

inmortales que anunciarán á los siglos venideros el amor de Rodrigo, el heroísmo de Horacio, la clemencia de Augusto y el martirio de Polio. Corneille es un educador sublime, un director de las almas y un consejero elevado. Hay que repetir que su teatro es una escuela de grandeza de alma. En este sentido decía Napoleon I :

La tragedia inflama el alma, eleva el corazón, y puede y debe crear héroes. En este sentido, debe tal vez Francia á Corneille una parte de sus más brillantes acciones. Por eso, señores, si viviera yo le haría príncipe.

Había por aquella época un autor dramático, á quien Corneille le llevaba tres años, y á quien sin embargo llamaba su padre. ¿Qué había hecho para merecer semejante honor?

Juan Rotrou (1609-1630) pertenecía á una familia de magistrados de posición muy desahogada. Tentóle en su juventud el demonio del teatro. Á los 22 años había escrito ya unas treinta piezas : el *Hipocondriaco*, ó el *Muerto enamorado*, la *Sortija del Olvido*, *Cleagenor* y *Doristeo*, *Diana*, las *Ocasiones perdidas*, los *Menecmos*, y *Hércules moribundo*¹.

En 1632, decía de él Chapelain :

Es lástima que un mozo tan despierto se halle sometido á tan vergonzosa servidumbre : por mi parte no he de omitir nada para que le libremos de ella.

¿Qué clase de servidumbre era ésta ? ¿Acaso la de estar á sueldo de un librero, ó tal vez su deplorable pasión por el juego ? Era el hombre más jugador del mundo. Para corregirse, tiraba el dinero á un montón de leña que había en un rincón de su patio y el trabajo que tenía que darse para encontrar las monedas calmaba un poco su furia de jugador y disminuía en parte sus pérdidas. Vendió su *Venceslao* por veinte pistolas. Fué uno de los cinco autores de Richelieu y colaboró en el *Ciego de Esmirna* y en la *Comedia de las Tullerías*.

También pertenecía Corneille á dicho número, pero era el menos conocido de los cinco. « No había encontrado, dice Voltaire, estima y amistad sino en Rotrou que comprendía su mérito ; los demás no eran bastante inteligentes para hacerle justicia. »

Por eso le llamaba Corneille su padre. Los principios de Rotrou no justificaban semejante homenaje, pues Corneille no tenía nada que

1. Rotrou fué uno de los autores que más explotaron el teatro español, del que tomó los dramas *San Ginés*, *Don Bernardo de Cabrera*, *Laura Perseguida*, *La Feliz Constanza*, y probablemente *La Sortija del Olvido* y *Feliz Naufragio*. (N. del T.)

aprender ni ganar en aquel *Hipocondriaco* que se cree muerto y resucita al ver unos muertos supuestos á quienes hace revivir la música, ni en la *Hermosa Alfreda* en que la acción se transporta de Orán á Londres, ni en la *Inocente Infidelidad* en que unos epirotas de la antigüedad se baten en duelo á pistola. Rotrou, en cambio, veneraba á Corneille á quien rindió público homenaje, según ya he dicho, en su *Saint-Genest*. Este homenaje honra á ambos amigos. Corneille le tenía evidentemente en gran estima, pues dijo un día, asociando familiarmente sus dos nombres :

El señor de Rotrou y yo podríamos hacer vivir á una compañía de saltimbanquis.

El teatro de Rotrou es complicado, intrincado, está cargado de combates, de reconocimientos, de raptos, de sueños, de muertes oportunas, con rasgos cómicos (por ejemplo en la *Hermana*), que Molière no desdenó tomar nuevamente para *Scapín* ó para el *Plebeyo ennoblecido*. Ergasto muestra gran agudeza, cuando su amo, que se acaba de casar con una criada de posada, presenta á su mujer, como hermana suya, á su tío Anselmo que se admira de las pruebas de cariño que se dan. Y el criado explica que esto « está de acuerdo con los preceptos de la ley de Mahoma ».

