

CAPÍTULO XV

EL TEATRO.

Si es verdad que este gran respeto hacia los antiguos contribuía á refinar la forma, perjudicaba á la originalidad, y algunas veces servía de arma á las gentes medianas, para castigar á todo el que salía del surco que habían trazado. Los franceses crecieron por sus propias fuerzas en las dos diferentes carreras: la elocuencia del púlpito de que ya hemos hablado y el teatro.

El teatro nació desde luego de la representación de los misterios (1); entregado después á compañías, llegó á ser una especulación y no un arte. A mediados del siglo xvi, los escribientes curiales y los calaveras representaban aún misterios y moralidades. Pero desde Luis XIII las turbulencias políticas y religiosas hicieron proscribir aquel género, que se prestaba demasiado á la sátira. Por esta misma razón, desde que en Francia se establecieron compañías cómicas, se dieron tantas órdenes para dirigir las, y se prohibió nombrar á las personas, por lo que adoptaron máscaras parecidas á ellas, Cuando Francisco I fué vencido y hecho prisionero en Pavia, se prohibieron semejantes diversiones, y que en las reuniones profririese nadie palabras sediciosas. En 1641 Luis XIII mandó que se abstuviesen de palabras obscenas ó equivocadas, y que los que en la escena se produjeran honestamente fueran tenidos por hombres de honor. Desde 1538 hubo censura teatral, previniéndose que quince días antes de ponerse en escena una comedia se sometiese á la aprobación del Parlamento.

Cómicos.—Hasta 1625 no se establecieron cómicos en París, sino que á imitación de lo que sucedía en Italia, diferentes actores recorrían las ciudades representando las obras que vendían los

(1) Véase tomo V, pág. 245.

autores á diez escudos cada una. Durante las dos ferias que anualmente se celebraban en París, los cómicos intentaron improvisar un teatro, y el pueblo, que gozaba con esta nueva diversion, puso el grito en los cielos cuando la autoridad se lo prohibió. Un tal Brioché, hacia mediados del siglo xvii, construyó una especie de teatro de volatines en los que había funámbulos, fieras, prestidigitadores, y poco á poco llegaron á representarse verdaderas comedias. Quejaronse amargamente los empresarios de teatros privilegiados: por lo que se limitaron á ejecutar pantomimas, parodiando los gestos de los cómicos, y profiriendo sílabas sin sentido, que querían parecerse á versos por no violar el privilegio. Y como el público se fatigaba en vano por comprender su significado, del mismo modo que fatigaría la bellísima locura de nuestros bailes trágicos sin el libreto, se pusieron unos programas, en los que se indicaban algunas palabras que el gesto no era bastante á explicar: cada actor llevaba una porción de ellos en el bolsillo, y si era necesario, en la mano. Después se sustituyeron con estrofas cortas sobre arias conocidas; la orquesta tocaba, los actores cantaban desde la platea, y los espectadores se acostumbraron á secundarlos, de modo que el concierto se hacía general; y adelantando poco á poco, descendían del techo unos telones en los que se leían las estrofas.

Los cómicos italianos se trasladaron á París en 1577, y á pesar de la prohibición del Parlamento, bajo pena de 10,000 francos, representaron ante un concurso numeroso, pagándose á cuatro sueldos la entrada. También la ópera fué introducida por los italianos en 1645 con la protección del cardenal Mazarino. Luis XIV á los diez y seis años bailó en las *Bodas de Tetis y Peleo*, acompañado de la real familia y de los magnates, y después en el *Hércules armado*, con la

reina y en celebridad de su boda. En 1672 fué concedida á Lulli para representaciones de ópera, la sala del Palais-Royal, que sirvió para este uso hasta el incendio de 1763. Cuando á la muerte de Molière se reunieron y fueron pensionadas las compañías de Marais y del Palais-Royal, la condición de los cómicos pareció adquirir alguna importancia. En 1697 fueron expulsados por haberse atrevido á representar á la Maintenon en la *Fausse prude*; vueltos á llamar á los diez y nueve años, obtuvieron una pensión de 15,000 francos: en 1762 fueron incorporados á la *Opera comica*; el 79 suspendieron las representaciones de comedias italianas, pero conservaron este nombre hasta el 93.

