

ñola daba entonces la ley en Francia mucho más que la italiana y que la clásica. El libro de Puibusque <sup>1</sup>, aunque incompleto y hecho de prisa, suministra pruebas abundantes de ello. Con mejor crítica y erudición más segura, ha expuesto luego interesantes consideraciones sobre el particular el muy docto hispanista Morel-Fatio. La invasión de las letras españolas en Francia se remonta por lo menos á la mitad del siglo xvi. Entraron primero los libros de caballerías, Amadís con toda su numerosa prole, que D'Herberay y otros naturalizaron en Francia, enriqueciendo el árbol genealógico con nuevas ramas. Montaigne mismo leía el Amadís en castellano, y el libro de Rabelais puede considerarse hasta cierto punto como una parodia de las crónicas caballerescas. Brantôme era un *españolizante* fervoroso; cada soldado de nuestros tercios le parecía un príncipe; y á los ingenios de nuestra gente, cuando quieren darse á las letras y no á las armas, no se hartaba de encarecerlos con los epítetos de «raros, excelentes, admirables, profundos y sutiles». Sus escritos están atestados de palabras castellanas,

<sup>1</sup> *Histoire comparée des Littératures espagnole et française* (premiada por la Academia Francesa en el concurso extraordinario de 1842) (Paris, Dentu, 1843, 2 tomos 4.º). Véase especialmente el segundo. Es obra curiosa, pero llena de mil errores de hecho, y no escasa de juicios extravagantes. El delicioso estudio de Morel-Fatio figura al frente del primer tomo de sus *Études sur l'Espagne* (Paris, Vieweg, 1888), y lleva por título *Comment la France a connu et compris l'Espagne depuis le Moyen-Age jusqu'à nos jours*.

y él mismo nos da testimonio de que la mayor parte de los franceses de su tiempo sabían hablar ó por lo menos entendían nuestra lengua. Una turba de aventureros como Julián de Medrano, Ambrosio de Salazar, Carlos García, H. de Luna, Tejeda, vivían en París muy holgadamente á título de profesores de castellano. Toda novela española era inmediatamente traducida, como aconteció con las pastoriles y con las picarescas. Y no se leían sólo los libros de entretenimiento: eran también popularísimos nuestros moralistas, y sobre todo Fr. Antonio de Guevara, cuyas *Epístolas Familiares* habían trocado su modesto título por el de *Cartas Doradas*. La influencia de este agudo, chistoso y mentirosísimo escritor alcanza hasta el siglo xvii. Todavía La Fontaine supo extraer del *Relox de Príncipes* la bella fábula política del *Villano del Danubio*. Todavía las cartas y los tratados del primer Balzac, que pasa por reformador de la prosa francesa en los primeros años del siglo xvii, parecen nacidos de la escuela de Guevara, así como los galantes y amanerados billetes de Voiture pertenecen evidentemente á la escuela de Antonio Pérez. Este monstruo de la fortuna fué nuestro embajador literario en París durante el reinado de Enrique IV. No importó sólo, como dictador y árbitro de la moda, pastillas de olor y guantes de piel de perro, sino también cumplimientos y lisonjas exquisitas y archirefinadas, y aquel modo de conceptismo cortesano y frívolo que más adelante se llamó

*estilo de las preciosas*. Estaban todavía frescos los recuerdos de la Liga, y si es cierto que España no imponía ya su voluntad omnimoda por la voz de Alejandro Farnesio ó de D. Bernardino de Mendoza, todavía quedaban muchos de aquellos *franceses españolizados* de que nos habla la *Sátira Menipea*, y duraba cierta impresión de respeto y de asombro, producidos por el alarde que de nuestra fuerza hicimos al intervenir en las guerras civiles de Francia. Se nos estudiaba y se nos imitaba, por lo mismo que éramos enemigos, y enemigos los más poderosos. Aprovecharse de la doctrina y del ingenio de nuestros autores, parecía ardid y represalia de buena guerra, como dice el mismo Corneille. Nuestra preponderancia política servía de apoyo á nuestro influjo literario; y todavía, cuando se fué bamboleando y dió evidentes señales de próxima ruina el edificio de nuestra monarquía, persistió la afición á nuestras cosas; y en algunos autores, no ciertamente de los oscuros, sino de los más gloriosos, en Corneille, en Molière, en Le Sage, este influjo duró hasta fines del siglo xvii, y aun se prolongó en los primeros años del xviii, contrabalanceando la disciplina clásica, ó mezclándose en diversas proporciones con ella. Lo que se ha llamado *el romanticismo de los clásicos*, se explica en gran parte por esta acción de nuestra literatura sobre la francesa. *El Cid*, *El Convidado de Piedra*, y *Gil Blas* son los tres principales momentos de ella.

