

una dotación anual de tres mil cuatrocientas libras. En 1784, el abate Hauy inventó los caracteres en relieve que permitieron enseñar la lectura a los jóvenes ciegos, habiendo tenido un éxito completo el ensayo que se hizo con una docena de niños. La «Casa filantrópica» organizó entonces, en la calle de Nôtre Damedes-Victoires, un establecimiento en donde, en 1787, había reunidos sesenta alumnos. Del establecimiento del abate Hauy se hará cargo el Estado en 1791 y el del abate de l'Epée será continuado y ampliado por la Asamblea constituyente.

De manera que las últimas generaciones del antiguo régimen comprendieron, amaron y practicaron el deber de beneficencia que los particulares y el gobierno se dedicaron a cumplir. El gobierno, aun estando como estaba tan abrumado de deudas, concedió una parte considerable en el capítulo de gastos a la beneficencia pública: en 1789 gastó un millón quinientas cuarenta y nueve mil doscientas treinta y dos libras para los hospitales, cuatrocientas diez y siete mil seiscientos

ochenta y seis para los *hôtels-Dieu*; novecientas cincuenta y nueve mil setecientas noventa y dos para el hospital de Expósitos, ciento un mil ciento ochenta y ocho para las casas de caridad, un millón novecientas once mil treinta y cinco para los talleres de caridad, un millón ciento cuarenta y cuatro mil cuarenta y tres para los depósitos de mendicidad y seiscientos siete mil ochenta y dos para socorros particulares y gastos diversos, ó sea en total seis millones seiscientos noventa mil seiscientos cincuenta y ocho libras. Era muy poco ciertamente y, por otra parte, las sociedades de caridad, por muy generosas que fuesen, no pudieron sino atenuar muy ligeramente los males de tantos miserables, habiendo quedado los efectos muy por debajo de las intenciones; pero las intenciones fueron generosas y claramente expresadas. Todos los sistemas de beneficencia habían sido estudiados por Turgot, por Nécker y por los Enciclopedistas; la doctrina que en estas materias profesarán las Constituyentes había sido determinada antes de la Revolución.

LIBRO CUARTO

LA VIDA INTELECTUAL

CAPÍTULO PRIMERO

LAS LETRAS (I) Y LAS ARTES

I. Las letras. — II. Las artes

I. — Las letras

En la vida intelectual, como en la vida económica, fué grande la actividad á fines del siglo XVIII. Los principales fenómenos que en ella encontramos son: el aumento indefinido de la curiosidad, que se fijó á la vez en los tiempos antiguos y en los modernos, en los países clásicos y en los otros países, lo que explica la doble tendencia, visible en las artes y en las letras, de la vuelta á lo antiguo y de la aplicación á temas modernos, la fe creciente en el progreso, en los beneficios de los conocimientos y en la eficacia de la historia y de la filosofía para hacer comprender al hombre los problemas religiosos y morales, y de la ciencia para revelar la naturaleza y aumentar su poder sobre ella; y una orientación general hacia la aplicación de las ideas y de los conocimientos adquiridos á la vida práctica y á la vida moral.

No es de extrañar que, dada esta disposición general de los espíritus, la poesía, es decir, la poesía en

verso representase un papel poco lucido. Parece, en efecto, que está acabando de morir y únicamente Gilbert (2) encontró acentos de verdadera emoción en su oda *Les adieux á la vie* (*El adiós á la vida*) en la que protestó contra el espíritu secante de los filósofos, contra

... ese pesado Diderot, doctor en estilo duro, que á fuerza de ser obscuro pasa por sublime, y ese frfo d'Alembert, conciller del Parnaso que se cree un grande hombre y escribió un prefacio.

Se refiere al prefacio de la *Enciclopedia*.

Collé, Dorat, Parny y el caballero de Boufflers continúan el género de los versos amables y galantes, de los epigramas delicados ó groseros, arte fácil, sensual y encantador; y esos poetas de taberna, de tocador y de salón se remontan á veces á un ligero impulso de sus alas. Pero los géneros nobles viven miserablemente. Ecouchard-Lebrún, á quien se llamaba Lebrún-Pindaro, imitador de Juan Bautista Rousseau, pindariza torpemente; Saint-Lambert canta las *Estaciones*, Boucher los *Meses* y el abate Delille los *Jardines* en poemas didácticos, en los que en vano se buscaría el sentimiento de la naturaleza, cosa tanto más extraña cuanto que Rousseau está penetrado de él enteramente y que Buffón refiere, con respeto casi religioso, la historia de las transformaciones del mundo físico, á pesar de ser ambos prosistas. Diríase que en aquel tiempo existía un desacuerdo entre la poesía y la naturaleza.

