

y es perseguido, no sea ni enteramente malo ni enteramente virtuoso, sino más bien virtuoso que malo....; la segunda, que la persecución y el peligro no vengan de un enemigo, ni tampoco de un indiferente. *Y he aquí, hablando llanamente, la verdadera y única razón de todo el éxito de El Cid.*»

El carácter noble y candoroso de Corneille, nos retrae de ver en sus palabras el menor artificio; pero, ¿cómo es posible que, teniendo conciencia de su genio, pudiera suponer ni por un momento que el triunfo de su obra maestra dependía de tan generalísimas condiciones, que ciertamente Guillén de Castro había cumplido también, sin tener para nada en cuenta la autoridad de Aristóteles, sino solamente la admirable eficacia estética que contenían los datos de la leyenda castellana? No era menester la lectura del Estagirita para que un talento tan verdaderamente dramático como el de Corneille viera una fuente de poderosos efectos trágicos en la situación de una mujer obligada á vengar en su amador la muerte de su padre. Para lo que le sirvió Aristóteles mal entendido, fué para despojar á su fábula de verosimilitud moral, atropellando ilógicamente los sucesos, y forzando el natural desarrollo de la pasión, por el compromiso de encerrarlo todo en el término fatal de las veinticuatro horas y del lugar único, conseguido por medio de espantosos anacronismos. Y fué desgracia que en esta ocasión le faltase valor á Corneille, porque el público que

aplaudía *El Cid* con arrebatado entusiasmo¹, estaba dispuesto á aceptarlo todo, y juzgando con su propia emoción, no le hubiera preguntado por la observancia de las reglas. Pero detrás del público estaban los críticos, y la Academia y el Cardenal «no menos alarmado que si hubiese visto á los españoles delante de París». ¡Cuál hubiera sido la alarma y cuál el rigor del anatema si Corneille llega á substraerse de lo que él llama gráficamente *la incomodidad* de la regla de las unidades! Pero incómoda ó no, era regla, y no había más remedio que cumplirla, aunque para ello fuese preciso trasladar á Sevilla la corte de D. Fernando el Magno. Un absurdo histórico de este género no escandalizaba á nadie, pero en cambio se hacían severos cargos á Corneille por no haber observado más que en apariencia la unidad de lugar, puesto que realmente la escena cambia, siendo unas veces el palacio del Rey, otras la casa de Jimena, y en alguna ocasión una calle ó plaza pública.

Corneille dejó pasar la tempestad, desarmó al Cardenal á fuerza de incienso en la dedicatoria del *Horacio*, y se fué haciendo cada vez más nimio y meticuloso. Por algún tiempo pareció abandonar la imitación del drama español. Dos grandes tragedias de asunto clásico, *Horacio* y

¹ Todavía se siente la impresión de este gran triunfo en los versos del mismo severísimo Boileau:

«En vain contre le Cid un ministre se ligue!
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue;
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public revolté s'obstine à l'admirer.»

Cinna, frías de acción y algo monótonas de estilo, especialmente la segunda, pero llenas de elocuencia política y de grandeza verdaderamente romana, marcaron este cambio. Corneille estaba tan convertido, sincera ó forzada-mente, á la poética oficial, que si se atrevía á discutir la regla absurda *de no ensangrentar la escena*, es porque no la encontraba en Aristóteles ni la veía observada en el teatro griego.

Pero nadie puede violentar constantemente su propia índole. *Naturam expelles furca, tamen usque recurret*. Á partir de 1640, fueron cada vez más frecuentes las transgresiones de Corneille contra el rigorismo clásico. Su propia Roma, como ingeniosamente dice Víctor Hugo en el prefacio del *Cromwell*, era una Roma algo castellana. Pero aun de esta Roma así transformada gustaba de salir con frecuencia en busca de otras aventuras, á veces bien inesperadas. Así, en *Polieucto*, que se atrevió á llamar *tragedia cristiana*, y que es una verdadera *comedia de santos*, diversa de las nuestras en la disposición y en el estilo, pero no en la sinceridad fervorosa del sentimiento cristiano, respondió anticipada y victoriosamente con la poesía de los martirologios y de las leyendas á la condenación que iba á fulminar Boileau contra toda poesía cristiana. Una tragedia, cuyo asunto era un mártir destructor de ídolos, pareció tan extraña á los concurrentes al Hotel de Rambouillet, que todos auguraron mal del éxito de la obra. Aquellas bellezas de un género tan nuevo se impusie-

