

artístico entre los aristócratas y los burgueses, entre la Corte y la Ciudad.

Fenelón en su *Carta á la Academia*, al principio de sus dos capítulos acerca del teatro dice: « Hay que empezar por separar la tragedia de la comedia<sup>1</sup>. »

Esto era cierto en el siglo xvii. Los dos géneros eran distintos y no debían confundirse nunca. La tragedia, relato de las aventuras de los grandes personajes y de los reyes, era el género noble. La comedia, exposición de ridiculeces burguesas ó populares, era el género plebeyo. Plebe y nobleza estaban tan lejanas una de otra como los géneros literarios que las representaban. Hubiera sido indigno de la tragedia emplear medios demasiado bajos que la hubiesen degradado y, en cambio, se prohibía á la comedia el atreverse á emplear resortes análogos á los de la tragedia. Así, por ejemplo, se reprochó á Racine el que, en *Britannicus*, ocultase á Nerón detrás de una colgadura, porque semejante recurso carece de nobleza; y, por el contrario, se censuró á Molière el que, en la escena del *Avaro*, entre el padre y el hijo, colocase la situación y el diálogo en un tono verdaderamente trágico. También dió que decir el que la superchería de que se vale Mitridates para descubrir el amor de Mónica y de Xifares fuese la misma que emplea Harpagón para convencerse de los amores de Cleanto y de Mariana. Se juzgó sobrada osadía en Molière el haber empleado procedimientos dignos de la tragedia, y, en cambio, Racine perdió algo en la estima pública por haber ido á buscar recursos en el arsenal cómico.

La reforma moral y social de las castas había de introducir grandes cambios en la fórmula tan absoluta de Fenelón. Durante el siglo xviii, á medida que la nobleza bajaba y subía la burguesía, debía observarse el mismo movimiento de báscula entre los dos géneros literarios; gracias á él habían de encontrarse en el camino y de su fusión debían hacer un género nuevo que participaría de ambos, la *tragedia burguesa*, ó la *comedia lacrimosa* que se ha convertido, en nuestros días, en la « alta comedia » de Augier y de Dumas.

Establecida de esta suerte la distinción, empecemos por el género noble, la tragedia. Pero demos cuenta ante todo de la instalación material de los teatros en aquel tiempo.

1. En España, tanto los preceptistas como los autores dramáticos, desde Torres Naharro y Malara hasta el mismo Cervantes, que combatió, al principio, el sistema de Lope de Vega, acabaron por sacudir el yugo clásico, dando lugar á la prodigiosa florecencia del teatro español. Véase acerca de este punto todo el capítulo x del vol. II del tomo II de la *Historia de las ideas estéticas en España* del señor Menéndez Pelayo. (N. del T.)

## CAPÍTULO V

## EL TEATRO

Preciosos y burgueses. — Tragedia y Comedia. — Organización material de los teatros. — Hotel de Borgoña. — Teatro del Marais. — La casa de Molière. — Teatro español. — Teatro italiano. — Ópera. — Lulli. — Aspecto de un teatro. — Decoraciones y Máquinas. — Asientos de escenario. — Los Pasavolantes. — El Público. — Precio de los asientos.

## LA TRAGEDIA

Hardy. — Monchrestién. — El Cardenal de Richelieu. — Teófilo de Viau. — Desmarts de Saint-Sorlin. — Tristán l'Hermite. — Jorge de Scudéry. — Mairet. — Du Ryer.  
Corneille. — Su familia. — Antonio Corneille. — Primeras comedias. — *El Cid*. — Su carácter. — Su teatro. — Sus exámenes y los tres Discursos. — La Decadencia. — La miseria. — Juicios acerca de su genio.  
Rotrou. — Un jugador. — Rotrou y Molière. — *Venceslao*. — *Saint-Genes*. — El héroe de Dreux. — El Abate d'Aubignac. — La Práctica del Teatro. — Un abate curioso. — El calepino de Benserade. — Tomás Corneille. — Quinault.  
Racine. — Su familia. — Su país. — Sus estudios. — Port-Royal. — La Provenza. — Sus amigos. — Su carácter. — Sus disputas. — El traje y la tragedia. — Juicio acerca de sus obras.

