

para educación del duque de Borgoña, y su discípulo favorito, el irlandés Ramsay, á quien confió el manuscrito, no pudiendo hacer uso del privilegio que obtuvo para imprimirlo en París, tuvo que hacerlo publicar en 1699 en Amsterdam, bajo el título de *Continuación del libro IV de la Odisea de Homero*. La obra tuvo cinco ó seis ediciones anónimas en Holanda, antes de poderse publicar en París, cuando la Regencia levantó la orden que le impedía circular en Francia. Fenelon había querido ciertamente hacer un poema, y hasta una epopeya en prosa. «La poesía, dice en sus *Reflexiones sobre la poética*, pierde más que no gana con las rimas; pierde mucho en variedad, en facilidad, en armonía.» Voltaire, que había escrito en buenos versos su poema de la *Enriada*, no quiso aceptar la pretensión exorbitante de Fenelon, que persistía en considerarle como un prosista y no como un poeta. «Fenelon hizo su *Telémaco* en prosa, decía, porque no pudo hacerlo en verso.» Gracias al *Telémaco*, sin embargo, los poemas en prosa se habían naturalizado en la lengua francesa. La primera imitación que se hizo no fué feliz: los *Viajes de Ciro*,—1727,—por el caballero de Ramsay, no pueden colocarse al lado de las *Aventuras de Telémaco*. *El templo de Gnido*,—1725,—por Montesquieu, aún cuando escrito en prosa, tenía mejor figura poética, y se deploró que el autor no hubiese versificado su encantador poema. Montesquieu, de propósito deliberado, se había declarado enemigo de toda especie de poesía rimada, y Voltaire, que le guardaba rencor, no le perdonó jamás ser, según expresión suya, «culpable de lesa poesía.» El abate Terrasson escribió también, á manera de Fenelón, la historia de *Sethos*, que presenta como traducida de un manuscrito griego,—1701.—Su éxito alentó desgraciadamente á Marmontel á componer, en el mismo estilo, una especie de poema épico, sin lo maravilloso, intitulado, *Los Incas*,—1777,—que encontró numerosos admiradores, Voltaire, que á la razón le escribía: «Dadme *Los Incas* para mi viático,» había dicho el año anterior, tal vez con intención: «Ved como *Sethos*, á pesar de algunos hermosos pasajes, y los *Viajes de Ciro*, han caído en el olvido, mientras que el *Telémaco* es todavía el encanto y la instrucción de todos los jóvenes.» La boga de *Los Incas* fué contagiosa: el poema en prosa iba á ser en adelante un género de moda. Florian, el sobrino de Voltaire, había preluado con las pastorales de *Estella y Galatea*, el poema histórico de *Gonzalo de Córdoba*, y lord Bitaupe, que preparaba también una epopeya en prosa, *Los Batavios*, veía ya su pequeño

poema bíblico de *José*,—1786,—en prosa, pero ¡qué prosa! traducido en todas las lenguas.

Las obras en prosa poética tenían tantos lectores como las novelas, que en tan gran número se publicaban desde la Regencia tomando, en el favor del público, el puesto de esas historias y aventuras amorosas, que se imprimían en el extranjero hacia últimos del reinado de Luis XIV. El éxito más grande de esta época fué para las *Mil y una noches*,—1704,—cuentos árabes traducidos, ó mejor imitados por el orientalista Galland. Esta divertida publicación se encontraba preparada por los cuentos de hadas que las señoras de Aulnoy, Murat y otras habían hecho leer por toda la buena sociedad. Los deliciosos cuentos escritos por Hamilton, por una selección de amigos de la corte, no vieron la luz pública hasta después de su muerte; pero el conde de Grammont, su cuñado, en vida suya, había publicado en Holanda, las *Memorias* de su propia vida, arregladas por Hamilton bajo la forma de una novela histórica. «De esas *Memorias*, dijo Voltaire, que eran de todos los libros el que con menos fondo tiene un estilo más florido, más alegre, más vivo y más agradable. Es el modelo de una conversación bien sostenida mejor que no el modelo de un libro.» Otro narrador, otro novelista, á quien tenía envidia Voltaire, y de quien evitaba apreciar su mérito, era Le Sage que aprendió á escribir novelas españolas estudiando la literatura de España que á la sazón nadie conocía en Francia. Le Sage publicó ante todo su *Diablo cojuelo*, que, no por ser una imitación de un libro español, deja por esto de ser un libro esencialmente francés por la observación, el ingenio y el estilo. El *Diablo cojuelo* fué tan bien recibido,—1707,—que Le Sage se puso sobre la marcha á escribir el *Gil Blas*, que es su obra maestra y que es también la obra maestra de la literatura novelesca en Francia. *Gil Blas* vió la luz pública en 1715, y no fué juzgado ni tan aprisa ni tan bien como era de esperar. Voltaire afectó tratarlo sin consecuencias, diciendo, en sus noticias sobre los escritores del siglo de Luis XIV, y con una soberana injusticia: «La novela del *Gil Blas* ha quedado, porque es natural; pero se ha tomado por entero de la novela española intitulada: *La vida del escudero don Marcos de Obregón*.» Nadie se permitiría hoy sostener que *Gil Blas* se haya sacado de una novela española. La obra de Le Sage es inmortal, es la pintura más fiel y mejor estudiada del hombre en todas las condiciones de la vida social.