Y sin embargo, el final del siglo tuvo su poeta, un poeta imprevisto, que fué revelado á sí mismo por el renacimiento helénico. Varios artistas y literatos descubrieron la Grecia al través del pálido reflejo de la literatura y del arte latinos. Leroy había publicado las *Ruinas des plus beaux monuments de la Grèce* (*Ruinas de los más bellos monumentos de Grecia*), desde 1758 á 1770, y en Oriente se sucedían los viajeros: el conde de Caylús publicó, desde 1752 á 1767, su *Récueil d'antiquités égyptiennes, étrusques et grecques* (*Colección de antigüedades egipcias, etruscas y griegas*), y en 1757 los *Tableaux tirés de l'Illiade* (*Cuadros sacados de la Ilíada*); Choiseul Gouffier, que visitó Grecia en 1776, era tan ardiente filheleno que durante su embajada en Constantinopla los prusianos y los ingleses, para destruir la consideración que la Puerta le dispensaba, «supieron aprovechar perfectamente los puntos vulnerables que sus obras contenían;» Guy dió al público, en 1771, su *Voyage littéraire en Grèce* (*Viaje literario á Grecia*); y Brumoy estudiaba los trágicos griegos. El abate Barthelemy, miembro

(1) FUENTES. *Œuvres* de Gilbert, pub. por Mastrella, París, 1823; de Andrés Chenier, pub. por Becq de Fouquieres, París, 1872, 2 vol.; de Bernardino de Saint-Pierre, París, 1833, 2 vol., con su *Correspondance*, París, 1826, 4 vol.; de Chamfort, pub. por Auguis, París, 1824, 5 vol.; de Beaumarchais, París, 1809, 7 vol. — Las *Mémoires* de la señora de Oberkirch, de Garat, de la señora de Genlis, de des Cars; el *Journal* de Corberón; las *Correspondances* de Voltaire y de Buffón, ya citadas. *L'Observateur anglais*, suplemento, t. I y II. *Letres de Gustave III á la comtesse de Boufflers et de la comtesse au Roi*, Burdeos, 1900.

OBRAS DE CONSULTA. Lansón, *Histoire de la littérature française*, 11.ª ed. París, 1909. El tomo V de la *Histoire de la littérature française*, pub. bajo la dirección de Petit de Julleville, París, 1899 (con bibliografía). Brunetiere, *Etudes critiques*, 2.ª serie; *Manuel d'histoire de la littérature française*, París, 1902. Bersot, *Etudes sur le XVIII^e siècle*, París, 1847. Faguet, *XVIII^e siècle*, París, 1890. Du Bled, *La société française*, París, 1898-1907, 5 vol. Roustán, *Les Philosophes et la société française au XVIII^e siècle*, Lyon y París, 1906. L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, París, 1898. De Lomenie, *Les Mirabeau*, París, 1878, 2 vol.; Id. *Beaumarchais et son temps*, París, 1856, 2 vol. Potez, *L'élégie en France avant le romantisme*, París, 1898. Gaiße, *Etude sur le drame en France au XVIII^e siècle*, París, 1910. Hallays, *Beaumarchais*, París, 1897. Arvede Barine, *Bernardin de Saint-Pierre*, París, 1891.

Jullien, *La comédie et la galanterie au XVIII^e siècle*, París, 1879. Campardón, *Les comédiens du Roi et la troupe française pendant les deux derniers siècles*, París, 1879. Delorme, *Le musée de la Comédie-Française au XVIII^e siècle*, París, 1878.

(2) Nacido en 1751, fallecido en 1780.

de aquella Academia de Inscripciones cuyas memorias eran «la Enciclopedia de las civilizaciones muertas», imaginó un viaje de instrucción emprendido por un joven bárbaro, el escita Anacarsis, á fin de hacer conocer á Francia la Grecia de los últimos tiempos de libertad, sus dioses, sus instituciones, su existencia familiar y sobre todo el pueblo de Atenas viviendo en una ciudad decorada de monumentos soberbios, enamorado del arte, de la literatura y del teatro y apasionado por las luchas de la vida política y por la elocuencia.