ron, no obstante, por igual á los devotos y á los hombres de mundo, que aplaudieron, no ya sólo la grandeza de alma del honrado pagano Severo y la tempestad de afectos que se mueve en el corazón de Paulina, sino también el lirismo de las estancias, y la elocuencia apologética de los discursos, visiblemente inspirados en los que nuestro Prudencio suele intercalar en los himnos de su *Peristephanon*. Y Corneille, animado por su triunfo, repitió la tentativa, aunque con menos fortuna por los invencibles escollos del argumento, en otra tragedia cristiana, *Teodora, virgen y mártir*, que, si no añade mucho á su gloria, da á lo menos testimonio clarísimo de la enérgica fortaleza de su fe.

Entretanto (1642 á 1651), había vuelto á lo que él llamaba *su antiguo tráfico con España*, á pesar de la guerra de las dos coronas; y primero *La Verdad sospechosa*, y luego *Amar sin saber á quién*, y, últimamente, *El Palacio confuso*, felices invenciones de Alarcon, de Lope de Vega, de Mira de Mescua, alternaban en el teatro de Corneille con dramas de pura invención suya ó tomados de otras diversas fuentes, pero que, por la extraordinaria complicación de la intriga, por el embrollo de los incidentes, por la profusion de acontecimientos extraordinarios y por la refinada sutileza de los conceptos, no eran otra cosa que melodramas ó novelas dramáticas, muy parecidas á las del teatro español y totalmente diversas de la tragedia clásica. Así *Rodoguna*, *princesa de los partos*, así, *Heraclio*, así *Nicome-*

des. Corneille, en este tercer período de su carrera dramática, parecía volver á todos los atrevimientos y bizarrías de su juventud. En 1650 da á luz *Andrómeda*, que, con nombre de tragedia, es una especie de ópera de magia, llena de cambios de decoraciones. En 1651 escribe *Don Sancho de Aragón*, y se atreve á titularla *comedia heroica*, jactándose de haber hecho «un poema de especie nueva y que no tiene ejemplo entre los antiguos». El prólogo está sembrado de proposiciones románticas: «Los que han restringido la tragedia á las personas ilustres, no han tenido más fundamento que la opinión en que estaban, de que sólo la fortuna de los reyes y de los príncipes era capaz de una acción trágica, tal como Aristóteles la prescribe.... Pero yo no comprendo qué razón puede ser la que impide á la tragedia descender á condiciones inferiores cuando encuentra acciones dignas de ser imitadas dramáticamente; y no puedo creer que la hospitalidad violada en la persona de las hijas de Scedaso, que no era más que un aldeano de Leuctra, sea menos digna de la musa trágica que el asesinato de Agamenón por su mujer, ó la venganza de esta muerte por Orestes en su propia madre, ni por qué no se ha de calzar el coturno un poco más bajo,

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

»Diré más. Si la tragedia debe excitar el terror y la compasión, más fácil será conseguirlo y más fuerte será la impresión, cuando se pro-

duzca por la vista de infortunios acaecidos á personas de nuestra condición, á quienes en todo nos parecemos, que por las calamidades de grandes monarcas, con los cuales no tenemos relación alguna, sino en tanto que somos susceptibles de las mismas pasiones que los han llevado al precipicio, lo cual no sucede muchas veces. Y si encontráis bien fundado este razonamiento, y no desaprobáis que se pueda hacer una tragedia entre personas inferiores, permitidme concluir, *a simili*, que también podemos hacer una comedia entre personas ilustres, cuando aparecen mezcladas en alguna aventura del género cómico. Y ciertamente, después de haber leído en Aristóteles que la tragedia es una imitación de las acciones y no de los hombres, pienso tener algún derecho á decir lo mismo de la comedia, y á tomar por máxima que la sola consideración de las acciones, sin atender á los personajes, es lo que debe determinar la especie de un poema dramático.... *Don Sancho* es una verdadera comedia, aunque los actores sean reyes ó grandes de España, puesto que no se ve nacer ningún peligro que excite el terror ni la compasión. En fin, no veo en este poema nada que pueda merecer el nombre de tragedia, si no queremos contentarnos con la definición que daba Averroes, llamándola «arte de elogiar....» He dudado algún tiempo en llamarla comedia, porque tampoco veo en ella nada que pueda mover á risa, lo cual, según creen muchos, es el objeto y la esencia misma de la co-

