

en son de elogio y otros en son de censura, que su teatro esté limitado á la alta comedia moral, cuyo tipo son *El Misántropo* y *Tartuffe*. La crítica tradicional podía conceder atención exclusiva á estas obras; pero hoy, para abarcar completamente el genio de Molière, es preciso tener muy en cuenta sus farsas, que pertenecen á lo cómico *subjetivo*, á lo que Sainte-Beuve llamaba *la poesía de lo cómico*, á la risa franca, sin intención de moralizar ni de corregir vicio alguno, al juego libre de la imaginación preconizado por los estéticos alemanes. *Mr. de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentil-homme*, *Le Malade Imaginaire*, todas las piezas que Molière llamó *comedias-bailes*, y que son realmente fantasías cómicas acompañadas de canto y de danza; género que tiene sus precedentes inmediatos en el teatro español é italiano, y que Molière cultivó principalmente como diversión de corte; participan del carácter de la comedia lírica, especialmente en los coros bufonescos de abogados, sastres, boticarios, turcos, etc., llenos de cierta alegría que los franceses de su tiempo tenían por *folle*, pero que no deja de parecer un poco acompasada al que está habituado á la algazara triunfal de los coros de Aristófanes.

Como poeta puramente cómico, Molière cede la palma á otros, pero es único y solo en un género de drama que las poéticas antiguas no habían previsto, y del cual ni en Terencio, ni en Plauto, ni probablemente en Menandro, había verdaderos ejemplos. No son ni *Tartuffe* ni *El Misántropo*

obras cómicas en su esencia, puesto que tocan á los más altos intereses de la vida humana, ni es el efecto de la risa el que principalmente se proponen excitar, puesto que las más veces predominan sobre él la indignación ó una serena tristeza. Ni la hipocresía es cómica en rigor, á no ser por sus accidentes exteriores, sino odiosa y funesta; ni tiene nada de cómico el espectáculo de la virtud estoica y feroz, no amoldada á las convenciones del mundo, y dispuesta á romperse contra todos los escollos que encuentra al paso. Este espectáculo es trágico en la altísima acepción de la palabra, tragedia, no exterior, sino íntima, como las prefiere el arte moderno; y realmente Alcestes es un tipo modernísimo; ni los contemporáneos le entendieron, ni tampoco Rousseau, que tanto tenía en su persona del tipo ideado por Molière: el verdadero sentido de la melancolía de Alcestes nos le han dado los héroes del romanticismo, espiritualistas inquietos y hambrientos de ideal, que afectando fuerza, carecían de todo poder de adaptación al medio, y acababan por enervarse en la efusión lírica de la protesta solitaria.

Hay que decir, pues, con Fénelon en su *Carta á la Academia Francesa*, que Molière abrió un camino enteramente nuevo. El hecho mismo de escribir en prosa gran parte de sus comedias, y alguna de las mejores, como *El Avaro*, prueba su total independencia enfrente de la rutina. Pero más lo prueba el haber imitado<sup>1</sup> la obra ro-

<sup>1</sup> Probablemente de segunda mano, esto es, de una imitación italiana.



mántica por excelencia, la más extraña y fantástica del teatro español y aun de todo teatro, aquella donde el elemento sobrenatural penetra con más arrojo en el campo de la realidad, y con sencillez sublime fascina y arrastra al espectador más incrédulo. D. Juan Tenorio, el Burlador de Sevilla, *el carácter más teatral que ha aparecido en las tablas* (como decía profundamente nuestro Padre Arteaga), perdió en manos de Molière mucho de su trágica grandeza, de su libertad nativa, y de su arrogancia pseudo-caballeresca, rebajándose hasta el vergonzoso papel de hipócrita y de hermano menor de *Tartuffe*; pero era imposible tocar al tipo creado por el glorioso fraile de la Merced, sin que algo del fuego intenso que le anima pasase á la obra de el imitador, el cual, por otra parte, respetó la complejidad de elementos novelescos que en la obra original herían, atropelló las tres unidades por incompatibles con tal asunto, no retrocedió ante la parte sobrenatural, mezcló todos los géneros, deslizó « hasta paradojas sociales, y produjo una obra extraordinaria, única en su teatro y en todo el teatro francés »; contra la cual parece inverosímil que Boileau no fulminara todos los rayos y centellas de su *Arte Poética*, porque no hay una sola de sus reglas que no aparezca allí triunfalmente conculcada, con tanta libertad y tanto brío como en cualquier comedia de Lope ó de Shakespeare. Esto era más que imitar la come-