Pues bien, en aquel momento trataba de orientarse Andrés Chenier (1), quien debutó con dos poemas medianos que le valieron los elogios de Lebrún. Discípulo de los Filósofos, enamorado de la ciencia, «ateo con deleites», proyectaba poemas á la manera de Lucrecio; pero nacido en Constantinopla, de una madre griega que le educó, leía á Homero, á Aristófanes, á Teócrito y á Anacreonte, aunque también leía y amaba á los líricos latinos y escribía idilios y elegías. Sus poemas no se publicaron hasta después de su muerte, y cuando, en tiempo del Directorio, se conocerán su *Jeune Captive* (*Joven Cautiva*) y su *Jeune Tarentine* (*Joven Tarentina*), y en 1819 sus obras completas, causará admiración que hubiese encontrado nuevamente, sin que se vea en él al imitador, por una especie de reminiscencia, la poesía helénica de la naturaleza, la alegría de la luz, del aire libre de las bellas líneas y de las formas bellas. Fue él último de los grandes poetas clásicos, tan diferente, por su sinceridad, de los plagiarios de su tiempo, que los románticos lo reclamarán como uno de los suyos.

La obra más poética de aquel final de siglo es de un prosista, Bernardino de Saint-Pierre (2), discípulo de Rousseau en filosofía y en amor á la naturaleza, filósofo mediocre hasta rayar en lo ridículo y afortunado amante de la naturaleza. *Paul et Virginie* (*Pablo y Virginia*), que apareció en 1787 en el último volumen de los *Études sur la nature* (*Estudios sobre la naturaleza*), es una historia sencillísima, de la sencillez de lo antiguo, porque en ese idilio reaparece la inspiración de la Grecia; pero el idilio es melancólico y termina en lágrimas. Su escenario es la lejana Francia insular, en donde todo es más grande y más terrible, la tierra, el cielo, el mar; los arbustos son árboles, los perfumes producen cierta embriaguez, las tempestades silban y rugen espantosamente y todos los colores brillan. Y el escritor es un artista que ve claro, que siente hondo y cuya pluma describe visiones y sensaciones con una especie de magia natural. Con él se revela una nueva inspiración literaria, se avanza un paso hacia el romanticismo. En Bernardino de Saint-Pierre hay algo de Juan Jacobo y algo de Chateaubriand; ama el «misterio», la «ruina», las «tumbas», la «melancolía.» Y son muchos los que comienzan á amar todas estas cosas, cansados y hastiados de la mediocridad de las letras clásicas agotadas.

Hubo aplausos para la insípida pastoral *Estelle et Nemorin* (*Estela y Nemorín*), del caballero Florián; para novelas realistas, como *Le paysan perverti* (*El labriego pervertido*), de Restif de la Bretonne, historia de un campesino depravado por los placeres de las ciudades y que acaba por ser envenenador y parricida, y para

(1) Nacido en 1762, ejecutado en 25 de julio de 1794.

(2) Nacido en 1734, fallecido en 1814.

Les liaisons dangereuses (*Las amistades peligrosas*), en que Choderlós de Laclós ha trazado dos reproducciones del Lovelace de Richardson, la marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont, ambos feamente disolutos, que cifran su gloria en pervertir á las personas más honradas de su trato. En la época de la regresión á la virtud y á la naturaleza, la obra de Choderlós de Laclós es un testimonio de la persistente corrupción de costumbres.

Un hombre de talento, misántropo adicto á las ideas revolucionarias, Chamfort (3), condena en máximas crueles las costumbres de la sociedad de su tiempo; es el La Bruyere exasperado del antiguo régimen que fine, pero queda muy por debajo de su modelo. Muchas de sus máximas se popularizaron:

«La mayoría de los nobles recuerdan á sus antepasados casi del mismo modo que un cicerone de Italia recuerda á Cicerón.—Las personas del gran mundo, apenas se agrupan ya se creen en sociedad.—Los burgueses, por una vanidad ridícula, hacen de sus hijas un estercolero para las gentes de calidad.—El amor, tal como existe en la sociedad, no es más que el cambio de dos caprichos y el contacto de dos epidermis.»