Pero aunque la imitación reflexiva, madura

y consciente de la literatura española coincidiría con los más vivos resplandores de la época clásica, no tenía ya entonces la afición española el carácter de universalidad ni de invasión triunfante que había tenido en los reinados de Enrique IV y de Luis XIII. Podía ser tolerada en la práctica y aun recibida con aplauso, entreverado de protestas doctrinales, como el caso del *Cid* nos lo prueba; pero para lograr esta tolerancia tenía que entrar, aunque sólo fuese en apariencia y de un modo exterior, dentro del molde de las unidades clásicas y de los demás arbitrarios preceptos y convenciones, que de la *Poética* de Aristóteles se habían ido deduciendo. Por el contrario, en la escuela de que hemos hablado, la imitación española era franca y sin trabas, con todo el desfado de la imaginación romántica. Esto mismo explica su fracaso, semejante, por lo mismo que es inverso, al fracaso de la literatura francesa cuando en el siglo pasado se trató de implantarla á viva fuerza en países tales como España, Italia y Alemania. No se atenta impunemente al genio de las naciones en lo que tienen de más íntimo, y el espíritu nacional toma tarde ó temprano su desquite. Trasplantar en cuerpo y alma á París la España poética del siglo xvii, con toda su audacia de concepción y su fuego de ejecución brillante, tormentosa y apasionada, era ir de frente contra el buen sentido, la precisión lógica, el instinto de orden y disciplina, que serán prosaicos á veces, pero que son inse-

parables del genio francés, lo mismo en sus manifestaciones más altas que en las más vulgares.

La expresión más admirable de estas cualidades de raza ha de buscarse en la gran literatura del tiempo de Luis XIV, que sin ser ningún tipo de perfección absoluta como lo fué la literatura griega, presenta, á lo menos, un noble y armonioso conjunto, que hasta cuando no fuerza la admiración, impone respeto. Es una literatura completa, que, sin excluir la variedad de géneros y tendencias individuales, muestra dondequiera el sello de poderosa unidad y de fuerte y sabia disciplina, derivada de una misma concepción del arte y de la vida, y del universal acatamiento que entonces se prestaba á ciertos conceptos fundamentales y á ciertas autoridades por todos reconocidas. El catolicismo de Bossuet, la monarquía absoluta de Luis XIV, el cartesianismo, la poética infalible de Aristóteles, la vida de corte y de academia: tales son los elementos que explican totalmente la elaboración de la obra literaria en el siglo xvii. El principio de autoridad impera triunfante en todas esferas, y exceptuando algún protestante refugiado ó algún escéptico vergonzante, todo el mundo descansa satisfecho en unas mismas soluciones sobre Dios, sobre el mundo, sobre el alma, sobre el derecho y sobre el poder público. En vez de las formidables luchas religiosas del tiempo de la Reforma, que sacudían la conciencia humana en sus más tenebrosas profundida-

des, sólo dividen los ánimos las cuestiones relativamente pequeñas del *jansenismo*, del *galicanismo* y del *quietismo*. Las temeridades especulativas no pasan más allá del misticismo escéptico de Pascal, ó de la *duda* cartesiana, que más adelante dará sus naturales frutos, pero que por de pronto se redujo á un inofensivo artificio dialéctico, á un estado provisional y rapidísimo, del cual fácilmente se salía con el infalible talismán del entimema, para afirmar luego casi todo lo que afirmaba la antigua metafísica por diverso camino y con mucha más fuerza. Una aparente claridad se extiende por todos los dominios del pensamiento, halagando las cualidades nativas de la raza francesa. Metafísica sin nubes, psicología fácil y amena, pocas ideas, muy sencillas y deducidas con rigor analítico y geométrico, una especie de concepción mecánica del mundo, la cual sustituye al bullicioso hervir de la vida el acompasado movimiento de las ruedas y resortes de un reloj. La vida política se ha simplificado todo lo posible: la nación gira alrededor de la corte, y la corte en torno del soberano. El rey sol eclipsa todos los luminares menores. La fiera aristocracia de las guerras de religión, la que había prolongado su agonía bajo el cuchillo de Richelieu y hasta el anárquico movimiento de la Fronda, tenía limadas ya las uñas y las garras. Dócil y sumisa á la voluntad del supremo imperante, quedábanla los lauros del campo de batalla y los oropeles de la servidumbre palatina, largamente galar-