## LA COMEDIA

La farsa. — Los charlatanes de feria. — La credulidad pública en el siglo xvii. — Historias de diablos. — Los papanatas del *Puente Nuevo*. — Tabarin.  
Molière. — Su origen burgués. — Su familia. — Sus juguetes. — En el colegio. — El pecador convertido. — Su estreno en la Carrera. — Á través de Francia. — En París. — Rasgos de carácter. — Tristeza de su vida y de su muerte. — Molière y la Academia. — Sus obras. — Las peripecias de su gloria. — Sus defectos en cuanto á la forma y al fondo. — Demasiado burgués. — En qué épocas ha gustado. — Juicios acerca de su genio.  
Bois-Robert. — Un extraño abate. — Sus chistes. — El teatro de Scarrón. — Saint-Évremond. — Hauteroche. — Champmeslé. — Un pobre hombre. — Un actor autor de talento. — Donneau de Visé. — Monfleur hijo. — Barón: Un tipo de comediante escritor. — El mundo de los teatros. — La naturalidad en la representación. — Boursault. — Su vida y sus obras. — Un talento estimable. — Babet. — Su Esopo. — En pos de una comedia nueva.

Si hubo algún género literario que excitase el entusiasmo del público tanto ó tal vez más que la novela, fué seguramente el arte dramático. El teatro tuvo la mayor boga y reveló, más aún que la novela y la poesía, la división que separaba en aquel siglo el campo



Desde 1598<sup>1</sup>, los Cofrades de la Pasión<sup>2</sup> alquilaban su sala de teatro en el hotel de Borgoña. La principal compañía que allí se distinguió fué la de Vallerán Lecomte. Hacia 1629 se abrió un nuevo teatro en el Marais. Cuando apareció Molière contaba París con tres espectáculos franceses: el hotel de Borgoña, el teatro del Marais y la compañía de Molière.

Hallábase situado el hotel de Borgoña en las esquinas de la calle Mauconseil y de la calle Française y contaba con una de las compañías más brillantes en la que figuraban Barón y Champmeslé, Hauteroche, Poissón, Brécourt, Montfleury, la d'Ennebaut, etc. El Teatro del Marais le hacía terrible competencia. Hallábase en la calle Vieille-du-Temple, subiendo á la derecha entre la calle de la Perle y la calle Culture-Saint-Gervais. Allí acudía todo París á aplaudir al célebre Mondory.

La compañía de Molière, llegada á París en 1658, había representado primero en la sala de los Guardias del Luvre, luego en el Petit-Bourbon, cerca de Saint-Germain-l'Auxerrois, y por último en la sala del Palais-Royal, que había servido para Miramo. Molière murió en 1673 y su compañía fué á establecerse en la calle Mazarine. Contaba con artistas célebres: Armanda Béjart, la du Parc, la de Brie, du Croisy, La Grange, Guérin d'Estriché, que se casó con la viuda de Molière, etc. Allí se unió á ella la compañía del Marais y con la unión de ambas se constituyó la compañía del Teatro Guénégaud, instalado en el Juego

1. Según ya indicamos (nota p. 155) y según consigna D. Ricardo Sepúlveda en su erudito libro *El Corral de la Pacheca*, « año de 1472 comenzaron en Castilla las compañías á representar publicamente comedias por Juan del Encina, poeta de gran donaire... » (N. del T.)

2. También en España aparecen funcionando desde el principio los teatros en beneficio de las cofradías de la Pasión. Según el citado Señor Sepúlveda:

« Consta que el miércoles 5 de mayo de 1568 entró á representar en este Corral, alquilado al efecto por las cofradías, á Isabel Pacheco, el aplaudido comediante Alonso Velázquez.

« Consta también que, años después, las Cofradías, para redimirse del pago de alquileres de los Corrales, fabricaron por su cuenta sus coliseos propios, el uno en la calle de la Cruz, junto al Cerrillo, año de 1579, y el otro en la del Príncipe, en 1580, según unos, y 82 según otros.... »

« Al principio, sólo se concedió licencia para que se representase los domingos y las fiestas, y en las Pascuas, nunca el primer día. Después ya se concedió permiso para representar dos días de trabajo entre semana que eran martes y jueves, y quince días seguidos antes de Carnestolendas cuyo último día cesaban las representaciones que volvían á ejecutarse en la Pascua de Resurrección.