En las postrimerías del siglo XVIII, el teatro es, de todos los géneros literarios, el más fecundo, porque su clientela ha aumentado prodigiosamente. La afición á las representaciones dramáticas se propaga hasta á las gentes del pueblo; todas las grandes ciudades, Lyon, Burdeos, Nantes, Ruán, Marsella, quieren tener su compañía y su teatro, y algunos teatros, como por ejemplo el de Burdeos, son monumentos.

Hay en París multitud de teatros, Gaieté, Ambigu-Comique, Colisée, Vaux-Hall, Varietés Amusantes, etc., en los que se dan dramas, comedias, sainetes, farsas y hasta representaciones que nada tienen de dramáticas. En las Sombras Chinescas, las exhibiciones y los fuegos artificiales alternan con piezas cortas, dialogadas, cantadas y gesticuladas; la linda salita del Palais Royal era simplemente, en un principio, un teatro de polichinelas.

Los grandes teatros son la Comedia Italiana, instalada desde 1783 en la calle de Favart y en la que se representan á la vez comedias y óperas cómicas, y la Comedia Francesa, trasladada en 1780 desde el ex palacio de Condé, de las Tullerías, en donde había estado diez años, al sitio que hoy ocupa el Odeón, y que estaba dedicado exclusivamente á las representaciones dramáticas. La Comedia Francesa era considerada como la primera escena del mundo (4).

Los autores dramáticos continúan ocupándose de lo que Voltaire llama «el aparato y el espectáculo (5):» se atiende cada vez más á las decoraciones, la maquina-

(3) Sebastián Nicolás, que adoptó el seudónimo de Chamfort, nació en 1741 y falleció en 1794.

(4) El público se ocupaba mucho de los autores y de las actrices. Lekain, que murió en 1778, fué el gran actor trágico; las grandes actrices fueron la Clairón, retirada en 1766, y luego la Dumenil y la Raucourt.—Los comediantes mostrábanse muy poco complacientes con los autores; Beaumarchais, para hacerles entrar en razón, agrupó á los autores dramáticos en 1777, siendo este el remoto origen de la Sociedad de autores dramáticos. En 1780, después de muchas discusiones y litigios, el Consejo del Rey señaló á los autores una parte fija de los ingresos cuando éstos llegasen á cierta cifra.

(5) Véase págs. 87-88.

ria se perfecciona y la verdad de los trajes es más exacta; la mímica expresiva de los actores, los juegos escénicos y las apariciones y los efectos de horror copiados de los ingleses demuestran que el espectáculo quiere hablar, tanto á los ojos como á la inteligencia, y obrar sobre los nervios del espectador.

El mundo entero continúa desfilando por la escena: la India con *La veuve de Malabar* (*La viuda de Malabar*), de Lemierre; España con *Pierre le Cruel* (*Pedro el Cruel*), de Belloy; Rusia con *Menzikoff*, de La Harpe; y hasta Oceanía con *Les insulaires de la Nouvelle-Zélande* (*Los isleños de Nueva Zelanda*), de Marignié. Asimismo aparecen en las tablas una porción de héroes: Warwick, «el hacedor de reyes», de la guerra de las dos Rosas; los Barmecidas, esos grandes ministros víctimas del error del gran soberano Harún-al-Rachid; Gustavo Wasa, un fundador de dinastía, y Juana de Nápoles, aquella reina de voluptuosidad. La historia de las religiones presta asuntos á obras como *Les Guebres ou les lois de Minos* (*Los guebros ó las leyes de Minos*), de Voltaire; *Les Druides* (*Los druidas*), de Leblanc de Guillet, y *Les Brame* (*Los brahmanes*) de La Harpe.

Inglaterra sigue inspirando el teatro francés. Ducis (1) aspira á adaptar al gusto nacional la obra trágica y bufonesca, tosca y refinada de Shakespeare, y merced á él, adaptador infiel, á causa de la timidez de su gusto, de *Hamlet*, de *Romeo y Julieta*, etc., se fomenta y propaga la invasión de las literaturas del Norte que hace retroceder y arroja de Francia las literaturas española é italiana, hasta entonces únicas inspiradoras, con la griega y la latina, de la nuestra.