Cada teatro debía atenerse á su género, y no invadir el de los demás. Los derechos de los autores dramáticos no eran bien conocidos (2); las obras las compraba la compañía (3); creyéndose justo que los autores sacaran de ellas un fruto proporcional al trabajo y al éxito, le fué asignado por la ley una parte de la entrada, hasta que ésta disminuyera tanto que se comprendiese que el público estaba cansado de la obra. La menor cantidad que se fijó fué la de 1,809 francos en las noches de invierno, y 1,300 en las de verano.

Pronto fué frecuentado el teatro á ejemplo del de Italia é Inglaterra, no aun por las mujeres sino por las personas bien educadas, lo que contribuyó á hacerle menos trivial y desterrar de él la obscenidad. Después, cuando Richelieu le concedió su protección, se trató de introducir en él decencia. Pidiéronse modelos á los antiguos, abandonóse la licencia de los hechos, mitigóse la de las expresiones. Aun subsistía la preferencia con las farsas italianas ó comedias pequeñas, en las cuales los actores manifestaban más talento que los autores. La escena sin ningún aparato no producía ninguna ilusión, y la decoración no cambiaba, aun cuando lo exigiese el asunto. Los jóvenes elegantes tenían sus asientos en el teatro, donde imitando los gestos y palabras de los actores, aplaudiendo ó silbando, no había gesto que no estuviese permitido para excitar la atención y la risa de los espectadores (4).

La escuela de Jodelle innovó la comedia, y aun más la tragedia, separándose de las compañías para seguir las huellas de los griegos. Alejandro Hardy, actor cómico y poeta dramático que, por

(2) Molière en el prólogo de las *Precieuses ridicules*, dice: *C'est une chose étrange, qu'on imprime les gens malgré eux; je ne voit rien de si injuste, et je pardonnerais volontiers toute violence plutôt que celle-là*. Han pasado dos siglos y estamos en el mismo caso.

(3) El *Atila* y la *Berenice* produjeron cada una á Corneille 2,000 pesetas; el *Convidado de Piedra* y el *Salamis* á Molière, 200 luisés el primero y 1,000 pesetas el segundo; 1,500 el *Cornudo imaginario*; 968 el *Don García*, y 1,100 los *Fastidiosos*.

(4) Véase cualquiera de las escenas inglesas que insertamos en el libro XV, pág. 284.

espacio de veinte años trabajó exclusivamente en el segundo teatro de París, es admirable en la facilidad del diálogo y de los versos. Dió á luz cerca de trescientos dramas tomados de Plauto ó de Cervantes, sin añadir otra cosa al original que las insulseces y gerga de la época, cambiando á los héroes en matamoros y á los amores en sutilezas. El carácter de su escuela es confundir todos los géneros, y no tener en cuenta las reglas clásicas, principio extraño de una literatura, cuyo carácter debía ser la corrección.

Corneille, 1606-84.—Pedro Corneille, nacido en Ruan, dió á luz, á la edad de veinte y tres años, á su *Melita*, después á *Clitandra* y á la *Viuda*, piezas que produjeron entonces mucho efecto, porque eran con arreglo al gusto afectado y romanesco de la época. La *Medea* (1635), tomada de Séneca, precedió poco al *Cid*, que aseguró la gloria del poeta. Corneille tomó felizmente de los españoles este personaje, en quien el antiguo valor se une también á los sentimientos modernos de ternura, gracia y honor. Situaciones verdaderamente trágicas, el combate entre el deber de vengar el honor de su padre y el temor de ofender al objeto amado, pasiones como todas las sienten, un lenguaje puro, apropiado al asunto y exento de afectación, consiguió aplausos. Una doncella esposa del asesino de su padre, y esto después de algunos instantes que conceden las reglas al desarrollo dramático, es un asunto desgraciado. *Jimena* está bien distante de los caracteres femeninos del teatro inglés. Ni ella ni su amante están pintados de manera que puedan interesar vivamente sus aventuras, de tal modo, que fué preciso para sostenerlos recurrir al personaje ocioso y desde luego defectuoso de la infanta, enamorada también del héroe. Además, la acción no puede adquirir una verosimilitud convencional sino acumulando los incidentes (5).

