

Edmond Rostand

Cyrano de Bergerac

Prólogo, traducción y notas de
Mauro Armiño



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Cyrano de Bergerac*

Primera edición: 2008
Segunda edición: 2016

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© del prólogo, traducción y notas: Mauro Armiño, 2008
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2008, 2016
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-313-3
Depósito legal: M. 413-2016
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Prólogo, por Mauro Armiño
- 37 Bibliografía
- 39 Nota a la edición

Cyrano de Bergerac

- 47 Acto primero: Una representación en el Palacio de Borgoña
- 141 Acto segundo: La pastelería de los poetas
- 217 Acto tercero: El beso de Roxana
- 291 Acto cuarto: Los cadetes de Gascuña
- 371 Acto quinto: La gaceta de Cyrano

Prólogo

La noche del 27 de diciembre de 1897 Francia se vio sacudida por un terremoto teatral como no había tenido otro en su historia, el estreno de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand; y aunque la prensa positiva recordó enseguida el estreno del *Hernani* de Victor Hugo, no había comparación posible: *Hernani*, con el patio y los palcos en pie de guerra en la vieja lucha entre Antiguos y Modernos, entre defensores del neoclasicismo y partidarios de una ruptura que llevaría el nombre de romanticismo, supuso un éxito para este movimiento, pero los espectadores se dividieron hasta la greña a unos pocos pasos del escenario, con agresiones, griterío, tumulto y escándalo inenarrables: la batalla de *Hernani*. En cambio, *Cyrano de Bergerac* provocaba la noche de su estreno la unanimidad general, las lágrimas de los espectadores que creían recuperado el «teatro para Francia» y se abrazaban, desconocidos o incluso enemigos, entre lá-

grimas. Nunca había habido noche comparable: la esposa de Edmond Rostand, Rosemonde Gérard, escritora y poeta como él, no dudó en adjetivarla en sus Memorias como fecha «inmortal».

Lo ha sido, desde luego, más que *Hernani*, y más también que obras que fueron el éxito de su siglo; en el XVII, por ejemplo, sacudió al público parisino *Timócrates* (1656), una pieza de Thomas Corneille, hermano del dramaturgo famoso, de la que el tiempo ha dado buena cuenta y arrumbado en el olvido; el éxito de *Hernani* fue precedido y seguido por tres sonoros triunfos de taquilla, el de *Visperas sicilianas*, de Casimir Delavigne, en 1819, y por *Anthony* y *La Torre de Nesle*, ambas de Alexandre Dumas en 1831. Nada comparable, sin embargo, con *Cyrano de Bergerac*. Para explicar las razones de semejante triunfo, que un siglo más tarde sigue vivo sobre las tablas, y no sólo en Francia, se han aducido diversas razones que no justifica la trayectoria de su autor.

Edmond Rostand, un marsellés de familia burguesa, aún no había cumplido los treinta años: nacido en 1868, había hecho brillantes estudios preliminares apoyado por un padre poeta y periodista; pero tras un ensayo sobre escritores que sólo tienen en común haber nacido en su región natal –el novelista barroco Honoré d’Urfé (1568-1625), instaurador del género pastoril con *L’Astrée* (1607), por un lado, y por otro el padre del naturalismo, Émile Zola–, estudiaba en París la carrera casi obligatoria para los hijos de la burguesía: Derecho. Cuando conoció a Rosemonde Gérard, hija y heredera de un conde del Imperio y mariscal, que no dudó en apoyar con su fortuna patrimonial los inicios literarios

de su esposo¹, sólo era un joven poeta acaso con futuro; su primer intento teatral, el vodevil *Gant rouge* (1889), escrito en colaboración con Henri Lee, hermanastro de Rosemonde, fue un fracaso; su poemario *Musardises* (1889) estaba al margen de la poesía francesa del momento; y su blquette *Les Deux Pierrots* (1890), en un momento en que los simbolistas habían llenado sus poemas de Pierrots lunares, fue rechazada por la Comédie-Française; tres años más tarde, sin embargo, le aceptaba *Les Romanesques*; con *La Princesse lointaine*, escrita para Sarah Bernhardt, Rostand cosecha un fracaso a medias mientras con la obra siguiente, el misterio medieval *La Samaritaine*, consigue un éxito a medias, basado sobre todo en el talento de la gran actriz, y no en el texto pseudo medieval y pseudo evangélico escrito por Rostand.