Las otras novelas de Le Sage son más ó menos tomadas del español, pero revestidas de un brillan-

te barniz francés (1). Su rival no menos hábil y cinco veces más fecundo que él, fué el abate Prévost, que tradujo también, no del español, sino del inglés, varias bellas novelas, entre otras *Clarisse Harlowe*, *Pamela* y *Grandisson*, las obras maestras de Richardson. Compuso el mismo muchas otras novelas, que no son inferiores á las que él tradujo con un arte y un encanto admirables. *Cleveland, el decaño de Killeline*, las *Memorias de un hombre importante*, las de *M. de Montreal*, y la *Historia de una joven griega*, una de las obras más notables y de todo punto nuevas; la más exquisita es la *Historia del caballero de les Grioux* y de *Manon Lescaut*, que se ha pretendido que era la propia historia del autor. El abate Prévost, nació en 1697 y murió de apoplejía en 1763, fué novicio jesuita, dos veces militar, luego benedictino de Saint-Marcos, y por último limosnero del príncipe de Conti. «Fué en esta época, añade el abate Voisenon, cuando principiaron sus trabajos, aplicándose en pintar el torrente de las pasiones de las que había sentido el imperio; sus colores fueron tanto más fuertes cuanto más verdaderos eran y más arraigo tenían en el corazón.»

Después del abate Prévost ya no hay mas que un novelista que merezca ser comparado con él y éste era Marivaux, cuya reputación se había hecho en el teatro, antes de que pensase en aumentarla componiendo novelas metafísicas y burguesas. Sin duda se encuentra en ellas el estilo amanerado y afectado, que se había hecho para expresar todos los matices

(1) Estas otras novelas en las que el barniz francés deslustra la madera española en vez de limitarse á relevar su color y brillo, no han dado á Le Sage fama alguna. Sus imitaciones del español son las que le han dado merecida y justa celebridad. Su *Diablo cojuelo*, imitación del de Luis Velez de Guevara, como imitación que es, es muy inferior al original imitado. No sucede esto con el *Gil Blas* porque Le Sage «tomó,» en vez de imitar ó copiar, no sólo del *Escudero Marcos de Obregón*, de Espinel, lo que le plugo principiando por el prólogo, y siguiendo con las aventuras de *Gil Blas* con el mendigo, la historia del mozo de mulas, la primera aventura de Santillana con Camila, la del barbero Diego de la Fuente con la mujer del médico, etc., sino que también espigó en el campo de nuestro teatro antiguo y en la *Vida y proezas de Estebanillo González*, y como esto lo «tomó» de una manera directa y sin escrúpulos, del verdadero *Gil Blas* de la literatura española, Le Sage resulta con toda la superioridad de nuestros clásicos españoles. Esto no quita que en su «arreglo,» no estuviera muy afortunado Le Sage, y que su lenguaje y estilo no merezcan todos los elogios de los críticos franceses, pero la verdad quiere que se diga que la originalidad de Le Sage en *Gil Blas* no es suya, sino nuestra y del italiano Pallavicini, de quien «tomó» la narración de la desgracia del conde-duque de Olivares. Lacroix debía decir todo esto, que han dicho y reconocido como exacto, escritores más competentes que él en materias literarias.

