

## El ideal de belleza en el clasicismo francés

POR  
JERONIMO MARTINEZ CUADRADO  
Universidad de Murcia

### SUMMARY

*L'article est divisé en trois parties:*

*I. Le concept de classique, où j'essaie d'éclaircir la terminologie dans laquelle j'ai inséré mon discours, compte tenu de l'histoire et de la polysémie du terme «classique».*

*II. Le classicisme français: il s'agit là d'une étude détaillée de ses principales caractéristiques, c'est-à-dire, intellectualité, universalité, vraisemblance, sens moralisateur, ainsi que des considérations sur les règles ou unités et sur l'influence des Anciens gréco-latins.*

*III. La beauté classique se dégage, donc, comme la catégorie primordiale à partir des points de vue préalables exposés ci-dessus, qui cristallisent dans ce dernier paragraphe.*

*Je tâche de faire une analyse de la beauté classique, tout en me rapprochant par des voies rationnelles d'un concept peut-être insaisissable en lui-même.*

### 1. EL CONCEPTO DE CLASICO

La pluralidad de contextos en los que se emplea la palabra clásico con acepciones diversas y la polisemia con que se ha ido arrojando el vocablo exigen una previa consideración del término para que queden fijadas sus acepciones y no aluda a un quid indeterminado o impreciso cada vez que sea empleado a lo largo del desarrollo del presente estudio.

El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia atribuye cuatro acepciones a «clásico»:

- «1. Dícese del autor de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte.
2. Principal o notable en algún concepto.
3. Perteneciente a la literatura o al arte de la antigüedad griega y romana, y a los que en tiempos modernos los han imitado. Dícese especialmente en oposición a romántico.
4. Partidario del clasicismo.»

Dejando aparte el sentido cuarto, que cuenta con el sinónimo más preciso de «clasicista», analizaremos los tres otros significados.

— La primera acepción alude a la validez universal de ciertas obras artísticas —y por tanto también literarias— y de sus autores.

La idea de universalidad lleva aparejada una destrucción de las coordenadas tempoespaciales que fijan o encasillan con excesiva concisión una obra o a un autor. No se refiere a algo abstracto (el arte clásico es por el contrario muy concreto), sino a una trascendencia de lo momentáneo, a una superación de lo caduco, a una búsqueda de la esencia estética, sin caer en las tentaciones del esnobismo o sencillamente de lo fácil, de lo que no precisa una elaboración muy cuidada.

El arte clásico no es una creación intemporal ni utópica, sino más bien ubicua.

— El segundo significado entiendo que es una extensión del primero, puesto que esta técnica confiere a quien la profesa y a los resultados plasmados en obras una autoridad, una notabilidad, naturalmente cuando al gusto acompaña el talento.

— Es en el punto número tres donde nos vamos a detener un poco más en virtud de la diversidad de conceptos que ahí se manejan y que no debemos englobar.

Se puede rastrear incluso otro sentido de clásico que nuestro diccionario no acoge, pero que el *Petit Robert* sí recoge anteponiéndolo a esta acepción alusiva a la Antigüedad grecolatina, y que reza así: «qu'on enseigne dans les classes».

Entiendo que ambas significaciones están íntimamente emparentadas, dado que durante mucho tiempo —prácticamente hasta el siglo XIX y en algunos países hasta la Primera Guerra Mundial— la educación humanística se basaba casi exclusivamente en el estudio y comentario de los autores griegos y latinos, que constituían el puntal de toda la enseñanza que hoy llamaríamos «de letras».

Qué duda cabe de que la prosa de Cicerón y Tito Livio o los versos de Virgilio, Horacio, Ovidio, de Homero y Píndaro, o las tragedias de Séneca y de los tres grandes trágicos griegos, constituyen modelos impecaderos de buen hacer, de exquisito gusto, de equilibrio, ponderación y mesura; si a esto unimos que ellos fueron los primeros en desbrozar las malezas y ofrecernos el camino despejado, en allanar los senderos, siempre pedregosos, que supone cualquier tarea intelectual que se inicia y que alcanzaron a veces cimas aún no superadas, es obvio que se han conquistado el título de clásicos por antonomasia.

Afortunadamente su semilla ha fructificado una y otra vez en fecundas

cosechas de nuestra cultura y civilización occidentales. Y el deseo de beber en sus fuentes, de emularlos, de enraizar mejor nuestra cultura en su base misma ha producido verdaderas pléyades —no siempre acertadas, justo es reconocerlo— de artistas y escritores que han recurrido y recurren a los mitos, como expresión simbólica de unas verdades perennes, a la recreación de temas que están en aquellas leyendas tan ricas de imaginación y poesía, en definitiva a entroncar directamente con aquella manifestación del intelecto y de la vida. De ahí que muchos autores modernos por sus características formales, por logros de valor artístico sempiterno sean denominados también como clásicos.