Los turcos de la *Hermana* (1645) no eran los primeros que salieron en nuestros teatros. En 1554, había hecho representar Gabriel Bounyn la *Sultana*, cuyo asunto, ó sea la muerte de *Mustafá* por Solimán el Magnífico, sirve también de tema á una tragedia de Mairret representada en 1630. En 1637, Dalibray con su *Solimán*; en 1643, Desmarests con su *Roxelana*; en 1647, dos años después de la *Hermana*, el *Gran Tamerlán* de Magnón y el *Osmán* de Tristán l'Hermite reanudan la cadena continua de las obras relativas á los turcos durante el siglo XVII, entretanto que aparecen *Bayaceto*, la traducción de las *Mil y Una Noches*, el viaje de Chardín, las *Cartas Persas*, etc.¹

Molière había representado las comedias de Rotrou y ambos se conocían y eran amigos. Un ejemplar de la *Sortija del Olvido* (1635) lleva la dedicatoria : *Al Sr. J. B. Poquelín, su amigo Rotrou*. Además éste tenía amistosas relaciones con Magdalena Béjart.

Molière llevó el recuerdo de su amigo hasta á sus piezas, *Anfitrión*, *Scapín*, y también *El Plebeyo Ennoblecido*, cuyos turcos hablan la misma lengua que el Ergasto de la *Hermana*, del mismo modo que el Sganarelle del *Médico á palos* ha tomado de él algunos términos para adornar su latín². El hijo del Gran Turco, en Molière, saluda al Sr.

1. En esta novedad de introducir en la escena moros y cristianos se ve también claramente la influencia del teatro español. (N. del T.)

2. Sabido es que en esta pieza *Le Médecin malgré lui* (traducida después por Moratín con el título de *El médico á palos*) imitó Molière la célebre comedia de Lope de Vega *El Acero de Madrid*. (N. del T.)

Jourdain en términos tomados del vocabulario del Ergasto de Rotrou. Si Molière no debe á nadie su *Ambousahim o quiboraf* y su *Mamamouchi*, que se ha convertido en una palabra turca en Francia, no sucede lo mismo con lo demás. El interés no estriba tanto en el préstamo mismo como en el procedimiento que emplea Molière. No copia, sino que va espigando á derecha é izquierda una frase, un giro, y los mezcla y amasa con su propio trabajo y les presta carácter personal.

Así, por ejemplo, en Rotrou dice Geronte :..... *Havete carbulath*; y más adelante responde Horacio : *Acciam bien croch soler*; más adelante replica el mismo Horacio : *Chidelum baba*. Con estas frases turcas forma Molière el discurso del hijo del Gran Turco : « *Acciam croch soler ouch alla moustaph gidelum amannahem... carbulath?* » En cuanto á *baba* reaparece más lejos en *mara baba sahem*, es decir : « ¡ Qué enamorado estoy de ella ! »

Además de los turcos siguió Rotrou de cerca á los antiguos; lo que Molière parece haber tomado de él proviene con frecuencia de que ambos bebieron en las mismas fuentes. Imitó á Eurípides en *Ifigenia en Áulide*, á Séneca en *Hércules moribundo*, á Sófocles en *Antígona* que debe también mucho á las *Fenicias* de Eurípides y á la *Tebaida* de Séneca, y de la que decía Racine que está « llena de brillantes pasajes ». Por lo demás no desdeñó la *Ifigenia* de Rotrou al componer la suya.

El *Venceslao* está tomado de Francisco de Rojas, pero el autor puso bastante de su parte para que, en medio de las candideces de factura, se eche de ver al poeta dramático vigorosamente dotado para pintar la pasión y los movimientos secretos del corazón. Su *Cosroes* no tiene ni bastante vigor ni bastante grandeza.

El *San-Ginés* es la mejor de sus tragedias.

Poliuto data de 1643. En 1645, Desfontaines hizo un *San-Ginés* que estaba calcado sobre dicha obra. En 1646, Rotrou compuso su *Verdadero San Ginés*, tragedia curiosa que refiere el caso del actor Ginés, convertido al cristianismo al recitar un papel de cristiano, en una tragedia en presencia de Diocleciano. En el teatro, se establece un segundo escenario para la compañía de Ginés que representa ante la corte imperial. La representación nos inicia primero en los preparativos, cuando, antes de la llegada del público, el maquinista, el despabilador y los actores de segunda fila dan la última mano á la instalación del tablado y de las luces. Comienza la pieza, aparece Ginés, declama su papel de cristiano conducido al martirio; pero de pronto, se embaraza en sus respuestas, dice palabras que no son del papel y su interlocutor se pregunta, maravillado : « ¡ Qué es esto ? ¡ Pierde la razón ó la memoria ! ¡ Eso no está en el papel ! » En realidad, Ginés, al representar su papel, se ha visto tocado por la gracia y se ha hecho cristiano. Prescinde del texto escrito y hace á voz en cuello, ante el emperador, su profesión de

fe de cristiano y de mártir. Inmediatamente se ve preso y encarcelado.