<sup>1</sup> Expresión de Julio Lemaître.

dia española de intriga como lo había hecho Corneille y lo hizo el mismo Molière; era más que llevar á las tablas el conceptismo de nuestra casuística amorosa, como intentó hacerlo con bien poca fortuna Molière en *La Princesse d'Élide*: era más que convertir en tragedia clásica la tragicomedia caballeresca, y hacer *la maravilla del Cid*; era mucho más que esto: era entrar de lleno en las más cálidas regiones del arte romántico, en la comedia con personajes del otro mundo! Si esta audacia fué única en la vida de Molière, y exigida quizá por sus intereses de empresario dramático, el éxito manifestó que era digno de tenerla, y que no le arredraba ningún género de criaturas humanas, ni siquiera esos tipos eternos é indefinibles como D. Juan, cuyo nombre es legión. ¡ Lástima que á su conocimiento del corazón humano, que fué siempre admirable, no hubiese agregado Molière en esta ocasión la sinceridad de convicción religiosa que nunca tuvo, y la nobleza del ideal caballeresco, de que todavía anduvo más lejano, lo cual fácilmente se explica por las circunstancias de su vida, más propias para estudiar y retratar al vivo avaros, hipócritas, médicos pedantes y maridos ridículos, que para sorprender en la raíz almas de tan soberbia alcurnia como el alma de D. Juan!

Otras dos grandes personalidades del siglo xvii francés se movieron fuera de la órbita de la literatura oficial, y resultaron modernísimas, por lo mismo que no hicieron obra artísti-



ca de propósito. Fué el primero el cáustico y vigoroso Saint-Simon, historiador de memorias secretas, especie de Tácito de singular especie, sin estoicismo y sin filosofía, pero también sin retórica: pintor realista, y muchas veces brutal, de la vida de su tiempo, dotado de tan extraordinario poder de visión, de tal furia de color, de tanto ímpetu de bilis y de tal plenitud y exaltación rabiosa de estilo, que, no sólo prepara y anuncia, sino que deja atrás todas las intemperancias fisiológicas de la lengua de Balzac y de sus imitadores. Fué el otro un geómetra jansenista, que no habiendo escrito (salvo sus memorias de ciencia) más que controversias teológicas ó meditaciones místicas, fué, no obstante, el escritor más elocuente y prodigioso y el alma más poética de su tiempo, con cierto género de poesía misteriosa y tremenda, suspendida entre el cielo y la tierra, más bien como amenaza, que como consuelo. La alta y sincera poesía lírica no hay que buscarla en el siglo xvii fuera de la prosa sombría y penetrante de los *Pensamientos* de Pascal, donde no sin razón cree descubrir el más docto de sus comentadores, Havet, relámpagos de genio shakespiriano. El monólogo entrecortado y fragmentario de aquel sublime enfermo, mucho más que á la literatura apologética (gravemente comprometida por el escepticismo místico de Pascal), pertenece á la poesía romántica. Es el drama de su propia conciencia el que nos desenvuelve y manifiesta con rasgos de fuego;

nunca los trágicos de su tiempo osaron penetrar, como él, en los antros de la miseria psicológica. Todo el tumulto de pasiones que en el alma de Pascal se dan batalla; su terror ante el silencio de lo infinito, la contemplación no serena, sino mezclada de pasmo y susto en presencia de los espantables abismos del universo; la continua preocupación del final destino humano, la rebeldía de la razón mal acallada, las alternativas de humildad y de soberbia, los gritos de angustia y de pasión, que Sainte-Beuve<sup>1</sup> llamaba *clamores de águila berida*, la ironía amarga mezclada con la efusión de amor, todos son estados que el alma moderna entiende y en sí misma reconoce mucho mejor que podían entenderlos los contemporáneos de Pascal. Aun *Las Provinciales*, extraña mezcla de teología y de comedia, pertenecen á un género nuevo. De ellas dijo el ingenioso Doudan que eran «burla siniestra y trágica, afilada como la punta de un puñal».