Sin embargo las censuras de que fué objeto el *Cid* no cayeron sobre sus defectos sino sobre su ejecución. Richelieu, que no ignorando ninguno de los goces de la ambición, se divertía en hacer bosquejos con las tragedias que otros se encargaban de arreglar, se asustó con la aparición del *Cid*, nos dice Fontenelle, como si hubiese visto á los españoles á las puertas de París. Ahora bien, multitud de personas vendidas ó que quieren venderse se encuentran siempre dispuestas á servir los celos de un hombre poderoso. La pedantería se había armado con el compás y el reloj. D'Aubignac fué el primero que sostuvo la necesidad de conformarse á las reglas de Aristóteles para hacer una tragedia. Mairet puso en práctica el precepto. Scudery, maniático de erudición, se apoyó en él para

(5) Magnin, después de haber manifestado, con la indulgencia de un artista y la franqueza de un sabio, los muchos anacronismos del *Cid*, termina sosteniendo la opinión de que las obras de imaginación no deben someterse severamente á una exactitud histórica.

sostener que el público se engañaba admirando al *Cid*; y Richelieu nombró á la Academia árbitra de la cuestion. Desempeñó esta tarea con dignidad y buen sentido, en una crítica bastante respetuosa; mostrándose económica de alabanzas, ortodoxa en sus doctrinas, pero sutil y exacta en sus manifestaciones, sin dar á conocer, por lo demás, que sabia que tenia que sentenciar sobre una obra maestra. Esta censura fué en mucha parte, si no en su totalidad, la obra de Chapelain: y la Bruyère ha podido decir: «Uno de los mejores dramas que se conocen es el *Cid*; una de las mejores críticas que se han escrito es la que se ha hecho del *Cid*.»

Balzac emprendió defender á Corneille demostrando que si habia agradado, habia conseguido el objeto de la representacion, aunque por diferentes caminos que los indicados por Aristóteles. Corneille quiso sostener tambien su causa con ayuda de las autoridades, no tanto porque se creyese obligado, sino por hacer alarde de erudicion, y poder decir: *yo tambien lo sabia*. Pero debe creerse que las reglas de Aristóteles son muy elásticas, si el poeta pudo arreglar á ellas su tragedia, y demostrar que habia agradado precisamente, porque las habia seguido. Sea como se quiera, los franceses se persuadieron haber modelado su teatro por el de los griegos. Probandos con esto que habian estudiado con menos profundidad las reglas esenciales que las formas orgánicas. Aun en lo concerniente á éstas, los griegos no tenian actos, ni Aristóteles hace otra distincion que el prólogo, el coro, el episodio y el epílogo. El coro del cual la tragedia habia tomado su origen, permaneció siempre la parte principal. Los griegos tomaban siempre sus argumentos de la historia y de la religion nacional, los franceses de las de los demás pueblos; entre los primeros hay mucha poesia lírica, ninguna en los segundos; los unos no observan la unidad del tiempo y de lugar, los otros la exigen; los griegos representaban á sus héroes en su desnudez física y moral, los franceses les dieron un traje y una política artificial, una galanteria tan distante del amor sensual y espeditivo de aquella nacion, como sus intrigas lo son de la sencilla trabazon de los antiguos trágicos.

No por eso deja de pretenderse haber modelado la tragedia moderna en la de la antigüedad. Nacida en Francia en la época de la grandeza monárquica reprodujo exclusivamente la corte, y refirió tanto los sentimientos como el lenguaje. Separada del pueblo, perdió el carácter espontáneo, y abdicó las tradiciones del siglo anterior, pero si, por el contrario, aquella política de formas hubiese sido asociada á la historia y á los sentimientos nuevos, hubiese podido resultar el tipo de la tragedia moderna, una inspiracion atrevida sin extravíos, profunda sin estravagancia, una expresion noble y delicada, justa y fuerte, de verdaderos sentimientos; un interés de accion unido á la regularidad y á la decencia.