Voltaire, que había lanzado la tragedia exótica con *Alcire*, había dado también un modelo de tragedia nacional con *Zaire*, y el más célebre de sus imitadores, Pedro de Belloy, celebró en 1771 el heroísmo á la francesa en *Le siège de Calais* (*El sitio de Calais*) y en *Gaston et Bayard* (*Gastón y Bayardo*), y en 1775 en su *Gabrielle de Verzy* recordó una leyenda medioeval de ternura, de voluptuosidad y de horror.

La tragedia greco-romana sobrevivía, sin embargo, y por efecto de la vuelta del clasicismo parecía recobrar su antiguo favor. La Harpe, cansado de exotismo volvió á la antigüedad con *Philoctète*, *Coriolan* y *Virginie*, publicadas desde 1773 á 1786, y el propio Ducis trató temas antiguos.

Las tragedias, así francesas como extranjeras, son otros tantos pretextos para manifestaciones filosóficas: Lemierre, en *La veuve de Malabar* ataca las supersticiones y á los sacerdotes que de ellas viven; y Voltaire persigue, en *Las leyes de Minos*, á la vez el fanatismo y la ambición de los sacerdotes y en su *Orphelin de la Chine* (*Huérano de la China*), presenta al tártaro conquistador conquistado por la civilización china. El teatro es una tribuna en donde las ideas nuevas son profesadas con la fuerza de contagio que dan la ilusión escénica, la intervención de los actores y la sugestión de las multitudes.

Era esto un nuevo esfuerzo para salvar la tragedia; pero ni la novedad «del aparato y del espectáculo», ni el exotismo, ni la imitación del genio del Norte, ni el nacionalismo de los asuntos, ni la filosofía podían en-

tonces hacer revivir la tradición clásica. Corneille, Racine y hasta el gran clásico de la comedia, Moliere, declinaban: «Casi nadie va á ver á ese Tartufo que en otro tiempo atraía á todo París»—escribía Voltaire. Los imitadores de los grandes maestros, observadores sin genio y á menudo ridículos de las formas antiguas, habían desacreditado aquellos géneros. Por otra parte, el público había variado; era menos delicado que en el siglo XVIII y gustaba menos de las finuras psicológicas, de aquellas largas conversaciones de las tragedias clásicas que eran cambios de discursos; la gente buscaba algo nuevo, algo que fuese más real, más vivo por su conformidad con la vida, tal como ella la veía, que interesase á «la nación.»

Diderot (2) no inventó pero difundió la idea, que antes de él había tenido Corneille, de un género de obra en que saldrían personajes ordinarios en su existencia corriente y cuyo objeto sería inspirar el amor á la virtud; porque Diderot quería que el teatro sirviese de enseñanza al pueblo. Y para mayor verosimilitud excluyó de aquella tragedia burguesa los versos, idioma de la poesía. Mas no logró dar cuerpo á su teoría del drama y no pudo infundir la vida en *Le fils naturel* (*El hijo natural*) ni en *Le Père de famille* (*El padre de familia*) que modelara según sus principios. Otros lo intentaron después que él, pero sin mejores resultados, y únicamente Sedaine puso en la escena un personaje viviente, *Le philosophe sans le savoir* (*El filósofo sin saberlo*), en 1765. Otro teórico, Sebastián Mercier, polígrafo fecundo é inteligencia confusa, desenvolvió el sistema de Diderot, exagerándolo, y presentó á gentes del pueblo como héroes y mártires; *Le deserteur* (*El desertor*), *La brouette au Vinaigrier* (*La carretilla del Vinagrero*), *Nathalie* (*Natalia*) y *L'indigent* (*El indigente*) inauguran el género popular del melodrama.

Mercier censuraba las comedias porque no son más que «lindas» bagatelas en las que se admiten, festejan y acarician las extravagancias de la sociedad de buen tono, y «en las que la burla parece ser el lenguaje divino.» No obstante, la comedia hace esfuerzos para transformarse; La Chaussée, el autor de la comedia lacrimosa, y Destouches, que quiere instruir primero y luego hacer reír, han hecho escuela. Pero de pronto entra en escena Beaumarchais.