media. Pero me ha curado de escrúpulos Daniel Heinsio, de quien acabo de aprender en buen hora que *movere risus non constituit comoediam*. Después de la autoridad de tan grande hombre, sería inútil buscar otra razones.... La he añadiendo el epíteto de *heroica*, para satisfacer de algún modo á la dignidad de los personajes, que podría parecer menoscabada por la bajeza de un título que nunca se ha aplicado á personas tan altas».

Nicomedes, pieza representada en 1652, lleva todavía el título de tragedia; pero, como advirtió muy exactamente Voltaire, «pertenece al mismo gusto que *Don Sancho de Aragón*, es decir, á aquella especie de comedia heroica inventada por los españoles, llena de aventuras extraordinarias, de bizarrías, de sentimientos generosos y de intrigas complicadas, cuyo desenlace feliz no cuesta ni sangre á los personajes ni lágrimas á los espectadores». Fué uno de los últimos triunfos de Corneille, cuya estrella dramática desde 1653 (fecha de la representación de *Pertharito*) comienza á nublarse. Un falso ideal de grandeza, un heroísmo fastuoso, retórico y altisonante, la continua preocupación de política, el maquiavelismo infantil, el énfasis y la hinchazón cada vez más intolerables, y la hinchazón cada vez más intolerables, desfiguran las tragedias de su vejez, entre las cuales sólo *Sertorio* y *Otón* contienen algo no enteramente indigno de su autor. Mucha parte tuvieron los años en esta irremediable decadencia; pero quizá se hubiera retardado, ó hubiera

sido menos brusca, si Corneille, en vez de perderse en la vana pompa de la tragedia política y pseudo-romana, hubiera proseguido explotando la vena de la tragicomedia ó de la *comedia heroica*, abierta en *Don Sancho de Aragón*.

Pero es lo cierto que, á medida que el torrente de la inspiración corneliana se iba agotando, crecía en el autor la tendencia doctrinal y el deseo de aquietar su conciencia y desarmar á la crítica con teorías y comentarios á Aristóteles. Entonces escribió una especie de *Poética Teatral*, dividida en tres discursos: el primero, sobre la utilidad y las partes del poema dramático; el segundo, sobre la tragedia y los medios de tratarla conforme á lo verosímil y á lo necesario; el tercero, sobre las unidades de acción, lugar y tiempo. De esta obra crítica de Corneille ha dicho con mucha exactitud Julio Lemaître¹ que era «un largo duelo con Aristóteles», un comentario sutil, unas veces triunfante, y otras veces desesperado, de su *Poética*. Poco nos interesa el que Corneille entendiera bien ó mal la letra de Aristóteles, que, por otra parte, nadie entendía más que á medias en aquel tiempo, en que el sentido histórico de la antigüedad era todavía tan imperfecto. Lo importante son las ob-

¹ Véase su tesis *Corneille et la Poétique d'Aristote*; Paris, Lecène et H. Oudin, 1888. Hay otra tesis de M. Lisle sobre el mismo asunto, *Sur les théories dramatiques de Corneille d'après ses discours et ses examens* (Paris, 1853; 8.º). En la magnífica edición de Corneille publicada por Regnier y Marty-Laveaux en *Les Grands Ecrivains de la France*, están confrontados los textos de Aristóteles con las interpretaciones de Corneille.

