

## CAPÍTULO XV

El Teatro.

Si contribuía semejante veneración por los antiguos á purificar la forma, dañaba á la originalidad, y tal vez servía de arma á las medianías para hacer frente á los que salían del carril que les habían trazado. Sin embargo, en dos géneros sobresalieron los Franceses, en la elocuencia sagrada, como ya hemos visto, y en el teatro. Este nació desde luego de las representaciones de los misterios (1); despues, confiado á compañías, pasó á ser una especulación, no un arte. Á mediados del siglo XVI se representaban todavía los misterios y las *Moralidades* por la *Basoche* y los *Enfans sans souci*; pero desde la época de Luis XII, los disturbios políticos y religiosos obligaron á abandonar este género, demasiado á propósito para 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 profríese nadie palabras sediciosas. En 1641 Luis XIII mandó que se abstuviesen de palabras obscenas ó equívocas, 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.

Censura teatral.

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 les vendían los 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, hácia 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 fatigaria la bellísima locura de nuestros bailes trágicos sin el libreto, se pusieron unos programas en los que se indicaban algu-

(1) Véase tomo III, pág. 740.

nas 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. Despues 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 Tétis* y *Peleo* acompañado de la real familia y de los magnates, y despues 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 del Marais y el 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 *ópera comique*; el 79 suspendieron las representaciones de comedias italianas, pero conservaron este nombre hasta el 93.

Cómicos italianos.

Cada teatro debía atenerse á su género, y no invadir el de los demas. Los derechos de los autores dramáticos no eran bien conocidos (1); las obras las compraba la compañía (2); creyéndose justo que los autores sacaran de ellas un fruto proporcional al trabajo y al éxito, les fué asignado por ley una parte de la entrada, hasta que esta disminuyera tanto que se comprendiese que el público estaba cansado de la obra. La menor cantidad que se fijó fué la de 1,800 francos en las noches de invierno y 1,300 en las de verano.

Derechos de los autores.

Como sucedía en Italia y en Inglaterra, aunque no era frecuentado el teatro por las señoras, lo era por personas de educación, y á esto se debió que se hiciera ménos trivial y obsceno; despues, cuando Richelieu le otorgó su poderosa influencia, se mejoró notablemente, observando las reglas del decoro, y reproduciendo los altos ejemplos de la antigüedad, abando-

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

(2) El *Atila* y la *Berenice* produjeron cada una á Corneille 2,000 francos; el *Convidado de Piedra* y el *Salamistre* á Molière 200 lises el primero y 1,000 francos el segundo; 1,500 el *Cornudo imaginario*; 908 el *Don García*, y 1,400 los *Fastidiosos*.

nando la licencia de los hechos, y refrenando la de las palabras. Las obras predilectas eran aun en esta época las farsas italianas, especie de comedias, en las que mostraban mas habilidad los actores que los autores. Las escenas no tenían adorno alguno ni se trasformaban, aunque el asunto lo exigiese: algunos jóvenes elegantes ocupaban el palco escénico, para llamar la atención y excitar la risa de los espectadores, imitando los gestos, reproduciendo las palabras de los actores, aplaudiendo y silbando (1).

1560-1631?

La escuela de Jodelle introdujo algunas innovaciones en la comedia, y en especialidad en la tragedia, separándose de la compañía para imitar los modelos griegos. Alejandro Hardy, cómico y compositor del segundo teatro de París, notable por su facilidad en el diálogo y en el verso, puso en escena trescientos dramas, tomados de Plauto ó de Cervantes, añadiendo solo á los originales las insulseces y la jerga de aquel tiempo, y trocando á los héroes en galanes, y al amor en sutilezas. El carácter peculiar de su escuela es la confusión de todos los géneros y el olvido de todas las reglas clásicas; extraña inauguración de una literatura dramática, cuyo carácter habia de ser la corrección.

Corneille. 1606-84.