Beaumarchais (3), hijo de un relojero que le envía á Versalles para arreglar los relojes, acabó por quedarse allí como profesor de arpa de las Madamas de Francia. Esgrimió la espada y la palabra, se batió y llamó la atención de la corte; París-Duverney, á quien agradaban las personas de iniciativa, se interesó por él y le metió en negocios financieros. Beaumarchais se enriqueció y compró un empleo de secretario del rey que ennoblecía; pero el pleito que tuvo para ajuste de cuentas con el señor de la Blache, hijo y heredero de París-Duverney, y el proceso incoado contra él por el famoso Goetzmán, por calumnia y tentativa de corrupción, detuvieron su encumbramiento. Las cuatro memorias que publicó contra su acusador, obras maestras de imaginación, de malicia y de ingenio, pusieron de su

(2) Véase pág. 131.

(3) Nacido en 1732, fallecido en 1799. Véase anteriormente, pág. 188.

(1) Nacido en 1733, fallecido en 1816.

parte á los amigos de reir; pero fué «apercibido» por los jueces del parlamento y privado de sus derechos civiles. Para rehabilitarse púsose al servicio secreto del rey; fué á Londres á vigilar las oficinas de libelos y á los libelistas, y ya hemos visto el papel que desempeñó con motivo de los negocios de América (1). De cuando en cuando escribía para el teatro. Tendo transformado en hombre de mundo, especulador y amasador de negocios, diplomático clandestino, para elevarse y levantarse después de las caídas, demostró mucha actividad, flexibilidad y destreza y ningún escrúpulo. Vió mucho, reflexionó mucho y hasta meditó, y un día dió rienda suelta á sus resentimientos.

Le barbier de Séville (*El barbero de Sevilla*), representado en 1775, es la eterna historia, que en esta obra pasa en España, de una Inés inocente sin bobería, que prefiere el joven y encantador Lindoro, á su viejo tutor Bartolo; pero el criado de Lindoro, Figaro, que engaña al tutor y casa á los enamorados, es una creación original, es un Escapín del siglo XVIII que ha escuchado á los Filósofos, se mofa de los prejuicios, censura las instituciones y desenmascara la hipocresía.

El zumbón se vuelve áspero y violento en *Le mariage de Figaro* (*Las bodas de Figaro*). El mismo día en que Figaro se casa con Susana, la confidente de su señora, cree advertir que su amo, el conde de Almaviva, el ex Lindoro, que anda tras de ella, ha logrado seducirla; acusa de su desgracia al nacimiento y al dinero y arremete contra la sociedad entera, cuyas iniquidades y cuyos vicios denuncia en amargas réplicas y en elocuentes relaciones:

«No, señor conde, ¡no la conseguiréis (á Susana)..., no la conseguiréis! ¡Porque sois un gran señor os creéis ser un gran genio! Nobleza, fortuna, rango, empleos, ¡todo esto infunde tanto orgullo! ¿Qué habéis hecho para gozar de tantos bienes? Os habéis tomado la molestia de nacer y nada más, porque esto aparte sois un hombre bastante común. Al paso que yo, ¡voto á bríos!, perdido en la obscura multitud, he tenido que desplegar, sólo para subsistir, más ciencia y más cálculos que los que se han empleado desde hace cien años para gobernar todas las Españas...»

Figaro refiere su vida:

«Mis mejillas se hundían; había vencido el plazo del alquiler de mi casa... De pronto se promueve una cuestión sobre la índole de las riquezas, y como no es menester tener las cosas para razonar sobre ellas, aunque yo no tenía un cuarto, escribí sobre el valor del dinero y sobre su producto líquido. En seguida, desde el fondo de un coche vi que se bajaba para mí el puente de una fortaleza, en cuya puerta dejé la libertad... ¡Cuánto daría por tener en mis manos á uno de esos poderosos de cuatro días, tan frívolos para el mal que producen!.. Yo le diría... que las tonterías impresas sólo tienen importancia en los sitios en donde se impide su circulación... y que solamente los pequeños hombres tienen miedo á los escritos pequeños.»