Sin ser romántico en el fondo y en la forma como este sublime y trágico escritor, un poeta; el más francés de todos los poetas, colocado precisamente en el punto opuesto de la escala literaria, alcanzó, cultivando los géneros más humildes, la fábula y el cuento, un grado notable de originalidad, derivada en parte de la frescura y candor con que sentía la naturaleza; de cierta vaga melancolía epicúrea que parece un comienzo ó albor de lirismo, y en

<sup>1</sup> *Port-Royal*, III, pág. 384.



parte también de la franqueza y abundancia de su vocabulario que no rehuye la expresión propia ni el detalle pintoresco; de la gracia maliciosa de su estilo, que junta lo familiar con lo elegante y pasa por suave transición de la ironía al entusiasmo; y del arte exquisito, pero discretamente velado con que el ritmo se va plegando á todas las ondulaciones del pensamiento. El arte de La Fontaine, más que arte clásico, parece la perfección del arte de Villon y de Marot en manos de un poeta más culto. Por sus ideas, por sus gustos, y hasta por su cinismo habitual, La Fontaine, que filtraba el agua turbia de los autores de *fabliaux* y de las novelas italianas, pertenece al siglo XVI más que al suyo, y con no ser un insurrecto, sino antes al contrario ferviente admirador é imitador de los antiguos<sup>1</sup>, lo fué de una manera tan propia y personal suya, que más cerca le pone de la libertad moderna que de la disciplina académica. Por eso es, juntamente

<sup>1</sup> En la epístola al obispo Huet expresa admirablemente esta predilección suya, y define su modo de imitar:

« Mon imitation n'est point un esclavage ;  
Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois  
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.  
Si d'ailleurs quelque endroit, plein chez eux d'excellence  
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,  
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,  
Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.  
.....  
Ils se moquent de moi, qui plein de ma lecture,  
Vais partout prêchant l'art de la simple nature.  
.....  
Térence est dans mes mains ; je m'instruis dans Horace ;  
Homère et son rival son mes dieux du Parnasse. »  
.....

con Molière, el único poeta de los antiguos que hoy sea verdaderamente popular en Francia. Aun en teoría tuvo cierta independencia de gusto, que justifica la denominación de *Polyphilo* que él mismo se daba :

« Je chéris l'Arioste et j'estime le Tasse ;  
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,  
J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi. »  
.....

Y esta universal curiosidad y *dilettantismo* suyo no se limitaba á las letras, sino que se extendía á todas las cosas humanas con una especie de voluptuosidad más ó menos inofensiva que La Fontaine expresa de una manera suavísima y enteramente moderna :

« Il n'est rien  
Qui ne me soit souverain bien,  
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un cœur mélancolique. »

La *cuestión* de los antiguos y de los modernos, en la cual no insistiremos, porque ya fué admirablemente ilustrada por Rigault, se considera generalmente como un motín literario análogo al romanticismo. Pero, en medio de indudables semejanzas, hay también diferencias profundas. Es cierto que la idea del *Genio del Cristianismo* se encuentra en germen en las obras de Dest-marets; es cierto que Perrault inculcó en todos los tonos el principio de la permanencia de las fuerzas creadoras y de la variabilidad del gusto, haciendo propia aquella profunda sentencia



de nuestro Tirso : «Esta diferencia hay de la naturaleza al arte, que, lo que aquélla desde su creación constituyó, no se puede variar ; y así siempre el peral producirá peras, y la encima su grosero fruto, y, con todo eso, la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima á que están sujetos, los saca muchas veces de su misma especie, y casi los constituye en otras diversas». Pero, aunque el impulso fuera recto, ni Perrault calculó todas sus consecuencias, ni le hubiera sido fácil entenderse con los románticos, puesto que el gusto que él preconizaba era el de la literatura oficial de su tiempo, cortesana, académica, erudita y acompasada ; y el gusto antiguo que él combatía y rechazaba era el de la poesía heroica y espontánea de las edades primitivas, cuyo sentido totalmente le faltaba. De donde venía á resultar que Perrault, atacando á Homero y ensalzando ridículamente á Chapelain en nombre de la ley del progreso artístico indefinido, era en esta parte, no el precursor, sino la antítesis viva del romanticismo, y el teórico y dogmatizador de la poesía más prosaica que ha existido. Realmente, lo que faltó por completo á todos los caudillos del *partido moderno* fué el instinto y el discernimiento de la belleza poética. Así Perrault como Fontenelle, eran pensadores de mucha cuenta, y espíritus científicos no desprovistos de cierto don adivinatorio. Por eso el movimiento insurreccional que acaudillaron fué estéril de todo punto en resultados artísticos,

pero fecundísimo en consecuencias sociales. Al conmover la primera piedra del edificio de la tradición y de la autoridad, dieron ejemplo y abrieron camino á las falanges demoledoras del siglo XVIII, y en la genealogía de las ideas no hay duda que los *Paralelos* del honrado y piadoso Perrault son el antecedente necesario de la *perfectibilidad indefinida* de Condorcet. Un lazo misterioso, pero evidente, hoy que vemos las cosas á justa distancia, liga la pedantesca y ridícula cuestión homérica con el *Diccionario* de Bayle, con la *Historia de los Oráculos* de Fontenelle, con las utopías políticas del abate de Saint-Pierre, con todos los fermentos de insurrección que se acumularon en los últimos años de Luis XIV y estallaron en el desbordamiento de la Regencia.

