

El teatro "francés" en los albores de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País

Por *LUIS M.^o ARETA ARMENTIA*

En el siglo XVIII, Francia ejercía una gran atracción sobre toda Europa por el alto grado de cultura que había alcanzado en los diversos aspectos. Esto animaba a muchos Españoles de las clases altas a enviar sus hijos allí a cursar sus estudios y esta circunstancia se daba con mayor frecuencia en el país vasco, porque «en aquella edad en que la educación estaba atrasada en España y las comunicaciones con el interior del reino eran difíciles por falta de caminos, los caballeros de las provincias de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya que vivían cerca de la frontera de Francia, encontraban más cómodo el enviar sus hijos a educar a Bayona o Tolosa que el dirigirlos a Madrid.» (1) Vemos así un gran número de jóvenes que reciben la educación en nuestro país vecino, entre los que podemos mencionar al propio director y fundador de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, el Conde de Peñafiorida, Félix de Samaniego, Ignacio María de Berroeta, Manuel Ignacio de Olaso etc... Esta costumbre perdurará durante todo el siglo XVIII y por ejemplo el Conde de Peñafiorida envía a su hijo Ramón primero a París y luego por toda Europa, y posteriormente a Antonio que va a la capital de Francia en compañía de Francisco Eguía a seguir los cursos de los mejores profesores de la época.

Tras los años de estudios en Francia, estos jóvenes regresaban al país vasco imbuidos de la mentalidad francesa que se les había inculcado. Vamos a ver cuáles eran las ideas teatrales de estos jóvenes espíritus que llegaban con ansias de realizar aquí lo que habían aprendido más allá de los Pirineos.

Francia había conseguido en el siglo XVII bajo el reinado de

(1) Fernández de Navarrete, E.: *Obras inéditas o poco conocidas de Félix de Samaniego*, Imprenta de los Hijos de Mantelli, Vitoria, 1866, p. 11.

Luis XIV la época de oro de su literatura. Bástenos recordar las fábulas de La Fontaine, los discursos de Bossuet, las Epístolas de Boileau... Pero el género que consiguió el puesto más relevante fue el teatro con los nombres universales de Corneille y Racine para la tragedia y el de Moliere para la comedia. La dramaturgia francesa se caracterizaba por el cumplimiento de unas normas concretas y con ellas se alzó a la cumbre del teatro universal. Estas reglas procedían de los Griegos y de los Romanos, y de ellas podemos mencionar como principales la separación de los géneros, es decir la distinción muy firme que establecen entre la comedia y la tragedia, siendo la comedia la representación de unos defectos y unas costumbres de la sociedad, dejando a la tragedia un papel más sublime de alguna acción distinguida tratada con estilo digno del tema y que pusiese de manifiesto las pasiones y virtudes del hombre. Otra de las características de la escena francesa era la observancia de las tres unidades, según las cuales una sola acción debía desarrollarse en un solo lugar durante el período máximo de 24 horas, y que Boileau resume perfectamente en estos versos de su Arte poético:

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

Estas normas eran severamente observadas y su incumplimiento era objeto de la crítica más viva. Recordemos por ejemplo las disputas suscitadas con motivo de saber si la acción del Cid de Corneille podía o no desarrollarse en 24 horas, pensando que asistimos a una batalla contra los Moros. ¡Cuán lejos de estos problemas se hallaba la dramaturgia clásica española de Lope de Vega o de Calderón!

Los Franceses creyeron que el éxito obtenido por sus grandes genios se debía exclusivamente al cumplimiento de estas reglas, y todo su empeño fue difundirlas y cumplirlas fielmente en busca de posibles éxitos olvidando que en realidad los genios también pueden prescindir de tales normas. Desechaban todo aquello que se apartara de ellas y aún en el siglo XIX Víctor Hugo no introduce su teatro romántico con «*Hernani*» sino tras un gran escándalo que sostenía la nueva ola de jóvenes enardecidos.

Tal podemos decir que fue la educación literaria recibida por estos Españoles que estudiaron en Francia, en lo relativo al teatro. Cuando vuelven al país de origen, las obras teatrales que producen deben ajustarse a este conjunto de normas que les han inculcado. Nos vamos a detener únicamente en las primeras manifestaciones

teatrales de la Sociedad para lo que utilizaremos como mejor fuente la Historia de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País del Conde de Peñafiorida que ha sido publicada en la Revista Internacional de Estudios Vascos, en los tomos 21 y 22, páginas 317-333 y 443-482 respectivamente, y que nos permitirá comprender mejor el pensamiento de los Amigos.