Sale de la cárcel y entonces:

«Dícneme que durante mi retiro económico se ha establecido en Madrid un sistema de libertad sobre la venta de producciones y que con tal que en mis escri-

(1) Véase anteriormente, pág. 239.

tos no hable de la autoridad, ni del culto, ni de la moral, ni de los personajes elevados, ni de las corporaciones influyentes, ni de nadie que tenga interés en algo, puedo imprimirlo todo libremente, bajo la inspección de dos ó tres censores. Para aprovechar esta dulce libertad anuncio un escrito periódico..., que me suprimen, y héteme otra vez sin empleo. Iba á apoderarse de mí la desesperación, cuando piensan en mí para un destino; pero por desgracia no era yo apto para desempeñarlo; se necesitaba un calculador y se llevó la plaza un bailarín. No me quedaba más recurso que robar; hágame banquero de faraón y entonces, ¡qué encanto!, cenó convidado y las personas llamadas de buena sociedad me abren cortésmente las puertas de su casa, quedándose con las tres cuartas partes de la ganancia. Hubiera podido remontarme y aun empezaba á comprender que para medrar la maña vale más que el saber; pero como todo el mundo robaba á mi alrededor exigiendo de mí que fuese honrado, no había más remedio que perecer nuevamente. Por esta vez abandoné la sociedad... Volví á empuñar mi estuche (de barbero) y mi cuero de navajas y luego, dejando el humo á los necios que de él se alimentan y la duda en medio del camino, como carga demasiado pesada para un peón, voy afeitando de ciudad en ciudad y al fin vivo tranquilo. Un gran señor pasa por Sevilla y en recompensa de haber logrado merced á mí á su esposa ¡quiere interceptarme la mía!»

Durante tres años, el censor Suard, el lugarteniente de policía y el rey negaron su autorización para que se pusiera en escena esa obra peligrosa que los actores habían aceptado; pero Beaumarchais interesó en pro de su causa á los Polignac, á los Breteuil, al conde de Artois y á la misma reina, y Vaudreuil, el amigo de la señora de Polignac, hizo representar en Gennevilliers, ante trescientas personas de la corte, en 23 de septiembre de 1783, aquella violenta sátira de la aristocracia, del gobierno y de la sociedad. Luis XVI, muy á disgusto, acabó por permitir que la obra fuese representada en la Comedia Francesa. La primera representación se efectuó el 27 de abril de 1784, y aquel día, en las taquillas del teatro, los saboyanos hacían cola mezclados con los lacayos de las duquesas y con las cocineras; la afluencia y los empujones fueron tales que las verjas de hierro se rompieron y las puertas se quebraron. Los dos hermanos del rey asistieron á la función cuyo éxito sobrepujó á las esperanzas de Beaumarchais.

Éste se había propuesto en primer término, criticando de paso gran número de abusos, ridiculizar á un marido infiel y llevarlo burlado y arrepentido á los pies de su esposa; pero los espectadores sólo eran sensibles á la crítica de las injusticias sociales, los que pertenecían á las clases privilegiadas, para divertirse con ellas, y los demás, mucho más numerosos, para con ellas indignarse. Al decir de Grimm, el pueblo veía en Beaumarchais «al vengador de su miseria.»

II. - Las artes (2)

En el teatro es en donde la Francia del siglo XVIII ha mostrado principalmente su afición á la música. La

(2) Sobre la música: FUENTES: *Chefs d'œuvre de l'opéra fran-*

Ópera llega á ser una institución nacional en tiempo de Luis XVI, quien hace construir para ella un palacio cerca de la Puerta de San Martín, y Papillon de la Ferté, que administra este gran coliseo, es un personaje.

La Ópera es, á la vez, escuela de canto, de dicción y de acción teatrales y los cantantes y cantatrices son admirados por un público entusiasta. Sofia Arnould se mantiene en la cúspide de la celebridad hasta el día en que, incapaz de interpretar el estilo de Gluck, cede el puesto á Rosalía Levasseur, que fué la intérprete predilecta del compositor alemán. La Saint-Heuberty (1), que después de haber cantado en Estrasburgo, en Berlín y en San Petersburgo, vino á París, en donde alcanzó su primer triunfo en el *Rolando* de Piccini, fué la Armida, la Safo, la Dido y la Fedra de los maestros italianos. Luis XVI, á quien la ópera aburría, quiso, sin embargo, oír la y la hizo ir á Versalles. Aquella cantante fué una pasión juvenil de Bonaparte y de Chateaubriand.

El baile, más en predicamento que nunca, fué reformado por el maestro coreográfico Noverre, quien vistió en trajes á la antigua á bailarines y bailarinas. Vestris, el antecesor de una dinastía de bailarines, fué apellidado «el rey del baile,» y de la Guimard se decía que era «la propia Terpsícore.»

