

Crebillon no asistía sin tristeza, sino sin envidia á los éxitos de su joven rival, que estaba poseído de unos celos implacables por este viejo restaurador de la tragedia antigua. Cuando Voltaire, obstinado en su manía de rehacer todos los asuntos que Crebillon había tratado, hubo compuesto una tragedia de *Orestes*, con intención de hacer olvidar la *Electra*, de Crebillon, que se continuaba representando en la Comedia francesa, llevó la crueldad hasta ir él

mismo á presentar su obra al examen del autor de *Electra*, que era todavía censor dramático en 1750. «Yo estoy contento de mi *Electra*,—respondió dulcemente Crebillon á Voltaire, que se excusaba de haber tratado el mismo asunto,—y deseo, mi querido colega, que el hermano os haga tanto honor como á mí me lo ha hecho su hermana.» La muerte del que se ha llamado el Esquilo francés, no calmó la envidiosa rivalidad de Voltaire, quien continuó



LAGRANGE

haciendo la guerra á la memoria literaria de Crebillon, aún después de haber hecho de él un elogio público en plena academia:—«Yo veo ese genio verdaderamente trágico; yo le miro con una satisfacción mezclada de dolor, como se ven sobre los restos de su patria al héroe que la ha defendido.» Los defectos de las obras de Crebillon, son, sin duda, tan salientes y numerosos como sus bellezas; jamás tuvo la preocupación de ser un escritor, pero estaba penetrado de esta idea, de que la tragedia había alcanzado su fin cuando llenaba á los espectadores de una grande emoción de terror ó de piedad.» La impulsión de su genio y la lectura de todas nuestras grandes novelas, le llevaron á lo trágico,—dice Voisenon en sus *Portraits littéraires*.—Su puñal era varonil, atrevido y lleno de nervio. No se parecía ni á Corneille, ni á Racine; no se parecía sino á sí mis-

mo. Rousseau decía que era uno de los tres. Pero no tenía ni gusto ni delicadeza en el espíritu.» El juicio de Montesquieu es todavía más exacto y más imparcial: «No tenemos autor trágico,—dice,—que dé al alma mayor movimiento que Crebillon, ni que nos llene más del vapor del Dios que agita. Os hace entrar en el transporte de las bacantes. No es posible juzgar su obra, porque principia para turbar esta parte del alma que reflexiona. Es el verdadero trágico de nuestros días, el único que sabe excitar bien la verdadera pasión de la tragedia, el terror.» Sin embargo, Crebillon estaba lejos de ser de humor sombrío ó melancólico; vivía, sí, muy retirado, en medio de sus perros, leyendo novelas y fumando mañana y tarde, no iba jamás al teatro y se imaginaba que se representaban á menudo sus tragedias cuando habían desaparecido ya de los carteles, sino

del repertorio, ó sea, desde el momento en que Voltaire había renovado la escena trágica cambiando en provecho propio los espectáculos.

La primera tragedia de Voltaire, *Edipo*, fué recibida con entusiasmo. Maupoint que asistió al estreno dice, «que tuvo uno de esos éxitos tan poco comunes en el teatro, y eso sin auxilio de episodios ni tiernas escenas, y además privado de un gran actor que la hiciera valer, quiero decir del señor Pontenil, que murió por aquel tiempo.» El Regente

fué á ver la nueva tragedia, y al otro día se hizo presentar al autor, que acababa de pasar una larga temporada en la Bastilla, y le dió una gratificación de mil escudos. «Doy gracias á vuestra alteza, le dijo, por el cuidado que se toma por mi alimentación, pero desearía que no se ocupase más de mi alojamiento.» En una carta al P. Posée, que fué su profesor de humanidades en el colegio de Luis el Grande, Voltaire cuenta como hizo su obra: «Estaba lleno de la lectura de los antiguos y de vuestras