El diccionario francés nos precisa aún más: «qui appartient aux grands auteurs du XVIIe. s., imitateurs des anciens (opposé à romantique)».

En Francia es cierto que el siglo XVII encarna mejor que ningún otro las características antedichas y la denominación de Siglo Clásico o de escritores clásicos, si no va precisada por algún matiz restrictivo, alude al siglo de Luis XIV.

A lo largo de la historia este tipo de estética ha tomado en determinadas épocas una mayor preponderancia y las obras de arte marcadas por esta pátina de latinidad o grecismo han abundado hasta que el gusto, un tanto cansado de estas formas, ha mirado hacia otros derroteros que han ido suplantando al clasicismo, y una vez agotadas esas formas o deformadas de puro uso se ha vuelto de nuevo los ojos a Grecia y Roma.

El último sentido se define así por su antónimo: clasicismo es lo contrario de romanticismo.

Para Curtius esta oposición es particularmente válida en la literatura francesa:

«Clasicismo y romanticismo... El debate en torno a estos dos términos y a las «esencias» que se quieren ver en su base es una de las formas más recientes del contraste entre «los antiguos» y los «modernos». Para juzgar con acierto ese debate, bastará tener presentes unos cuantos factores muy sencillos. La literatura francesa tiene un clasicismo claramente definido y codificado y un romanticismo sujeto también a normas. El romanticismo francés se distingue de todos los demás romanticismos por el hecho de ser un anticlasicismo consciente; romanticismo y clasicismo se contraponen en Francia como Revolución y Ancien Régime»<sup>1</sup>.

Pero la contraposición entre ambas estéticas, aunque posea criterios de una base real, atiende sobre todo a cuestiones de orden formal en mi opinión.

Es innegable que hay espíritu clásico en autores considerados románticos, así Goethe, Leopardi, Théophile Gautier, del mismo modo que hay tensión contenida, contraposición de elementos y antítesis, es decir, características

---

1 CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina* (2 vols.). Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976. Cit. vol. I, p. 380.

barrocas en las tragedias de Racine, como ha indicado el profesor Orozco en *El teatro y la teatralidad del Barroco* <sup>2</sup>, pese al deliberado intento de elegir temas y formas clásicas.

Por tanto la antítesis clásico-romántico apunta a una realidad, pero no debemos considerar a ésta con un carácter exclusivo, ni creer que ambos adjetivos agotan el sentido artístico de las estéticas que califican, sino más bien entenderlos como palabras que hacen referencia a unas características generales y de uso cómodo para una fácil comprensión, no para un análisis profundo, ya que la intuición artística, como indica Benedetto Croce, cuando es excelente puede brillar con gusto clásico o romántico y sobre todo puede asumirlos ambos:

«Pero cuando empieza a probarse el vacío de la estéril defensa de cualquiera de los dos puntos de vista desde las obras comunes de arte —parto de las escuelas románticas y clásicas— a las obras llenas de pasión o fría y decorosas, a las obras no de los discípulos, sino de los maestros, no de los adocenados, sino de los insignes, y vemos francamente que desaparece todo contraste y que no hay modo de defender uno u otro punto de vista, porque los grandes artistas, las grandes obras o los grandes fragmentos de ellas no pueden llamarse ni románticas ni clásicas, ni pasionales ni representativas, porque son a la vez representativas, pasionales, clásicas y románticas» <sup>3</sup>.

Un escritor de la sensibilidad e inteligencia de André Gide viene a coincidir sobre este punto en parte con Curtius —Gide cree que la oposición entre clásico y romántico es válida solamente en Francia— y en parte con Croce, al ver en el genio un punto de vida que desborda la mera clasificación:

«Aujourd'hui le mot «classique» est en tel honneur, on le charge aujourd'hui d'un tel sens, que peu s'en faut qu'on appelle classique toute oeuvre grande et belle. C'est absurde. Il y a des oeuvres énormes qui ne sont point classiques du tout. Sans être plus romantiques pour cela. Cette classification n'a de raison d'être qu'en France; et, même en France, quoi de moins classique souvent que Pascal, que Rabelais, que Villon?» <sup>4</sup>.

## II. EL CLASICISMO FRANCES

Hemos visto pues, que lo clásico no es algo dado y conformado de una vez para siempre, sino un criterio de gusto que admite diversas concreciones. Cada época clásica y cada autor clásico poseen una cierta personalidad y estilo, puesto que son hijos de un momento y lugar determinados, y aunque consigan una

2 OROZCO DIAZ, Emilio: *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Ed. Planeta, Barcelona, 1969. Vid. «Sobre lo barroco del teatro francés», pp. 69-75.