Pedro Corneille, natural de Ruan, á los veintifres años dió al teatro la *Melite*, despues *Clitandro* y la *Viuda*, que entónces se creyeron una gran cosa, porque secundaban el gusto por la afectación y la novelería; y la *Medea* (1635), tomada de Séneca, á la que no tardó en seguir el *Cid*, que aseguró su gloria. Tomó este personaje de la historia de España, que tan bien se presta á la pintura del noble valor antiguo como á la de los sentimientos modernos, ternura, gracia y honor. Las situaciones que son verdaderamente trágicas, el contraste entre vengar el honor paterno y ofender el objeto amado, las pasiones copiadas del natural, la propiedad del lenguaje, puro y purgado de ridiculeces, todo contribuyó á arrancar estrepitosos aplausos. Una mujer que se casa con el asesino de su padre, y esto dentro del breve tiempo que las reglas conceden al desarrollo del drama, no es, sin embargo, un buen asunto. Doña Jimena está muy léjos de los grandes caracteres femeniles del teatro inglés; ni ella ni su amante están pintados con colores tan fuertes que basten á hacer interesantes sus aventuras, y para sostenerlos, tuvo que introducir Corneille el inútil y por lo tanto vicioso personaje de la infanta, también enamorada del héroe. La acción además no puede tener ni aun una verosimilitud convencional, y esto á fuerza de acumular incidentes (2).

Pero las censuras de que fué objeto esta obra,

(1) Véase cualquiera de las escenas inglesas que insertamos en el libro XIV, cap. 42.

(2) Magnin, con la indulgencia de un artista y la franqueza de un sabio, indica los infinitos anacronismos del *Cid* y concluye sentando que las obras de imaginación no se deben someter al escalpelo de la historia.

no recayeron en esto, sino sobre la ejecución. Richelieu que, no extraño á ninguno de los placeres de la ambición, divertía sus ocios en hacer argumentos para tragedias que otro escribía despues, enmudeció absorto ante el *Cid*, dice Fontenelle, como si hubiera visto á los Españoles á las puertas de París; pero nunca faltan personas vendidas ó que deseen venderse cuando se trata de envenenar la gloria de un grande hombre. La pedantería se lanzó á la arena con el compas y el reloj; d'Aubignac habia sostenido en teoría, que eran necesarias las unidades aristotélicas para escribir una tragedia, Mairet lo aplicó á la práctica; Scuderi, erudito entusiasta, echó mano de este argumento para demostrar al mundo que se habia engañado en el juicio formado del *Cid*; y Richelieu invitó á la Academia para que dirimiese la cuestión. Esta le criticó respetuosa y dignamente: escasea los elogios, y en cuanto á doctrina aparece ortodoxa, pero hace advertencias sutiles y verdaderas, aunque no manifiesta conocer que tiene delante una obra maestra. Esta crítica es toda ó en su mayor parte de Chapellain, y La Bruyère dijo con razón: « Uno de los mejores dramas que se han representado, es el *Cid*; una de las mejores criticas que se han escrito, es la del *Cid*. » Balzac sostenia, que Corneille se habia propuesto y habia conseguido el objeto de la representación, aunque por distintos medios de los aconsejados por Aristóteles. Corneille quiso defenderse con autoridades, no tanto por creerse obligado á ello cuanto por hacer alarde de erudición, y poder decir: *También sabía yo eso*. Pero muy elásticas debían ser las reglas de Aristóteles para que el Frances pudiese demostrar que su obra estaba dentro de ellas, y que si habia agrado, era por esta razón.

Entre los Franceses, pues, se consolidó la pretensión de que habian fundado su teatro sobre el griego, demostrando con esto, que conocían, no sus reglas esenciales, sino puramente su forma orgánica. Sin embargo, respecto de esta, vemos que los Griegos no tenían actos, ni Aristóteles habla sino del prólogo, el coro, el episodio y el epilogo: el coro, origen de la tragedia, era la parte principal de ella. Los Griegos tomaban el asunto de la historia ó de la religión nacional; los Franceses de las extranjeras; en aquellos abunda el lirismo, en estos es nulo; aquellos no observaban las unidades de lugar y de tiempo, estos las exigían; aquellos presentaban á sus héroes tan desnudos de cuerpo como de costumbres; los Franceses los presentaban vestidos de ceremonia y dotados de una galantería que estaba tan léjos del amor sensual y compendioso que distinguía á aquellos como sus intrigas del sencillo plan antiguo.

Y sin embargo, creían haber calcado la tragedia moderna en la antigua. Nacida en la época de la grandeza monárquica, en Francia fué toda cortesanía, delicadeza de sentimiento y de lenguaje; al separarla del pueblo, perdió su carácter

ter espontáneo, y abdicó las tradiciones de los tiempos pasados, en vez de unir á su arrogante forma, historia y sentimientos nuevos, único medio por el cual hubiera sido posible producir el tipo de la tragedia moderna, inspiración atrevida pero no delirante, y profunda pero no caprichosa: expresión noble y delicada, justa y abundante en sentimientos verdaderos; de acción interesante pero regular y decente.