HAÜY

lecciones, le escribí, y conocía muy poco el teatro de París, y trabajaba como si estuviera en Atenas... Mucho me costó el obtener de los comediantes de París el que ejecutasen los coros, que aparecen dos ó tres veces en la escena; y mucho mayor trabajo me costó el que admitieran mi obra casi sin cariño... En una palabra, los actores, que eran por aquel tiempo pequeños amos y grandes señores, negáronse á representar la obra. Yo era extremadamente joven, y creí que tenían razón. Así eché á perder mi obra por complacerles... Burlábanse de Sófocles y de su imitador... Empleé amigos; en fin, sólo á fuerza de protectores obtuve que se representase el *Edipo*.» Ese brillante comienzo no tuvo continuación: la segunda tragedia de Voltaire, *Artemira*, representada en 1720, no gustó; la tercera, *Mariana*, representada cuatro años más

tarde, fué tan mal recibida, como lo confiesa el mismo autor que apenas pudo terminar la representación; pero por medio de algunos cambios reapareció el año siguiente y esta vez fué acogida muy favorablemente: «Era, dice Candorcet, el asunto de *Artemira* bajo nombres nuevos, con una intriga menos complicada y menos novelesca, pero sobre todo era el estilo de Racine.» La perseverancia que Voltaire puso en corregirse y en perfeccionar su obra, prueba que se daba cuenta exacta de las dificultades del arte dramático, al cual quería consagrar todas sus aspiraciones. Sin embargo, no se le vió tentar la fortuna del teatro hasta seis años más tarde: había imitado á Racine en su *Mariana*, y cuarenta representaciones consecutivas no agotaron su éxito. Imitó á Corneille en *Bruto*,—1730,—sin quedar demasiado lejos de su modelo, y esa obra maestra no

obtuvo más que diez y seis representaciones. Después de esas representaciones, tan frías como poco concurridas, Fontenelle, que había también hecho malas tragedias cuarenta años antes, dijo al autor, sobrado descontento de la frialdad del público, que tal vez no estaba dispuesto para la tragedia, que su estilo era demasiado fuerte, demasiado pomposo, demasiado brillante: «Me voy, pues, á releer vuestros pastorales,» le contestó Voltaire, volviéndole las espaldas.

Voltaire tuvo en el más alto grado, el genio trágico, y de todos los géneros de literatura en que descollaba, fué siempre la tragedia la que obtuvo sus preferencias: «De todos los géneros de poesía, dice en su *Diccionario filosófico*, el que más encanta á los espíritus instruídos y cultivados, es la tragedia.» Consideraba el estilo como indispensable á toda obra dramática: «En el siglo pasado, decía, no hubo más que un Racine que escribiera tragedias con una pureza y una elegancia casi continuas.» Sorprendíase, por lo tanto, que la tragedia *Inés de Castro*,—1723,—«una de las más interesantes que hayan quedado en el teatro,» hubiese obtenido tantos aplausos, á pesar de la manera seca y prosaica como está escrita la obra. Un día La Motte-Houdard, por distracción sin duda, dijo á Voltaire, que el asunto de *Edipo* era ciertamente el más bello que pudiesa tratar un actor trágico: «Es necesario que yo haga con él una tragedia en prosa, añadió como hablándose á sí mismo.—Hacedlo, replicó Voltaire, pues yo voy á poner en verso vuestra *Inés de Castro*.» Durante su vida entera, Voltaire trabajó sin cesar en multiplicar las formas y los caracteres de la tragedia, que tenía derecho á considerar como su conquista y su campo. «Hizo nacer nuevos frutos en un campo que tantas cosechas parecía que debían haber agotado,» dice el autor de las *Dos edades del gusto y del genio francés*,—1770.—Voltaire, en fin, tuvo mil obstáculos que vencer y parece que ni siquiera tuvo que combatir. Su marcha es libre, atrevida; su manera es propia. No es ni Corneille, ni Racine, ni Crebillon; es los tres á la vez. Reunió sus diferentes géneros y juntó á ellos su carácter propio. Nadie le igualará jamás en el arte de embellecer la moral, de adaptarla al sentimiento, de hacerla casi tan conmovedora como el mismo sentimiento. Todo en sus dramas resulta en provecho de la humanidad... Elocuente y sublime en *Bruto* y en la *Muerte de César*; conmovedor y natural en *Zaira*; magnífico, elevado, en *Semíramis*; metafórico en *Alzira* y *Mahoma*; noble y simple en *Tancredo*, cambia de pincel á su capricho.» La Dixmerie, en

esta nomenclatura elocuente de las principales tragedias de Voltaire, no cita todas aquellas que tuvieron el secreto de apasionar á la multitud y de conmoverla, frenética de emoción, haciendo que de nuevo volvieran al teatro que habían abandonado. No se puede olvidar á *Merope*,—1743,—«la única tragedia en que dulces y abundantes lágrimas, según la expresión de Condorcet, no fluyen por desgracias de amor,» y cuyo éxito fué tal, que el patio pidió ver al autor, honor hasta entonces inusitado. *Orestes*,—1750,— y *Roma salvada*,—1752,—que fueron el último esfuerzo de su implacable rivalidad contra Crebillon; *Adelaida del Guesclin*,—1734,— que era ciertamente de la familia del Cid de Corneille; el *Huérfano de la China*,—1755,—que no fué más que una brillante defensa filosófica, y sus tres últimas tragedias representadas: *Zulina*, los *Saythas* y *Olympia*, que sin duda acusan ya la vejez del poeta, pero que no anuncian aún la decrepitud de su talento.