« En estos corrales alternaban las compañías de la Cruz (teatro nuevo) y de la Pacheca, siendo Juan Granados el que dió la primera representación en la Cruz, el día 29 de noviembre de 1579, para ayuda de la fábrica, habiendo dejado 200 reales que le correspondieron para sí y su compañía, por la entrada de la comedia del día 8 de febrero de 1580. Cisneros dió á su vez una comedia de limosna el miércoles 19 de octubre del mismo año, y produjo 233 reales; habiendo sacado las cofradías por tablados (gradas), corredor (de las mujeres) y ventanas (aposentos) 174 reales. » (N. del T.)

de Pelota de la Botella, entre la calle Mazarine y la calle de Seine, en los números 42 y 44 actuales. Aun se ven la entrada de los artistas y algunos camarines en casa del gasista que allí se halla instalado. Por último, en 1680, se fundió la compañía del Hôtel de Bourgogne con la de Guénégaud, y su reunión formó la Comedia Francesa, según consta de todos los documentos oficiales que llevan el sello: *Comedia Francesa*, 1680. De la calle Guénégaud, pasó á instalarse á la que es hoy calle de l'Ancienne-Comédie, donde permaneció cerca de un siglo antes de establecerse en la calle Richelieu.

Á estas compañías hay que agregar otras dos ó tres.

Los comediantes españoles vinieron á París para el matrimonio del rey en 1660. Sólo permanecieron unos quince años sin gran éxito y no representaron más que en la corte<sup>1</sup>. El pueblo no comprendía su lenguaje y no asistía á las representaciones.

La comedia italiana, introducida en Francia por Catalina de Médicis, divirtió á los Valois, desagradó á Richelieu y recobró su boga bajo Mazarino con Scaramouche y Trivelín. Formaban una compañía regular y representaban tres veces por semana, primero en el Petit-Bourbon, después en el Palais-Royal y en Guénégaud. Los italianos alternaban con los franceses; ya los encontraremos nuevamente bajo la Regencia.

La ópera fué la reunión de las tres artes, baile, poesía y música. Luis XIII era muy aficionado á los bailes y tomaba parte en ellos<sup>2</sup>. Mazarino y Luis XIV favorecieron la ópera italiana.

La primera ópera francesa data de 1660<sup>3</sup> y fué obra del abate Perrín que, con el músico Cambert, obtuvo el privilegio para esta clase de espectáculos. El marqués de Sourdéac logró el monopolio de la maquinaria. Á Perrín le sucedió, en el privilegio Lulli, que se asoció con Quinault para los libretos, y abrió la ópera en el Palais-Royal, en 1673, echando de allí á Molière. Obtuvo del rey el derecho exclusivo de hacer ópera, la prohibición, en los demás teatros, de tener más de seis violines y, en los teatros de títeres ó marionetas, la de cantar coplas.

Lulli peosía un increíble ascendiente sobre el rey. Italiano astuto, listo é insinuante, era muy divertido y había sabido hacerse necesario en materia de diversiones.

1. Dicha compañía había sido contratada para distraer á la Reina. Hay que notar que esta última estaba acostumbrada á las representaciones teatrales. En el palacio real de Madrid, según testimonio de Cabrera de Córdoba, se daban representaciones en el cuarto de la Reina todos los domingos, jueves y fiestas. (N. del T.)

2. Según el ya citado Cabrera de Córdoba Felipe IV era tan aficionado á las comedias que en 8 de marzo de 1614, representó una comedia haciendo el papel de *Dios Cupido*. Tenía entonces 9 años. (N. del T.)

3. En 1636 se edificó, en un sitio llamado la *Zarzuela*, inmediato al Pardo, un Palacio Real y un teatro en que se hicieron las primeras representaciones líricodramáticas y de aquí viene el nombre de *Zarzuela*. (N. del T.)



« Cuando no estaba él faltaba todo. Su carrera fué admirable. Le llamamos en un principio lavando platos en una cocina. Algunos años más tarde, lo volvemos á encontrar en un teatro donde debe el Rey asistir á la representación. Hay que representar un baile, *El Templo de la Paz*, y no se ha levantado todavía el telón. De pronto Lulli echa una rápida ojeada sobre los preparativos de la escena y ve pintado en el frontón del templo un mochuelo: « ¿ Qué es eso? ¿ Un mochuelo en el puesto de honor? ¿ Y en una representación á que va asistir el Rey Sol! ¿ Que venga el decorador! — Se ha marchado. — En ese caso que me traigan una escalera y un tarro de colores. — Pero si el rey llega en este momento. — Es cuestión de un instante. » Y he aquí á Lulli que se pone á pintar un sol. Acuden, mientras él está subido en su escalera, y le dicen: « ¡ El Rey está ahí! ¡ S. M. aguarda! — ¡ Pues que aguarde! »