Rotrou, casado y padre de tres hijos, teniente del bailío de Dreux, se hallaba en París cuando supo que su ciudad natal se veía desolada por una enfermedad contagiosa. No vaciló en cumplir con su deber y marchó á desempeñar su cargo, cuando los demás funcionarios habían abandonado el suyo. Visitó á los enfermos y se vió atacado por la enfermedad. Entonces escribió una carta admirable en la que decía :

Se me ha confiado la salud de mis conciudadanos y respondo de ella á mi patria. No haré traición á mi honor ni á mi conciencia. No quiere esto decir que el peligro en que me encuentro no sea muy grande, pues en el momento en que escribo doblan las campanas por la vigésima segunda persona que ha fallecido hoy; á mi me tocará cuando Dios quiera.

Algunos días después murió víctima de la epidemia, á la edad de 41 años.

Se ha podido decir de él :

Lo que resta de Rotrou da la idea de un hombre que no fué bastante fuerte para elevarse por encima de su época pero que era digno de una época capaz de sostenerle mejor. Á Rotrou le falta la inventiva que produce, ordena y dirige los incidentes de un gran drama; pero no es fácil fijar límites á los magníficos efectos que hubiera sabido sacar de los movimientos del corazón y de la pasión; su estilo, con frecuencia obscuro, impropio ó forzado, recibe á veces, del sentimiento que lo anima, una elegancia natural que hubieran podido hacer en él más familiar un poco más de arte y de estudio.

Su estatua se yergue en una plaza de Dreux; se halla representado teniendo en la mano la hermosa carta que se acaba de leer. En 1810, la Academia francesa sacó á concurso su elogio y Millevoye se llevó el premio. Es un hermoso nombre en la historia literaria; realiza la unión de un afortunado talento y de un gran carácter¹.

* *

Al hablar de Corneille cité al director de escena, al abate d'Aubignac, famoso por su *Práctica del Teatro*.

Francisco Hedelin, abate d'Aubignac (1604-1672) desempeñó un gran papel en los fastos dramáticos.

Hay que imaginárselo tal como se halla retratado por Gil Rousselet : un cura alto y flaco, de labios delgados, mirada viva, larga nariz, frente deprimida, cráneo casi en punta, la ceja derecha mucho más abultada

1. Recuérdese que, en circunstancias análogas, el bueno de Montaigne se abstuvo de visitar á sus administrados. (N. del T.)

que la izquierda y con una expresión de malicia agresiva en toda su fisonomía.

Su carrera literaria fué fecunda, pero de una fecundidad inútil y transitoria. Desde muy joven se hizo notar por su inteligencia. Á los doce años leía á Horacio en el texto y prescindió de profesores. Hizo su educación intelectual por sí mismo y no la hizo muy mal. Fué muy erudito y sin embargo muy metódico.

En Nemours, donde vivía, organizaba reuniones académicas semanales que eran muy buscadas. Allí leía versos, poesías galantes y alegorías como la *Feria de Amor*.

Uno de sus primeros trabajos es sumamente curioso y digno aún de interés. Es un estudio de la mitología griega ó, mejor dicho, una disertación acerca de la naturaleza de los sátiros y de otros seres fabulosos de la antigüedad. Esta tesis muy documentada debía inaugurar una serie de investigaciones de igual género acerca de los centauros, arimaspos y otros monstruos. La vida le impulsó por otros caminos.

Su obra revelaba tal ciencia que Richelieu le dió su aprobación y designó al autor para ser preceptor del duque de Fronsac, su sobrino. Al mismo tiempo le nombró abad de Albignac. Manifestaba su extenso saber en sermones muy eruditos como el en que demostraba que todas las religiones tienen en su origen el dogma de una Virgen que da á luz un Dios. Sus obras oratorias tuvieron gran boga y podrían leerse aún con provecho.