Después de la muerte de Rameau, acaecida en 1763 (2), la ópera cómica parecía ser la única expresión de la música francesa; *El desertor*, obra en la que Monsigny puso una delicada sensibilidad, fué un gran éxito en este género en 1769. En aquel mismo entonces llegaba á París el liejense Gretry (3), quien morirá en Montmorency, en el *Ermitage* de Juan Jacobo comprado por él. La obra maestra de este músico profundo fué *Ricardo Corazón de León*, que se cantó en 1784. Se ha dicho de Gretry que era el «Moliere de la música» por su ingenio, su naturalidad y su viveza. En su obra puede verse la transición entre la ópera cómica y la ópera histórica del período siguiente.

Gluck (4), nacido en el Palatinado bávaro y que empezó por dar en Viena, sin gran éxito, óperas, entre ellas *Orfeo* y *Euridice*, estrenada en 1762, tenía más de sesenta años cuando vino á París en 1774, haciendo revivir aquí la gran ópera, es decir, la tragedia lírica creada por Lulli y en la que se hizo célebre Rameau. Fué un verdadero trágico al estilo francés por el orden en la composición y por la nobleza, por lo patético y por la verdad de la expresión. Desde 1774 á 1779 dió al teatro sucesivamente *Ifigenia en Aulida*, que tuvo

cais (colección Michaelis). Gretry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, París, 1796.

OBRAS DE CONSULTA. Lavoix, *Histoire de la musique*, sin f. Id. *La musique française*, sin f. H. Riemann, *Dictionnaire de musique*, trad. francesa por Humbert, París, 1902. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, París, 1873. Campardón, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, París, 1884, 2 vol. Brenet, *Les concerts en France sous l'ancien régime*, París, 1900. Id. Gretry, *sa vie et ses œuvres*, París, 1884. Desnoirestres, *La musique française au XVIII^e siècle: Gluck et Piccini*, 2.^a ed. París, 1875. A. Pongin, *J. J. Rousseau musicien*, París, 1901.

(1) Nacido en 1756, fallecida en 1812.

(2) Véase pág. 95.

(3) Nacido en 1741, fallecido en 1813.

(4) Nacido en 1714, fallecido en 1787.

un éxito mediano, á pesar de los aplausos de la reina, y *Alceste*, *Armida* e *Ifigenia en Taurida*, que causaron admiración é hicieron derramar lágrimas.

La gloria de Gluck fué discutida, sin embargo, por los partidarios de Rameau y de Gretry (los ramistas y los gretristas) y por los de la música italiana. Cuando Piccini fué llamado á Francia por la reina y dió su *Rolando* en 1778, muchos prefirieron la elegancia del estilo italiano, su melodía conmovedora, su facilidad y la sonoridad de su frase á lo que los piccinistas llamaban «la música de cuaresma y de penitencia» del caballero



B. A. Carón de Beaumarchais

Gluck. La contienda entre ambas escuelas fué tan violenta como en el período anterior (5) y agitó las academias, las sociedades literarias, los salones, los cafés y hasta las familias. El italiano tuvo de su parte á la mayoría de los literatos, entre ellos á d'Alembert, Marmontel y La Harpe; pero la reina, la señora de Nécker, la corte, algunos críticos, como Suard y el Abate Arnaud, y la generalidad de las mujeres eran gluckistas. Esto no obstante, Gluck abandonó el campo y salió de Francia en 1780 para ir á Viena, en donde falleció siete años después.

En ese siglo, que comenzó con Bach y Hændel y acabó con Mozart y Haydn (6) y que vió los comienzos de Beethoven, prodújose en el extranjero la gran novedad, la sinfonía, el arte en que la música sola, sin el auxilio de un asunto ni de palabras de un poeta, expresa por sí misma los sentimientos del alma, las alegrías, las tristezas, los entusiasmos y los terrores, delante de la naturaleza, delante de la vida y delante de Dios. Francia se interesó poco por la música sinfónica, á la que había de dar maestros en el siglo siguiente.

En las artes plásticas (7), el estilo Luis XV se había

(5) Véase pág. 96.

(6) Juan Sebastián Bach nació en 1685 y falleció en 1750; Hændel nació en 1685 y falleció en 1759; Mozart y Haydn, nacidos respectivamente en 1756 y 1732, fallecieron en 1791 y en 1809.

(7) OBRAS DE CONSULTA: De Nolhac (*Marie Antoinette*),