1. Rosemonde Gérard (1871-1953), también escritora, publicó su primer poemario, *Les Pipeux*, poco antes de casarse con el dramaturgo en abril de 1890. Además de unas memorias, insistió en el género poético: *Les Féeries* (1933), *Rien que des chansons* (1939), *Les Muses Françaises* (1949); entre sus blandos versos romanticoides hay dos que hicieron fortuna y pueden compartir la «inmortalidad» de *Cyrano* por haberse convertido en eslogan comercial: «Car vois-tu, chaque jour je t'aime davantage, / Aujourd'hui plus qu'hier, et bien moins que demain» («Pues ya ves, cada día te amo más, / Hoy mas que ayer, y mucho menos que mañana»). Más tarde, colaboró con su hijo Maurice en sensibleras comedias en verso como *Un bon petit diable* (1911). Maurice (1891-1968), poeta, novelista y dramaturgo de cierto éxito, mereció los honores del celuloide en dos ocasiones: la obra escrita en colaboración con su madre y *L'Homme que j'ai tué* (1921), novela de inspiración pacifista, que él mismo llevó al teatro, y que dirigieron en el celuloide el francés R. Leprince (1924), y Ernest Lubisch en su etapa americana (1932). El segundo hijo del matrimonio, el célebre biólogo Jean Rostand (1894-1977), antes y después de dedicarse a los estudios científicos publicó ensayos de orden filosófico y moral.

Algo cambió su suerte tras el éxito de *Cyrano*, si dejamos a un lado los honores que esa pieza le consigue, entre ellos ser elegido miembro de la Academia Francesa (1901). Pero cuando Sarah Bernhardt, interpretando el personaje masculino del título logra otro éxito con *L'Aiglon* (1900), Rostand, sintiéndose enfermo, tiene que retirarse a su villa de Cambo, en los Pirineos, donde pasará los dieciocho años restantes de su vida; no volverá a repetir el éxito de *Cyrano*, teniendo que soportar en cambio alguna gran decepción, por ejemplo la de *Chantecler* (1910), la obra de la que más esperaba el autor y también la vida teatral parisiense: pero fue un fracaso sin paliativos, de la que no se repuso, mientras *Cyrano* seguía su carrera en forma de ópera, de adaptación cinematográfica, etc. Y *La dernière nuit de Don Juan*, que se estrenó póstuma y reconstruida por el editor a partir de «borradores fragmentarios y muy tachados», en 1921, pasó sin pena ni gloria.

El arrollador éxito de *Cyrano* carecía de precedentes, y no tardaron en lanzarse a la busca de las causas dramáticas, críticos y gentes de teatro. La crítica periodística no había acogido de manera unánime el triunfo de *Cyrano*: el teatro, lo explicaba ya Molière, no es literatura solamente, sino también, y además, espectáculo; obras que no aportan nada a la historia del teatro como literatura son hitos de taquilla y se mantienen en la memoria popular como puntos de referencia. La crítica llena de pomposos elogios de Francisque Sarcey se vio contrarrestada en los ámbitos literarios, sin afectar en absoluto al éxito de taquilla, por algunas críticas que negaban cualquier valor a *Cyrano de Bergerac*. Para André-Ferdinand Hé-

rold, también dramaturgo simbolista, era deplorable el estilo de una obra sensiblera, trivial, de bromas mediocres y fáciles.

Alguna de las causas de ese triunfo tenía que ver con la realidad de los escenarios franceses de fin de siglo, que ofrecía a los espectadores obras tan pasadas o tan vanguardistas que el público quedaba al margen por exceso o por defecto. Dumas hijo, por ejemplo, escribía obras de tesis, mientras el teatro naturalista escenificaba dramas tremebundos de ideas, con planteamientos sociales de hondo calado como las relaciones entre patronos y obreros, la postura ante la ciencia, la ingratitud de los hijos, el sometimiento de la mujer, el poder del dinero, etc.; el teatro sentimental, por su parte, analizaba pasiones de pareja con cierto lirismo y buceaba en el análisis psicológico como también hacía Dumas hijo; aun así, este tipo de teatro «viejo» no podía competir con las comedias, los vodeviles de bulevar, las farsas, y el resto de títulos que sólo buscaban agradar al espectador.