Semejante desenvoltura puede dar idea del crédito y de la elevada situación á que había llegado el antiguo pinche de cocina. Era chispeante, vivo, ingenioso, seductor. Decíanle: « ¡ Diviértenos, Bautista! » Y él hacía lo que le pedían. ¡ Qué fuego! ¡ qué facundia! ¡ qué de monadas! ¡ qué cuerpo tan extraño! ¡ Aquello era salitre, verdadero azogue! Un día en que se encontró sin batuta, llevó el compás con su bastón y lo hizo con tanto ardor que se dió un palo en el pie; el golpe fué tan rudo que se le formó un llaga; habiéndole sobrevenido la gangrena, murió en 1687.

Con su muerte perdió mucho el arte, pero la moral no perdió nada porque era un licencioso, calavera, borracho, y además maligno y astuto como un mono. Vedle tendido en su lecho de muerte; se arrepiente, se confiesa y, lleno de contrición, llega, en su afán de penitencia, hasta echar al fuego el manuscrito de su ópera de *Armida*. Después de marcharse el confesor, exclama afligido el príncipe de Condé: « ¡ Cómo! ¿ habéis echado al fuego esa obra maestra perdida para siempre? » Lulli responde con aire inocente: « ¡ Oh! no; había guardado una copia. » Este rasgo prueba su duplicidad.

Tales eran los comediantes de París. En cuanto á las provincias veíanse surcadas por numerosas compañías <sup>1</sup> cuya descripción ha hecho Scarrón <sup>2</sup>.

1. Lope de Rueda en su *Viaje Entretenido*, que imito Scarrón, da curiosos detalles acerca de estas compañías ambulantes:

Hacían farsas de pastores  
De seis jornadas compuestas,  
Sin más trato que un pellico,  
Un laúd y una vihuela,  
Una barba de zamorro,  
Sin mas oro ni mas seda,  
Y en efecto poco á poco  
Barbas y pellicos dejan,  
Y empiezan á introducir  
Amores en las comedias,  
En las cuales ya había dama,  
Y un padre que aquesta cela;

Había galán desdeñado,  
Y otro que querido era.  
Un viejo que reprendía,  
Un bobo que los acecha,  
Un vecino que los casa,  
Y otro que ordena las fiestas;  
Y también dentro de un saco  
Había barba y cabellera,  
Un vestido de mujer,  
Porque entonces no lo eran  
Sino niños.

El teatro de entonces en su organización material no difería esencialmente de los nuestros y sin embargo tenía algunos detalles particulares. Hay una linda estampa de Carlos Coypel, al frente de la edición ilustrada de las obras de Molière, la cual da idea de lo que era una sala de espectáculo en el siglo xvii. Á ambos lados de la sala hay dos filas de palcos. Encima de los palcos segundos no hay asientos. Allí están las damas con sus caballeros. Abajo, está el patio, donde no hay ni sillas ni bancos. El público está en pie. Á derecha é izquierda del telón, se divisa el principio de la barrera, detrás de la cual se hallan sentados los espectadores del escenario.

Esto exige un explicación. Hasta el siglo xvi se representaba con una decoración que era múltiple y simultánea como sucede aún hoy día cuando la escena representa en el centro una meseta de escalera y dos habitaciones, pues el espectador ve á la vez tres decoraciones. Sin embargo, hay la diferencia de que en el sistema actual los compartimientos contiguos existen realmente y las acciones que en ellos se representan como simultáneas, lo son ó podrían serlo en la realidad. En el siglo xvii el número de estos compartimientos, muy variados en la Edad Média, se había reducido mucho. El centro se dejaba libre en la

Acerca del mismo asunto dice Cervantes:

« En tiempo de este célebre actor español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un corral, y se cifraban en cuatro pellicos blancos, guarnecidos de guardamacá dorado y con cuatro barbas y cabelleras, y cuatro calzados poco más ó menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos ó tres pastores y alguna pastora. Aderezábanlas ó dilatábanlas con dos ó tres entremeses, ya de negro, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno; que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, á pie ni á caballo. No había figura que saliese del centro de la tierra por lo hueco del teatro, el cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro ó seis tablas encima; con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo con ángeles ó con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte á otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. » (N. del T.)