servaciones propias que consignó, derivadas de su larga práctica del teatro; y todavía más curioso es, sin duda alguna, el espectáculo que presenta aquel grande hombre luchando á brazo partido con un texto en que le parecen sagradas hasta las erratas, y del cual no se atreve á apartarse sino con terror, pareciéndole que todo punto y toda coma encierra misterioso sentido, y que nunca va bien el que camina sin Aristóteles. Ni un momento asalta el espíritu de Corneille la idea de que Aristóteles no pudo tener á la vista más arte que el de su tiempo, y que fuera de los principios estéticos trascendentales y de absoluta verdad que realmente abundan en la *Poética*; pero que son lo que menos preocupaba á los intérpretes del siglo xvii, no pudo legislar de ningún modo para la parte formal y técnica del teatro venidero. A viva fuerza quiere encontrar Corneille en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, y, mediante una serie de contrasentidos, llega á asimilar el prólogo con el primer acto, el episodio con los tres siguientes, y el éxodo con el último. ¡Como si las voces *prólogo*, *episodio* y *éxodo* tuviesen valor ni sentido alguno, cuando se prescinde del coro, eje de la tragedia antigua, y cuyos cantos marcaban sus únicas divisiones! No seguiremos á Corneille en el laberinto de ingeniosas sutilezas á que se entrega con motivo del célebre pasaje de la *purgación* de las pasiones, ó sobre los modos de la *anagnorisis*, ó en los mil subterfugios que inventa para hacer algo menos pesado el

yugo de las unidades de lugar y tiempo. Bien claro se ve que si el temor á los pedantes no le arredrara, fácilmente haría tabla rasa de ellas. «Si mis adversarios (escribe) quisieran dar al público diez ó doce poemas de esta naturaleza, acaso tendrían que ensanchar las reglas más de lo que yo hago, en cuanto los hubiera convenido la experiencia de las trabas que impone su exacto cumplimiento, y de las muchas buenas cosas que destierra de nuestra escena.» ¿Qué se podía esperar de unas reglas que desterraban de la escena tantas buenas cosas? Pero Corneille no se atreve á discutir las reglas, y basta; siquiera sean reglas *obscuras y muchas veces ininteligibles*. Hay que acomodarse á ellas, aunque sea falseándolas. Su opinión propia y personal sobre la tragedia, su estética de artista, difícilmente logra abrirse camino entre las asperezas del comentario, v. gr., cuando nos enseña que «la dignidad de la tragedia requiere algún gran interés de estado ó alguna pasión más noble y varonil que el amor, como son la ambición y la venganza». Es la definición exacta de la tragedia corneliana en aquello en que más difiere de la tragedia de Racine. «Esta máxima parecerá nueva (prosigue Corneille), pero fué constantemente practicada por los antiguos, en cuyo teatro no hallamos una sola tragedia que tenga un interés de amor por principal objeto.» Si buscásemos una característica breve y comprensiva del genio de Corneille, le llamaríamos el poeta de la voluntad, ó de la energía libre. Su teatro está

llo de virtudes heroicas y de maldades heroicas también. Esta continua preocupación suya de fuerza y de energía aun prescindiendo de su empleo, le ha inspirado muy felizmente al interpretar la doctrina de Aristóteles sobre las costumbres de los personajes dramáticos. Lo que Corneille busca y admira en ellos es «el carácter brillante y elevado de un hábito virtuoso ó criminal». Los crímenes no le asustan, y en *Rodoguna*, por ejemplo, los multiplica con ensañamiento, pero han de ir acompañados de una fuerza de alma que se imponga á la admiración hasta cuando se detestan sus resultados. Esta observación es quizá lo más profundo que en los *Discursos* de Corneille encontramos.

Nos hemos detenido en este grande ingenio, porque él, más que ningún otro, con sus escrúpulos de teórico y sus arranques de poeta, nos da razón de aquel brusco tránsito entre la literatura indisciplinada del tiempo de Luis XIII y la fórmula precisa y severa de que Boileau se hizo intérprete. No en un día triunfó la escuela clásica, ni era posible que sin lucha y aflicción de espíritu la recibieran ingenios nacidos bajo un régimen de libertad, y habituados al trato con modelos libérrimos. Rotrou, el autor del *Wenceslao* y del *San Ginés*, fué, si se quiere, poeta todavía más romántico y más español que Corneille, pero no tuvo el genio ni la influencia de éste, y, por otra parte, nunca se preocupó formalmente de Aristóteles ni de las

famosas reglas ¹. Una de las obras más irregulares y más violentas del teatro español, *No hay ser padre siendo rey*, fruto de la nerviosa pero calenturienta inspiración de Rojas, le proporcionó su más ruidoso triunfo ².