El frente renovador, por su parte, partía de dos premisas: hacer del teatro un «arte» escénico, cuidando decorados, vestuario, intérpretes y el resto de la materialidad de lo que se llama montaje teatral; y cambiar el registro temático. Dos directores de escena son los renovadores de ese momento: André Antoine (1858-1943) y su Théâtre Libre, y Lugné-Poe (1870-1940) y su Théâtre de l'Œuvre: ambos volvieron la mirada hacia el teatro procedente de las «nieblas del Norte», firmado por autores como Ibsen, Bjornson y Strindberg; hacia el este de Europa, presentando sobre las tablas al alemán Gerhart Hauptmann, o a los rusos Turgueniev y Tolstoi. Lugné-

Poe introdujo además el teatro simbolista, estrenando piezas capitales para la evolución del arte escénico, como *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck; mas todo este teatro, por más apreciado que fuera por la crítica, no conseguía el favor del público: para los simbolistas ya suponían un éxito dos representaciones de sus obras, pues no tenían a los espectadores por jueces de su labor, hasta el punto de no ver siquiera la necesidad de que sus obras subieran a un escenario, dejado por ellos a otro tipo de discusiones –por ejemplo, temas sociales a lo Ibsen o a lo Hauptmann.

En las últimas décadas del siglo, en Francia se había percibido un claro divorcio entre teatro y literatura; por un momento, los versos brillantes de *Cyrano* hicieron pensar que la «poesía» subía de nuevo a las tablas y era la pieza ideal para reconciliar la escena con lo literario. Lo escandaloso del éxito radicaba en que *Cyrano* no entraba en el orden de lo literario, no renovaba el teatro y menos aún la literatura:

Todo esto es culpa de los historiadores. Describimos la fila de las transformaciones literarias: la innovación lograda se vuelve un modelo, el modelo trivial; nos apresuramos a explicar la originalidad por sus antecedentes y su posteridad. Pero hay obras que se burlan de nosotros, aquellas que han triunfado no en el orden de la innovación, sino en el orden de la memoria, no en el sistema del modelo literario, sino de la referencia colectiva (...) Ellas mismas se han situado como fuentes, han suscitado imitaciones, y pueden hacerse de ellas ediciones universitarias. Pero han entrado en nuestros recuerdos con una fuerza de penetración que otras no tienen.

Madame Bovary es sin duda un texto más importante para la historia de la literatura que *Los miserables*, que, sin embargo, abre los códigos de nuestra memoria con una facilidad incomparable. Si nos empeñamos en hacer entrar *Cyrano* en una historia, no será en la de la invención literaria, sino en la de la memoria de los hombres, desde finales del siglo XIX².

Estas equivocaciones de criterio, mucho más frecuentes en teatro que en el resto de los géneros, no impidieron que la popularidad de Rostand alcanzara grados desconocidos hasta entonces: Rostand era parado por la calle y sus viajes familiares se notificaban al día en los periódicos, para irrisión de uno de los escritores más ácidos del período, Léautaud, que calificaba ese hecho como «número de circo». Pero es Jean Cocteau quien cuenta (*Portraits-souvenirs*, 1935) la anécdota que muestra hasta qué punto Rostand fue víctima precursora, y encantada, de la manía adoratriz de famosos de toda laya que el siglo XX llevó a su colmo y el XXI parece llevar más allá de las estrellas. A una cena habitual a la que asistían la condesa Anna de Noailles, poeta más apreciada en esa época por sus títulos nobiliarios y su fortuna que por sus obras –deben olvidarse los ditirámicos elogios de su amigo Marcel Proust–, el crítico Jules Lemaitre, que había puesto más que serias reservas al éxito de *Cyrano*, y el propio Cocteau, se unió Rostand, deseoso de fascinar o seducir al crítico:

2. Pierre Cinti, «Préface» a su edición de *Cyrano de Bergerac*, Le Livre de Poche, 1990.

De pronto, a Rostand se le cayó el monóculo y se rompió. El camarero que les servía se precipitó y se guardó los trozos. La cajera se puso a hacer melindres y reclamó uno. Fue entonces cuando Rostand sacó del bolsillo un segundo monóculo, que le dio, y un tercer monóculo, que se colocó en el ojo.