del sentimiento, pero la *Vida de Mariana* y el *Pay-san parvenu* no dejan por esto de ser obras muy interesantes y muy agradables. Sin duda, aludiendo á las novelas de Marivaux, dijo Voltaire, «que uno se moría de vejez antes de haber leído la centésima parte de las novelas metafísicas» que entonces existían. Por lo demás, Montesquieu, no era más indulgente que Voltaire por las novelas sentimentales: «Hé aquí,—dice en sus *Lettres persanes*,—á los escritores de novelas, que son otra especie de poetas, y que ultrajan por igual el lenguaje, el espíritu y el corazón, y que pasan su vida buscando la naturaleza que no atrapan jamás, y que crean héroes no menos extraños que los dragones alados y los hipo centauros.» La turba multa de las novelas, es, en efecto, poco digna de que se le defienda de esta ejecución en masa; las del caballero de Mouhy y del marqués de Argens, lo mismo que las *Anécdotas históricas* de la señorita de Lussan y las *Cien nuevas novelas*, de la señora de Gómez. Las novelas de la señora de Tencin, entre otras el *Sitio de Calais*, no eran, sin embargo, inferiores á las de la señora de la Fayette que habían hecho las delicias de la corte de Luis XIV. La novela parecía ser el género privilegiado de las mujeres, y la señora Riccoboni, que no había sido mas que una mediana actriz del teatro Italiano, fué una novelista de primer orden: «Siempre se había jactado de ser una mujer de sentimiento,—dijo Voisenon,—é intentó ser un espíritu distinguido; era, pues, ya algo raro, y quiso ser una mujer de ingenio. Compuso las *Memorias del marqués de Crécy*, que tuvieron éxito. Las *Cartas de Julieta Catesby* le dieron, con razón, una gran celebridad.» La señora de Graffigny no hizo mas que una novela, las *Cartas de una peruana*,—1749,—«negras y ardientes,» las llama el abate Voisenon; pero esa novela cuya paternidad quisieron disputarle los envidiosos, bastó para hacerla célebre en toda Europa. No se podía menos que aplaudir una obra á la vez decente y sentimental, en un tiempo que ya la novela se arrastaba por el fango del libertinaje. La novela era á la sazón el espejo vergonzoso de las costumbres de la corte y de lo que se llamaba *le beau monde*. Crebillon, hijo, el censor real, el novelista favorito de la marquesa de Pompadour, había consagrado todas las delicadezas de su espíritu á pintar del natural la depravación en medio de la cual vivía el hombre de buena sociedad. El género de Crebillon, hijo, que debían exagerar las producciones deshonestas de Laclous y de Louvet, llevaban al mal libro, en toda la excepción de la palabra.

Ese desbordamiento vergonzoso de ideas, de sentimientos y de actos inmorales se daban libre carrera en la novela y, sobre todo, en el cuento. Diderot no escapó á la corriente, y el mismo Voltaire, bajo pretexto de hacer novelas filosóficas no se impuso regla alguna de decencia y de moralidad en *Zadig*, *Cándido* y el *Ingenuo*, obras maestras en literatura, pero que herían muy á menudo los corazones honestos. Por lo demás Voltaire pensaba que la filo-

sofa excéptica y sarcástica se hallaba á sus anchas dentro del cuadro de una novela: «Ha puesto la razón en sus novelas, y habla y hace siempre reír en *Zadig*, *Memnon* y *Cándido*,» decía Voisenon, quien, menos filósofo que Voltaire, no puso en sus cuentos de hadas mas que puro libertinaje, envuelto con el espíritu más refinado. No se quería otra literatura en materia de novelas. Marmontel tuvo la extraña idea de componer *Cuentos morales*, en donde todo