Las pretensiones doctrinales de los pedantes tal vez influyeron en los primeros pasos que dió Corneille en el mundo del arte; pero prefiero á las habladurías de que hoy es blanco la tragedia, leer los prefacios de las suyas, en los que se afana por ocultar sus defectos, y poner en relieve sus bellezas, con el cariño, pero al mismo tiempo con la inteligencia de autor, demostrando lo estrictamente que se observaba entonces el arte, y lo mucho que dañaba la tiranía de las reglas, y el estudio de los Griegos al traves del prisma de los preceptistas. Pero Corneille tenía mas genio que conocimientos en el arte y sus detalles; no refinamiento de gusto, sino seguridad de juicio, y el imperturbable atrevimiento del genio; de modo que no teniendo en sí mismo la suficiente confianza para despreciar á los que le despreciaban, se atemorizó ante la crítica, y se resignó á la observancia de las reglas, que declaraba no obstante «mal conocidas y mal practicadas.» Refrenando sus primitivos impulsos, con los que hubiera creado insignes bellezas á pesar de figurar al lado de otros mas débiles, se entregó á los pedantes, abandonando los héroes nuevos apenas los hubo descubierto; y despues de haber concebido la *Medea* y la *Ilusion cómica* con la vigorosa independencia de Shakspeare, inmoló la idea á la forma orgánica para encerrar en la unidad de tiempo y de lugar acciones repugnantes (1).

Tal fué el *Horacio*. Un auditorio moderno, cuya moral no es esclava de un patriotismo despiadado, debía condenar el fratricidio, y sin embargo, Corneille oscurece la pintura de Tito Livio, haciendo que Horacio sea esposo de la hermana de los Curiaños, y hé aquí dos mujeres copiadas de un mismo natural. El rey de Roma escucha despues las arengas, y absuelve al reo, cosa que no hubiera hecho Luis XIV, y que solo podía competir á la majestad de un pueblo salvado.

En el *Heraclio* se suceden unos incidentes á otros, todos insignificantes; los dos falsos Heraclios, que no estando seguros de quién es su padre, no se atreven á casarse con la mujer que sospechan que es su hermana; y Focas que

(1) La de unidad le obliga á adoptar recursos extraños. Pompeyo debía ir á hablar con Sertorio en una ciudad que permanecía fiel á este y por lo tanto, «no era posible conservar la unidad de lugar sin obligarle á hacer esta escapatoria.» No pudiendo absolutamente conservarla, se concreta «á hacer que los dos lugares no necesiten decoracion diversa y no se les nombre sino por el punto general en que están comprendidos. Esto sirve para enganar al espectador, que no viendo nada que le haga notar la diferencia de lugares, no lo advierte, á no tener un juicio malicioso y crítico de que pocos son capaces.»

tampoco se atreve á condenarlos temiendo que uno sea su hijo, provocan situaciones mas bien cómicas que trágicas. Menos extraño, aunque débil é inverosímil, es el *Nicomédés*. Una reina de Siria, feroz cuanto insana, cria á sus hijos sin declarar cuál ha nacido primero, y por tanto, cuál es el heredero del trono; y llegada la hora de aclarar el enigma, pone por condicion, que el que quiera ser preferido, mate á Rodoguna, de quien ambos están enamorados; horrorizados, descubren el fatal proyecto á Rodoguna, que en justa venganza, quiere que maten á su madre. ¿Ha concebido nada mas atroz la escuela satánica?

En la *Muerte de Pompeyo*, el héroe es invisible, y su muerte está referida al principio del segundo acto, de modo que todo se reduce al castigo de los asesinos; objeto moral sin duda, pero faltar de interes. César se degrada con acciones dignas de un mozalvete, al paso que el carácter de Cornelia está perfectamente sostenido. En el *Cinna*, el héroe y Máximo son despreciables, y Emilia una ingrata, una pérfida, que al dar un paso mas en el camino de su perdicion, solo la detiene la sociedad á que tan cruda guerra hace; desea obrar bien, pero ni hace frente á sus impulsos criminales, ni se decide por los nobles; Augusto no interesa, porque no aparece en verdadero peligro, y al aplaudirle porque perdona, no se halla razon que justifique su reconciliacion con el conjurado. En esta obra mas que en otra alguna, dió Corneille rienda suelta á su elocuencia en las largas relaciones dialécticas y filosóficas, llenas de brio romano, acerca de la mejor forma de gobierno y de la santidad de las conspiraciones, ideas bebidas por él en la Fronda, y la corte y la ciudad, para recompensarle de los primeros descalabros, dispensaron grandes elogios al *Cinna*, suponiéndole superior al *Cid*.