Cuando se fundó la Real Sociedad Vascongada, uno de los primeros puntos que se tocaron fue el teatro. Parecería extraño esto en una Sociedad que tenía como vistas fundamentales el desarrollo de la Agricultura, de la Industria y del Comercio. Pero la Sociedad pensó que, para distracción después de los momentos dedicados a las tareas propias, convenía que hubiese ratos de ocio en que el teatro o la música sirviesen de expansión intelectual, según los principios que se deciden en Vergara en las primeras jornadas de trabajo en Febrero de 1765:

«Que era precisa una honesta diversión para el tiempo en que se juntasen tantos caballeros.

Que no se podía escoger otra más amena ni más útil que la del teatro» (2).

En efecto el teatro les ofrecía las mayores ventajas:

«En este tiempo (de distracciones) es necesaria alguna diversión. El juego y el baile pudieran serlo, pero uno y otro tienen conocidos inconvenientes. La noche no permite paseos que aún pudieran ser más perjudiciales: por estos inconvenientes y por dar a las fatigas el necesario desahogo escogió (la Sociedad) uno que fuese a un tiempo mismo el más útil y el más delicioso. Este fue el teatro» (3).

Más tarde los Estatutos corroborarían esta misma idea en el artículo XII:

«Las noches se destinarán a cultivar la Música o la poesía dramática logrando por este medio el que ni aún en las diversiones se distraigan los amigos del Instituto» (4).

(2) *Revista Internacional de Estudios Vascos (RIEV)*, t. XXI, p. 323.

(3) *RIEV*, t. XXI, p. 325.

(4) *Estatutos de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, según el Acuerdo de sus Juntas de Vitoria, Por Abril de 1766*. Con las licencias necesarias en San Sebastián en la Oficina de Lorenzo Joseph de Riesgo, Impresor de esta Sociedad.

Para realizar esta gran idea que tenían del teatro, podían haber utilizado las obras que se representaban en España, siguiendo la trayectoria de Lope de Vega y de Calderón. Pero los Amigos veían en este tipo de teatro una falta de gusto y unas malas comedias, como lo dice Ignacio Luis de Aguirre en un discurso en defensa del teatro que pronunció en Vergara el día 7 de Febrero de 1765, y en el que ataca las malas comedias españolas:

«Cuales son las que por lo general se representan en los teatro comunes, de ningún modo es provechosa (la comedia) antes sí, capaz de corromper la mayor inocencia. Su título descubre su perjudicial inutilidad, no se comprende el vicio: su mérito está en lo enredado de un cuento, en una pasión de amor declarada con descoco, que la hace ridícula e indecente, y en las bufonadas de un gracioso introducido contra las reglas de la Poesía dramática en lo más serio de la acción. Pero así como estas piezas merecen ser proscritas, así son acreedoras a todo aprecio las que carecen de estos defectos» (5).

Vemos pues qué poco aprecio hace Aguirre del teatro tal como se practicaba en España, con comedias previstas para ser más bien distracción del pueblo, y en las que no se presta ningún cuidado en la observancia de reglas precisas. Aguirre prosigue diciendo que:

«las de figurón pueden ejecutarse en los teatros más correctos según este sólido modo de pensar, pero la lástima es que alabando un Corneille la sagaz elección de los caracteres y la inimitable fuerza de la fantasía de nuestro Lope de Vega, hasta envidiarle alguna de sus producciones, sólo nosotros ignoramos lo que tenemos de escogido entre las obras nacionales» (6).

Luego, si un Corneille ha reconocido el valor del genio de Lope de Vega, ¿a qué se debe que carezcamos de autores como los Racines, Corneilles o Molières, a ojos de Aguirre? El motivo es tan sólo que se ha abandonado el buen teatro y

«sobre este principio han inspirado (los autores) con su abandono una reputación de infame a la hermosa y útil tarea de la poesía dramática, quitándola los brillan-

(5) RIEV, t. XXII, p. 449.

(6) RIEV, t. XXII, p. 449.

tes talentos que dedicados a ella hubieran introducido en España el buen gusto que nos falta y hubieran corregido los graves daños que acarrea un teatro menos puro» (7).

El teatro español se caracteriza así como una falta de perfección. Ciertamente reconoce cualidades, pero lo trata de «menos puro», pues carece de «buen gusto», debido a que no se ponen en práctica las reglas dramáticas. Se queja asimismo de la falta de conocimientos que se tiene de estas cosas:

«Examinó (Aguirre) la causa de que los hombres que en otras materias discurren con juicio, sólo parezcan atolondradas cuando se trata del teatro y se persuadió a que en unos nacía de ignorar aún la definición de los espectáculos, las reglas de la poesía dramática y las obras escogidas en este género» (8).