3 CROCE, Benedetto: *Breviario de Estética*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1967. Cit. p. 33.

4 GIDE, André: «Billets à Angèle», p. 39, en *Incidences*, Ed. Gallimard, París, 1951.

belleza valedera para siempre, han de servirse de los medios que poseen en el momento en que viven y actúan.

Henri Peyre en *Qu'est-ce que le classicisme?* describe los rasgos fundamentales del clasicismo francés, muchos de los cuales son del dominio común, pero no siempre han sido rectamente entendidos o interpretados, siendo así que el período más estudiado de la literatura francesa es aquél en el que más abundan los lugares comunes a la hora de su estudio. Vamos a contemplar sus características, pero tratando de establecer el exacto sentido y alcance de cada una.

1. **Racionalismo:** Es la característica que más se ha propalado por influencia del cartesianismo que se desarrolló con simultaneidad al clasicismo, si bien no se interfirieron.

Algunos autores clásicos fueron incluso anticartesianos como La Rochefoucauld, La Fontaine, Mme. de Sevigné, Racine y Molière. La influencia cartesiana es débil en Pascal y en La Bruyère, y casi nula en Boileau y en Bossuet.

El más filosófico de los escritores franceses del XVII, Pascal, en su pensamiento 253 nos previene contra los excesos de la razón:

«Deux excès: exclure la raison, n'admettre que la raison»<sup>5</sup>.

Gustave Lanson ha probado que las principales obras clásicas no provienen ni tienen nada que ver con el racionalismo de Descartes.

Hay un innegable gusto por la claridad, el orden, la lógica y la razón, pero se trata de gusto y no de culto. Solamente con multiplicidad de salvedades, excepciones y reservas admite Henri Peyre este rasgo:

«Le rationalisme si souvent invoqué du classicisme est donc à chercher chez quelques théoriciens du classicisme, et chez quelques philosophes qui sont à peine des classiques (de Descartes à Malebranche et à Bayle). Ailleurs, chez Poussin ou chez Corneille, chez Racine ou chez Bossuet, ce n'est qu'avec mille réserves et nuances que l'on peut user de ce terme pour y voir un élément fondamental du classicisme»<sup>6</sup>.

2. **Intelectualidad:** Es quizá éste el rasgo más característico no sólo del período clásico, sino de la literatura francesa en general, sobre todo vista con perspectiva de foráneo.

Los autores franceses han mostrado desde siempre una especial predilección por el análisis psicológico, pero no con el estilo introvertido que caracteriza a las literaturas nórdicas y a buena parte de la alemana, sino con un sentido, yo diría que más luminoso. La intelectualidad quizás sea la cualidad que el clasicismo francés posee en más alto grado.

5 PASCAL: *Pensées*, Ed. Garnier Frères, París, 1968. Cit. p. 143.

6 PEYRE, Henri: *Qu'est-ce que le Classicisme?*, Ed. A. G. Nizet, París, 1971. Cit. p. 85.

El siglo XVII no es el reino omnímodo de la razón ni el campo de Agramante de las pasiones desenfrenadas, sino la centuria en que el intelecto ha objetivado de forma más clara en términos artísticos el alma humana. No es por tanto una fría cerebralidad, ni una enojosa elucubración teórica lo que traduce esa intelectualidad, es al contrario un esfuerzo logrado de claridad y clarividencia.

3. *Impersonalidad y universalidad.* Este postulado no exige un ahogo de lo individual ni olvido de lo local tal como lo comprende el clasicismo francés. Se trata de una atención preferente a lo común que hay en el hombre, frente a épocas que se han detenido con más fijeza en lo distintivo, en los rasgos que singularizan y diferencian en vez de los que unifican, igualan o emparentan.

Son esclarecedoras las palabras que con gran capacidad de penetración ha escrito Gide:

«Le triomphe de l'individualisme et le triomphe du classicisme se confondent. Or le triomphe de l'individualisme est dans le renoncement à l'individualité. Il n'est pas une des qualités du style classique qui ne s'achète par le sacrifice d'une complaisance»<sup>7</sup>.

Siguiendo la división de Aristóteles entre sustancia y accidentes, diremos que las épocas románticas prestan atención preferente a lo accidental —que nada tiene que ver con lo superficial—, a lo mudable y personal, frente a las épocas clásicas que se centran en el cultivo de lo sustancial, de lo esencial, de aquello que no es mudable, de lo constitutivo del hombre y de las cosas.