El Cardenal de Richelieu daba el ejemplo de la reconciliación del clero con el teatro. D'Aubignac no resistió á la inclinación que sentía hacia la escena. Escribió tragedias en prosa¹, *Ciminda* y la *Doncella de Orleans*. El prefacio que hizo para la publicación de estas obras, demuestra que era un hombre que se preocupaba de las reformas que había que hacer en el teatro, que conocía los defectos y abusos de que adolecía y que tenía el instinto de la dramaturgia. No puede ser más sensato después de todo, lo que dice censurando la *mise en scène* de su *Doncella*:

En lugar de hacer aparecer un ángel en el cielo, representado en la abertura del escenario, le han hecho llegar á pie y á veces en una máquina mal arreglada y mal dirigida; en lugar de hacer ver en perspectiva la imagen de la doncella en medio de un gran fuego encendido y rodeado de gran muchedumbre, hicieron pintar un mal cuadro sin arte, sin fundamento y enteramente contrario al asunto; y en lugar de tener en escena una docena de

1. En esto, como en todo lo relativo al teatro, habían dado ejemplo los españoles.

En prosa correcta escribió Villalobos (1473-1649) *el Anfitrión*, traducido de Plauto; en prosa tradujo Pedro Simón Abril (1530) varias comedias y tragedias latinas y griegas; y en prosa escribieron igualmente el Maestro Oliva y otros. Desgraciadamente, mientras los franceses conservan con filial cariño no sólo las obras de los buenos autores sino todo lo referente á sus personas y familias, en España, nuestra incalificable incuria ha hecho que se pierdan las obras y aun casi la memoria de muchos autores. (N. del T.)

actores para representar á los soldados que se rebelaban contra el Consejo al juzgarse el proceso, pusieron dos simples guardias que más bien parecían estar allí para impedir á los pajes y á los lacayos que subiesen que para tomar parte en la representación.

Hay que notar en esto un cuidado muy curioso, y bastante raro entonces, de la verosimilitud en la *mise en scène* que le apasionaba. Sólo que tuvo la debilidad de no contentarse con consejos y de querer dar ejemplos y modelos; el *Martirio de Santa Catalina* y su *Zenobia* fueron ensayos desdichados que suministraron armas á sus enemigos. Porque los tenía, á empezar por Ménage, contra quien rompió lanzas á propósito de Terencio, y acabando por la Srta. de Scudéry que le acusó de haber plagiado su descripción del *Mapa del Amor* para escribir su *Relación del Reino de la Coquetería*. La defensa de d'Aubignac nos hace ver á qué divertidas argucias se veían reducidos los intelectuales de entonces y los preciosos:

¿Qué relación puede haber entre estas dos obras para que sean copiadas una de otra? En todo el *Mapa del Amor* se ven cuatro ciudades, tres ríos, dos mares, un lago y treinta aldeas, en los diversos caminos que en el mismo existen, tan inmediatas unas á otras que los viajeros no tienen siquiera que cansarse. En el *Reino de la Coquetería* no hay río; sólo se habla del mar como de pasada, no existe sino una gran ciudad y los caminos no se hallan llenos de albergues. Es un país donde hay que andar de prisa y hacer larga jornada si se quiere llegar al fin; y en este pequeño mapa ¿qué se halla que guarde la menor relación con la plaza del Mimo, el torneo de los *carros dorados*, el combate de las *lindas faldas*, la plaza del *Rey*, el palacio de las *Conquistas*, la oficina de las *Recompensas* y el marmolillo de las *Coquetas*? El país del *Amor* es un rincón de tierra, en el de la Amistad, sin más descripción que la de los lugares, y el reino de la *Coquetería* forma una vasta extensión compuesta de todo lo que puede dar consideración y orden á un estado merced á todas las máximas de la política. Este pueblo tiene su religión, sus leyes, sus escuelas, su tráfico, sus juegos públicos, sus almacenes y sus diferentes clases¹.

He aquí en qué se divertían aquellos brillantes ingenios y aquellas mujeres sabias que d'Aubignac clasifica y enumera con tanta gracia.

Su nombre se halla unido á la regla de las tres unidades que formuló en su tratado la *Práctica del Teatro*² y que impuso, con la autoridad de Aristóteles, á la tragedia, cuya acción debía ser una sola, desarrollarse en el espacio de veinticuatro horas y en un solo lugar.

Hoy día, de estas tres unidades, sólo ha sobrevivido y se exige á los autores la unidad de acción. Se ha renunciado á las otras dos que tanto

1. Es curiosa la frecuencia con que se motejan de plagiarios los escritores en aquella época, olvidando que casi todos plagiaban á su vez á los españoles. (N. del T.)