Cuando de estos autores se pasa á Racine, compendio de todas las elegancias y delicadezas de la corte de Luis XIV, se cree penetrar en un mundo totalmente diverso. En Racine no hay lucha ni contradicción, ni inconsecuencia ó falta de armonía: todo es consonante y armónico con la poética oficial, con los usos de la corte y con la educación moral de su tiempo. Quizá por eso despierta tan pocas simpatías en el nuestro. Por lo mismo que es el poeta más perfecto de la escuela clásica, ha tenido que padecer más que otro alguno con las consecuencias de la reacción y del cambio de gusto. Aún en Francia se le admira fríamente, y no se le lee mucho fuera de los colegios. Propiamente no está vivo, á lo menos como lo están Corneille y Molière. Su tipo de belleza dramática ha envejecido más que otro alguno. *Fedra* misma, la más humana

¹ En el *San Ginés*, como en *Hamlet* y en el *Drama Nuevo*, hay un teatro dentro de otro teatro.

² Además de Pedro Corneille y de Rotrou, otros muchos autores de segundo orden, entre los cuales hay que contar en primer término á Tomás Corneille y á Scarrón, prosiguieron explotando, en pleno régimen clásico, la inagotable mina de invenciones de la comedia española. Está todavía por hacer la bibliografía completa de estas imitaciones, y sería útil, por lo mismo que estos imitadores y arregladores no siempre se cuidaban de advertir cuáles eran sus originales.

de sus tragedias, nos parece mucho más remota del teatro moderno que *El Cid*, *Poliucto* ó *Don Juan*; y no por lo que tiene de clásica, por lo mucho que debe á Eurípides y á Séneca el trágico (que esto es quizá lo que más fácilmente comprendemos con nuestro gusto de ahora), sino por lo que tiene de un cierto romanticismo sentimental, que fué una novedad en el arte de su tiempo, pero que pasó con la sociedad brillante cuya noble galantería había encontrado armonioso eco en los alejandrinos del poeta. Él, que en su juventud era tan asiduo lector del *Teágenes* y *Cariclea*; él, que en su edad madura hacía de Eurípides sus delicias, parecía destinado por la naturaleza y por la educación, no al cultivo del arte de Esquilo y de Sófocles, que no tiene punto alguno de contacto con el suyo, sino á escribir la tragicomedia del amor, la novela dramática de pasión íntima, género que, como acaba de indicarse, no carece de algún precedente en la literatura clásica de decadencia, pero que en ninguna parte germinó tan espontáneamente como en la Francia de Mlle. de Scudéry y de Mme. de La Fayette. No haremos á Racine la ofensa de recordar, cuando de él se habla, los *Ciros* y las *Clelias*, aun después de la ingeniosa rehabilitación que de ellos intentó Victor Cousin; pero nadie puede asombrarse de que se cite *La Princesa de Cleves*, que es como la quinta esencia y el extracto refinadísimo de aquella misma serie de estados afectivos que el teatro de Racine aristocráticamente representa,

y que al genio rudo del viejo Corneille parecían languideces y debilidades indignas de un alma heroica.

Además de esta novedad *patética*, que es lo más nuevo y lo más profundo del arte de Racine (*Andrómaca*, *Fedra*, *Berenice*....) aunque sea lo menos aparente; hay en su teatro, con ser tan limitado el número de las piezas, tentativas muy originales, y que por un lado ó por otro rompen con la monotonía del sistema clásico tal como en el siglo xvii se entendía y practicaba. La única vez que Racine quiso hacer una comedia no imitó la regularidad de Terencio, sino la fantástica libertad de Aristófanes, y sacó de *Las Avispas* una farsa deliciosa, en que hasta el severo alejandrino fracturado graciosamente al modo romántico, concurre al efecto cómico. No diremos que la tragedia política fuese gran novedad después de Corneille, pero sí que *Británico* tiene más sentido histórico profundo y más visión de la realidad pasada que todas las piezas romanas de Corneille; y que el alma de Tácito ha pasado á los versos del delicado Racine mucho más que á los del adusto Alfieri, y á los de todos los declamadores de su escuela. Mayor novedad fué *Bayaceto*, primer ensayo de tragedia de asunto contemporáneo con visos de color local y de exotismo. La empresa de trasladar á la escena el interior de un harem turco era tan nueva, y tan contraria á los usos