No siempre se ha podido conseguir esta vocación universalista y este afán de impersonalidad o de esencialidad, si se quiere, de forma que excluya el peligro de la frialdad o del distanciamiento, pero no es menos cierto, como indica Peyre, que:

«A force de voir en eux —(en los clásicos)— la largeur universelle et abstraite, nous les avons dépouillés d'une grande partie de leur vérité concrète et de leur intensité de vie. Il faut parfois oublier la façade trop noble et trop imposante et jeter un coup d'oeil indiscret sur l'envers du grand siècle»<sup>8</sup>.

Resulta innegable advertir un espíritu filosófico subyacente en esta idea de universalidad, pero no es sólo un precepto de orden lógico. Vale decir, los clásicos no excluyen todo aquello que pertenece a la diferencia específica de la razón en el género humano, porque la razón debe abarcar también al género próximo; y así, toda la riqueza anímica que abarca nuestra gama de sentimientos,

7 GIDE, André: loc. cit., p. 38.

8 PEYRE, Henri: op. cit., p. 97.

de sensibilidad, de deseos más o menos conscientes o instintivos, tiene cabida en las obras clásicas francesas: piénsese no sólo en las tragedias de Corneille y de Racine y en las comedias de Molière, sino en las fábulas de La Fontaine o en *La Princesse de Clèves* de Mme. de La Fayette, etc.

Lo que sí caracteriza a los clásicos del siglo XVII francés es el tratamiento ponderado, alejado de toda estridencia, del amaneramiento o de la tentación de lo novedoso.

En la fluencia de este periodo hay cauce para todas las aguas, pero siempre que el caudal discurra sereno y majestuoso, no en régimen torrencial o abrupto.

4. *Realismo interior y verosimilitud.* Durante mucho tiempo se pensó que el Clasicismo había desterrado de sus páginas la naturaleza con toda su carga de frescor y espontaneidad en aras de una razón aplastante que lo ordenaba todo.

En el siglo XIX Ferdinand de Brunetière en su conferencia «Le Naturalisme au XVII<sup>e</sup> siècle» pronunciada en 1833 seleccionó fragmentos por los que quiso demostrar que los clásicos amaron a la naturaleza sobre todo.

Lo aventurado de estas conclusiones lo advirtió René Bray a fines de la década de los veinte y poco después de pasada una década lo denunció también Daniel Mornet en su *Histoire de la littérature française classique 1600-1700*, publicada en 1940.

Ambos autores coinciden en ver que si bien la naturaleza no está ausente de los textos clásicos, su aparición está como filtrada o mediatizada por una alambicada selección que, en base a la imitación platónica o aristotélica, depura y decanta esa naturaleza, constriñéndola al marco de cierto convencionalismo, lo cual resulta siempre estrecho para algo de por sí desbordante como es la madre naturaleza:

«Les grands écrivains français contemporains de Louis XIV —escribe Peyre— ont aimé le naturel, qui vaut mieux que la nature et qui est souvent précisément le contraire»<sup>9</sup>.

Hoy día, después de las experiencias realista y naturalista, hemos aprendido a dudar de los términos realidad, naturaleza y natural, o al menos a ser más cautos en su empleo, porque el Realismo muchas veces se limitó a describir una realidad que se pergeña, externa, exterior, y el Naturalismo a descubrir aspectos de la realidad que ciertos tabúes habían conseguido expulsar de la literatura, pero en definitiva deformaciones o excentricidades de una realidad en sí mucho más amplia. Nos hemos apercibido de que se puede ser realista o naturalista de formas diversas y de que nunca lo somos de un modo total.

La parcela de realidad que interesa a los clásicos no es otra que aquella a que nos referíamos cuando hablábamos de la sutileza en el análisis psicológico de los personajes, es decir, la realidad interior.

9 Idem, *ibidem*, p. 104.

Una obra clásica carece de la emoción vibrante de un poema romántico o de la minuciosidad descriptiva de una novela del XIX, sin embargo su encanto reside en su realismo interior, en la naturalidad con que nos adentramos en el terreno de lo íntimo, sin sacudidas convulsas, y la dignidad serena con que podemos ver y observar lo natural.

5. *Acatamiento de las reglas.* Este aspecto es sin duda el que ha creado la imagen más tópica del clasicismo francés que perdura hasta nuestros días, incluso cercenando estas reglas a las unidades de tiempo, lugar y acción, que afectan al género dramático tan sólo, mientras que los demás géneros nunca se vieron afectados por tal precepto. Claro es que la producción dramática fue la que alcanzó la más alta cima en Francia durante el siglo XVII y lo más conocido de este periodo.

Suele olvidarse que las reglas abarcan también otros campos, estableciendo una rigurosa distinción de géneros, que exigía verosimilitud y que «les bienséances» o conveniencias eran otro de los requisitos además de las tres unidades.