Voltaire había hecho entrar en el cuadro uniforme de la tragedia todas las épocas de la historia, todos los pueblos, todas las expansiones del alma, todos los caracteres de las pasiones, todos los matices de los sentimientos. Condorcet definió perfectamente la tragedia tal como Voltaire la comprendía: «Una tragedia es un experimento sobre el corazón humano, y este experimento no sale siempre bien, aún en las manos más hábiles.» Voltaire, en efecto, no consiguió siempre su propósito, aún con las más nuevas concepciones, con las inspiraciones más bellas; á menudo las cábalas turbaron ó impidieron los triunfos más legítimos. No se necesitaba más que una palabra maliciosa, lanzada por un espectador, para comprometer un éxito, para producir la caída de una obra admirable. En la primera representación de *Mariana*, cuando la reina acercaba á sus labios la copa envenenada, un bromista del patio la dió en gritar, ¡la reina bebe! y la obra terminó en medio de las risotadas, y el autor se vió obligado á cambiar el desenlace. *Semíramis* estuvo á punto de zozobrar, á consecuencia de una circunstancia absolutamente extraordinaria á la tragedia que se representaba: el teatro estaba lleno de espectadores, que estaban allí unos en pié y otros sentados; cuando la tumba de Nino se abrió, el centinela que estaba de facción entre bastidores, se puso á gritar: «Señores, plaza á la sombra, si ustedes gustan;» y la sombra, que á duras penas pudo abrirse paso por entre la concurrencia, fué saludada con carcajadas que su retardo en salir hizo que redoblaran. *Adelaida del Guesclin* tuvo aún mayor desgracia: los

aplausos no habían escaseado durante la representación de una obra tan simpática, mas cuando el duque de Vendôme dirigía al sire de Coucy ese noble y generoso llamamiento: «¿Estás contento Coucy?,» uno de los asistentes dijo con tono burlón: *Conci-conci* (así, así), y el teatro entero respondió como un eco, *Conci*. La obra había fracasado, y Voltaire se vió obligado á reformarla para que reapareciera en el teatro, con el título de *Amelia, ó el conde de Foix*, suprimiendo la frase sublime y el nombre desgraciado que habían sido causa del fracaso de *Adelaida de Guesclin*. Ese grande hombre, que había dotado á la escena francesa de tantas obras maestras, obedecía humildemente las decisiones del patio; pero se sometía con menos docilidad á los caprichos de los comediantes, pues en sus tragedias, no seguía otra poética, ni tenía otra regla ni otro fin que pintar al hombre del natural: «Es ese gran secreto de la tragedia, dice Marmontel en sus *Elementos de literatura*, secreto casi olvidado desde Eurípides, lo que valió á Voltaire el honor de ser puesto al lado de Corneille y de Racine, ó mejor, la gloria de ser elevado por encima de ellos, como habiendo conocido y movido con más fuerza los grandes resortes del corazón humano.»

Puede decirse que Voltaire no tuvo, en su tiempo, rivales en la tragedia. Apenas si, en vida, diez ó doce obras, bien diferentes de las suyas, fueron juzgadas dignas de quedar en el repertorio para aparecer de cuando en cuando en la escena. Este honor no fué concedido mas que á la *Inés de Castro*, de Lamotte Houdard, al *Mario*, de la Caux,—1715;—al *Gustavo Vasa*, de Piron,—1733;—á la *Didon*, de Lefranc de Pompignac,—1734;—al *Eduardo III*, de Gresset,—1740;—á *Las Troyanas*, de Thateaubrun,—1754;—á la *Ifigenia en Tauride*, de Guimond de la Touche,—1757;—al *Spartaco*, de Saurin,—1760;—y sobre todo á su bella tragedia *Blanca y Guiscardo*, etc. Pero ninguna de estas tragedias, de las que se habían aplaudido bellas escenas y bellos versos, merecía tomar puesto entre las obras maestras de Voltaire. Es preciso notar que estos diferentes autores, después de varios ensayos varias veces renovados con varia suerte, no habían podido, cada uno de ellos, salvar del olvido mas que una sola obra, y que aún ésta no se podía comparar con las obras más débiles de Voltaire. Sin embargo, varios poetas trágicos habían aprovechado el alejamiento y ausencia continua de Voltaire, retirado en su casa de campo de Ferney, para apoderarse del teatro y hacerse una posición, bastante envidiable sin duda por medio de obras estimables, pero cuyas

cualidades dramáticas no estaban sostenidas por un estilo elegante y correcto.