donada en dinero y en honores. Sólo algún excentrico mal humorado y pesimista como Saint-Simon protestaba, pero en letras que sólo había de leer la posteridad, contra esta anulación voluntaria de la clase á que él pertenecía. La corte era el modelo de la urbanidad y de la galantería; en ninguna parte se hablaba con más pureza ni se discurría con mejor gusto sobre las producciones del ingenio; los fallos de la corte hacían ley; por la corte se guiaba París, y por París toda Francia, sin que nadie discrepase, so pena de pasar por hombre extravagante ó anticuado, indigno de pertenecer á la sociedad culta, ni de obtener el inefable honor de ser presentado *au lever du Roy*. Un día Racine encontró á Luis XIV algo más serio que de ordinario, y Racine estuvo á punto de morir de tristeza. Las miradas benévolas ó desdeñosas del soberano poseían la virtud de levantar hasta el quinto cielo, ó de despeñar en los más profundos abismos. Cuando por las cuestiones del quietismo se dió á Fénelon orden de retirarse á su diócesis, todo el mundo se compadeció de aquel espantoso destierro. Sin duda los cánones de residencia no rezaban con estos obispos, como si la jerarquía episcopal no hubiese sido instituida para otro fin que para realzar las pompas de Versalles y consagrar aquel monstruoso endiosamiento de un pecador público y escandaloso. Y realmente habría mucho que decir sobre este catolicismo francés del siglo XVII, cuyo gran doctor <sup>1</sup> estu-

<sup>1</sup> Bossuet.

vo á dos pasos del cisma, y sólo se salvó de él por un generoso esfuerzo de inconsecuencia. Hasta la oratoria sagrada se había hecho cortesana, y, más que de repartir el pan de la palabra evangélica á los pobres y á los humildes, gustaba de entonar pomposos panegiricos sobre las tumbas de los reyes. La oración fúnebre, género híbrido, y mucho más profano que religioso, tolerado por la Iglesia más bien que nacido dentro de ella, fué la expresión natural de este consorcio y alianza entre la Iglesia galicana y la monarquía absoluta.

Con no menos inflexible rigor, pero en tanta consonancia con el gusto público, que las protestas, si alguna hubo, se perdieron en el vacío sin resonancia y sin crédito, se afirmaba el principio de autoridad en materias literarias. Boileau completaba y redondeaba la obra de Malherbe; Boileau fijaba la poética oficial, como Descartes la filosofía oficial, y Bossuet la Iglesia oficial ó galicana. Ingeniosamente se ha pretendido enlazar esta poética de Boileau con el cartesianismo, construyendo lo que se ha llamado la estética de Descartes <sup>1</sup>. Trabajo cuesta, sin embargo, encontrar en Boileau doctrina estética de ningún género ni ver en él otra cosa que un elegante imitador de Horacio. «Si por casualidad se perdiese su libro (decía malignamente el poeta cómico Regnard), le encontraríais íntegro en la *Epístola á los Pisones*.» Íntegro es mucho de-

<sup>1</sup> *Essai sur l'esthétique de Descartes....* par Emile Krantz; Paris, Germer Bayllière, 1882, páginas 91 á 265.

cir : Horacio no se proponía legislar, y Boileau sí : hay en éste un dogmatismo y una disposición metódica que contrasta con el desenfadado humorístico del otro. Es cierto que la carta semisatírica de Horacio se ha convertido, andando los tiempos, en una especie de canónica literaria, pero el mismo Horacio se asombraría de tal fortuna, si le fuese dado presenciarla. Del mismo modo, no se asombraría poco Boileau, que nunca pasó de un buen gusto empírico apoyado en cierta tradición literaria bien ó mal entendida, pero aceptada como infalible; si supiera que los críticos actuales tienen habilidad suficiente para descubrir en su *Arte Poética*, libro tan útil como sencillo, revelaciones sobre *la esencia de lo bello*, sobre *el criterio de lo bello*, sobre *la expresión de lo bello*. Ni una palabra hubiera entendido de tal lenguaje, y, sin embargo, es evidente que toda preceptiva ó toda colección de reglas técnicas supone una filosofía del arte, una estética general, que nunca deja de existir aunque el preceptista la ignore. Y así, en cuanto á la esencia ó naturaleza de lo bello, Boileau, y con él toda la escuela clásica francesa, es declaradamente idealista, erige el tipo *universal* en norma del arte, y desdeña ó relega á lugar muy secundario todo lo particular y característico; por donde vienen los héroes de tal literatura á no tener patria ni época alguna, y á convertirse en representaciones genéricas de la humanidad. Y como lo *universal* es materia que toca más bien á la razón que á la fanta-