Y cuando quiso defender la utilidad del teatro no pudo hablar sino de la comedia, porque era lo único que se conocía en España:

«Pasó a sostener la defensa del teatro con las reflexiones de su utilidad, hablando sólo de la comedia, como que con sólo este nombre e ignorándose otra representación atacan sus émulos al teatro» (9).

No podía ser España quien nutriese con sus temas y sus obras las reuniones de estos «caballeritos» que tenían el gusto más elevado que el pueblo y habían disfrutado anteriormente de obras más selectas estudiadas durante su estancia en Francia. Ellos deseaban un teatro para esa minoría de los Amigos reunidos en busca de un esparcimiento al mismo tiempo que una mayor cultura. Por eso a las representaciones no se permitía la entrada sino a un número muy reducido de personas selectas de la alta Sociedad. Vemos cuál era la rigurosidad con que se llevaba a cabo la autorización de entrada a la sala de teatro de la Sociedad, según lo que nos dice el autor de la Historia de la Sociedad de la representación que tuvo lugar el 7 de Febrero de 1765:

«En el primer descanso de la escalera había dos criados que no permitían subir por ella sino a los que presentaban la esquila de convite de la Sociedad (10).

(7) RIEV, t. XXII, p. 449.

(8) RIEV, t. XXII, p. 444.

(9) RIEV, t. XXII, p. 444.

(10) RIEV, t. XXII, p. 454.

Estos Amigos reunidos de esta manera deseaban componer un teatro que no contuviese impurezas, y por tal motivo tenían el propósito de corregirlo, proponiéndose no realizar sino buen teatro, según se desprende de los principios que establecen en Vergara y que anteriormente hemos mencionado más arriba:

«Que para que correspondiese lo sobrio a lo deleitable jamás se presentaría pieza que no fuese muy correcta no sólo en la sustancia de su disposición sino en el modo de ejecutarla.

Que por tanto debía ser uno de los objetos de la Sociedad corregir el teatro de modo que fuese escuela de virtud y no de vicio» (11).

Se alegran ya al ver con la imaginación el futuro brillante y diferente del teatro español, gracias a los esfuerzos que iban a realizar:

«Sólo queda el consuelo de que nos van a suceder unos tiempos en que se admirará a España de que en los pasados haya tenido tan bajo concepto del Arte de Sófocles, las obras de otros grandes hombres y la más bella producción del espíritu humano» (12).

Si estos «caballeritos» no encuentran en España el teatro que desean, es lógico que tornen sus miradas hacia Francia donde pensaban encontrar su teatro ideal en un teatro más racional y más perfecto a sus ojos.

Es de observar que el teatro fue uno de los primeros temas de que se habló en la reunión inaugural que realizó la Sociedad en Vergara del 6 al 14 de Febrero de 1765, y a la que asistieron el Director de la misma el Conde de Peñaflores, el Marqués de Montehermoso, Pedro Valentín de Mugartegui, Carlos de Otazu, Juan Rafael de Mazarredo, Ignacio Luis de Aguirre, el Vizconde de Ambite, José de Olano, Vicente de Lili, Ignacio María de Berroeta, Félix de Samaniego, Miguel Ignacio de Olaso, Roque de Moyúa, Joaquín de Eguía y Don Miguel José de Olaso, como Socios de Número, y Juan de la Mata Linares, Colegio del viejo Mayor de Salamanca.

En efecto el primer día de reuniones de trabajo, después de un

(11) RIEV, t. XXI, p. 323.

(12) RIEV, t. XXII, p. 444.

discurso de Eguía sobre la amistad y otro de Mugartegui sobre la amenidad de las Matemáticas, el Amigo Aguirre tomó la palabra para defender el teatro, mostrando su utilidad y basándose principalmente en las realizaciones teatrales francesas del siglo anterior:

«La grande pieza que en el Palacio de S. M. Cristianísima hizo fabricar el Cardenal de Richelieu, celoso defensor del Catolicismo y el cuidado con que procuraba se representasen en ellas las piezas que él mismo componía apoyó la inocencia del teatro. El recuerdo que en tiempo de Luis XIV tuvieron los obispos lugar destinado en la Comedia, y que en la menor edad de Luis XV fue empeño del Cardenal Fleury el que reviviese esta costumbre añadió fuerza a la autoridad bien considerada la inmensa erudición eclesiástica de estos Prelados y su escrupulosa observancia de sus preceptos, caracteres incompatibles con una acción capaz de relajarlos. En efecto no pueden censurarse indiferentemente los teatros sin condenar a Richelieu y Fleury» (13).