VAUQUELIN

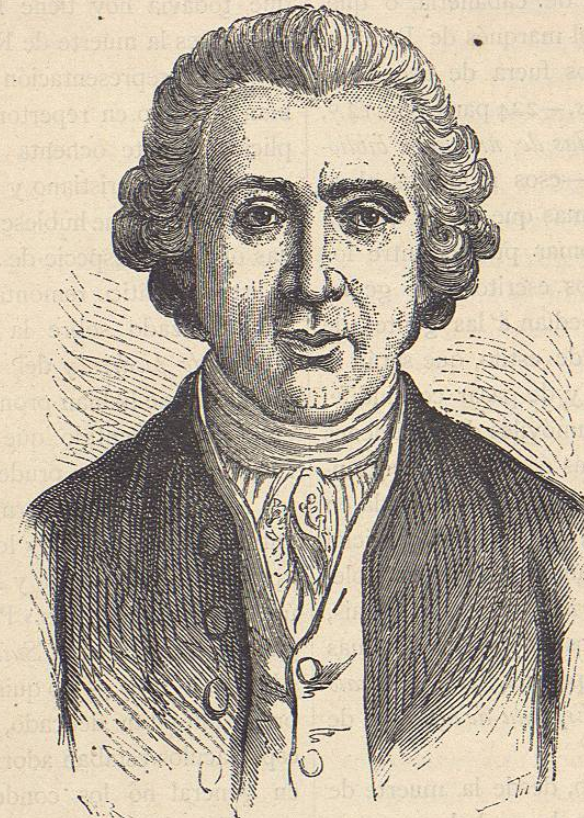
era inmoral, salvo algunas excepciones, y la buena sociedad tuvo la idea no menos extraña de buscar modelos de virtud bajo una forma amable y graciosa. Marmontel era un filósofo de la escuela de Voltaire, y se esforzaba en introducir ese género á su manera, en sus *Cuentos morales* é inmorales, que hicieron más ruido que el mejor libro. Marmontel, hinchado por su éxito, trató de ser más serio en su *Belisario* y sólo logró ser fastidioso, al hacerse el doctor y el solemne.

J. J. Rousseau no podía permanecer neutral en esta campaña de los novelistas filósofos; publicó, pues, *Fúlia ó la nueva Eloisa*, que escribió en un cierto estado de éxtasis y de demencia: «Si quisiera caracterizar á J. J. Rousseau por una de sus obras, —dijo el filósofo Azais,—elegiría *La nueva Eloisa*;

en ella se encuentran todos los movimientos de la alma llevados al extremo; es lo falso, lo inverosímil, lo desarreglado, lo imposible.» La aparición de esa novela, que nadie lee ya, que no se puede leer ya, fué un acontecimiento público; los libreros tenían no poco que hacer para satisfacer los pedidos de los compradores, aún cuando de la edición, —1761,— se hubiesen tirado un considerable número de ejemplares. Se alquilaba la obra á razón de doce sueldos la hora, y los cuatro volúmenes estaban distribuidos á la vez entre cuatro lectoras, que se reemplazaban unas á otras. Jamás el veneno y el fastidio se destilaron á más alta dosis, y el autor pudo persuadirse de haber hecho una obra moral y útil. El autor de las *Confesiones*, emprendió, en su *Emilio*, que no es una verdadera novela, sino una larga declamación

romántica, la tarea de aleccionar á los filósofos; y, gracias á las seducciones de su encantador estilo, se hizo leer y releer por hombres, de la misma manera que lo fué por las mujeres, que *La nueva Eloisa* tuvo por mucho tiempo bajo su prestigio. Las novelas, por medio de cartas, eran largas, fastidiosas y cuya invención pertenece á Inglaterra, se habían también adaptado á la sociedad francesa, que no quería otras. Así le dieron muchas imitacio-

nes de *La nueva Eloisa* y algunas sumamente originales, como *El labriego* y *La labriega pervertida*, de Restif de la Bretonne, que ultrajaron audazmente las costumbres bajo pretextos de pintarlas con sinceridad. Las mujeres de mundo, espantadas y disgustadas de esta licencia, volvieron naturalmente á las novelas imitadas ó traducidas del inglés; la sensibilidad que Rousseau había puesto de moda, se convertía en *sensiblería*, y esa necesidad de derra-



DAUBENTON

mar lágrimas por males imaginarios, que había dado una boga pasajera á las *Pruebas del sentimiento* del lúgubre y monótono Arnand de Baculard, encontró muy pronto su alimento más sano en la obra maestra de Bernardino de Saint-Pierre, en la conmovedora historia de *Pablo y Virginia*, —1787.