sía, de aquí el predominio de la razón en los preceptos de Boileau y el número incontable de veces que el término *razón* reaparece en sus versos, mientras que el de *imaginación* no suena jamás :

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits  
Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et leur prix.  
.....  
Mais la scène demande une exacte *raison*....  
.....  
Que l'action marchant où la *raison* le guide....  
.....

Ensanchar desmesuradamente los derechos de la razón en el dominio del arte y cortar las alas á la fantasía ; tal era, en dos palabras, la tendencia de Boileau, la cual viene á ser una especie de *racionalismo* poético, germen de todo prosaismo, ó, digámoslo más blandamente, de toda *poesía sensata*.

Il faut même en chansons, du bon sens et de l'art....  
.....  
Aux dépens du bon sens, gardez de plaisanter.  
.....  
Tout doit tendre au bon sens....  
.....

Nacen de aquí fatalmente dos consecuencias que Boileau acepta sin reparo, y que son puntos capitalísimos en su sistema, aunque él quizá no se fijase mucho en este nexo lógico. Siendo la verdad el objeto de la razón, y siendo la razón para Boileau la facultad artística por excelencia, hay que admitir la identidad de lo verdadero y

de lo bello : *Rien n'est beau que le vrai*. Siendo las leyes de la razón imperiosas y obligatorias para todo entendimiento, los preceptos artísticos deben participar de esta misma inflexibilidad dialéctica :

La *raison* pour marcher n'a souvent qu'une voie.

La perfección clásica francesa consiste, pues, en buscar la verdad ideal, depurada de todo accidente. Se ha caracterizado perfectamente esta literatura, llamándola literatura de lo *universal*, ó de la *razón impersonal*. Ninguna otra ha dado forma tan elocuente á todos los lugares comunes de moral y de política. Sermones, tragedias, libros de máximas, de reflexiones y de caracteres, todos se parecen bajo este respecto. Y todos cumplen también con otra exigencia ineludible del espíritu francés : la *claridad*. No diremos, como Krantz, que para Boileau la claridad sea el exclusivo *criterium* de la belleza ; pero es sin duda una de sus notas características. Ni á Boileau, ni á ningún otro de los genuinos representantes del espíritu francés, en literatura y en filosofía, se les ocurre jamás que puede haber pensamientos que por su misma complejidad y trascendencia metafísica, ó por lo intenso de la fuerza estética que en ellos late, se resistan á la simplificación de esa claridad vulgar y engañosa :

Il est certains esprits dont les sombres pensées  
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées ;  
Le jour de la raison ne les saurait percer.

Avant donc que d'écrire apprenez à penser ;  
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,  
L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.  
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,  
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

La razón rechaza toda inverosimilitud ; hasta las inverosimilitudes de lo verdadero, que se dan en la verdad contingente, pero nunca en la verdad moral absoluta :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Inverosímiles son, á toda luz, las fábulas mitológicas, pero Boileau las acepta y recomienda como un simbolismo alegórico, al paso que por escrúpulos de austeridad jansenista excluye lo maravilloso cristiano, no por contrario á la razón, sino porque está fuera de su dominio, aunque la fantasía, y el amor, y la intuición mística puedan llegar á él. Pero ya sabemos que estas facultades nada tienen que hacer en el *Arte poética*, donde sólo caben las frías personificaciones alegóricas de Themis con la venda y la balanza, ó del Tiempo con el reloj en la mano. Boileau era creyente; pero negaba en redondo la virtud y eficacia poética del Cristianismo, no viendo en él más que penitencias y tormentos :

De la foi de un chrétien les mystères terribles  
D'ornements égayés ne sont point susceptibles ;  
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés  
Que pénitence à faire et tourments mérités.