2. Véase páginas 549 y siguientes.

1. Mucho antes de esta fecha había sufrido notables modificaciones el teatro en España según se deduce de los autores antes citados:

Hacían versos hinchados;  
Ya usaban sayos de tela,  
De raso, de terciopelo,  
Y algunos medias de seda.  
Ya hacían tres jornadas  
Y echaban retos en ellas,  
Cantaban á dos y á tres,  
Y representaban hembras.  
Llegó el tiempo que se usaban  
Las comedias de apariencias,  
De santos y de tramoyas,  
Y entre estas, farsas de guerra.

Cantábase á tres y á cuatro,  
Eran las mujeres bellas,  
Vestíanse hábito de hombre,  
Y bizarras y compuestas,  
Á representar salían  
Con cadenas de oro y perlas.  
Sacábanse ya caballos  
Á los teatros, grandeza  
Nunca vista hasta este tiempo  
Que no fué la menor de ellas.

(Lope de Rueda).

« Sucedió á Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fué famoso en hacer figura de rufián cobarde. Este levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y baúles. Sacó la música que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza; é hizo que todos representasen á cureña rasa, sino era los que habían de representar viejos, ú otras figuras que pidiesen mudanza de rostro. Inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas. » (Cervantes.) (N. del T.)



parte de delante y el actor que allí se colocaba, se consideraba como si se hallase, mientras hablaba, en la *mansión* de donde se le había visto salir. Las otras *mansiones* quedaban convencionalmente suprimidas durante este tiempo. Á estas decoraciones de fondo se agregaban colgaduras pintadas que se corrían ó se alzaban. En cuanto á la maquinaria, era tan sumaria á principios de aquel siglo, que los ángeles y las estrellas llegaban á pie, y lo que no se podía ejecutar por falta de sitio ó de gente, se representaba con un telón pintado. En la *Venganza de Tomiris*, en 1662, gritaba la reina: ¡Soldados á mí! Entonces se desenrollaba un telón pintado que figuraba los soldados.

La convención en cuanto al tiempo era muy acomodaticia; veíase nacer á la derecha del teatro un personaje que, dos escenas más tarde, reaparecía de edad de siete años.

Este sistema duró bastante largo tiempo. El *Cid* fué representado con una decoración de compartimientos que representaba «la habitación del Rey, la de la Infanta, la casa de Jimena y la calle», de lo que se quejaba Scudéry, porque «el espectador, según decía, no sabe con frecuencia dónde están los actores».

La concurrencia que atrajo el *Cid* era excesiva y la sala resultó demasiado pequeña. Para no rechazar al público hubo que colocar á la gente en el mismo escenario. Los ingresos aumentaron y la decoración, que resultaba inútil, puesto que ya no se veía, quedó suprimida hacia 1640. Las piezas se representaron en el espacio que quedaba libre entre las dos barreras que mantenían al público á ambos lados. Así continuó hasta mediados del siglo XVIII, hasta Voltaire y Le Kain. Esto daba lugar á ciertas equivocaciones. Decía el rey: «¡Héle aquí que llega!» Y, en efecto, se veía entrar un espectador que se dirigía en busca de su asiento. Y esto no causaba ya la menor extrañeza.

En el grabado de Coppel, se ve á los espectadores del escenario levantar los bordes del telón para mirar hacia la sala; llenaban de tal modo el escenario que no quedaba sitio para las decoraciones. Hasta 1620 las arañas se componían de dos listones de madera cruzados en cada una de cuyas extremidades había fija una candela. En los entreactos había seis despabiladores que se encargaban de despabilar las luces. En los rincones había toneles de agua para un caso de incendio, pero no había bomberos. Á media función anunciaba un orador el programa del día siguiente y los carteles no indicaban los nombres de los actores. El espectáculo duraba de cinco á siete horas. Los directores conocían perfectamente el arte de llenar la sala cuando estaba medio vacía. Para ello se servían de espectadores benévulos para llenar los huecos y les daban el nombre de pasavolantes. Había un ambigú abundante y variado que ponía á disposición del público naranjas de China, licores, rosolis, vinos de España, cervezas, limo-

nadas, trufas y pasta de malvabisco para el invierno. El servicio de orden en el teatro dejaba mucho que desear; los de la servidumbre del rey causaban toda clase de desórdenes y no pagaban. Un día mataron al portero que tenía orden de impedirles la entrada. Un mosquetero tiró un día su pipa al escenario y le dió á Molière en mitad de la cara.

