparada contra el moro; / y yo, señor, que tu virtud adoro, / dando mil gracias al divino cielo, / porque ayudó mi siempre firme celo' (230, vv. 325–30).

El teatro cadalsiano revela así su carácter formador o educador al servicio de una ideología que asumía esta función como propia, en la misma medida que la localización histórica de *Don Sancho García* se convierte en una excusa para ocuparse de los asuntos y conflictos que interesan a su autor.*

52 Jesús Cañas Murillo, 'Sobre la poética de la tragedia neoclásica española', *Filología y Lingüística*, 25:1 (1999), 115–31 (p. 118).

* Cláusula de divulgación: el autor ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.