¿Irritó a Lemaitre el número de aquellos monóculos? ¿Esperaba el vaso aquella gota? Lo cierto es que, cuando Rostand quemó el mantel con su cigarrillo, y, con gesto travieso, fingía temor y pretendía no saber qué hacer, Jules Lemaitre salió de su mutismo para decir con voz seca: «Es muy fácil. Firme el agujero...».

También al éxito de una simple obra de teatro ayudó a la situación política de una Francia que no se había repuesto de la invasión del ejército prusiano y la derrota de sus tropas en 1870. Durante dos décadas los franceses habían digerido mal los acontecimientos sobrevenidos luego: en un clima de nacionalismo exacerbado con afanes de revancha, se produce un hecho que divide durante una larga década al país: la condena, en 1894, del capitán judío Alfred Dreyfus, falsamente acusado de espionaje en favor de Alemania, sirvió de exutorio a los deseos de revancha por la pérdida de Alsacia y Lorena que cualquier mapa escolar reflejaba; los afanes expansionistas franceses de ese momento, con conflictos en distintas partes del mundo –contra Inglaterra en el valle del Nilo–, con anexioniones como la de Madagascar en 1896 y en ese mismo año del protectorado de Túnez, con una libertad de prensa recortada tras la bomba lanzada contra la Cámara de Diputados en 1893, que dio lugar

como primera secuela a duras leyes contra cualquier movimiento revolucionario, no bastaban para calmar los ánimos de una Francia que ve impávida, por un lado, el nacimiento de lo que más tarde sería el cine (Lumière, 1894), el perfeccionamiento del gramófono, los rayos X, etc.; y, por otro, asiste al crac de la Union Générale (1882), al tráfico de las condecoraciones de la Legión de honor, al escándalo del Canal de Panamá (1892-1893) que ensucia las manos de varios políticos. El pesimismo asfixia la vida política y social, nacen y se multiplican Ligas de patriotas que provocan un avance rápido de la intolerancia, por ejemplo contra judíos y anarquistas, y son caldo de cultivo para golpes de Estado, como el propiciado por el general Boulanger (1889), a quien sólo sus vacilaciones hicieron que no triunfase el golpe que había preparado. A esa Francia, un *Cyrano* puede servirle de ejemplo: la valentía mosquetera del personaje coincidía además con noticias de heroísmo de soldados franceses en los territorios de ultramar, mientras París se pudría entre escándalos políticos como los ya citados. Fue Jules Lemaitre quien, rechazando más el entusiasmo general que la obra, afirmó que *Cyrano* se «beneficia incluso de nuestras discordias civiles...»; para el crítico, el hecho de que algún periodista haya visto el despertar del nacionalismo en Francia, «muestra a las claras que sentimientos o instintos bastante ajenos al arte han venido a secundar el éxito de esta exquisita comedia novelesca...». El crítico más conocido del momento, Francisque Sarcey (1827-1899), que permanecía cerrado a toda innovación y llevaba treinta años dictaminando en nombre del sentido común y alabando sobre todo el oficio dramático

con criterios ya superados, hace del héroe de salón inventado por Rostand el paladín de una Francia que debe mirarse en el espejo glorioso de otra época, para terminar viendo en el estreno de la obra «el despertar de la Galia», una Galia capaz de crear en arte escuelas más autóctonas. Y el respetado erudito Émile Faguet, por su parte, veía apuntar una nueva escuela literaria: «Después de 1630, 1660, 1830, me es dado ver renacer en literatura un gran movimiento nacional».

No había causas literarias que pudieran explicar el éxito de *Cyrano*. En teatro, Rostand se apartaba de cualquier renovación. *Cyrano* estaba hecho de viejos recortes del pasado: empezando por las piezas de capa y espada españolas: Rostand había aprovechado el descaro de la nueva comedia de Lope de Vega, de sus discípulos y de la siguiente generación; y siguiendo por *Le Cid* de Corneille y la tradición francesa de espadachines pintorescos, –de nuevo Corneille y sus matamoros, por ejemplo en *L'illusion comique*–, a lo que hay que añadir cierta aura de los héroes románticos, unas gotas de melodrama y algunos elementos de la tragedia clásica, que ya figuraban tanto en Corneille como en Racine; éste había cimentado sus tragedias en un esquema muy simple: un hombre que ama a una mujer que ama a otro. La intervención del Destino convierte la comedia en tragedia, y en el último momento, cuando la verdad de su amor surja necesariamente, Cyrano se verá imposibilitado para declarar su amor, un amor por Roxana que ésta descubre *in articulo mortis* del héroe.