2. El teatro español que fué desde su origen, popular y nacional, se desembarazó casi por completo, según ya hemos dicho, desde su origen de las ligaduras clásicas. (N. del T.)

molestaron á Corneille, obligándole á interpretaciones de una casuística demasiado ingeniosa para explicar que la calle, la habitación de Jimena y la sala del trono son un mismo lugar por hallarse en la misma ciudad. Por lo demás no está prohibido dar á la acción una duración hasta inferior á las veinticuatro horas ó hacer que se desarrolle en una decoración única. Pero se deja la mayor libertad á los autores, que usan de ella, para hacer viajar á sus personajes por el tiempo y el espacio.

Es todo lo que queda de las prescripciones de d'Aubignac, cuyo ejemplo, por otra parte, había sido desdichado. Quiso aplicar su teoría y no tuvo más éxito que Diderot más tarde en circunstancias análogas.

La *Práctica del Teatro* apareció en 1657¹. Defiende la doctrina de Aristóteles con menos empeño y estrechez de miras de lo que se cree ordinariamente. Como Boileau, invoca el autor muy especialmente á la razón. Completando este tratado con la lectura del prefacio de *Ciminda*, puede reunirse una colección de las críticas más sensatas que se han hecho contra la convención demasiado fácil de la *mise en scène* de entonces, y nadie puede dejar de estar de acuerdo con d'Aubignac cuando pide que el actor no interrumpa su papel para hacer callar á los habladores, dejando estas interrupciones á quien corresponda.

Á estos tratados dramáticos hay que unir un proyecto para restaurar el Teatro en Francia, cuyas causas de decadencia logra distinguir perfectamente, como la creencia común de que no es cristiano ir al teatro, la infamia atribuida á la profesión de cómico, la mezquindad de la *mise en scène*, la pobreza de las obras y la escasa policía en los espectáculos. Y he aquí, en los remedios que indica contra estos abusos, el germen de reformas hoy realizadas, el principio de la subvención², la restauración moral de la profesión del cómico, la instalación de asientos en la sala y la vigilancia del público. Debemos más de lo que creemos á este excelente autor que hizo del teatro su principal preocupación.

No podemos hablar más largamente de sus entretenidas sátiras de los médicos, que Molière utilizó en su *Amor médico*, ni de su *Mascarisa*, « historia alegórica que contiene la filosofía moral de los estoicos bajo el velo de varias aventuras agradables », que alabó Boileau y que inaugura el sistema de la educación atractiva. No habiendo sido admitido d'Aubignac por la Academia francesa, se consoló celebrando en

1. Dos años antes del nacimiento de d'Aubignac, esto es en 1602, publicó en España el sacerdote asturiano Luis Alfonso de Carvalho su curioso libro *Cisne de Apolo*, muy alabado por Menéndez Pelayo. En él declara que la *dramática* es la poesía por excelencia, pues contiene en sí todos los demás géneros, « pondera los sutiles artificios y admirables trajes de las comedias que en nuestra lengua se usan », aconseja la división en tres jornadas y defiende la moralidad y utilidad de las comedias. (N. del T.)

2. Tomándolo seguramente de Cervantes, como se lo echaba en cara Molière, por boca de uno de sus personajes, pedía el abate d'Aubignac que se nombrase un intendente ó censor de teatros. (N. del T.)

su casa reuniones académicas y reanudando su Academia de Nemours. Fué muy estimada, muy frecuentada y su éxito le incitó á escribir al rey, en 1664, su *Discurso al Rey sobre el establecimiento de una Segunda Academia* en la ciudad de París, del mismo modo que más tarde debía crearse un segundo teatro francés al lado del primero. D'Aubignac quería la consagración oficial para su salón y sus conferenciantes, pero no le fué concedida, por temor de que se multiplicasen extraordinariamente las pequeñas academias locales á la sombra de la grande. D'Aubignac tenía un cerebro lleno de ideas y en más de una ocasión, sea casualidad, sea presciencia, se nos aparece como un moderno. Fué el primero que negó la existencia de Homero y no es posible desdeñar sus *Conjeturas académicas acerca de la Iliada*.

Acabó su vida en la obscuridad y el retiro. Casi ciego, se retiró á su provincia, reunió sus obras completas y murió en 1672.