El teatro puede además producir mejoras, y para esto toma como ejemplo el bien que produjo en Luis XIV la representación de Británico, obra de Racine:

«Un ejemplo: Un poeta reformó un Monarca. Luis el Grande en la edad de 32 años solía bailar en las diversiones que daba a su corte. Representose en su presencia el Británico y en aquellos versos que dicen así:

Su mérito mayor y su gloria primera
Era el llevar un carro en la carrera
Disputar unos premios indignos de sus manos
Y en los públicos juegos mostrarse a los Romanos.

Creó el Rey que era la imagen de lo que se reprendía y pudo tanto esta idea en su grande corazón que nunca más bailó en público» (14).

Estos versos corresponden a la Escena IV del Acto IV del Británico, versos 1471-1474, y manifiestan lo que Narciso pretende que ha de decir de Nerón la gente, en caso de que no se muestre dispuesto a cumplir lo que él le sugiere —el envenenamiento de Británico—, puesto que no se le consideraría sino como concurren-

(13) RIEV, t. XXII, p. 443.

(14) RIEV, t. XXII, p. 445.

te en los juegos y tal sería su única gloria. Los versos franceses son los siguientes:

«Pour toute ambition, pour vertu singulière
Il excelle à conduire un char dans la carrière
A disputer des prix indignes de ses mains
A se donner lui-même en spectacle aux Romains».

Si comparamos los versos castellanos con los originales, vemos que no se trata de una traducción literal, sino de una adaptación al español, en la que se desea mantener un ritmo, con hemistiquios en medio de los versos, con utilización de alejandrino.

Dis-pu-tár-u-nos-pré-mios / in-díg-nos-de-sus-má-nos
Y en-los-púb-bli-cos-jué-gos / mos-trár-se -a-los-Ro-má-nos.

Así pues con estos versos de 14 sílabas se ha querido conservar la composición francesa igualmente en alejandrinos, pero con doce sílabas solamente. El ritmo de la acentuación de ambos versos es igual recayendo los acentos en las sílabas 3.^a, 6.^a, 9.^a y 13.^a, siguiendo de esta manera la norma poética que pide que los acentos le los alejandrinos se hallen por lo menos en las sílabas 6.^a y 13.^a. Las rimas de los versos son perfectas o consonantes, pues vemos cómo «primera» rima con «carrera» y «manos» con «Romanos». Nos hallamos ante una adaptación erudita de los versos de Racine que Aguirre conocía y que nosotros pensamos, podía ser la traducción hecha por Saturio Iguen, sin que lo podamos confirmar por no haber tenido en nuestras manos esta traducción.

Finalizando con las pruebas que han de demostrar la inocencia del teatro, para Aguirre una de las mejores es la familiaridad que el Rey Luis XIV tenía con el gran Molière, a pesar de las oposiciones que éste encontró especialmente por parte de la Iglesia:

«Concluyó (Aguirre) con presentar el aprecio que Luis XIV hacía del gran Molière» (15).

El autor de la Historia de la Sociedad también, cuando quiere salir al encuentro de aquéllos que se oponían a la práctica del teatro, se apoya en otro Francés, San Francisco de Sales:

«El Dulcísimo San Francisco de Sales, cap. 22 de su

(15) RIEV, t. XXII, p. 449.

admirable «Introducción a la vida devota» nos enseña que estas diversiones indiferentes en sí, pueden bien o mal ejercitarse» (16).

En efecto este santo francés en el capítulo XXXI dice:

«La nécessité d'un divertissement honnête pour donner quelque relâche à l'esprit et pour soulager le corps est universellement reconnue... Prendre l'air en se promenant, se réjouir dans une douce et agréable conversation, jouer du luth, ou d'un autre instrument, chanter en musique, aller à la chasse, ce sont des divertissements si honnêtes que pour en bien user il n'est besoin que de la prudence commune, qui règle toutes choses selon l'ordre, selon le temps, le lieu et toutes les mesures nécessaires... (Il ne faut pas) que vous vous affectionnez à tout cela: car quelque honnête que soit un divertissement, c'est un vice de s'y porter avec inclination» (17).

Es pues en el capítulo 31 y no el 22 donde San Francisco de Sales hace referencia a las distracciones, consagrando el capítulo 22 a tratar de las amistades. Creemos que Peñaflorida cometió un pequeño error al citar el capítulo 22.

Si, como hemos visto hasta ahora, estos Españoles miraban constantemente hacia Francia para buscar los motivos que les permitiesen asegurar la utilidad del teatro, igualmente cuando nos hablan de las normas dramáticas lo hacen con unos términos que nos recuerdan el teatro francés.

En primer lugar se observa una separación de los géneros trágico y cómico. El Conde de Peñaflorida presenta a la Sociedad el día 8 de Febrero de 1765 una comedia intitulada «La Tertulia» que tenía como fin lo siguiente:

«Su asunto es inspirar a la nación el justo aprecio de las piezas trágicas, desterrando la nimia preocupación que se tiene en favor de las comedias por los apasionados a ellas y el injusto horror con que las miran los enemi-

(16) RIEV, t. XXI, p. 325.