Los escritores de este tiempo, aun los más puros, los más serenos y clásicos, los que alcanzaron la gran época, pero vieron también sus postrimerías, tienen algo que no es ya la reposada majestad de los días gloriosos y prósperos del gran reinado. Basta comparar á Fénelon con Bossuet para notar la diferencia. El espíritu algo quimérico de Fénelon, su devoción refinada y quietista, su idealismo pedagógico, su tendencia á la utopía social, su espíritu inquieto, soñador y un tanto femenino, con vislumbres de humanitarismo y filantropía, no bastan á empañar la pureza del tipo clásico que en él domina, pero le dan cierto aspecto de escritor de transición. No lo fué ciertamente en



sus ideas literarias, puesto que nadie tuvo en Francia antes de Andrés Chénier más gusto y más amor por la belleza helénica, ni intentó seguirla más de cerca, hasta el punto de intercalar con las de Homero sus propias invenciones. Pero este mismo clasicismo de Fénelon, gracioso y patriarcal, mezclado con los vagos sueños de una edad de oro que él colocaba en la infancia del mundo, constituía una novedad en su tiempo, por lo mucho que conservaba (aunque fuese tímidamente atenuado) de la simplicidad de los tiempos heroicos y de la poesía primitiva. Quien era capaz de escribir el episodio de Filoctetes y las aventuras de Arístonóo, tenía que ser clásico de un modo muy diverso que Malherbe ó Boileau. Su ideal era aquella belleza familiar y sencilla « que todos se creerían capaces de producir sin esfuerzo alguno, y que tan pocos encuentran ». « Nada es tan bello como la vida de los primeros hombres (escribía). ¿ Quién no quisiera ser el viejo de Ebalia? ¿ Quién no quisiera habitar los jardines de Alcínóo? Osamos despreciar á Homero por no haber pintado de antemano nuestras costumbres monstruosas, como si el mundo de su tiempo no hubiese sido bastante feliz con ignorarlas. » Enamorado de este género de belleza, es claro que rara vez había de encontrarla en la poesía francesa de su siglo, y de ahí que hable de ella con visible desapego en su *Carta sobre las ocupaciones de la Academia Francesa*.

Fénelon, pues, aunque perteneciese al partido

de los *antiguos* y por él rompiese lanzas, prefería constantemente la antigüedad griega á la latina, Demóstenes á Cicerón, Homero á Virgilio, y en la antigüedad griega la antigüedad homérica como lo más próximo á la *amable ingenuidad del mundo naciente*: modo de pensar y de sentir muy peregrino en su tiempo, y que viene á ser la más antigua fórmula del *clasicismo romántico*, desarrollado luego tan admirablemente en los versos de *El Ciego* y de *El Mendigo*. Suave y dulcemente insinuaba Fénelon mayor novedad en el arte que toda la que podían traer consigo las paradojas de La Motte Houdard, entonces tan ruidosas, y hoy sólo en parte rehabilitadas. Todas las innovaciones que La Motte predicaba recaían sobre la parte exterior de la poesía, y en el fondo, lejos de ser revolucionaria su doctrina, más bien era la última exageración del pseudo-clasicismo y de la rutina académica, que por una evolución lógica, aunque parezca extraña, había acabado por renegar de la antigüedad y del clasicismo verdadero, ó más bien de la poesía misma, cuyo sentido se iba haciendo cada vez más raro. Maldecíase del arte de Homero, de Píndaro y de Sófocles, no por amor al arte de la Edad Media, ni al arte cristiano, ni á cualquiera otra especie de arte nacido ó por nacer, sino porque el colegio, el salón y la Academia habían apagado entre los franceses toda centella de sentimiento poético. Obsérvense bien los reparos que La Motte (y antes Perrault) hacen á Homero: casi todos se



refieren á faltas de urbanidad, á infracciones de las leyes del buen tono, tal como se había profesado en el hotel Rambouillet y se profesaba á principios del siglo XVIII en la corte microscópica de la duquesa de Maine. Todavía Perrault puede ser considerado, aunque de una manera general, como precursor del romanticismo, gracias á su teoría del progreso artístico; pero La Motte, que era puro retórico y un *bel esprit* de salón, no puede aspirar á tanto, por mucho que impugnase la ley de las unidades y se empeñase en hacer tragedias y odas en prosa. Las unidades habían sido combatidas antes y con mejores razones por otros, especialmente por Saint-Évremond, y la sustitución de los versos por la prosa precisamente en los géneros más altos de poesía, no era más que la consecuencia extrema de aquella antipoética preceptiva de Boileau, que ni siquiera mentaba la imaginación entre las facultades poéticas, y quería sustituirla con la *razón* y con el *buen sentido*.