La situación de los cómicos era bastante desairada. Estaban exco-mulgados y no tenían derecho ni á exequias fúnebres ni á ser enterrados en sagrado. Los enterraban en medio del campo ó á orillas de los ríos.

Respecto al precio de los asientos, se pagaban quince sueldos en el patio y treinta en las galerías. Los grandes no pagaban con regularidad y los cómicos tenían que sufrir mil molestias á consecuencia de los malos pagadores. Además veíanse abrumados de cargas é impuestos: impuesto de bancos y linternas, derecho de los pobres, etc.

Las cómicas rechazaban los papeles de características<sup>1</sup> que no les permitían aparecer en público muy adornadas y lindas. Dichos papeles de características eran desempeñados por hombres.

Vamos ahora á las obras que se representaban.

El número de autores dramáticos fué considerable. He aquí los principales:

Hardy (1570-1631), el prodigioso y fecundo autor que podía producir seis tragedias por año, flúido y prolijo empresario de obras dramáticas, mezcló los tipos de Pantalón y Matamoros con los confusos recuerdos de la antigüedad y con las groserías, intemperancias é incorrecciones de un lenguaje desenfrenado; hizo salir á escena á una cortesana en la cama y otros excesos por el estilo en espectáculos destinados á compañías de provincias y que tenían por títulos: *Los Castos y Leales Amores de Teágenes y Cariclea*, *Dido* (1603), *Escedacio*, *Panteo* (1604), *Procris* (1605), *la Muerte de Aquiles*, *Coriolano*, *Cornelia*, *el rapto de Proserpina*, *la Fuerza de la sangre* (1611), *la Gigantomaquia* (1612), *Timoclea*, *Lucrecia*, *Aristoclea*, *Fredegunda*, que inauguró los asuntos nacionales, *Fraartes* y otras quinientas.

Tenía instinto dramático, poseía el sentido de la acción y del movimiento; su estilo es natural hasta el abandono y su versificación se resiente del apresuramiento con que escribía. Pero entre el teatro de la Edad Media y el del siglo XVII, su obra constituye un eslabón nece-

1. Esto explica la escasez inverosímil de papeles de madre en el rico teatro clásico español. (N. del T.)



sario, pues anuncia y prepara toda la literatura dramática siguiente<sup>1</sup>.

Antonio de Monchrestien (1575-1621), nacido en Falaise, educado en la tienda paterna entre los botes y redomas de botica, dotado de ingenio activo, abierto, altivo y superior, supo abrirse paso. Valiéndose de la espada se hizo respetar; espadachín decidido y temible, tuvo duelos fatales para sus adversarios, huyó á Inglaterra donde vivió admirando y estudiando el engranaje de su prosperidad industrial y comercial, y volvió á Francia, enteramente anglicanizado; y penetrado de la eminente dignidad del *business*, fundó fábricas de acero á orillas del Loira, servicios de transportes fluviales y llegó á ser un personaje influyente muy considerado por los obreros; fué el tipo prematuro del maestro de forjas metido á político; sublevaba las provincias y ponía en movimiento á las masas; en nuestros días hubiera dirigido las elecciones en su comarca. Hubo necesidad de poner en movimiento tropas para vencerle; fué considerado como rebelde y el Sr. de Tourailles hizo acto de cortesano, matando al gran industrial de un pistoletazo en la puerta de una posada. Fin verdaderamente trágico de un autor de tragedias, pues había hecho desempeñar, no sin éxito, *la Libertad*, *el Desastre*, *el Adulterio*, *la Constancia*, etc.

Como industrial consignó sus ideas acerca del comercio, la industria y la economía política en su curioso *Tratado de economía política*, que abunda en ideas interesantes y modernas acerca del régimen protector y de la colonización. Es una figura muy particular y pintoresca la de este duelista, literato y autor dramático, jefe de bandos, dueño de fábricas y político. En nuestra época, hubiera sido presidente del Consejo General de su departamento, miembro de la Academia y presidente de la Cámara Sindical de su industria.

El cardenal de Richelieu (1585-1642) que se las echaba de escritor, se había rodeado de un estado mayor dramático de cinco autores, Colletet, Bois-Robert, L'Estoile, Corneille y Rotrou, poetas á su sueldo, y componía, de acuerdo con ellos, comedias como *Miramo* y *Las Tullerías*, de que no se hablaría hoy á no ser por la curiosidad que excita el nombre de semejante colaborador.