Es lógico que todo esto nos parezca hoy trasnochado e inválido para el artista de nuestro tiempo, en parte porque hemos progresado y en parte porque en otros aspectos no hemos avanzado tanto.

Un periodo clásico indica una compenetración entre el artista y su público, entre el arte y el medio que lo recibe. Desde esta perspectiva las reglas no las comprendemos por regresión antes que por avance, ya que tales conveniencias trataban de limar las asperezas entre el hombre que crea en solitario y las gentes que reciben ese producto elaborado, querían nivelar mediante preceptos ese inevitable desequilibrio.

A ello se puede objetar que el público ante el cual se estrenaban las obras era selecto y reducido, compuesto por cortesanos y letrados. No obstante cuando Raymond Picard ha estudiado las representaciones y los ingresos de las tragedias racinianas de la época, ha evidenciado que era bastante más amplio el público que acudía y estaba atento a este teatro.

Los periodos clásicos puros son breves como consecuencia de la dificultad en conseguir la armonía en la conexión entre escritor y receptores.

El principal reparo que se ha reprochado a las reglas consiste en decir de ellas que limitan la creatividad del artista, que empobrecen su inspiración. Para mí esta objeción es válida pero relativa, ya que la libertad creadora necesita unos instrumentos con los que actuar, unos cauces por los que discurrir.

Hemos de tener presente además que lo que interesaba a los clásicos era profundizar, ahondar, depurar su estilo, entregar una obra lo más acabada posible y no dar rienda suelta a su espíritu, desbordándose sin limitaciones, como tantas veces sucedería a los románticos.

Conviene precisar que las reglas, que en Francia se impusieron de 1630 a 1640, tuvieron su origen en Italia, no en tierra gala, y, como indica Jacques Scherer, siempre se prefirió la representación de los hechos a su relato:

«Malheureusement—dice Schérer— plusieurs principes qu'ils tiennent pour essentiels prohibent souvent la représentation de l'action: le souci de respecter l'unité de lieu, la nécessité d'observer les bienséances et les vraisemblances écartent de la scène nombre de spectacles. Les récits seront donc fréquents dans le théâtre classique. Mais ils ne seront point préférés par principe à la représentation des actions: c'est le contraire qui est vrai. Chaque fois qu'on le peut, on doit montrer l'événement lui-même; quand c'est impossible, on se résout à la raconter... Le récit n'est admissible qu'autant qu'il est indispensable et tous les théoriciens classiques insistent sur ce caractère restrictif de l'emploi du récit»<sup>10</sup>.

Sin embargo, guardamos por fortuna sobrados testimonios de la época que prueban la existencia de una gran regla sobre todas las demás: la de agradar.

Está proclamada por La Bruyère en su importantísimo capítulo sobre la estética clásica «Des ouvrages de l'esprit» con que abre *Les Caractères*:

«Quand la lecture vous élève l'esprit, et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger l'ouvrage; il est bon, et fait de main d'ouvrier. 31 (VIII)»<sup>11</sup>.

Y más adelante insiste para dejar patente que a veces los grandes espíritus no se someten a tales sujeciones:

«Il y a des artisans ou des habiles dont l'esprit est aussi vaste que l'art et la science qu'ils professent; ils lui rendent avec avantage, par le génie et par l'invention, ce qu'ils tiennent d'elle et de ses principes; ils sortent pour l'ennoblir, s'écartent des règles si elles ne les conduisent pas au grand et au sublime; ils marchent seuls et sans compagnie...61 (IV)»<sup>12</sup>.

También la expresó La Fontaine en el prefacio de sus *Fables*:

«On ne considère en France que ce qui plaît: c'est la grande règle et pour ainsi dire la seule»<sup>13</sup>.

Igualmente se encuentra en prácticamente todos los grandes autores del XVII: Corneille, Molière, Boileau e incluso en el autor francés que mejor supo

10 SCHERER, Jacques: *La dramaturgie classique en France*, Ed. A. G. Nizet, París, 1973. Cit. p. 229.

11 LA BRUYÈRE: *Les Caractères*, Ed. Garnier Frères, París, 1972. Cit. p. 77.

12 Idem, *ibidem*, pp. 92-93.

13 LA FONTAINE: *Fables*. Coll. Le livre de poche N.º 1.198, Librairie Générale Française, París, 1975. Cit. p. 12.

llevar a la práctica tales preceptos, el propio Racine, en cuyo *Préface de Bérénice* indica:

«La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première»<sup>14</sup>.

Los textos de aquel grupo de hombres que hoy hemos rodeado con la aureola de clásicos prueban que siempre tuvieron conciencia clara del valor y de la función de las reglas, y que no cabe pensar en una tiranía de éstas, como durante un tiempo se creyó.