Lemierre y de Belloy escribían mal y carecían de gusto; sus tragedias, á las cuales Kain y los excelentes autores de la Comedia francesa prestaban el auxilio de una reunión de grandes talentos, obtuvieron brillantes éxitos que el apasionamiento, las circunstancias y el espíritu de partido opusieron á los éxitos duraderos de las obras de Voltaire. La primera tragedia de Lemierre, *Hypermenestra*,—1758,—era la mejor de todas las que hizo representar; pero *Guillermo Tell*,—1766,—y la *Viuda del Malabar*,—1770,—á pesar del lenguaje bárbaro del autor, fueron mejor recibidas. Burette de Belloy obtuvo aún éxitos más notables, después de sus dos primeras obras imitadas de Metastasio: *Zelmira* y *Tito*. En cierto modo, había creado la tragedia nacional y patriótica, inspirándose de *Adelaida del Guesclin* y del *Tancredo*, de Voltaire; hizo representar sucesivamente de 1765 á 1772, el *Sitio de Calais*, *Gaston y Bayardo*, *Gabriela de Vergy* y *Pedro el Cruel*, la única de sus obras que tuvo la pena de ver silbada. La representación del *Sitio de Calais*,—1765,—fué casi un acontecimiento político, y de Belloy, lleno de elogios y de honores, fué puesto de pronto por encima de Voltaire por el entusiasmo exagerado de sus partidarios. Voltaire por este tiempo estaba enfermo en Ferney, y el despecho que sintió al verse preterido por un recién venido, por un estudiante, como le llamaba, le dió forma en este epigrama:—«Podéis anunciar mi próxima muerte á la Comedia francesa, escribí á le Kain; pero lo que me consuela antes de abandonar la vida, es que dejo detrás de mí á Lemierre y á Belloy.» Lemierre, que no era, según la opinión de uno de sus cofrades, el primero de los poetas, pero sí el más glorioso, hubiese quedado satisfecho del cumplido de Voltaire, si no hubiese tenido que compartirlo con el autor del *Sitio de Calais*. «Apostaría, dijo, que ese pobre de Belloy no ha notado que el señor de Voltaire ha querido burlarse de él.» Voltaire pudo ver, antes de morir, entrar en la carrera dos ó tres jóvenes concurrentes, á quienes podía creer más capaces de seguir su camino: uno era su discípulo favorito, la Harpe, quien se anunciaba por lo menos como un escritor que no debía limitarse al éxito de su *Conde de Warwick*,—1763,—y á quien más tarde, en efecto,—1776,—su tragedia *Melania* abrió las puertas de la Academia francesa; otro era Chamfort, á quien el éxito completo de su única tragedia, *Mustapha y Zeangar*,—1776,—no decidió á permanecer fiel á la musa trágica; el otro, en fin,

era Ducis, que fué el primero en demostrar cómo se podía introducir en la escena francesa á Shakespeare, pero que tuvo el sentimiento de no haber obtenido jamás el sufragio sincero y público de Voltaire, á quien debía muy pronto suceder en la Academia. Ducis no había aún, ciertamente, hecho representar mas que Hamleto,—1769,—y *Romeo y Julieta*,—1772,—pero se sabía que se preparaba á traducir, ó mejor, á imitar á la francesa los principales dramas del creador de la tragedia inglesa.



GUITON DE MORVEAUX

tor, no era sino un descolorido reflejo de tantas obras inmortales. También la mayor parte de las tragedias representadas después de la muerte de Voltaire hasta la Revolución, que iba por un momento á hacer revivir la musa republicana de Corneille, esas tragedias, descoloridas é inspidas como la de *Dora* y del *Caballero de Cubicres*, no parecía que tenían que dar á la tragedia varonil y severa de María José Chemir, que tocó, por decirlo así, el somatén revolucionario, cuatro meses antes de la toma de la Bastilla, dando al teatro *Carlos IX ó la escuela de los reyes*,—4 de Noviembre de 1789.