Pero Corneille pierde en originalidad, conforme gana en tersura de estilo, conforme huye de los defectos, de las incorrecciones, de la oscuridad y de los alambicamientos, expresa pensamientos atrevidos y hasta sublimes con una concision que no daña á la claridad, y en un ritmo armonioso; y aunque Lucano y Séneca eran sus autores favoritos, no es como ellos ampuloso ni hiperbólico; sabe á lo que debe atenerse, y es noble siempre, excepto en el amor. Se dedicó á enseñar á su país un lenguaje digno, corrompido por los poetas melifluos, y muchas nobles sentencias y sentimientos generosos que hizo vulgares, influyeron eficazmente en el carácter de su patria. Halló en sí mismo la grandeza y la libertad que se negaba al drama; por lo que describió como ninguno el heroísmo y las pasiones violentas, mejor que la ternura y los sentimientos templados; y aun declaró que el amor no debía ser sino un accesorio. Y un accesorio debía ser necesariamente en los asuntos romanos predilectos del autor; si le introdujo, fué porque la moda lo exigía

así; y de consiguiente es insulso y cómico en las formas y en los desenlaces.

Todos sus personajes son grandes, todos capaces de poderosos sacrificios, sin gradaciones, sin medias tintas; de aquí que hasta en planes mal trazados se hallen tipos inmortales de grandeza, aunque mas ideal que efectiva (1), y trazados de un solo rasgo; profesan máximas grandiosas de que no se separan nunca, de modo que es muy fácil conocerlos. En Horacio se ve un Romano primitivo; en Diego y Rodrigo dos cumplidos caballeros feudales; tipos mas bien que individualidades, abstracciones personificadas de un sentimiento, de una idea, de una pasion; exceptuando el *Cid*, sus personajes, son mas relaciones que personajes, y mal podría uno figurárselos personas vivas y reales; ninguno de los caracteres de mujer que presenta se encuentran en la vida; sus tiranos son exagerados; sus héroes siempre fuertes como se los sugeria el continuo trato con guerreros y teólogos avezados á las guerras civiles; y de aquí la necesidad continua del énfasis. Solo el Polieucto llega al corazon, porque se dirige á las simpatias comunes, y tiene por base una idea altamente dramática, las luchas de la voluntad del hombre; y por mas que no se amalgamen bien el amor y la religion, el teatro frances no tiene una creacion mas noble y delicada que Paulina. Pero al producirla, no le oprimia el yugo, á que él mismo se creía superior, aunque nunca osó desprenderse de él; no paralizó su inspiracion el espectro de los antiguos.

Corneille era ademas un hombre excelente, amaba con delirio á su hermano, poeta trágico tambien, y de quien nunca le separaron las inclinaciones comunes, de modo que hacia que le inspirase los consonantes que él no hallaba. La musa trágica no le impidió que tradujese *La imitación de Cristo* en versos dignos del *Cid*. En su vejez, cayó de nuevo en la fatal fecundidad de su juventud, y volvió á escribir los diálogos sobre la razon de Estado, aplicables á todos los casos y á todas las épocas. No podia soportar que se le comparase con Racine (Juan de Ferte-Milon), del cual habiendo leído manuscrito el *Alejandro*, ensalzó la versificación, pero opinó que no habia nacido para el teatro.