Las reglas deben ser entendidas en su doble vertiente de relación entre escritor y público, y de cauce a la inspiración para que ésta profundice y no se extienda desordenadamente.

6. *Sentido moralizador*. Al aludir en el concepto de clásico a esa acepción según la cual clásicos eran los autores que se enseñaban en clase, omití deliberadamente, para desarrollarlo ahora mejor, decir que una cierta enseñanza didáctica o moral va unida a esta concepción sobre tales escritores.

Es cierto que los escritores clásicos han indicado siempre una finalidad ética que trasciende a la puramente artística, que siguiendo el «utile et dulce» horaciano, han declarado un utilitarismo moral y didáctico en las obras de arte que ellos creaban.

De un lado tenemos los prólogos en los que abunda esta idea.

La Fontaine en el prefacio de sus *Fables* pone acento en el espíritu moralizador que las anima:

«L'apologue moral est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable; l'âme la moralité»<sup>15</sup>.

Molière ha repetido la doble finalidad instructiva y festiva de sus comedias; así justifica ante Luis XIV *Le Tartuffe* en su Premier Placet de la obra:

«Sire:

Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle»<sup>16</sup>.

Asimismo son conocidas las palabras de Racine acerca de la moralidad de

14 RACINE, Jean: *Oeuvres Complètes* (2 vols.). Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, París, 1969. Cit. vol. I, p. 467.

15 LA FONTAINE: *op. cit.*, p. 12.

16 MOLIÈRE: *Le Tartuffe*, Premier Placet présenté au Roi, en *Oeuvres Complètes*, vol. I, Ed. Garnier Frères, París, 1972. Cit. p. 632.

su tragedia, siguiendo el espíritu de los maestros griegos, expuestas en el prefacio de *Phèdre*:

Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour des vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer. Et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur tout autre chose»<sup>17</sup>.

Mención aparte merece Corneille en cuyos prólogos repite una y otra vez el concepto de honor, gloria y moralidad que poseen sus dramas y que tanta bibliografía ha suscitado.

De otro lado están las obras digamos constitutivamente moralistas, desde La Rouchefoucauld con sus *Maximes* o La Bruyère con *Les Caractères* hasta *Les Pensées* de Pascal y *Les Sermons* de Bossuet.

¿Debemos colegir de todo ello que la literatura clásica francesa es sin más una literatura didascálica?

La respuesta es negativa. Veamos por qué.

En primer lugar porque las obras vistas en primer término —me refiero a la producción dramática— aunque posean una intención moral, ésta no se manifiesta de un modo inmediato. Los prefacios proclaman a los cuatro vientos esa finalidad, que sin estar exenta, es secundaria.

En cuanto al segundo grupo, es sin duda literatura moralizadora o ampliamente filosófica, pero su intencionalidad didáctica está enmarcada en un orden estético que es el que lo eleva a categoría artística y trasciende ese fin, que resulta secundario con respecto al análisis psicológico y necesidad de profundización que caracteriza este arte.

El arte clásico no es el arte por el arte, estética que en el siglo XIX adquirió tan gran predicamento, pero tampoco una escuela de sequedad didáctica, sino que clásico es el arte que consigue enseñar deleitando, unir la verdad y la belleza, o mejor, traducir la verdad a belleza, ofrecer lo verídico como algo bello, bajo una bella cobertura formal.

La finalidad moral de estos escritores no consiste tanto en erradicar el mal de la obra cuanto en incluirlo, analizarlo en paragón con el bien, y dejar explícitas o entrelineadas las consecuencias, pero no es un fin de primer orden.

7. *Influencia de la Antigüedad grecolatina.* En este punto conviene

<sup>17</sup> RACINE: loc. cit., vol. I, p. 747

establecer diferencia entre el modo de influencia de la Antigüedad en el Renacimiento y en el siglo XVII.

Y es que entre el Humanismo y el Clasicismo se han producido acontecimientos que han modificado la evolución de la Humanidad y han impedido que la asimilación de la cultura grecolatina se siga produciendo en el mismo sentido.

-- El gran protagonista de este siglo es, como se sabe, la religión con todas las tensiones y guerras que provocó. El cisma protestante y la posterior Contrarreforma son factores que influyeron decisivamente en las conciencias de aquellas gentes.

-- Al gusto por lo pagano y a la alegría de vivir propios del Renacimiento se ponen cortapisas de índole religiosa.

-- Hay además una toma de conciencia de la madurez que han alcanzado las lenguas y literaturas romances, y la imitación sin elaborar de lo grecolatino, ese retorno a las fuentes que resultó excesivo en el quinientos, es ahora puesto en cuestión.