Con esto elimina definitivamente de la poesía todo el mundo de las cosas misteriosas, difícil-

les, obscuras, sublimes y tremendas; es decir: el mundo poético por excelencia, quizá el único mundo esencialmente poético. Y como, al mismo tiempo, tampoco tiene simpatías por el mundo de la realidad concreta, puesto que en la reproducción de lo real sólo estima el trabajo industrioso del artista y el placer de la dificultad vencida, conforme lo declaran aquellos sabidos versos:

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,  
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux:  
D'un pinceau délicat l'artifice agréable  
Du plus affreux objet fait un objet aimable,

resulta que el mundo de la poética de Boileau es el mundo de la *razón razonadora*, muy sólido si se quiere, pero no menos descolorido y monótono; tan lejano de los sublimes éxtasis del idealismo platónico, alejandrino y cristiano, como de los calientes tonos y de la plenitud de vida corporal que ostentan las creaciones de los grandes maestros del realismo. Lógica, y más lógica, proporción entre el principio, el medio y el fin:

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,  
Que le début, la fin répondent au milieu:  
Que d'un art délicat les pièces assorties  
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.

y, por consecuencia de esto, una porción de reglas triviales y mecánicas, que Boileau no inventaba seguramente, pero á las cuales dió todo el prestigio de su autoridad y toda la fuerza

pedagógica de su estilo. Tal es la famosa ley de las unidades dramáticas, que falsamente se suponía derivada de la Poética de Aristóteles; pero que realmente fué invención de algunos pedantes italianos del siglo xvi, trasplantada á Francia por otros no menores como Chapelain y D'Aubignac, impuesta oficialmente por la Academia Francesa, y sagazmente aprovechada por los émulos del gran Corneille para amargarle sus triunfos:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli  
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Circunscrita y limitada así la tragedia en el tiempo y en el espacio, tenía que ser cada vez más estrecho el concepto de la unidad de acción, menos amplio el desarrollo dramático externo, mayor el espacio concedido á la psicología analítica; si bien ésta, por las condiciones de la observación moral en aquel siglo, y por la tendencia idealista y razonadora de toda esta literatura, hubo de ser, no la psicología de las excepciones y de las contradicciones, no la psicología instintiva de Shakespeare, sino la que pudiéramos llamar psicología *clásica*; es decir: la psicología que toma por punto de partida la identidad del carácter: *et sibi constet*:

Qu'en tout avec soi même il se montre d'accord  
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.

Estos caracteres idénticos están muy expuestos á convertirse en caracteres abstractos. Nadie

es avaro, ni pródigo, ni celoso á todas horas de su vida. Boileau confunde evidentemente la observación del psicólogo con la abstracción del moralista :

Qui sait bien ce que c'est un prodigue, un avare,  
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,  
Sur une scène heureuse il peut les étaler,  
Et les faire à nos yeux, vivre, agir et parler.

Si á esta literatura, toda de análisis y de abstracción, se le impone además el dogma de la absoluta separación entre los diversos géneros (con la cual en la práctica ni Corneille ni Molière se conformaron), y la total proscripción de lo burlesco y de lo grotesco, es decir, de lo cómico-lírico, fantástico ó subjetivo, se tendrá completo en sus puntos esenciales ese famoso código del *buen gusto*, que, por estar en oculta armonía con el espíritu francés, todavía pesa sobre la mente de los que más emancipados se creen de su yugo.

Pero no hay dogmatismo tan intolerante que al descender á la práctica no pierda algo de su nativo rigor, y deje de atemperarse más ó menos á las varias y mudables condiciones que va presentando la vida. Y quien atentamente estudió la literatura francesa del siglo xvii, no sólo advierte en ella protestas aisladas y autores independientes, no todos oscuros, sino que en los mejores, en los tenidos unánimemente por clásicos, encuentra rasgos de genial independencia, ya en la teoría, ya en la ejecución, ya en ambas cosas á la vez, que mal pueden avenirse con la letra inflexible de la *Poética*, ni siquiera con el