Su contemporáneo La Calprenède, cuyas novelas he citado ya, dió al teatro, entre otras, una tragedia en 1637, la *Muerte de Mitridates*, representada el día de Reyes.

¿ Á qué nombrar sus demás dramas, *Juana de Inglaterra*, el *Conde de Essex*, que más tarde rehizo Tomás Corneille, *Eduardo, rey de Inglaterra*, y *Hermenegildo*, tragedia en prosa?

Volvemos á encontrar aquí á Benserade (1612-1691) con su *Cleopatra*, representada en 1635, *Ifis*, la *Muerte de Aquiles* y numerosos bailes en que tomó parte Su Majestad, como la *Noche*, las *Bodas de Tetis y Peleo*, los *Bailes de las Artes*, el *Baile de las Musas*, y otros que constituyeron su gloria y su fortuna, según se ha dicho.

Tomás Corneille, citado ya con motivo de su hermano, fué fecundo y feliz autor dramático; dió al teatro, el *Generoso Enemigo*, *Don Beltrán de Cigarral*, *Ariadna*, y el *Conde de Essex*.

Gozaba del favor del público y tuvo el mayor éxito. Recuérdese lo que queda dicho acerca de su *Timócrates*. Su *Ariadna* es una obra maestra en materia de intriga: el interés no decae y va aumentando hábil y gradualmente con los trances por que pasa Ariadna, la cual descubre sucesivamente que Teseo ha dejado de amarla, que ama á otra y que esta otra es su propia hermana Fedra á quien se ve sacrificada y á quien había tomado por confidente. Tomás fué también crítico y periodista según ya veremos¹.

1. Tomás Corneille fué uno de los que con más provecho cultivaron el teatro español. Lope Calderón, Rojas, Moreto, todos pasaron por su aduana y su diligencia era tal, que su comedia *le Charme de la voix* (*Lo que puede la aprensión*) se representó en francés antes de estar impresa en español. (N. del T.)

Llegamos al famoso Pradón (1632-1698), el luchador ruenés que quiso destronar á Racine y á Boileau, y que se hizo célebre por haber escrito una mediana tragedia de *Fedra é Hipólito* que estuvo á punto de triunfar de la de Racine, gracias á la precaución que tomaron los enemigos de éste de alquilar los seis primeros días todas las localidades para silbar la pieza.

Después de algunas otras tragedias no mal ideadas pero mal escritas, como la *Tróade*, *Statira*, *Régulo*, *Escipión*, etc., murió sin que haya pasado su fama á la posteridad.

Quinault¹ (1635-1688) que tenía tres años menos, no tardó en ponerse á su altura é hizo rápida fortuna en las letras y en la sociedad. Boileau nos ha dejado el siguiente retrato:

Era de buena presencia y de elevada estatura; tenía los ojos azules, lánguidos y algo saltones, las cejas ralas, la frente ancha y despejada, el rostro prolongado, el aspecto varonil, la nariz bien formada, la boca agradable y su fisonomía revelaba á las claras á un hombre honrado. Tenía más ingenio de lo que parecía; era diestro é insinuante, tierno y apasionado.

Sus principios fueron muy humildes, pues era hijo de un panadero de París. Hizo amistad con Tristán y á los 16 años tuvo el mayor éxito con su comedia las *Rivales* á la que siguieron la *Muerte de Ciro*, el *Matrimonio de Cambises*, *Amalásunta* (1638), el *Amante Indiscreto*, comedia (1664), los *Lances de Amor y Fortuna*, tragicomedia, *Agripa ó el falso Tiberino*, *Pausanias*, y sobre todo sus dos triunfos, el *Astrato*² (1663) y la *Madre Coqueta*.

Asociado con Lulli, que obtuvo el privilegio y el monopolio de la Ópera, escribió para él los libretos de *Cadmo*, *Alceste*, *Teseo*, *Atis*, *Isis*, *Proserpina*, *Puseo*, *Factonte*, *Amadis*, *Rolando*, *Armida* (1686) y *Psiquis* que hizo en colaboración con Molière y Corneille en 1670.

Entró en la Academia francesa en 1670.

Injustamente desdeñado en nuestros días, Quinault gozó en vida reputación extraordinaria y no inmerecida, y valdría la pena de que se le examinase y recordase al presente.