Pero había en la pieza un componente opuesto al naturalismo y que coincide con los simbolistas y la exaltación

del individualismo en el arte que domina el fin de siglo: el propio Rostand había intentado crear la figura de un poeta maldito en *La Princesse lointaine*: su protagonista, el trovador Joffroy Rudel, está dedicado exclusivamente a su obra, alejado del público, para cultivar el yo, la estética de la elegancia que está por encima del vulgo; Rudel es un poeta solitario, enamorado de una inconstante, que exalta el triunfo del amor sobre la carne, y predica el amor que no se consuma; mártir del amor, como Cyrano, en Rudel, por más rasgos simbolistas que contenga, hay ya situaciones cyranescas. El individuo se impone en un fin de siglo que ya ha leído a Nietzsche, y, hasta cierto punto, Cyrano es heredero de esa voluntad que lanzaba al individuo hacia el sacrificio y el heroísmo.

Por la vía sentimental, Rostand repetía una de las creaciones mayores de Victor Hugo: el amor imposible de la bella y una bestia, Quasimodo; Cyrano, con su nariz «inhumana» y su alma llena de lirismo, que recita en el último momento la carta guardada desde el sitio de Arrás, resulta carne de folletín melodramático, un ejemplo puro de novela sentimental incrustada en una tragedia. Cyrano no tiene enemigo al que enfrentarse porque De Guiche es demasiado pequeño para ser considerado como el contrincante de la tragedia clásica: si hay un enemigo, un contrincante teatral de Cyrano, es el propio Cyrano, porque en la partida de amor que entabla con Roxana no puede vencer. El héroe es jactancioso, fanfarrón, provocador, de verbo fácil y entusiasta, y, además, un enamorado que nunca podrá alcanzar el objeto de su pasión: su fealdad le impide dar el primer paso; lo hace por persona interpuesta, para luego callar hasta la muer-

te; topamos entonces con el enamorado de los cancioneros del amor cortés, el enamorado del amor imposible, que coincide en parte con el enamorado del preciosismo, y que parlotea en verso: sus delicadezas no tienen más premio que el laurel poético y el prestigio en ese entorno social.

En cuanto al entorno del héroe, lo que le rodea, ya había sido difundido por la literatura más leída del siglo: este espadachín es hermano carnal de los cuatro héroes de *Los tres mosqueteros* de Alexandre Dumas y de su versión teatral, hasta el punto de que Rostand no deja de hacer un guiño de homenaje a D'Artagnan, que pasa fugaz por la tercera escena del primer acto. Muy por encima de otros espadachines epígonos de D'Artagnan —el Lagardère de Paul Feval, entre ellos—, Cyrano es deudor también del universo de *Le capitaine Fracasse* (1863), ideado por Théophile Gautier, y también llevado a escena en 1869: de esta novela, así como de *Le Roman comique* de Scarron, sacó Rostand, por ejemplo, las pinceladas sobre las gentes de teatro en *Cyrano*.

Tampoco para el espectador estaba muy lejos el mundo de los salones preciosos: había aparecido de la mano de Dumas en el capítulo XXIII de *Veinte años después*, donde ahora es el creador de los mosqueteros el que hace el guiño a su antepasado, llevándonos hasta el salón de Scarron casi en las mismas fechas de *Cyrano de Bergerac*, aunque Dumas, más preciso históricamente que Rostand, novela esa visita en 1648, fecha en la que podía hablarse con más propiedad de esos círculos culturales. Ahí incrusta Rostand a Madeleine, una preciosa pesada, que, en la escena del balcón, remeda el lenguaje de las

«sabias» y exige frases incomprensibles, palabras nuevas que obligan a Cyrano a inventar el verbo «deslabyrinthar» para aplicarlo al mundo de los sentimientos.