Y tal vez tenia razon, porque Racine veíase separado de la escena por los escrúpulos religiosos, y consiguió divertir el ardiente deseo que hacia ella le arrastraba, por espacio de mucho tiempo, con estudios que ningun punto de contacto tenia con la dramática. Los *Hermanos enemigos* que publicó á la edad de veinticinco años, hicieron concebir grandes esperanzas, y la *Andrómaca* le colocó á la altura de Corneille. Dispone mejor que este los asuntos, cuya simetría, gradacion é interes hasta en los episodios es admirable. Corneille creó héroes

(1) El ponderado *Qu'il mourut*, es por ventura otra cosa que la expresion del deber de cualquier soldado?

verdaderos, buenos de todo punto ó de todo punto malvados; en los de Racine, hay medias tintas y gradacion de sentimientos, y de aquí que exciten interes; Corneille sacrifica la robustez de su genio á las pretensiones eruditas de su siglo; Racine deja correr el suyo, tranquilo y armonioso, espontaneamente, como un rio que se desliza á lo largo de las márgenes que le encierran y le adornan; en Corneille luchan las pasiones; en Racine, la conveniencia en contraste con el amor, lucha mas tierna y ménos entusiasta. Shakspeare arrastra al espectador al traves de rocas y de precipicios, no presentándole por ninguna parte y en mucho tiempo mas que despeñaderos y nubes, empresa de pechos esforzados y de piés encallecidos, pero suficientemente compensada con el espectáculo de un mundo entero que desde su cima distingue; Racine, por el contrario, nos conduce suavemente por entre los senderos de un jardín en el que á cada paso se descubre un paisaje mas bello; sus intrigas son sencillas, sus caracteres están bien desenvueltos, y son regulares aunque escasos de colores, y suaviza lo que en la historia tiene demasiada verdad y excesiva fuerza (1). Si este es un defecto, cúlpele

(1) Véase el juicio que hace Saint-Beuve del *Británico*: «Trataré del primer delito de Neron, por el cual sale de la tutela de su madre y de sus ayos. Tácito nos pinta á Británico jóven de catorce á quince años, dulce, inteligente y melancólico. Un dia, en medio de un festin, Neron, ebrio ya, para hacerle objeto de la irrisión general, le manda cantar. Británico canta una canción suya, en la que alude á la inseguridad de su destino y á la herencia paterna que le fué usurpada; pero los cortesanos conmovidos, ni se rien ni le motejan; ebrios todos y por esta razon ménos disimulados que de ordinario, le manifiestan francamente su compasion. Neron, aunque aun no se habia manchado en sangre, la ferocidad nativa se agita en su alma desde largo tiempo, esperando una ocasion para desbordarse; ya habia ensayado en Británico un veneno lento; ya se habia entregado á la crápula; ya se sospechaba que habia atentado á la inocencia de su futura víctima, y ya habia abandonado á Octavia, su esposa, por la cortesana Actea. Séneca favoreció este crimen; Agripina se indigna en un principio, despues abraza á su hijo y ofrece su casa para que pueda ver en ella á su amada. Agripina, madre, hija, hermana y viuda de emperadores, homicida, incestuosa y adúltera de libertos, no abriga otro temor sino el de que su hijo se le escape y con él el poder.»

Tal es la situacion moral de los tres personajes principales en el momento en que da Racine principio á su drama. ¿Qué hace? acude en primer lugar al expediente mas sencillo, escogiendo sus figuras y poniendo á Burro en lugar de Séneca, á Narciso en lugar de Pálas; á Oton y Senecione, jóvenes voluptuosos, apenas los nombra una vez. Cita en el prólogo un alto dicho de Tácito acerca de Agripina: De Agripina vale mas no decir nada que decir poco; y en virtud de este cómodo propósito Agripina es un personaje poco real, vago, inexplicable, una especie de fantasma de madre, tierna y celosa al mismo tiempo. De sus liviandades y de sus asesinatos no se habla sino á manera de alusion, como un recuerdo para los que han leído la historia de Tácito. Finalmente, en lugar de Actea aparece la sentimental Junia. Neron, amante, no es mas que el rival apasionado de Británico, y aqui desaparece su odiosa semejanza con el tigre, que Corneille toca como de paso y ligeramente. ¿Qué diremos del desarrollo del carácter de Junia que busca un refugio entre las Vestales, que se pone bajo la proteccion del pueblo, como si el pueblo en tiempo de Neron pudiese proteger á nadie?

Lo que mas tenemos que reprochar á Racine, es haber sustraído á la vista la escena del convite. Británico está sentado á la mesa y le sirven; uno de los siervos, segun era costumbre, examinaba las bebidas, tanto se temia el delito; pero Neron lo ha previsto todo: la bebida está caliente, y para templarla se echa agua fria, y el agua es la que contiene el veneno. El efecto es súbito, el veneno mata en seguida, porque así se lo mandaron preparar á Locusta, bajo pena de la vida.