espíritu general de la disciplina pseudo-clásica, por muy ampliamente que queramos interpretarla. La paradoja de Emilio Deschanel, el *romanticismo de los clásicos*, tiene dos sentidos, y en uno de ellos casi no es paradoja. Hay partes evidentemente románticas en el genio de Corneille, de Molière, de Pascal y hasta de Racine. Si se quiere añadir que estos autores, clásicos á los ojos de la posteridad, comenzaron por ser, para sus contemporáneos, verdaderos *románticos*, esto es, innovadores, tampoco nos opondremos á la extensión del vocablo, á pesar de la confusión que introduce en el tecnicismo literario; pero más exacto sería decir que toda literatura nacida después del Cristianismo es, queriéndolo ó sin quererlo, sabiéndolo ó sin saberlo, literatura *romántica*, hasta cuando imita la poesía de la antigüedad; imitación que más bien debería llamarse *interpretación*, ya que no puede ser viva sino á condición de estar hecha con espíritu moderno. Es claro que Fedra, Andrómaca ó Hermione no nos interesan en el teatro más que á título de mujeres apasionadas, á las cuales Racine ha dado la emoción y el lenguaje de las grandes señoras de su tiempo. Los nombres griegos no engañan á nadie: se pueden sustituir otros cualesquiera, y el efecto será el mismo, ó, si se quiere, mayor, porque no se verá forzado el espectador instruido á abstraerse de los recuerdos que suscitan los nombres clásicos, y á establecer un involuntario paralelo, perjudicial siempre á la pureza y simplicidad de la emo-



ción estética. Para gustar perfectamente de Racine, conviene no acordarse mucho de Eurípides ni aun de Virgilio, con ser, entre todos los poetas de la antigüedad, estos dos poetas *sentimentales* y casi modernos los que más parecido tienen con él, los que él estudió con más amor, y los que más huella dejaron en la trama finísima de su estilo delicado y severo cuanto tierno.

Pero sin insistir en esta consideración tan general, cuyo último resultado sería borrar todas las distinciones y declarar romántico á todo el mundo, atengámonos á las voces ya recibidas por el uso, y busquemos por otro lado los verdaderos gérmenes del romanticismo francés en plena eflorescencia clásica. Y aquí se nos presenta ante todo la noble y heroica figura de Pedro Corneille, que por el género de su imaginación, por sus estudios y por sus tendencias, y hasta por la fecha de sus principales obras, mucho más pertenece á la literatura del tiempo de Luis XIII que al período estrictamente clásico al cual dió nombre su sucesor. Corneille había triunfado repetidas veces en la escena muchos años antes de que Boileau escribiera el *Arte Poética*. Nada debe, ciertamente, á la dirección llamada clásica (representada en su tiempo por los Chapelain y los D'Aubignac), sino el haber torcido, cargado de cadenas y al fin esterilizado su ingenio. Corneille tenía la imaginación romántica y caballeresca. No sé en cuál de los dos Schlegel he leído que «Corneille era un español nacido por casualidad en Ruan». La frase

es ingeniosa y tiene su tanto de verdad; pero no está bien que el amor patrio nos lleve á exagerarla. Ese género de imaginación nunca ha sido peculiar de los españoles, ni siquiera es lo que principalmente caracteriza nuestra raza: algunos de los elementos más hondos y persistentes de nuestro genio nacional, hasta le son antitéticos. Por otro lado, Francia, en la Edad Media, había producido la más alta poesía caballeresca, y bien podía en el siglo xvii producir en Corneille, por misterioso atavismo, el último poeta de alma épica, aunque no se ejercitase en la materia nacional, entonces olvidada ó desconocida, y se fuese á buscar asuntos en la tradición poética de otro pueblo, que tenía sobre los franceses la ventaja de no haber olvidado sus orígenes. Nacido en otras condiciones, libre de la preocupación de las Poéticas, sostenido por el concurso de su pueblo, Corneille hubiera tomado seguramente el mismo rumbo que Shakespeare y Lope de Vega. Todas sus tendencias le llevaban por ese camino. Aun de la antigüedad no conoció más que el mundo romano, y éste visto á través de las declamaciones estoicas de los españoles del Imperio. *Cinna* salió de un pasaje del libro de Séneca sobre *la clemencia*; *Pompeyo* debe sus mayores bellezas al libro viii de la *Farsalia* de Lucano, del cual tiene, según honrada confesión del autor, más de 200 versos traducidos ó imitados. La parte clásica de las obras de Corneille pertenece, por consiguiente, al clasicismo latino, y dentro de él con prefe-

rencia, al clasicismo latino-cordobés del primer siglo de nuestra era, que es ya un clasicismo romántico.