En resumen, Rostand recrea un mundo bien conocido sólo por unos pocos y mal conocido por la mayoría de los espectadores, que, sin embargo, poseen la imagen idealizada a grandes trazos que de la época podía percibirse en la lectura de los títulos citados más arriba y otros más que impregnaban los folletines: rateros y soldados fanfarrones, mozas de mesón y bigotudos mosqueteros, gentilhombres sin bolsa pero prestos a sacar la espada por un puntilloso concepto del honor o por pura afición a la gresca, etc. La sociedad francesa de la quinta década del siglo XVII no ha llegado a su siglo de Oro, no ha ganado todavía el esplendor universal que iba a empezar con Luis XIV una década más tarde. Richelieu había declarado la guerra a España en 1622 dando inicio a un cambio del poder imperial, que pasaba del país donde nunca se ponía el sol al esplendor del Rey Soleil, Luis XIV. Una de las escaramuzas de esa guerra de poderes sirve de marco al «penacho» de Cyrano de Bergerac: muerto Luis XIII en 1643, la reina madre, viuda y Regente, la española Ana de Austria, confía el poder a «su» cardenal, Mazarino, de origen italiano, mientras los mariscales Condé y Turenne cosechan un rosario de triunfos sobre la coalición de las tropas españolas e imperiales: en Rocroi (1643), y en Friburgo (1644), victorias a las que siguen la conquista de ciudades claves: Worms (1644), Maguncia (1644), Tréveris (1646), y la invasión de Baviera (1646). Esa guerra de los Treinta Años tiene un final provisional en la paz de Westfalia porque Francia se ve

envuelta en una querrela intestina: la nobleza consigue de la monarquía ver satisfechas, tras una primera Fronda (1648), sus exigencias; pero la paz, firmada en 1648, no durará ni un año; los Príncipes –las más altas alcurnias, tan regias casi como la del propio rey, a cuya familia y sangre pertenecen–, forman bajo la dirección del príncipe de Condé una nueva Fronda junto con el Parlamento parisino; y poco faltó para dar al traste con Mazarino y con Luis XIV: la reacción del cardenal, mientras el niño Luis XIV alcanzaba su mayoría de edad en 1651, fue en esta ocasión rápida y sin contemplaciones; tenía que asegurar el poder del rey-adolescente para dar paso al reinado más esplendoroso que hubo en Europa, y lo consiguió: la Fronda fue yugulada, Condé hubo de exiliarse a España y ponerse al frente de tropas españolas en el norte de Francia, donde deberá enfrentarse a Turenne: es en ese momento, en 1654, cuando se produce la escaramuza del sitio de Arrás, ciudad cuyo asedio se vio obligado a levantar Condé.

La acción de *Cyrano de Bergerac* ocurre asimismo en el período de los grandes trágicos franceses: de 1640 a 1644 se ve a la poesía cambiar de suelo: la lírica se limita a repetir esquemas del pasado mientras en los escenarios se planta la gran poesía del momento con los estrenos de Corneille (*Horacio*, *Cinna*, *Poliuto*, *El mentiroso*, *Rodoguna*), y mientras Descartes publica parte de su mejor labor filosófica: las *Meditaciones metafísicas* (1641) y los *Principios de la filosofía* (1644). A su lado, en la vida político-social se produce un movimiento al que está estrechamente vinculada la acción y los personajes que conviven con Cyrano: el movimiento precioso, o preciosista,

que empieza en cierto modo cuando Richelieu funda la Academia Francesa (1634), y que irrumpe, traspasando los círculos eruditos, en los salones, en especial en el salón de la marquesa de Rambouillet durante quince años (1630-1645).