¹ Se entiende primera de las que han sobrevivido. Los abortos no se cuentan.

y convenciones de la tragedia francesa, que Racine se creyó obligado á justificarse en el prefacio, sosteniendo que la lejanía de los países compensa en algún modo la demasiada proximidad de tiempo, puesto que para el espectador hay poca diferencia entre lo que está á mil años de él, y lo que está á mil leguas. «Los turcos, por modernos que sean, tienen dignidad en nuestro teatro: se los mira desde luego como antiguos: tienen *costumbres y hábitos diferentes*.» Esta preocupación de las *costumbres*, ó sea de lo que después se llamó *color local*, es nueva y muy significativa. No lo es menos la extraña mezcla de comedia y de tragedia que se observa en *Mitridates*, que es un drama novelesco, á pesar del resonante nombre histórico del protagonista y de la grandeza y rara energía que suele haber en sus palabras. Pero nunca fué tan innovador el arte de Racine, por lo mismo que nunca fué tan profundamente clásico en la recta acepción de la palabra, como en sus dos tragedias de asunto bíblico, no destinadas á teatro público, sino á la recreación de las educandas de Saint-Cyr. Las condiciones severísimas que tal especie de drama llevaba consigo, lejos de cortar el vuelo á la fantasía del poeta, le sugirieron nuevas y extraordinarias bellezas, debidas en gran parte á la introducción del elemento lírico, al coro ligado con la acción como en las tragedias griegas, y á la profusión de recuerdos poéticos de las Sagradas Escrituras, traducidos con un arte tan ingenioso como severo, lleno

á un tiempo de dulzura y de elevación. Ni siquiera se somete en estas piezas de nuevo carácter, con el mismo rigor que en sus tragedias profanas, á la traba de las unidades. La delugar en *Estér* no es más que aparente, puesto que tolera variedad de decoraciones, so pretexto de «hacer la diversión más agradable á las niñas».

Pero aunque Racine resulte á veces en la práctica poeta modernísimo y sea poco menos que creador de dos géneros casi románticos, el drama sentimental y psicológico, y la tragedia lírica mixta de tragedia y ópera, en teoría era gran partidario de la simplicidad clásica, reducida á su última expresión. «Toda la invención consiste en hacer algo de nada», decía en el prefacio de *Berenice*, que es ciertamente la más desnuda de acción de todas sus piezas, una especie de elegía amorosa, más bien que una tragedia. El arte de Racine procedía más lógicamente en esto que el de Corneille. El primero aceptaba de bueno ó de mal grado la ley del *minimum* de tiempo, sin perjuicio de acumular, contra toda verosimilitud, innumerables complicaciones de intriga. En el segundo, la ley del *minimum* de tiempo era consecuencia forzosa del *minimum* de materia dramática. Sin este canon tan arraigado en su espíritu, la autoridad sola de los comentadores de Aristóteles no le hubiera hecho tanta mella como á su ingenuo predecesor. Si Racine llevó sin muestra alguna de fatiga ni de protesta el yugo de las famosas reglas, es porque las encontró como nacidas para su genio, y porque supo hallar

dentro de ellas toda la libertad que necesitaba. Si no, hubiera buscado con menos escrúpulos que Corneille cualquier otro camino, puesto que en el mismo prólogo de *Berenice* había escrito: «La principal regla es agradar y conmover; todas las demás no se han inventado sino para conseguir esto.»