Las pretensiones de los pedantes pudieron hacer

retroceder á Corneille de la senda á que se habia lanzado al principio en su libertad; pero agrada leer su prefacio, en el que palia los defectos de sus piezas, haciendo resaltar su mérito con la predileccion é inteligencia del autor; vése, pues, cuánta conciencia se aplicaba entonces al estudio del arte; cuán perjudicial era el avasallamiento á las reglas, y la mania de no contemplar á los griegos, sino á través del prisma de los artífices de preceptos. Pero así como Corneille tenia más inspiracion que conocimiento del arte y de los detalles, no poseia ni refinado gusto, ni juicio seguro, ni aun la imperturbable osadía del genio. No estando, pues, bastante cierto de sí mismo para despreciar á los cortesanos que le denigraban, se asustó de la crítica, y adoptó la necesidad de sufrir aquellas reglas, que sin embargo, declaraba «mal conocidas ó practicadas.» En lugar de abandonarse á sus arranques originales, que le hubieran conducido á creaciones de una belleza sorprendente, á pesar de algunos puntos débiles, siguió la senda de los pedantes, entregándose á los héroes modernos, cuando acababa apenas de descubrirlos; y después de haber concebido la *Medea* y la *Ilusion cómica*, con la vigorosa libertad de Shakspeare, inmoló la idea á las formas orgánicas para introducir la unidad de tiempo y lugar en acciones que la repugnaban (6).

De esta manera fué como hizo el *Horacio*. Un auditorio moderno, que no está dominado por un implacable patriotismo, debe tener horror al fratricidio; y sin embargo, Corneille oscureció aun más el cuadro trazado por Tito Livio, convirtiendo á Horacio en esposo de la hermana de los Curacios. Después el rey de Roma oye las quejas y absuelve al culpable con una autoridad que el mismo Luis XIV no se hubiera abrogado, y que no podia convenir sino á la majestad de un pueblo salvado.

El *Heraclio* es un tejido de pequeños incidentes: los dos falsos Heraclios, que inciertos de su padre no se atreven á casarse con la mujer en quien temen encontrar una hermana; Focas, que se abstiene de condenarlos por temor de que uno de ellos sea su hijo, produce situaciones que pertenecen más bien á la comedia que á la tragedia. *Nicomedeses*, menos raro, aunque debil é inverosímil. Una reina de Siria, tan cruel como insensata,

(6) La unidad obliga á Corneille á recurrir á estraños espedientes. Así es que Pompeyo se presenta á conferenciar con Sertorio en una ciudad de que este último es amo; «pero era imposible conservar la unidad de lugar sin hacerle hacer esta escapada.» Cuando hay absoluta necesidad de observarla, se compone de manera que ninguno de los dos lugares tenga necesidad de variar de decoraciones, y que ninguno de los dos se nombre sino sólo el punto general en que ambos están comprendidos. Esto ayuda á engañar al auditorio, que no viendo nada que le marque la diversidad de lugares, no lo conoce, á menos que no posea una reflexion maliciosa y crítica de que pocos son capaces.

cria á sus dos hijos sin declarar cuál es el mayor, y en su consecuencia el que debe heredar el trono; llegado el momento de revelar su secreto, les anuncia que el que quiera ser preferido á su hermano, ha de dar muerte á Rodoguna, de quien ambos están enamorados. Sobrecogidos de horror, se deciden á sujetarse á la eleccion de la misma Rodoguna, que á su vez, les impone el asesinato de su madre. ¿Ha producido nunca la escuela satánica concepcion más atroz?

En la *Muerte de Pompeyo*, el héroe no se presenta, y su fin está contado desde el principio del segundo acto. Todo versa en esta composicion sobre el castigo de los asesinos; y si bien el objeto es moral, se encuentra en él poco interés. César desempeña en la pieza el papel de un pisaverde, mientras que Cornelia se presenta siempre noble y digna.

En *Cinna*, el héroe de la pieza y Máximo son personas despreciables; Emilia es una hija ingrata y pérfida: si no es peor, es porque se encuentra retenida por la sociedad, á la que hace la guerra. No todas las voluntades están en lucha con perversos, ni determinadas por nobles motivos; no se teme por Augusto, en vista de que no aparece en un verdadero peligro; y se aplaude cuando se le perdona, no por eso se ve en el caso de conceder su amistad á aquel que conspiraba contra sus dias. Corneille ha manifestado elocuencia en las largas tiradas filosóficas que tienen el sello de un vigor romano, y que hace pronunciar á sus personajes sobre la mejor forma de gobierno, y la gloria reservada á los conspiradores; ideas que habia tomado de la Fronda. La ciudad y la corte, como para indemnizar al autor de las primeras contrariedades que habia tenido que sufrir, prodigaron elogios á *Cinna* hasta hacerle superior al *Cid*.