(17) Sales, François de: *Introduction a la vie dévote*, Avignon, Chez François-Sébastien Offray, Marchand Libraire, à la Place Saint-Didier, 1711, p. 348-350.

gos del teatro, haciendo para esto una sabia distinción de piezas buenas y malas: las primeras para que sirvan al fin primitivo del teatro que es inspirar horror al vicio y amor a la virtud y las segundas para desterrarlas y abolirlas del mundo» (18).

Peñaflorida sobrentiende que en el teatro el espectador debe experimentar emoción de manera que le haga sentir horror al vicio y «amor a la virtud», pudiéndose comparar con lo que dice Boileau en el Arte Poético sobre la tragedia:

«Que dans tous vos discours, la passion émue
Aille chercher le coeur, l'échauffe et le remue».

Aguirre por su lado nos da de la comedia la siguiente definición:

«Imitación de nuestras costumbres dirigida a ridiculizar aquéllas que no sean conformes con la razón» (19).

Esta definición nos recuerda más las obras de Molière como el Avaro, las Mujeres Sabias, Tartufo... en las que nos pinta el autor unos defectos ridículos de la sociedad, que no las comedias de Lope de Vega o Calderón cuyo fin era entretener al pueblo y donde la persona del gracioso hacía reír no por su propio carácter sino por lo jocoso de su conversación.

Además de esta separación clara entre tragedia y comedia, los miembros de la Sociedad se esforzaban por cumplir las normas dramáticas que regían en Francia. El Conde de Peñaflorida en el Prefacio de su obra «El borracho burlado» se defiende, ante posibles ataques, de que las tres unidades estaban cumplidas:

«Y en fin acaso no faltará quien las critique de que no se observa en ella (obra) el rígido precepto de las tres unidades... que en las tres unidades es a mi parecer donde tiene menos irregularidades: pues aunque es cierto que se pueda decir se juntan varias acciones la principal es la de dar un chasco a Chantón Garrote, haciéndole creer que se ha vuelto un gran Señor, poniéndole luego en el apuro de verse despojado de su grandeza y amenazado a una horca, y por fin hacerle una burla que le llena de confusión; y siendo todas las acciones dirigidas

(18) RIEV, t. XXII, p. 456.

(19) RIEV, t. XXII, p. 445.

a este fin, puede asegurarse que la acción es una y no mas; en las unidades de tiempo y lugar hay todavía menos que tachar; pues si bien es verdad que desde la tienda del zapatero pasa la escena a los dos cuartos del Marqués, suponiéndose que el zapatero vivía en los cuartos bajos de este caballero, no se debe reputar por mutación de lugar» (20).

Vemos pues cómo Peñaflorida se interesa por observar las tres unidades, y nos llama la atención su preocupación por defenderse de haber realizado una obra en que aparecen dos salas diferentes, y tiene que encontrar el subterfugio de que el zapatero vivía en los cuartos bajos del Marqués, y así la unidad de lugar se hallaba respetada. Tales eran también las soluciones que se daban para muchas obras francesas, creyendo que la perfección de la obra consistía en eso, por lo que caían en una casuística infantil e inútil que dificultaba el total desarrollo de la personalidad del autor. Podemos decir que los miembros de la Sociedad estaban imbuidos en la estética dramática francesa.

Las primeras muestras de teatro que realizan los Amigos son las obras que el Conde de Peñaflorida prepara con motivo de las fiestas que se celebran en Vergara en honor de la canonización de San Martín de la Ascensión y Aguirre, protomártir del Japón, en Septiembre de 1764, momento precisamente en que toma cuerpo la idea de formar la Sociedad. Peñaflorida presenta entonces dos obras, la primera intitulada «El Mariscal en su fragua», que es una simple traducción de una obra del francés Mr. Quétant, como él mismo lo reconoce:

«En la primera no tenía más parte que la de traductor, exponiéndome sólo a la crítica de poco hábil en este ejercicio» (21).

La segunda obra que era original lleva el título de «El borracho burlado» de la que hemos hablado anteriormente para mostrar cómo Peñaflorida sigue fielmente las tres unidades, notándose también la influencia francesa en la división en Actos, los cuales a su vez se componen de «scenas», en lugar de decir «escenas» por referencia a la palabra francesa «scène».

Las realizaciones teatrales se suceden cuando la Sociedad se reú-

(20) Peñaflorida, Conde de, *El Borracho burlado*, Prefacio.