Nunca tuvo otra poética el gran Molière, que es sin contradicción el más universal y humano de los clásicos franceses, quizá el único que en rigor merece nombre de genio. No porque sea la encarnación de la comedia misma como pretenden sus paisanos, ni porque ofrezcan sus obras el único tipo perfecto y posible de comedia, ni siquiera el de la comedia más ideal y poética, la de Aristófanes, Shakespeare y Tirso, en la cual Molière queda siempre inferior; sino porque independientemente del género que con predilección cultivó, y en el cual no puede desconocerse cierta tendencia prosaica, fué asombroso pintor de la vida humana y creador de tipos eternos, no de los más complejos y ricos, pero admirables en su sencilla y profunda psicología, y en su textura sana y vigorosa. Por tal creación resulta originalísimo, á pesar de haber imitado más que ningún otro, tomando argumentos en todas partes, diálogos y situaciones de Terencio y de Plauto, de la comedia italiana del Renacimiento, del teatro español, y hasta de farsas obscurísimas de su propio país y de los extraños. Nada de lo cual impide que Molière, como Shakespeare, como Cervantes

(aunque estos dos con más desinterés estético y en esfera más amplia), tenga un mundo propio suyo, que se puede llamar *mundo de Molière*, poblado de criaturas humanas por él concebidas y compuestas: *Orgón*, *Tartuffe*, *Alceste*, *Sganarelle* y tantos otros. Corneille y Racine son devociones francesas que suelen dejar frío á un extranjero: Molière es ciudadano de todos los pueblos del mundo. Cuando se lee á los trágicos, se piensa en la preceptiva de su tiempo, en el gusto de la corte y de las Academias, en una sociedad que pasó y en un concepto del arte que ha pasado también, y que sólo podemos reconstruir por vía erudita. Cuando se lee á Molière, es imposible pensar en otra cosa que en Molière mismo, tan vivo hoy como el primer día. No hay en sus obras parte alguna que un hombre de gusto no entienda en cualquiera nación de Europa. Lejos de haberse agotado su virtualidad estética, cada día se descubren en ellas intenciones y bellezas que los contemporáneos no vieron. Es el privilegio de todas las obras superiores, que se conciben con vasto y sereno pensamiento, y se ejecutan con aquella abundancia genial que participa algo de la inspiración espontánea é inconsciente de las edades primitivas, y que pone y derrama en la obra quizá más de lo que el artista imaginaba.

En la literatura de su tiempo, Molière aparece como un coloso solitario. ¡Qué contraste entre su poética y la de Boileau, la de Racine y la del mismo Corneille! Molière no la expuso en

prefacios destinados á explicar sus propias obras¹. Dejó que ellas se defendieran por sí mismas, excepto en un caso que citaremos inmediatamente, y en el del *Tartuffe*, en que la cuestión no era literaria, sino moral y aun religiosa. Pero puso la crítica en acción en su teatro mismo, que encierra tantos rasgos de sátira literaria desde *Las Preciosas Ridículas* hasta *Las Mujeres Sabias*, verdadera campaña contra el concepticismo de los salones, contra la pedantería de los humanistas, contra el galimatías sentimental y simbólico de las novelas histórico-caballerescas. Todavía más que esta censura directa de ridiculeces literarias ya fenecidas, nos importan los principios generales que Molière desarrolla en *La Crítica de la Escuela de las Mujeres*, y en *La Improvisación de Versalles*, que viene á ser su segunda parte. Un ingenioso crítico moderno, Stapfer, ha dicho que

¹ De los prefacios (y quizá especialmente de los de Corneille) se burló en el de *Las Preciosas Ridículas*. «No me faltan libros que me enseñen todo lo más erudito que se puede decir sobre la tragedia y la comedia, la etimología de las dos, su origen, su definición y todo lo demás, con lo cual hubiera yo podido hacer un bello y docto prefacio.» En el de *Les Fâcheux* (fantasía cómica acompañada de danza) vuelve á la carga: «No es mi designio examinar ahora si todos se han divertido y reído según las reglas. Ya vendrá tiempo de dar á la estampa mis observaciones sobre las piezas que tengo hechas, y no desespero de probar un día, como cualquier otro gran autor, que puedo citar á Aristóteles y á Horacio. Entretanto, me atengo á las decisiones de la multitud, y me parece tan difícil combatir una obra que el público aprueba, como defender una que él condena.»