En esos salones se mezcla la más alta sangre de la aristocracia con escritores y dramaturgos; en ellos se canta, se hace música, se discute y se conversa, se someten las obras recién escritas y aún no publicadas al dictamen y parecer de la asamblea, en un ambiente de selecto «cogollito» y con un lema obligado: superar el espíritu del vulgo, lo vulgar, y defender y mantener la elegancia, la dignidad de las costumbres y la pureza de la lengua. Esta reacción contra la vulgaridad, que tiene sus momentos culminantes en la novela pastoril de Honoré d'Urfé (marsellés, como Rostand) *L'Astrée*, en las largas novelas de Mlle. de Scudéry, en la profusión de un género exquisito, el de las *Cartas*, al que Cyrano dedicó buena parte de sus horas para mostrarse galante, libertino, satírico, etc., terminó provocando exageraciones y disparates que darían a Molière, apenas una década más tarde, materia para la burla en sus grandes comedias, jugando con el abuso de las metáforas e ironizando sobre la disparatada inventiva de vocabulario. Otra literatura, realista, burlesca, grotesca, trabajaba como contrapartida del movimiento precioso, con Scarron y su *Le Roman comique* (1649-1657), magistral relato de la vida de los cómicos ambulantes; y con un gran lingüista, Furetière, que se atreve a cultivar el género narrativo en *Le Roman bourgeois* (1666), etc. Es en esta corriente realista que aprovecha el grotesco impuesto por el barroco donde se ins-

cribe la obra del propio Cyrano, cuyo estilo, tocado por el preciosismo, hace que Scarron lo compare a un haz de espinas cuyas puntas hieren de modo horrible.

Sabemos poco de Savinien de Cyrano de Bergerac, nombre este último que tomó de un dominio que su familia, perteneciente a la pequeña nobleza de toga, poseía cerca de París, en el valle de Chevreuse; había nacido en la capital francesa, el 5 de marzo de 1619, y abandonado los estudios para alistarse, junto a su amigo de infancia Henri Le Bret, en el regimiento de los guardias del capitán Carbon de Castel-Jaloux (1639), con el que participó en las campañas de Champagne y de Picardía (1640); en esta última recibió un disparo de mosquete, y durante el sitio de Arrás fue herido por la espada en el pecho. Abandona entonces la vida militar y frecuenta las clases de Gassendi y los ambientes libertinos –entiéndase en su sentido de época: descrito en materia de religión– de París; como hecho verídico y comprobado se sabe que, gran espadachín, puso en fuga en la Puerta de Nesle a un centenar de bandidos, nueve de los cuales resultaron heridos. En una de sus cartas titulada «El duelista», de 1654, esboza el retrato de un espadachín, experto en la materia pero algo cansado de tener que estar demostrando a cada paso su capacidad para herir al adversario. Arruinado y doliente de una enfermedad venérea, en 1645 se refugia en casa de su amigo, y luego blanco de sus pullas, D'Assoucy, antes de recibir la herencia paterna dos años más tarde; herencia que dilapida en ese mismo año de 1647, que también conoce la publicación de sus primeras obras: *Le Pédant joué*, que no sabemos si llegó a los escena-

rios, y unas cartas satíricas; en 1649 escribe la primera parte de *L'Autre Monde. L'Histoire comique des États et des Empires de la Lune*, continuada en 1650 con la *Histoire comique des États et Empires du Soleil*, obras que aparecerán póstumas en 1657 y 1662, respectivamente, gracias a los cuidados de Le Bret, que se encargó además de censurar el texto; la obra en su integridad no apareció hasta 1921.

Poco más se sabe de su vida: durante la Fronda, Cyrano pasó de una postura inicial contra Mazarino a ser protegido por el cardenal. En 1654 logra que *La Mort d'Agrippine* se represente en el Hôtel de Bourgogne, de donde deberá ser retirada enseguida acusada de blasfema por su crítica de la religión y la reivindicación al derecho a la impiedad; el protagonista, Sejano, se niega a creer en el más allá tras la muerte. Protegido por el duque D'Arpagon, lo encontramos luego postrado en cama por las secuelas de una enfermedad venérea o bien por la caída de una viga sobre su cabeza, accidente del que no se sabe si fue casual o intento de asesinato. En esa lamentable situación se refugió en el convento de las Hijas de la Cruz, del que su tía Catherine de Cyrano era superiora y donde también se hallaba su prima Mme. de Neuville; pero las reconvenciones y reproches de las religiosas y de su tía por su libertinaje le deciden a abandonar ese refugio para ir a morir a casa de un primo, Pierre de Cyrano, cerca de Auteuil, el 28 de julio de 1655.

Esto es lo que se sabe del personaje histórico de Cyrano, al que su época conoció sobre todo por sus cartas galantes y satíricas —en una de ellas arremete contra el actor, dramaturgo, plagiaro y gordo Montfleury—; y sobre