Las literaturas extranjeras habían ejercido una influencia algunas veces perniciosa sobre la literatura francesa y hasta sobre el espíritu francés, que se apasiona siempre por lo nuevo. Shakespeare, traducido ó parafraseado por Letourneur, había sido una revelación; el apasionamiento fué todavía más fanático, cuando el mismo Letourneur tradujo más literalmente *Las noches*, de Young, y las *Meditaciones*, de Hervey, que arrojaron un reflejo sombrío y melancólico sobre la poesía francesa. El *Gulliver*, de Swift y el *Tristan Shandy*, de Sterne, lo mismo que

su *Viaje sentimental*, tenían demasiada analogía con los cuentos y novelas de Voltaire, para no ser bien recibidas en Francia. Wieland, que no era mas que un imitador de Voltaire y que se encontraba un tanto fuera de su puesto en Alemania, tenía todo lo que era necesario para gustar á los lectores franceses, el genio, la malicia y la audacia. Los *Sufrimientos del joven Werther*, —1776,— de Goethe, venían á propósito para afectar vivamente «las almas sensibles,» como se decía entonces, que había profundamente conmovido la lectura de *La nueva Eloisa*. Las poesías campestres de Gesner excitaron un verdadero entusiasmo en las familias honradas, en cuyo seno se ignoraba la existencia de los idilios de Teócrito y las *Bucólicas*, de Virgilio. En suma, los traductores no carecían de ocupación en todos géneros: casi simultáneamente se habían publicado

varias traducciones diferentes del Taso, de Ariosto y hasta del Dante; y no terminaban nunca las reimpressiones de la traducción de *Don Quijote*, por Filleau de Saint-Martin.

Si la época era buena para los traductores, mejor era aún para los compiladores, y no todos merecían el desdén de Montesquieu, que no los olvida en sus *Letras persanes*. Esos laboriosos vulgarizadores, que, como Caylus y Tressan, arreglaban y popularizaban los antiguos libros de caballería, ó que, como Contant de Orville y el marqués de Paulmy, analizaban millares de tomos fuera de uso en la *Biblioteca universal de novelas*,—224 partes en 12.º,—y en las *Misceláneas sacadas de una gran biblioteca*,—71 volúmenes en 8.º,—esos modestos obreros literarios no pensaban más que en ser útiles á las letras; no aspiraban á tomar puesto entre los maestros de la lengua y de los escritores de genio. Sus útiles trabajos no impedían á las gentes de gusto entregarse á las obras de estilo, que serán la gloria eterna de la literatura, y de pasar con indiferencia delante de esas filas inmóviles de volúmenes más ó menos instructivos, más ó menos interesantes para estudiar sin cesar la elocuencia sagrada en la *Petit Carême*, de Massillon, la elocuencia judicial en los discursos de Aguesseau, la elocuencia polémica y satírica en las *Memorias*, de Beaumarchais, la elocuencia académica en los *Elogios*, de Thomas y de Chamfort, la elocuencia política en el *Contrato social*, de J. J. Rousseau y el *Espíritu de las leyes*, de Montesquieu.

Respecto del arte dramático, desde la muerte de Molière,—1673,—la comedia, la verdadera comedia, no existía en Francia, aún cuando muchas obras más ó menos débiles, en ese género, si se exceptúan las de Boney y Palaprat, fueran representadas diariamente por los comediantes ordinarios del rey, que habían trasladado su teatro de la calle Guénégaud á la calle de los Fosos San German de los Prados,—18 de Abril de 1689,— hoy llamada calle de la antigua Comedia francesa. Después de la representación de la última tragedia escrita por Racine para un teatro público,—*Fedra*, 1677,— multitud de tragedias bastante malas ó insignificantes, no hicieron también más que pasar y desaparecer en medio de la indiferencia general ó de las ruidosas despedidas del patio. Esta decadencia del arte dramático á fines del siglo XVII, coincidía poco más ó menos con la opinión general de las gentes honradas, que condenaban entonces los espectáculos y que de buen grado hubiesen pedido su supresión. Esta supresión, empero, no la hubiese ordenado