La tragedia había pasado ya de moda, pero la comedia cuyos destinos no habían sido tan brillantes como los de la tragedia desde principios del siglo, parecía querer ponerse al nivel de su fiera y poderosa rival. Era una preocupación, aceptada por

Desde entonces la tragedia clásica, que no subsistía mas que en Francia conforme á las tradiciones y ejemplo de Corneille, Racine, Crebillon y Voltaire, esta tragedia, que la imitación servil de los maestros hacía insignificante y monótona, había completamente caído de su esplendor: su último triunfo en la representación solemne de *Irena*,—16 de Marzo de 1778,—parecía un último suspiro, pues, si Voltaire fué coronado de laureles en esta representación, la obra menos aplaudida del au-

todo el mundo, que, en el orden de los géneros dramáticos, la comedia, por su propia naturaleza, si no por su objeto, debía estar alejada de la tragedia. Esta, en cierto modo representaba la nobleza; la otra la burguesía y el pueblo, en la jerarquía teatral. Molière vino sin duda, por un cierto tiempo, á cambiar esa injusta disposición del espíritu, y así se vió, gracias á las obras admirables de ese gran maestro, abandonada y descuidada la tragedia teniendo además que ceder el paso á la comedia triunfante. Las cosas tomaron por su antigua corriente después de Molière, y esto por no haber un actor cómico capaz de seguirle por el camino que él había abierto.

El género de la tragedia soportaba, en efecto, mejor la medianía que el género de la comedia. Boursault, Hauteroche, Bueys y Malaprat entraban

en la nada desde que se les comparaba á Molière; también Dancourt, que tenía el género cómico, pero que no sabía hacer una buena comedia de carácter, se limitó á producir buen número de pequeñas obras alegres y espirituales, sin intrigas ni combinaciones escénicas, pero en las cuales se encontraban algunos elementos de la vieja farsa gálica. Sobre todo descollaba en hacer hablar á los labriegos y á las gentes del pueblo; improvisaba obras de circunstancias que recordaban el suceso del día y el



LAPLACE

representar place en París y en las provincias, al mayor número que no es susceptible de placeres elevados.» Florent Caston Dancourt era comediante en una compañía de provincia, cuando hizo representar sus dos primeras obras en Lilla y en La Haya; las siguientes, cuyo número se eleva á más de cincuenta, fueron representadas en París y siempre con éxito. Los espectadores que las habían aplaudido volvían más de una vez para aplaudirlas de nuevo, y no tardaban en aprenderlas de memoria. Algunas de estas obras eran escritas por entero en estilo del campo, y no eran las que menos gustaban. Dancourt, sin embargo, intentó componer algunas grandes obras en cinco actos, en las cuales quiso tratar la comedia de carácter, sin pensar en hacer una excursión por el género noble, áun cuando ese género conviniese más á su talento de comediante: dió el verdadero modelo de la comedia burguesa en el *Caballero á la moda*,—1687,—en los

capricho de la moda. «Lo que Regnard era respecto de Molière en la alta comedia, escribió Voltaire en sus notas sobre los escritores del siglo Luis XIV, lo era en la farsa el comerciante Dancourt. Muchas de sus obras atraen todavía un concurso bastante grande, son alegres y de sencillo diálogo. El número de obras de esta clase que se han escrito es inmenso; y gustan más al pueblo que á los espíritus delicados, pero la diversión es una de las necesidades del hombre, y esta especie de comedia, fácil de

*Burgueses á la moda*,—1692;— en la *Mujer de intrigas*,—1692,—en *Madame Artus*, 1708, y en algunas otras divertidas comedias en tres actos. Dancourt como la mayor parte de los actores cómicos, había hecho primero su tragedia, porque la ambición de un joven escritor, que aspira á distinguirse en el arte dramático, naturalmente, se fijaba en la tragedia que el público de entonces estimaba mucho más que la comedia.

Regnard, por lo contrario, es tal vez el único de los autores cómicos que haya tenido la idea de acabar por una tragedia su carrera teatral, y esta tragedia, llamada *Sapor*, no fué ni siquiera representada: «Sintió, dice el abate de la Porte, que el camino de Corneille le era menos familiar que el de Molière. Felizmente para el autor, la obra no ha parecido nunca en el teatro.» Juan Francisco Regnard,—1657-1709,—hijo de un droguero de París, era ya tesoro de Francia cuando principió á trabajar