Nadie puede negar que la lengua más propia de la *razón* y del *buen sentido* sea la prosa, y La Motte, lejos de ser romántico en esto, hacía una obra de caridad á los versificadores clásicos, perfeccionando el sistema y quitándoles esa pequeña traba de las sílabas, los acentos, la cesura y la rima, que impedían que el *buen sentido* campease á sus anchas. Pero ¿qué hubieran dicho de semejante precursor ó auxiliar, Victor Hugo y Alfredo de Vigny? La Motte es un in-

surrecto, pero un insurrecto contra Homero (insurrección que en su siglo no escandalizaba á nadie, como no fuese á Mme. Dacier); y ni por sueños se le ocurre dudar de que el arte francés del siglo XVII, el de Corneille y Racine, y el suyo propio, sea el arte más perfecto del mundo. Hay que evitar este *quid pro quo*, en que muchos críticos han caído por el sentido vago y genérico que se ha dado á la voz *clasicismo* y que ha hecho suponer entre la literatura del siglo de Luis XIV y la de la antigüedad un nexo que nunca existió más que en apariencia. La Motte, con todas sus paradojas, está mucho más dentro del *clasicismo* francés que el mismo Boileau cuando tomaba tan á pecho la defensa de Píndaro, creyéndose personalmente injuriado; cosa bien gratuita, porque ¿cuándo ni por dónde había de reconocer el lírico de las fiestas dóricas por discípulo ni prójimo suyo al autor de la oda sobre la toma de Namur? Si poesía era lo que Boileau escribía, no le faltaba razón á La Motte para sostener que «la prosa puede decir exactamente todo lo que dicen los versos, y los versos no pueden decir todo lo que dice la prosa». Lo mismo pensaban, aunque no lo dijese con tanta franqueza, todos los escritores que en el siglo XVIII representan con más fidelidad el aspecto lógico y el aspecto oratorio del pensamiento francés: Fontenelle, Montesquieu, Buffon, Condillac. Bajo el concepto poético, el siglo XVIII es un inmenso erial. «*Estos versos son tan bellos como si fuesen prosa*»: tal era el elogio



que solía hacerse de los poetas. El único poeta de ese tiempo, Juan Jacobo Rousseau, tuvo que ser poeta en prosa, es decir, poeta incompleto. Voltaire hizo innumerables versos; ¿quién recuerda ya más que las composiciones ligeras?

Esta sequedad é inanición á que en muy breve tiempo vino á quedar reducida la poesía francesa, procedía indudablemente de la exageración de aquel espíritu *clásico* y cartesiano que la había informado por más de una centuria; de aquella psicología rectilínea y abstracta, contra la cual ya en 1666 protestaba el ingenioso moralista Saint-Évremond, aleccionado sin duda por su larga residencia en Inglaterra. «El amante, en las tragedias francesas (decía), es un filósofo que razona sus afectos y se empeña en explicarnos en forma de lección cómo han nacido y se han desarrollado.» El mismo Saint-Évremond, con atisbos de crítico moderno, aconsejaba la renovación de la materia artística mediante el estudio de la historia, y enfrente de la pura ideología dramática, que él achacaba no con entero fundamento á Racine, ponía otro arte, que él creía ser el de Corneille, y que realmente es el que Shakespeare practicó instintivamente, y el que Schiller y sus imitadores adoptaron por reflexión. «Los que quieren representar algún héroe de siglos remotos deben entrar en el genio de la nación á que ha pertenecido, del tiempo en que ha vivido, y particularmente en el suyo propio, y reconocer la diferencia de tiempos y de climas, que se manifiesta en los

temperamentos lo mismo que en los cuerpos: otro cielo, otro sol, otra tierra, producen animales distintos y distintos frutos: otra moral, otras costumbres, deben producir espíritus de diverso temple y que parecen pertenecer á otro mundo.» De aquí la curiosidad de Saint-Évremond por las literaturas extranjeras, lo que hoy llamaríamos su cosmopolitismo literario, el elogio que hace de la comedia inglesa, el culto que tributaba á la obra maestra de Cervantes.