Viene luego Teófilo de Viau (1590-1626), nacido en Boussères-Sainte-Radegonde, el célebre hugonote que sirvió al duque de Montmorency y á quien hizo famoso su tragedia de *Píramo y Tisbe*, por los celebrados versos acerca del puñal teñido en sangre de Píramo:

Le voilà, ce poignard, qui du sang de son maître  
S'est souillé lâchement : il en rougit le traître<sup>2</sup>!

1. Léase el estudio de Rigal.

2. Véase la traducción pág. 378.

Estas imágenes no chocaban en aquella época pues hasta el mismo Corneille las emplea en el *Cid*.

Ya he dicho que la vida de Viau fué errante y aventurera. Más de una vez tuvo que esquivar la persecución de que eran objeto los hugonotes y que él mismo se atraía con sus imprudencias, como el día en que se negó á descubrirse al paso de una procesión. No conservó siempre la misma audacia y acabó por convertirse para su mayor comodidad. Saludó generosamente el advenimiento de Corneille:

Le soleil s'est levé, disparaissez, étoiles<sup>1</sup>.

Pero, echando de ver luego que él á su vez no era más que una estrella, sintió celos y declaró guerra al sol. Ya se verá la parte que tomó en la querrela del *Cid*.

Viene en seguida Desmarets de Saint-Sorlin á quien Richelieu trataba de igual á igual, diciéndole: « Cubrios, sentáos y apead el tratamiento. » Encargóle un tragedia por año y de esta suerte aparecieron *Aspasia* (1636), el mismo año del *Cid*, bastante aplaudida, *Escipión*, *Rojana* y *Erigone*, tragedia en prosa.

Tristán L'Hermite (1601-1635), era descendiente probable del individuo del mismo nombre que fué preboste de Luis XI. Espadachín atrevido, empezó su carrera matando en duelo á su adversario, huyó á Inglaterra y á España y fué á parar, falto de recursos, al Poitou. Nombrado secretario de Gastón de Orleans, obtuvo un gran triunfo con su *Mariana* (1637) que hizo llorar á Richelieu. Entró en la Academia en 1649. Amigo de Quinault, firmó las *Rivales* de éste para hacerlas admitir en el teatro, gracias á su fama; recibió en cambio cien escudos, quedándose con la mitad, y murió tísico.

De Jorge de Scudéry hay que citar como obras teatrales *Ligdarnó*, *el Mentiroso castigado* (1635), *Orante*, *el Vasallo generoso*, *el Príncipe disfrazado*, *la Muerte de César* (1636), *Dido*, *el Amor tiránico* (1638), *Arminio*, y *Axiana*.

Juan Mairet (1604-1686) dió en 1620 *Criseida* y *Arimando*, donde el amante dice de los ojos de su amada:

Les cieux n'ont qu'un soleil qui fait qu'on les adore;

Mais toi, tu en as deux, et plus puissants encore<sup>1</sup>.

La famosa *Silvia* (1621) tuvo un éxito prodigioso; *Sofonisbe* (1631) era un asunto dramático que debían tratar también Corneille, Crébi-

1. Salió ya el sol brillante, desapareced, estrellas.

2. Solo un sol tienen los cielos  
Por eso los adoramos;  
Pero tu tienes dos soles  
Mas potentes que aquel astro.



llón y Voltaire. La de Mairet fué representada en presencia de Luis XIII, y el autor aplicó en ella la regla de las tres unidades. Sacó de la *Astrea*, lo mismo que había hecho ya con su *Criseida*, el asunto de *Silvanira ó la Muerta viva* (1625). Fué, como Hardy<sup>1</sup>, un fecundo productor y proveedor de comedias.

Entre sus contemporáneos debemos citar también á Du Ryer (1606-1658) que vivió pobre y trabajó mucho á sueldo de las compañías y de libreros poco generosos para los que escribió *Argenis y Poliarco ó Teocrina*, tragedia en dos jornadas (1630-1631), y de 1635 á 1645, *Alcimedonte, las Vendimias de Suresnes*, título que había de tomar más tarde Dancourt, *Lucrecia, Clerigenes, Ester* (asunto en que triunfó Racine), una *Berenice* en prosa, *Nilocris, Dinamis*, y algunas otras piezas, sin contar sus traducciones de los salmos, de Strada, de Herodoto, de Cicerón, de Polibio, de Ovidio y de Séneca.

Llegamos al gran Corneille.