Cuanto más pierde Corneille en originalidad, más se ennoblece su estilo, y abandona los defectos, las incorrecciones, las oscuridades, la indagacion. Espresa pensamientos atrevidos, y algunas veces sublimes, con una concision que no perjudica á la claridad en una rima armoniosa. Aunque Lucano y Séneca fueron sus autores predilectos, está distante de ser tan hinchado é hiperbólico, como estos dos escritores; sabe donde detenerse, y se manifiesta siempre noble, escepto en las escenas de amor. Enseña á su pais el elevado lenguaje que la afectacion, entonces en uso, habia echado á perder, y multitud de hermosos dichos y generosos sentimientos que hizo vulgares obraron eficazmente sobre el carácter de la nacion.

Corneille encuentra en sí mismo la grandeza y libertad que se negaba al drama: así es que describe mejor el heroísmo y las pasiones violentas que los afectos delicados ó los sentimientos débiles; el mismo amor, segun él, no debia ser más que un accesorio: ahora bien, es necesariamente así en los argumentos romanos que preferia, y únicamente lo introdujo porque lo exigia la moda; resulta, pues, que esta pasion es insípida en sus

composiciones, hasta cómica en las formas y en el resultado.

Sus personajes son todos grandes, todos capaces de inmensos sacrificios, sin gradacion, sin vacilacion; ha colocado, pues, en medio de planes mal trazados inmortales tipos de grandeza, en los que hay sin embargo más de ideal que de realidad (7); héroes perfectos que profesan admirables máximas de las que no se separan nunca; lo que hace que se les adivine con facilidad. Se encuentra en Horacio á un romano primitivo; en Diego y Rodrigo á caballeros feudales; son tipos más bien que individuos; abstracciones personificadas de un sentimiento, de una idea, de una pasion. Si se esceptúa al *Cid*, Corneille ofrece más bien al espectador discursos que personajes, y difícil seria figurarse que los que se ven en la escena, obran realmente. No se encuentra en él ningun carácter femenino, como se hallan en la vida comun; tiranos exagerados, hombres fuertes, como se los sugeria el trato de las gentes de guerra y los teólogos, antiguos actores de la guerra civil: de aquí procede la necesidad de un continuo énfasis.

Sólo *Polieucto* afecta el corazon, porque se dirige á las simpatias comunes, y descansa en una idea altamente dramática; los combates en la voluntad del hombre. Con poco que no se haga caso de la mezcla de amor y religion, el teatro francés no posee creacion tan noble y delicada como Paulina. Pero Corneille no se encontraba obligado á sufrir un yugo al que se creia superior, sin atreverse á sacudirlo; no tenia delante de sí el espectro de los antiguos.

Corneille era un hombre excelente, lleno de afecto hácia su hermano, que tambien era poeta trágico, y al que permaneció unido por semejanza de gustos: vivian juntos, y recurria á veces á su memoria, más segura que la suya, cuando le costaba trabajo encontrar un consonante. La musa trágica no absorbió de tal manera todo su tiempo, que no le quedase alguno para traducir en verso la *Imitacion de Jesucristo*. Cuando viejo volvió á incurrir en la desgraciada fecundidad de su juventud, y en sus diálogos sobre la razon de Estado, aplicables á todos los casos y á todas las épocas. No pudo, pues, sostener la comparacion con Racine, que no tardó á su vez en brillar en la escena. Habiéndole remitido el joven poeta el manuscrito de *Alejandro*, alabó la versificacion, pero le declaró que no se dedicase al teatro.

Racine, 1639-99.—Tal vez decia verdad, pues Racine se sentia rechazado de esta carrera por escrúpulos religiosos, y aceptó la responsabilidad de separarse de él por algun tiempo, después de brillantes triunfos, para dedicarse á estudios enteramente diferentes. Los *Hermanos enenigos*, que hizo representar á la edad de veinte y cinco años,

(7) El famoso *Que muriese* no es más que la expresion del deber de todo soldado.