Molière, en estos diálogos apologéticos, había adivinado las bases de la *Crítica del Juicio*, de Kant. El gusto, para Molière, era «una manera ó disposición de espíritu nacida del simple buen sentido natural y del comercio del mundo, la cual, sin comparación, juzga más finamente de las cosas que todo el saber farragoso de los pedantes». Es, pues, lo que la Retórica era para Sócrates (según el *Gorgias* de Platón), no un efecto del arte, sino una práctica ó empirismo sin arte, nacida de cierto instinto, que en algunas organizaciones privilegiadas es casi infalible. Cuando el pedante de la pieza, *Lysidas*, invoca las reglas de Aristóteles y de Horacio, Doranto, personificación del buen sentido, le responde con un desenfado que debía llenar de escándalo á nuestro Moratín, á pesar de todo su fervor por Molière: «¡Tienen gracia esas vuestras reglas, con las cuales llenáis de confusión á los ignorantes y nos andáis aturdiendo todos los días! Cualquiera diría, al oiros, que esas reglas del arte son los mayores misterios del mundo, y, sin embargo, no son más que algunas observaciones sencillísimas que el buen sentido ha hecho sobre lo que puede ser favorable ó contrario al placer que en las obras poéticas se experimenta; y el mismo buen sentido, que en otro tiempo hizo estas observaciones, las hace fácilmente todos los días, sin necesidad del auxilio de Aristóteles ni de Horacio. Yo quisiera saber si la gran regla de todas las reglas no es agradar, y si una pieza de teatro que consigue

su fin ha errado el buen camino. ¿Queréis que todo un público se engañe en estos casos, y que cada cual no sea juez del placer que recibe? ¿En qué consiste que los que hablan más de las reglas, y las saben mejor que otros, hacen comedias que nadie encuentra buenas?... Porque, en fin, si las piezas que son conformes á las reglas no gustan, y las que gustan no son conformes á las reglas, habrá que deducir por necesidad que las reglas están mal hechas. Burlémonos de esas cavilaciones y sutilezas, á las cuales quieren algunos sujetar el gusto público; dejémonos ir de buena fe á las cosas que nos llegan hasta las entrañas y no busquemos razonamientos que nos estorben sentir placer.»—«En cuanto á mí (añade *Urania*, otro de los personajes sensatos de la pieza), cuando veo una comedia, miro solamente si me interesa; y después que me he divertido, nunca se me ocurre preguntar si me habré equivocado, y si las reglas de Aristóteles me prohibían reirme.

»*Doranto*.—El hombre que encuentra excelente una salsa, no va á preguntar si está hecha con arreglo á los preceptos de *El Cocinero Francés*.

»*Urania*.—Es verdad, y admiro los refinamientos de ciertas gentes sobre cosas que debemos sentir por nosotros mismos.»

Después de tan franca profesión de independencia literaria, en que el escritor de genio se sobrepone tan magistralmente al *literato* de una época determinada, no podía menos Molière de dar alguna satisfacción á la crítica oficial, mos-

trando que su comedia no iba contra las decantadas *reglas*, por leve que fuera la importancia que á sus ojos tenían. Pero en el fondo, ¡qué profundo desdén hacia la preceptiva de las escuelas, y qué pequeña estimación del género tenido entonces por más sublime y excelente: del género trágico! «Porque, en fin, encuentro que es mucho más fácil exagerar grandes sentimientos, desafiar en verso á la fortuna, acusar al destino y decir injurias á los dioses, que entrar, como se debe, en las ridiculeces de los hombres y representar agradablemente en el teatro los defectos de todo el mundo. Pintar héroes es pintar como querer. Son retratos de capricho donde nadie busca la semejanza, y no tenéis más que seguir el vuelo de una imaginación, que muchas veces deja lo verdadero para correr en pos de lo maravilloso. Pero cuando se pintan hombres, hay que pintarlos conforme al natural. Todo el mundo exige que los retratos se parezcan, y no habéis hecho nada sino lográis que se reconozca fácilmente á los hombres de vuestro siglo. En una palabra: en las piezas serias basta, para no merecer censura, decir cosas sensatas y bien escritas; pero en las otras no basta, y es muy difícil empresa hacer reir á las gentes bien educadas y de buen tono.»

Por lo común, Molière se limitó á aquella especie de lo cómico que pudiéramos llamar *objetivo*, es decir, al que resulta de las cosas mismas, y no al que el poeta caprichosa y libremente fantasea; pero no es tan cierto como dicen unos