Dotado de ingenio, de ternura y de buen estilo, reinó un momento en el género trágico; él desempeñó interinamente el puesto de

1. Quinault, como sus contemporáneos y antecesores, merodeó ampliamente en la dramática española. Sería tarea interminable indicar todos los arreglos y plagios. Según Gassier, desde 1600 hasta 1636, todos los dramáticos franceses tomaron sus materiales de España. Linguet, uno de los mejores traductores de nuestros clásicos en el siglo xviii, afirma que, en riquezas dramáticas, Francia debe más á España que á todas las demás naciones del mundo. Merecen consultarse acerca de este punto *Le Théâtre espagnol* por Gassier, *La Comédie espagnole en France y Molière et le Théâtre espagnol*, del señor Ernesto Martinenche. (N. del T.)

2. En esta obra empleó por vez primera Quinault la palabra española *balcón* al describir el palacio de la reina Elisa. (N. del T.)

genio entre Corneille ya viejo y Racine de quien vamos á hablar¹.

Racine no era de familia ilustre; sus antepasados, establecidos desde hacía varias generaciones en la Ferté-Milón, ejercían de padres á hijos el empleo de interventores del alfolí. Uno de ellos, Juan Racine, muerto en 1593, ejercía al mismo tiempo el cargo de recaudador del dominio y ducado real de Valois. Obtuvo carta de nobleza y tomó como armas una rata y un cisne. Juan Racine, su hijo, fué únicamente interventor del alfolí y, de su matrimonio con María Desmoulins, tuvo ocho hijos, entre los cuales figuraban Inés Racine, que fué religiosa y abadesa de Port-Royal con el nombre de Inés de Santa Tecla, y Juan Racine, padre del poeta. Nació Juan en 1615, entró como cadete en el regimiento de guardias, se retiró temprano á la Ferté-Milón, compró el empleo de procurador del bailío y el 15 de diciembre de 1638 se casó con Juana Sconin, hija de Pedro Sconin, presidente del alfolí y guardasellos de la Ferté-Milón. Doce meses después, el 21 de diciembre de 1639, nació de este matrimonio el futuro autor de *Andrómaca*.

En mayo de 1899, una diputación de académicos y de literatos celebró el segundo centenario de la muerte de Racine en su ciudad natal. Es un país pintoresco, encantador, con lindos valles que se parecen algo á los de Port-Royal, y con verdes praderas bañadas por las perezosas aguas del Ourcq. ¿Qué queda de Racine? Poca cosa. Pegada á la alcaldía, una estatua por David d'Angers que representa al poeta de modo bastante ridículo, con el cuerpo desnudo, con peluca y con un manto bastante corto recogido hacia las caderas. En la alcaldía se lee en el único registro común á las dos parroquias de Nuestra Señora y de San Vast, la fe de bautismo del gran escritor, y al lado la fe de matrimonio de Juan de La Fontaine, con María Héricart, prima de Racine. En cuanto á la casa del poeta no se sabe dónde estuvo. Hace treinta años que escribía Saint-Marc-Girardin:

No he encontrado en la iglesia de la Ferté-Milón las lápidas sepulcrales que subsistían aún según Luis Racine en el siglo xviii y que daban fe de la antigüedad de la familia de Racine. La iglesia donde existe aún, encima de la puerta del baptisterio un revestimiento de madera flordelisada de oro, en memoria sin duda de los Borbones Vendôme, no contiene ya piedras sepulcrales. Está embalsosada como una habitación de posada. Había anotado en mi librito de memorias los nombres de las familias aliadas con la de Racine, como los Sconin, los Desmoulin, los Vitart, los Héricart, los Duchesne, los Fournier, los Logeois y los Lahaye, á fin de ver si encontraba algunos en las lápidas sepulcrales. No hallé en la iglesia más que dos de éstas que sirven de escalones en la puerta lateral al norte de la iglesia y las inscripciones son completamente ilegibles por hallarse gastadas por el paso de los feligreses.

1. *Nicomedes*, última obra maestra de Corneille data de 1652, sin contar de 1653 á 1674, *Pertarita*, *Edipo*, el *Toisón de oro*, *Sertorio*, *Sofonisbe*, *Otón*, *Agésilao*, *Atila*, *Tito* y *Berenice*, *Pulqueria*, y *Surena*. La primera obra maestra de Racine, *Andrómaca*, data de 1667.