Pertenecía Corneille á una familia de toga. En una sentencia de 1542, se halla mencionado el nombre de su bisabuelo. Su abuelo Pedro Corneille, era abogado y escribano del Parlamento hacia 1586. En 1570, se casó con Bárbara Houel de la que tuvo ocho hijos. El segundo, Pedro también, es el padre del gran Corneille. El último, Francisco, es el jefe de la rama á que pertenecía la Srta. Francisca Corneille que fué recomendada por el poeta Lebrún á Voltaire y que éste adoptó en 1764.

El hermano de Francisco que se llamaba Pedro, era inspector de aguas y bosques, y se casó, en 1602, con Marta Le Pesant, hija de un abogado. Tuvieron siete hijos, notables por diversos conceptos. El mayor fué el gran Corneille, del que vamos á tratar; el tercero es Antonio Corneille, cura de Prescille, poeta como su hermano. Hemos exhumado y analizado, en otra parte, su obra bastante curiosa á causa del saqueo desenfrenado que llevó á cabo en las tragedias fraternales. Concurría con éxito á las sesiones del Puy de Ruán, donde más de una vez conquistó la Palma y la Torre.

Tomás Corneille, más célebre que Antonio pero menos famoso que Pedro su hermano, mereció que se dijese de él: « Si Pedro no hubiera existido, Tomás hubiera sido un gran poeta. » Obtuvo notables éxitos en el teatro al que dió obras que son aún muy estimadas, como sus tragedias *Ariadna, El Conde de Essex, ó Timócrates*. Una de sus tragedias tuvo tanta boga que una noche, uno de

1. También merodeó ampliamente, como Hardy y Scarrón en la Comedia española. (N. del T.)

los personajes se adelantó al proscenio y declaró al público que si no estaba cansado de oír dicha pieza, los actores estaban cansados de representarla y que no la representarían más. Es caso verdaderamente envidiable y raro en los anales del teatro. Tomás Corneille tradujo en verso el *Don Juan* de Molière. Era uno de los principales redactores del periódico de Donneau de Visé, el *Mercurio galante*, órgano del partido de los cornelianos, contra el de Racine.

Monchesnay refiere acerca de él esta graciosa anécdota de Boileau:

Preguntaba yo al Sr. Despréaux lo que pensaba de Tomás Corneille, hermano del famoso poeta de este nombre. « Es un hombre, decía, que se entusiasma por los demás y que no ha podido hacer nunca nada razonable. Diríase que sólo se ha propuesto copiar los defectos de su hermano. *Decipit exemplar vitii imitabile*. He visto representar su *Conde de Essex* y excitaba grandes murmullos en el público un verso de doble sentido y que es una especie de galimatías. Acaban de decir al conde de Essex que corre peligro de ser condenado aunque inocente, y que toda su inocencia no le impedirá que caiga su cabeza en el cadalso. Ahora bien he aquí la respuesta del Conde:

Le crime fait la honte et non pas l'échafaud<sup>1</sup>.

Se ve perfectamente que tuvo muy presente este pasaje de Tertuliano *martyrem facit causa non poena*; pero está traducido de un modo ininteligible. En cambio hay otro de su *Ariadna* que es demasiado inteligible. Teseo, hastiado de Ariadna, se lo cuenta á Fedra su hermana y le propone que la robe. Fedra, tras una débil resistencia, cede á los ruegos de Teseo, haciéndole ver sin embargo que semejante rasgo va á clavar un puñal en el corazón de su querida hermana. Ahora bien he aquí cómo se expresa:

Je la tue, et c'est vous qui me le faites faire<sup>2</sup>.

He aquí lo que da que reír á los espectadores de buen humor: ¡ Ah! pobre Tomás, tus versos comparados con los de tu hermano mayor, hacen ver claramente que no eres más que un cadete de Normandía.

Pedro y Tomás vivieron en la más perfecta inteligencia aunque rivales en el teatro.

Los dos Corneille, refiere De Boze, se han casado con las dos señoritas de Lamperrière. Había entre los dos hermanos la misma diferencia de edad que entre las dos hermanas; han tenido el mismo número de hijos; vivían en la misma casa, tenían los mismos criados, y han hecho la misma carrera.

Al cabo de veinticinco años de matrimonio, los dos hermanos no habían pensado aún en hacer el reparto de los bienes de sus esposas situados en Normandía, el cual sólo se hizo á la muerte de Pedro.

1. Sólo es vergüenza el crimen; mas no lo es el cadalso.

2. Yo la mato, y vos sois quien me obligáis á hacerlo.