-- De otro lado el espíritu científico ha hecho más exigentes las conciencias, rigurosas en la selección de lo que perciben.

-- En el seiscientos no existe tanta necesidad de volver a la Antigüedad, porque se parte del trabajo y de las experiencias de todo un siglo que había querido abolir el letargo medieval mediante una exuberante actividad artística.

-- En esta época se desarrolla la famosa «Querelle des Anciens et des Modernes», importantísima polémica crítica entre los partidarios de hacer tabla rasa de los orígenes de nuestra civilización, que, según ellos, frenan el desarrollo de la cultura de entonces constriñendo a los artistas a la imitación de modelos establecidos a priori para siempre y quienes defienden la permanencia en la fidelidad a la Antigüedad griega y latina y la supeditación a sus dictados.

Queda, pues, manifiesto que en estos momentos no se da el acatamiento universal, propio del Renacimiento, ante lo antiguo, ni esa candorosa confianza con que se limita todo lo grecolatino en el período humanista.

Henri Peyre ha escrito:

«La dette de Pascal, de Descartes, des moralistes y compris La Bruyère, de Molière est presque nulle envers l'antiquité. Celle de Bossuet est limitée par son christianisme. La Fontaine a saisi quelque chose du parfum antique, mais il a assez dit que son imitation restait libre»<sup>18</sup>.

Sin embargo, es obvio que autores como Corneille y Racine deben gran parte de su formación y de su obra a la temática griega más que a la latina.

---

18 PEYRE, Henri: *op. cit.*, 132.

Si el teatro clásico francés posee unas particularidades que le confieren personalidad y fisonomía propias que en este sentido lo diferencian del teatro griego, no se sigue de ello que la influencia haya desaparecido o esté ausente; simplemente hay una asimilación distinta en función de las peculiaridades de esa época, que es menos ingenua que la anterior y elabora los materiales que recibe con más cuidado y discernimiento.

Los artistas clásicos franceses que se interesan por sus antecesores sureños, lo hacen por aquella belleza equilibrada, por la vocación de universalidad, por la grandeza y simplicidad de su arte, por el ideal artístico de armonía y moderación que presidió las obras griegas y latinas.

Pero a ellos no les interesa un mero trasplante de esas formas, sino que quieren utilizarlas adaptándolas a sus fines determinados. Como todos los artistas que han sabido conciliar la tradición con la originalidad, los clásicos franceses interesados por el arte antiguo, sustituyeron la imitación por la asimilación. Más que un trasiego de formas, se produjo un trasiego de esencias.

### III. LA BELLEZA CLASICA

La categoría del gusto es uno de los criterios fundamentales de la mentalidad artística durante el siglo XVII, tal como podemos leer en La Bruyère:

«Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature, Celui qui le sent et qui l'aime a la goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime en deça ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement.<sup>10</sup> (1)»<sup>19</sup>.

Es cierto que a medida que nos hemos ido adentrando en el estudio de las características del clasicismo francés, hemos podido ir desentrañando de un modo paralelo su ideal de belleza, la estética del arte y de la literatura de este tiempo histórico. Convendría, no obstante, profundizar algo más en este aspecto y sistematizar, además de los rasgos fundamentales ya contemplados, los ideales que presiden la creación de aquella época, ideal artístico que debemos inferir por los resultados alcanzados.

-- No es el arte clásico una expresión formalista, como algunos han creído, tomando como base la perfección formal de sus obras artísticas.

La búsqueda de belleza externa no constituye su finalidad última, sino que tratan de hallar la verdad del pensamiento y de los sentimientos so capa de una agradable cobertura exterior. El primer logro de la estética clasicista

---

<sup>19</sup> LA BRUYÈRE: *op. cit.*, p. 69.

radica en el equilibrio entre fondo y forma, en la armonía con que se ofrecen ambos elementos en la obra resultante de su adecuada conjunción.

El concepto de forma para los clásicos es el de crisol que decanta el material, selecciona las influencias, depura el lenguaje y estiliza la inspiración a fin de que el interés, primordial sobre todos, de profundizar en la vida y calar en lo hondo de la riquísima realidad interior no se desparrame en superficiales florituras ni burbujeante variedad.

La tentación de lo formal, de deslumbrarnos ante la perfección externa de las formas clásicas, no debe hacernos olvidar su contenido para comprender que el ideal estriba en el equilibrio de este binomio, y que esa belleza externa es fruto de una cuidada elaboración que ha podado lo accesorio, lo disperso, para quedarse con la esencia de la idea, de la emoción y de la belleza.