Luis XIV; así se limitó á no hacer representar comedia alguna en su presencia, por sus comediantes ordinarios, á quienes sin embargo dejó ese título, pero, en cierto modo, les hizo pagar, á su pesar, por buenas obras, al firmar una orden del Consejo,—1.º de Marzo de 1699,—que les obligaba á dar á los pobres del Hospital general, la sexta parte de los ingresos en bruto de cada representación. No es cosa indiferente notar que este decreto del Consejo, que todavía hoy tiene fuerza de ley, precedió de dos meses la muerte de Racine,—26 Abril de 1699,—que la representación de sus tragedias, que habían quedado en repertorio le habían puesto en suplicio, durante ochenta y dos años, turbando su conciencia de cristiano y sin reportarle derechos de autor algunos que hubiese sin duda empleado en buenas obras. La especie de reprobación que afectaba al arte dramático remontaba al anatema que Bossuet había lanzado sobre la comedia con motivo del *Festín de piedra*, y del *Tartufo*, de Molière. Los moralistas se habían pronunciado en este particular en el mismo sentido que los escritores religiosos. La Bruyère, con su prudencia acostumbrada, había tan solo indicado su término medio de conciliación entre los adversarios y los defensores del teatro:—«parece que la novela y la comedia pueden ser tan útiles como peligrosos.» Pero su continuador, el abogado Alleaume, en la *Suite des Caractères de Théophrasto*,—1697—no quiso admitir transacción sobre asunto tan delicado, en un tiempo en que los espectáculos estaban adornados por los mismos que en general no los condenaban:—«Aun cuando la comedia recobrase su primera pureza, sería, cristianamente hablando, peligrosa. ¿Por modesta que se hiciera se impondrían límites? ¿No ejercería con igual furor esta libertad de censurar las costumbres? ¿Por honesta que pudiera ser, no se verían en ella intrigas amorosas, palabras equívocas, gestos lúbricos? Una obra despojada de esos adornos, desnuda de esas palabras licenciosas, picantes, hasta impías, halagaría poco el mal gusto de los espectadores.»

Todas esas cóleras, todas esas desconfianzas se dirigían particularmente, no se puede dudar de ello, á la comedia propiamente dicha, á esta comedia que recuerda sus orígenes, la que por un momento cae en la farsa, la que costea sin cesar las regiones malas de la sátira y del escándalo; pero se consideraba como absolutamente inofensiva la tragedia, que no interesaba, que no apasionaba al espectador sino por situaciones dramáticas, terribles ó conmovedoras, por caracteres heroicos y superiores, por

sentimientos elevados y nobles. Esta tragedia, en efecto, no era más que una imitación banal de la tragedia de Corneille y de Racine. El fastidio y el disgusto de los habituados al teatro hacían de ella justicia, y muy rara vez una nueva tragedia obtenía más de cinco ó seis representaciones vacío el teatro, Thomas Corneille, que había obtenido brillantes triunfos en tiempo de su hermano, pudo creer aún en el éxito de su última tragedia, *Bradamante*, que se ejecutó doce veces seguidas en 1695. Pero los trágicos de este tiempo, Abeille, La Chapelle, mademoiselle Bernard, ó mejor, su colaborador Fontenelle, la Grange-Chancel, más conocido hoy por sus venenosas *Filípicas* que por sus obras teatrales, el viejo Boyer y el viejo Pradon, asistían á la decadencia del arte y contribuían á ello con sus obras, que no eran más que repeticiones eternas sobre temas usados y fastidiosos.