(21) *Idem*.

ne el 6 de Febrero de 1765 en Vergara. El día 8 por la mañana se lee la comedia de Peñaflovida «La Tertulia» que hemos mencionado más arriba. Al día siguiente, Juan de la Mata Linares presenta una de las tragedias más famosas de Corneille —Horacio— que ha traducido al castellano en octavas rimas. El autor de la Historia de la Sociedad, cuando comenta esta traducción nos habla del ambiente literario francés de unos pocos años antes. En efecto, a finales del siglo XVII surgió una querrela entre los que sostenían a los clásicos y los que deseaban adoptar una postura más moderna. A esto hace referencia cuando dice:

«Bien tuvo presente el traductor que muchos con Mr. de la Motte prefieren la prosa como más propia para piezas de teatro trágicas y cómicas y que a su ejemplo nuestros antiguos pusieron en prosa «la Venganza de Agamenón» y «Hécuba triste»: sin embargo prefirió el metro para añadir a su Horacio la fuerza y el hechizo del verso que poseyendo al Alma la penetran mejor los altos sublimes pensamientos que la dirigen a amar la verdad y aborrecer el vicio. Siguió en esta elección el traductor a Mr. Voltaire, que satisfizo a la Motte en este particular: sabía también que así Griegos como Romanos no se ataban al ritmo, contentándose con que la melodía de cada verso llenase las gracias que apetecían». (22).

Antonio Houdar de la Motte, nacido en París en 1672, era autor de óperas, tragedias y comedias, como «Inés de Castro» que tuvo un gran éxito en 1723, y de Odas, Fábulas y una adaptación de la Iliada. La Motte sostenía una postura radical sobre la poesía como nos dice Lanson en su *Histoire de la Littérature française*:

«Ce n'est pas réellement aux Anciens que La Motte en veut, c'est à la poésie. La poésie est contraire à la raison... Elle consiste à se donner beaucoup de mal pour ne pas parler naturellement ni clairement. On force sa pensée, on la déforme, on l'obscurcit par l'embellissement des figures; on l'estropie, on la mutile, on la fausse par la contrainte du vers, de la mesure, de la rime. La Motte ne peut assez s'étonner «du ridicule des hommes qui ont inventé un art exprès pour se mettre hors d'état d'exprimer exactement ce qu'ils voudraient dire». Ne vaut-il

(22) RIEV, t. XXII, p. 458.

pas mieux s'en tenir à la prose? «La prose dit blanc dès qu'elle veut, et voilà son avantage». Les meilleurs vers sont chargés d'impropriétés, d'incorrections, de louches équivoques: dans leur perfection idéale, ils doivent être comme de la prose, nets, clairs, précis: pourquoi dès lors ne pas écrire tout de suite en prose? En conséquence La Motte fait des tragédies en prose, des odes en prose... (23).

Esto originó una polémica entre los defensores de los versos y los modernistas que preferían la prosa. Lanson nos habla de la lucha ganada por Voltaire, defensor de los versos:

«L'homme qui gagna la cause des vers et fit perdre la partie à La Motte, ce fut Voltaire» (24).

Tal era pues el ambiente literario de la primera parte del siglo XVIII que los miembros de la Sociedad muestran conocer perfectamente hasta el punto de apoyar sus normas poéticas en estas autoridades francesas. Por eso Juan de la Mata hace una cosa intermedia, al hacer su traducción de Horacio en octavas rimas, pero sin atarse al ritmo. Pero el autor de la Historia de la Sociedad, comentando este procedimiento parece inclinarse más bien hacia los versos:

«Pero miro como difícil agradar en un País y en un siglo que ha gustado ya del ritmo» (25).

Tal vez tengamos que buscar en este deseo de naturalidad y sencillez que propaga La Motte, la perspectiva que tiene Peñafiorida al escribir «El borracho burlado»:

«En lo que toca a poesía he puesto mi cuidado en que sea un romance llano y un estilo que se acerque de la prosa» (26).

Si Juan de la Mata Linares indicaba conocer la época literaria francesa, también manifestaba su apego a las normas clásicas. En Francia la aparición de Horacio en 1641 originó una serie de co-

(23) Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Librairie Hachette, París, 1970, p. 640.

(24) *Idem*, p. 641.

(25) *RIEV*, t. XXII, p. 458.

(26) Peñafiorida, Conde de, *El Borracho burlado*, Prefacio.

mentarios desfavorables puesto que la unidad de acción no se respetaba fielmente, al presentar en un principio la victoria de Horacio, y posteriormente la muerte de Camila, con el peligro que esto origina para la vida del héroe por haber dado muerte a su hermana. Corneille mismo lo reconoce en el Examen de sus obras que redactó en 1660, o sea 19 años después de la primera representación.