-- La belleza clásica está regida y presidida por el orden, que no es lo mismo que la ordenación (consistente en un ordenamiento analítico en partes o divisiones).

El orden clásico es un gusto no tanto por la composición estructural, que a veces también importa, cuanto, y sobre todo, por la combinación de los elementos que concurren en la obra confiriéndole el sentido de unidad.

Henri Peyre cree que Racine es el gran maestro de este arte:

«Chacune des grandes tirades d'*Andromaque* et de *Phèdre* est un discours vivant et vécu, jaillissant sans nul artifice de la bouche du personnage inspiré. Rien de mécanique ou de factice dans les oscillations alternatives de passion et de haine, de remords et d'abandon, de lucidité et de folie. Les images les plus évocatrices, les vers les plus mélodieux sont fondus en une couleur ardente, et ne doivent rien aux effets faciles de contraste ou de surprise»<sup>20</sup>.

-- Junto a ello debemos añadir un gusto por lo sobrio. La simplicidad es lograda a fuerza de depuración, la apariencia de desnudez es hija de un esfuerzo de selección que entrega de forma simple el resultado de una complejidad con la que el autor se ha debatido.

Recurramos una vez más a la palabra autorizada de La Bruyère:

«Tout l'esprit d'un auteur consiste à bien définir et à bien peindre. Moïse, Homère, Platon, Virgile, Horace ne sont au-dessus des autres écrivains que par leurs expressions et par leurs images: il feut exprimer le vrai pour écrire naturellement, fortement, délicatement. 14 (I)»<sup>21</sup>.

En realidad sólo los grandes espíritus pueden hacer este trabajo, porque

20 PEYRE, Henri: *op. cit.*, pp. 148-149.

21 LA BRUYÈRE: *op. cit.*, p. 70.

simplicidad no es en modo alguno simplificación, sino hacer de la ausencia de adornos el principal ornamento.

Precisamente la vitalidad imperecedera de las obras clásicas estriba en renunciar a la ornamentación momentánea y pasajera, que puede cautivar a un público coetáneo, sin posibilidad de trascendencia más allá de la caducidad de esa moda.

— A la armonía entre contenido y expresión, al gusto por el orden, a la sobriedad de medios, a la simplicidad estilizada es preciso añadir una última nota que complete el ideal de belleza del Clasicismo francés: la claridad.

Para comprenderla conviene remontarse al estado de lengua del siglo XVII, que sólo a partir de su segunda mitad puede recoger los frutos de la lucha de escritores y educadores por modelar la sintaxis francesa y hacer la lengua gala más flexible y melódica, más apta en definitiva para ser materia de belleza y más ágil como vehículo de ideas.

La tarea, en la que no podemos olvidar el papel de los gramáticos, sobre todo de Arnauld y Lancelot con la *Grammaire générale et raisonnée*, incumbe a todas las clases cultas y el ansia de perfección del francés se hace común en aquel tiempo.

Pues bien, sin identificar la claridad del lenguaje con la de la literatura, sí debemos ponerlas en relación.

Se quería aprovechar la elegancia y claridad del francés, laboriosamente conseguidas, para hacer una literatura que reflejase esa transparencia y luminosidad, que se mostrase capaz de ir del pensamiento a la escritura sin recovecos sinuosos ni pomposidad fastuosa.

La claridad entra así en estrecha relación con la simplicidad y la sobriedad. De todos modos diré que analizar un ideal artístico es desglosar algo que se da en sí unificado, ver diferentes aspectos de una entidad que tiene existencia sólo en el intelecto, allí donde confluyen las tendencias artísticas de una época con el gusto individual de sus hombres y las aspiraciones estéticas últimas de cada artista.

En cualquier caso, la claridad no está reñida con la profundidad. Debe quedar bien sentado que ni la simbología o plurisignificación de una obra la equipara a un jeroglífico ni la profundidad se identifica con la oscuridad.

La dificultad consiste en ser claro tratando con profundidad un tema y en que ese escrito, además de lo que revela, incluya o evoque otros muchos sentidos, o connotaciones que pueda ir atribuyéndole cada lector.

Será en todo caso la pervivencia a través del tiempo, como dice sagazmente La Bruyère, la que dictamine acerca de la validez última de las obras:

«Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de son siècle songe plus à sa personne qu'à ses écrits: il faut toujours tendre à la perfection, et alors cette justice qui nous est quelquefois refusée par nos contemporains, la postérité sait nous la rendre.67 (1)»<sup>22</sup>.

---

22 LA BRUYÈRE: *op. cit.*, p. 95.

Ciertamente que son bien pocos los artistas que consiguen sobrevivir a este tamiz temporal, pero sin duda el siglo XVII francés nos ofrece un elenco nada desdeñable.