Apenas se pueden citar algunas tragedias, representadas ó vueltas á representar con éxito, que encierran escenas notables, por lo que han merecido quedar en el teatro hasta nuestros días; *Penelope*, del abate Genest,—1684;—*Medea*, de Longepierre,—1694;—*Manlio*, de la Fosse,—1698;—*Amasis*, de la Grange-Chancel,—1701.—La *Medea*, de Longepierre, aunque desigual y llena de declamaciones, es muy superior á la de Pedro Corneille, según Voltaire, quien añade: «Longepierre hizo muchas otras tragedias, según los poetas griegos, y los imitó no mezclando para nada el amor á sus asuntos severos y terribles.» La crítica dramática en los últimos años de Luis XIV, no quiso reconocer más que un solo poeta contemporáneo que fuera digno de tomar asiento al lado de Racine. Este era Campistron que nació en 1656, y murió ignorado en 1723, quien hizo representar una docena de obras, y debió una parte de su reputación al comediante Baron, que nunca se mostró tan inspirado como en sus tragedias. «Hay cosas conmovedoras en sus obras,—dice Voltaire,—están débilmente escritas, pero por lo menos el lenguaje es bastante puro; después de él se ha descuidado tanto el lenguaje en las obras teatrales, que se ha acabado por escribir en un estilo puramente bárbaro.» Voltaire, al hablar así, lanzaba un epigrama contra Crebillon, quien, á pesar de las incorrecciones de estilo que se le pudieron reprochar con razón, ocupó todavía el segundo puesto en la escena trágica, aún después de haberse apoderado Voltaire del primero.

Los imitadores de Racine, á pesar del éxito de la *Andrónica*, de Campistron,—1685,—y del *Absalon*, de Duché de Vancy,—1712,— habían cedido el

puesto á los imitadores de Corneille. Voltaire, dice á este propósito, recordando las tragedias de J. de la Chapelle, que tuvieron éxito en su tiempo: «Era uno de aquellos que procuraban imitar á Racine, pues Racine, forma, sin quererlo, una escuela, como los grandes pintores; fué un Rafael que no hizo un Julio Romano; pero por lo menos sus primeros discípulos escribieron con alguna pureza de lenguaje, y en la decadencia que siguió, se han visto en nuestros días tragedias enteras en las que no pueden contarse doce versos seguidos sin tropezar con groseras faltas.» Voltaire atacó siempre á su rival Crebillon, que había inaugurado en el teatro un nuevo género en el que brilló, y que puso en obra todo lo que la tragedia puede sacar del terror y de la piedad. Jolyat de Crebillon, nació en Dijon en 1674, y se fijó en París, para seguir la carrera del foro, como su padre, pero la primera causa que ganó, fué en la Comedia francesa donde hizo representar su tragedia *Idomenea*, en 1705. El quinto acto de esta obra no gustó, el autor compuso otro nuevo que se ejecutó diez días después de la primera representación y que no tuvo más que aplausos. Pasados dos años obtenía con *Atrea y Thyeste* un verdadero triunfo; sucesivamente dió *Electra*,—1708;—*Rhadamisto y Zenobia*,—1711;—*Ferjes*,—1714;—*Semíramis*,—1719. Hay que creer que el brillante estreno de Voltaire, quien, á la edad de veinticuatro años, había abordado la escena trágica con una obra maestra, *Edipo*,—18 de Noviembre de 1718,—impidió á Crebillon comprometer su reputación adquirida é incontestable ensayando una lucha contra un rival tan afortunado como temible. Solo, empero, cedió una vez á las instancias de los amigos y á las excitaciones de sus ciegos admiradores, cuando consintió en que se ejecutase, en 1726, su tragedia, *Pirro*, que fué aplaudida, pero que no sin pena llegó á su décima sexta representación. Era quedar bastante lejos de las cuarenta y cinco representaciones de *Edipo*, y Crebillon ya no salió del retiro silencioso á que había condenado él mismo su musa sino mucho más tarde, cuando, obedeciendo contra su voluntad el deseo de la marquesa de Pompadour, su protectora; y la voluntad tácita del rey, que le pensionaba, sufrió, en cierto modo, la representación de sus dos últimas tragedias, *Catilina*, en 1748, y *El triunvirato*, en 1754. La representación de esas tragedias, pálidos reflejos del genio rudo y salvaje que se había revelado en *Atrea y Thyeste* medio siglo antes, fué un doble triunfo para Voltaire, á quien pertenecía, ya desde entonces, el cetro del teatro trágico sin tener que compartirlo con nadie.