«C'est une croyance assez générale que cette pièce pourrait passer pour la plus belle des miennes, si les derniers actes répondaient aux premiers. Tous veulent que la mort de Camille en gâte la fin et j'en demeure d'accord... Comme je n'ai point accoutumé de dissimuler mes défauts, j'en trouve ici deux ou trois assez considérables. Le premier est que cette action qui devient la principale de la pièce est momentanée et n'a point cette juste grandeur que lui demande Aristote et qui consiste en un commencement, un milieu et une fin... Le second défaut est que cette mort fait une action double, par le second péril où tombe Horace après être sorti du premier. L'unité de péril d'un héros dans la tragédie fait l'unité d'action; et quand il en est garanti, la pièce est finie, si ce n'est que la sortie même de ce péril l'engage si nécessairement dans un autre, que la liaison et la continuité des deux n'en fasse qu'une action; ce qui n'arrive point ici...» (27).

Por tal motivo, la Mata no tradujo sino los cuatro actos primeros, pero no sin ciertos remordimientos porque no cumplía lo establecido por el poeta Horacio sobre el número de actos:

«Dejó la pieza en cuatro actos, suprimiendo el quinto que tenía el original. No ignoraba el precepto de Horacio del Arte Poético:

Neve minor quinto, nevesit productior actu.

Fabula, quae posci vult et spectanda reponi.

que determina los actos al número de cinco. Pero creyó que era un precepto que no imponía necesidad de observarse después que con otros muchos ve al célebre Molière disponer piezas de teatro ya en tres ya en un acto. Fuera de que las razones mismas del autor original autorizan al traductor a esta novedad. Corneille dice

(27) Corneille, *Oeuvres complètes*, Editions du Seuil, París, 1966, p. 248-9.

que muchos quieren que acabe la tragedia en la muerte de Camila: ahí es precisamente donde el traductor la deja. El original confiesa que si los últimos actos de esta pieza correspondieran a los primeros, sería ésta una de las mejores obras de su autor: quítale el acto último y le cercena al menos de este defecto. Corneille confiesa que pone dos acciones en la pieza, la muerte de Camila y el peligro del castigo de Horacio: quita el traductor la segunda de estas acciones y se acomoda a la regla de Horacio:

Denique sit quod vis simplex dumtaxt et unum» (28).

De la Mata busca, pues, una mayor perfección que el original, en cuanto al cumplimiento de las reglas, basándose en lo que expresa el propio Corneille al que demuestra conocer muy bien, ya que esta opinión coincide con la que hemos visto en el Examen de 1660. La Mata quiere adelantarse a cuantas críticas se le puedan hacer posteriormente por haber suprimido un acto, para lo que se apoya tanto en el poeta Horacio, por lo que respeta a la regla de acción única, como en Molière, en lo que se relaciona con la no obligación de los 5 actos. Vemos cuán influenciado estaba por el concepto clásico de la dramaturgia, conociendo muy bien las realizaciones francesas.

El mismo día 9 de Febrero, también se presentó otra comedia intitulada «Casilda» cuyo autor era Aguirre, el que anteriormente había defendido el teatro con tanto ahínco. Ya hemos observado que en su discurso se transparentaba su gran conocimiento del teatro francés, y en esta obra, aunque se nos dice que es «comedia original», utiliza una obra de Molière —Tartufo— con el tema idéntico:

«Descubre esta pieza un Hipócrita que se disfraza con las apariencias de la virtud para hacerla servir a sus intereses y adquirir y mantener un absoluto imperio en la voluntad y facultades de una señora que, deslumbrada con estas falsas apariencias se deja llevar al arbitrio de ese Director. Una dama de una conducta propia de su sexo y calidad da admirables lecciones y ejemplos a las de su clase y dos jóvenes distinguidos el uno por su probidad y el otro por su estupidez hacen visiblemente amable la virtud y la cultura.

(28) RIEV, t. XXII, p. 458.

Se entrevé por entre los aparatos de una afectada mortificación y desesimiento de que hace estudio el Hipócrita un amor al regalo, una inclinación a mandarlo todo y abarcarlo todo, señas poco equívocas de falsa virtud que al fin se verifican descubriéndose la hipocresía, la ambición, y el libertinaje de este embustero con oprobio suyo y gloria de la inocente conducta de los jóvenes actores de esta pieza» (29).

No creemos que sea necesario insistir demasiado para demostrar que esta obra es una adaptación de Tartufo y que no tiene de «original» sino la manera de presentar la obra y el título. En la «señora deslumbrada» se reconoce el personaje de Mme. Pernelle, en la «dama de una conducta propia de su sexo», a Elmira, esposa de Orgón, que delata al hipócrita y en los dos jóvenes a Valerio y a Damis. Las referencias que se hacen de Tartufo son demasiado claras: «hipócrita que se disfraza con las apariencias de la virtud», «afectada mortificación», «inclinación a mandarlo todo», «libertinaje de este embustero», «Director...».