Lo que debe Corneille al teatro español es bien notorio: su mejor tragedia, *El Cid*; su mejor comedia, *El Mentiroso*; quizá algunas escenas del *Heracio*, sin contar otras piezas inferiores como *La continuación del Mentiroso*, y la tragicomedia de *Don Sancho de Aragón*: imitaciones inteligentes, acomodadas al gusto de su pueblo; imitaciones que á los franceses les agradan más que los originales, y es natural que así sea, porque nadie entiende bien más que la poesía de su lengua. Para nuestro gusto, y para el de todos los críticos no franceses, la comedia alarconiana salió muy pálida de manos de Corneille, que, conservando, y aun exagerando la intención pedagógica de la pieza, la despojó en gran parte de la vida poética que en el original tiene, y que vela esa intención todo lo posible, impidiendo á nuestro Terencio mexicano caer en el prosaísmo ético. Con Guillén de Castro, la lucha quedó indecisa: Corneille sacrificó muchos detalles épicos, que para su pueblo hubieran sido ininteligibles, y concentró todas las fuerzas de su genio elocuente y varonil en el conflicto trágico de la pasión y el deber, conflicto meramente episódico en el inmenso lienzo de la crónica dramática que le servía de base.

Interesante materia de estudio ofrecen las variaciones de Corneille respecto de la teoría.

Se le puede llamar un *clásico por fuerza*. Sus tragedias están las más veces en contradicción con sus *exámenes, discursos y preámbulos*, y estos mismos discursos rebosan de contradicciones interiores, que dan testimonio de la lucha perpetua en que vivía aquel grande y candoroso ingenio, solicitado de una parte por su temperamento invencible, que le llevaba al drama caballeresco como *El Cid*, al drama religioso como *Poliucto*<sup>1</sup>, y dominado de otra parte por aquella superstición literaria que inspiraban entonces los fragmentos de la *Poética* de Aristóteles. Corneille, que no era humanista de profesión ni mucho menos, sino que se había educado en el desorden literario de los primeros años del siglo xvii, sin más guía que las obras de Hardy y otros infelices imitadores de la escena italiana y española, empezó haciendo comedias de intriga ó novelas dramáticas (*Melita, Clitandro, La Viuda, La Galería del Palacio Real*, etc.), sin cuidarse para nada de las famosas reglas, porque entonces *no sabía que existieran*, y *no tenía más guía que un poco de sentido común*, según nos dice él mismo con su habitual honradez y buena fe. Un viaje que hizo á París en 1632, le descubrió la existencia de *la unidad de tiempo*, «única regla que entonces se conocía». La si-

<sup>1</sup> Lo mismo puede decirse de Rotrou, poeta noble y robusto, contemporáneo de Corneille, con quien tiene muchos puntos de semejanza. Tomó también del teatro español sus principales asuntos: el *Wenceslao* es de Rojas, el *San Ginés* de Lope de Vega.

guió en *Clitandro*, pero la abandonó en *La Viuda* y en *La Galería del Palacio*, que no tienen cada una menos de cinco días de acción. Esto de los cinco días era un arbitrio ó término medio que Corneille había excogitado entre el rigor de las veinticuatro horas y la absoluta libertad escénica. Pocos meses antes de la representación de *El Cid*, estaba tan libre de escrúpulos, que no dudaba en lanzar al teatro una pieza como *La Ilusión Cómica*, que él mismo califica de «*extraño monstruo*, cuyo primer acto es un prólogo, los tres siguientes constituyen una comedia imperfecta, y el último una tragedia». «Llámesese á esta invención (añade) caprichosa y extravagante: basta que sea nueva, porque muchas veces la gracia de la novedad no es pequeño mérito.» Así pensaba el primitivo Corneille, autor de comedias medianas y olvidadas, el Corneille que obscuramente trabajaba al lado de los Bois-Robert y de los Colletet, asalariado por el cardenal Richelieu. Nada había hecho hasta entonces digno de memoria, salvo algún rasgo de su *Medea*, tomado textualmente de Séneca. Todavía al frente de esta tragedia, que precedió al *Cid* en un año, hace gala Corneille de independencia romántica. «Los preceptos del arte deben ser muy mal entendidos ó muy mal practicados cuando no nos sirven para hacernos llegar al fin que el arte se propone. El fin de la poesía dramática es agradar, y las reglas que prescribe no son más que artificios ingeniosos para facilitar la labor del poeta, y no

razones que persuadan á los espectadores de que una cosa es buena cuando no pueden tolerarla.»

Después apareció la *maravilla* de *El Cid* (1636) y Corneille conquistó en un día solo la inmortalidad y la gloria. Con la gloria vino la emulación, que encontró amplio desahogo en una crítica pedantesca. Y con la crítica vinieron los escrúpulos de Corneille, y el dedicarse á la teoría con encarnizamiento, queriendo aprender en edad madura lo que de joven había desdeñado, y ponerse al nivel de sus engraidos Aristarcos. El famoso Chapelain, literato de más saber que gusto ni arte, autor de un soporífero poema acerca de Juana de Arco, probó en presencia del cardenal de Richelieu que se debían observar inflexiblemente las tres unidades, doctrina que pareció muy nueva al mismo Cardenal y á los poetas que trabajaban á sus órdenes. El mismo Chapelain fué encargado de llevar la voz de la Academia Francesa en la crítica que se mandó hacer de *El Cid*, é impuso oficialmente su teoría sin resistencia de nadie, ni siquiera del pobre poeta tan solemnemente criticado en los *Sentimens de l'Académie*, que costaron á su redactor nada menos que cinco meses de trabajo, para decir en resumen que «los doctos debían perdonar las irregularidades de una obra que tenía la fortuna de agradar al público por la vehemencia de la pasión, la fuerza y delicadeza de los pensamientos, y el inexplicable agrado que se mezclaba á todos sus defectos». De la

crítica oficial no podía esperarse más expresivo homenaje al teatro español interpretado por Corneille, y aun dieron Chapelain y la Academia gran muestra de independenciam, elogiando, si bien con timidez, lo que tanto disgustaba al omnipotente Cardenal. *El Cid* era por sus orígenes, y por la savia española que conserva, una obra esencialmente romántica; lo era en parte por su textura; lo era por su versificación, que admite estancias líricas; lo era hasta por el título de *tragi-comedia*, que Corneille primitivamente le había dado, y que era título muy propio, no sólo por el desenlace feliz, sino por la variedad de afectos y de tono, unas veces sutil, ingenioso y madrigalesco, otras familiar, muchas heroico y sublime. Pero el autor que había osado lo más, no se atrevió á lo menos, y en el mismo prefacio donde están citados los romances españoles, le vemos andar á vueltas con la autoridad de Aristóteles, y fundar en ella su propia apología. «Aristóteles no se ha explicado tan claramente en su *Poética* que no podamos hacer lo que hacen los filósofos, torciéndole cada cual á sus opiniones propias. Como este es un país desconocido para mucha gente, los más celosos partidarios de *El Cid* han creído á mis censores bajo su palabra, y se han imaginado haber satisfecho plenamente á sus objeciones con decir que importaba poco que la tragedia fuese conforme á las reglas de Aristóteles, puesto que Aristóteles había legislado para su siglo y para los griegos,

no para el nuestro ni para los franceses. Este segundo error, que mi silencio ha autorizado, no es menos injurioso á Aristóteles que á mí. Aquel grande hombre trató la poética con tanto discernimiento y buen juicio, que los preceptos que nos ha dejado son propios de todos los tiempos y de todos los pueblos; y muy lejos de haberse entretenido en detalles que pueden ser diversos cuando son diversas las circunstancias, ha ido derecho á los movimientos del alma, cuya naturaleza es invariable: ha mostrado qué pasiones debe excitar la tragedia en el ánimo de los oyentes; ha inquirido las condiciones necesarias de las personas que introduce y de los acaecimientos que representa; ha indicado medios que hubieran producido su efecto desde la creación del mundo, y que serán capaces de producirle todavía, mientras haya teatro y actores; y en cuanto á todo lo demás, que puede cambiar con los tiempos y los lugares, lo ha desdeñado, y ni siquiera ha prescrito el número de actos, que Horacio fijó mucho después de él. Y ciertamente yo sería el primero que condenase *El Cid*, si pecara contra las grandes y soberanas máximas que hemos recibido de aquél filósofo; pero, lejos de ser así, me atrevo á asegurar que este afortunado poema debe su éxito extraordinario á la circunstancia de reunir las dos condiciones fundamentales que pide el gran maestro á las excelentes tragedias en su *divino* tratado, y que rara vez se encuentran reunidas en una misma obra. La primera, que el que padece