El día 12 del mismo mes de Febrero, el Director traduce también una obra francesa del cómico Jean Palaprat. Nacido en Tolosa en 1650, éste compuso varias comedias en colaboración con el abate Brueys, como «Le Grondeur», «L'Important», «L'Opiniâtre» y había realizado una adaptación de la farsa de Maître Pathelin que tanto éxito tuvo en la Edad Media, y que Peñafloreda toma para traducir al castellano:

«Esta bella pieza se dirige a descubrir en la persona de un Abogado tramposo, lo horrible de una conducta poco fiel y los daños que acarrea la mala fe en personas públicas y cuyas luces alumbran a los demás. Muéstrase también en ella la desmedida ambición de un negociante, ridiculizada con muchas burlas propias para el castigo y corrección del sórdido vicio de la avaricia; y a vueltas de esto se descubre el noble carácter de una Dama que antepone la verdad a sus propias ventajas y lo que es aún más dominantes pasiones, mezclado todo de una sal y chiste tan grato que divierte instruyendo a quien logra la dicha de ver con cuidado esta escogida pieza de teatro» (30).

(29) RIEV, t. XXII, p. 461.

(30) RIEV, t. XXII, p. 464.

Todas estas obras debieron representarse con el debido cuidado y preparación durante la reunión de trabajo del 6 al 14 de Febrero. Sin embargo la Historia de la Sociedad no es muy explícita en este sentido. Solamente sabemos que el día 7 se representó una tragedia italiana, intitulada «Clemencia de Tito», obra del Abate Metastasio, que tradujo el Amigo Eguía. La función se realiza en medio de una ejecución musical en que «se toca una bella sinfonía» y parte de la ópera «la Serva Patrona» de Pergolesi. El día 8 sabemos que

«por la noche se representó la misma pieza (La Tertulia) con el bello orden que ha abrazado la Sociedad y de que el público se manifestó enteramente satisfecho» (31).

En cuanto a los días siguientes no sabemos exactamente en qué transcurrían las horas de ocio, pero es de suponer que era en representaciones de estas obras que se habían leído por la mañana, y los Amigos pasaron seguramente las noches, actuando de intérpretes de Horacio, la Casilda y Maître Pathelin, reviviendo el teatro que desde jóvenes habían estudiado en Francia.

Es notable que de las 7 primeras obras teatrales de la Sociedad de que nos han llegado noticias (El Mariscal en su fragua, El Borracho burlado, La Clemencia de Tito, La Tertulia, Horacio, La Casilda, Comedia de Maître Pathelin), tres —El Mariscal en su fragua, Horacio y la Comedia de Maître Pathelin— eran meras traducciones de obras francesas, una —La Casilda— consistía en una adaptación de la obra Tartufo de Molière, otra —La Tertulia— servía de defensa de la tragedia, otra —El borracho burlado— era obra original pero realizada según la normativa clásica francesa y otra por fin —La Clemencia de Tito— nos llegaba del teatro italiano. La proporción de obras de matiz u origen francés es de seis a una, lo que nos indica la fuerte influencia francesa sobre los Amigos, siendo de destacar que no encontramos ninguna huella de teatro español por las razones que hemos explicado anteriormente.

Este concepto del teatro de origen francés se fue extendiendo por el país vascongado, utilizando para ello la enseñanza que impartía la Sociedad a través del Seminario Patriótico de Vergara, según palabras de Valentín de Foronda:

«En la arte poética de Horacio, o por mejor decir en el Código del buen gusto es donde (el Profesor de Huma-

(31) RIEV, t. XXII, p. 457.

nidades) se detiene más; la compara con la de Aristóteles Boalo y la de nuestro sabio Luzán; les demuestra los defectos de unos, los primores de los otros y cuida sobremanera de hacer continuas aplicaciones de unos preceptos tan maravillosos... Dictar leyes a los cómicos españoles y manifestarles los derrumbaderos en que los ha precipitado su fogosa imaginación, por no haberse sujetado a las reglas que les prescribía el buen gusto...» (32)

Dentro de las múltiples manifestaciones donde se puede reconocer un gran apego de los Amigos del País por todo lo que se relacionara con Francia, la dramaturgia nos ofrece uno de los campos en que mejor se observa ese fenómeno, desde las primeras actuaciones de la Sociedad. Podemos hablar pues de la existencia de un teatro «francés» en el país vasco.

(32) Foronda, Valentín de: *Carta escrita sobre el Seminario de Vergara* (en *Miscelánea*), p. 9-10.