

LA DECLAMACIÓN DE ACTORES FRANCESSES EN EL SIGLO XVIII SEGÚN MARMONTEL

RODRIGO LÓPEZ CARRILLO
ESPERANZA MARTÍNEZ DENGRA

Universidad de Granada

El trabajo que presentamos está inspirado en *Les Éléments de Littérature*, conjunto de estudios que el académico y enciclopedista Jean-François Marmontel (1723-1799) escribió para *La Encyclopédie*, resultado de treinta años de labor continuada y que tras diversas refundiciones aparecieron definitivamente publicados en 1787.

En esta obra Marmontel¹ se nos presenta más como un humanista de primera fila que como un crítico de alta envergadura. Consideramos a este autor un exponente clave de las ideas literarias de la segunda mitad del siglo XVIII, ya que en su estética imperan los aspectos esenciales del gusto clásico francés junto con las innovaciones que caracterizaron a este siglo.

Marmontel, discípulo de Voltaire, se inspira bastante en él, pero en este sentido conviene aclarar que las opiniones del maestro son, a veces, confusas e inciertas, mientras que las del autor que nos ocupa constituyen un verdadero cuerpo de doctrina.

La declamación en sus orígenes:

En teatro, como sabemos, la declamación es la acción o arte de declamar que es, a su vez, recitar la prosa o el verso con la entonación, los ademanes y el gesto convenientes.

En su artículo «Déclamation Théâtrale», Marmontel comienza haciendo una serie de consideraciones generales acerca de cómo era la declamación entre los clásicos, pero siempre con la intención de compararla con la de su siglo y demostrar la superioridad de ésta última por muy defectuosa, ampulosa y enfática que fuese. La tragedia clásica era, en su

1 Marmontel fue un autor polifacético. Aconsejado por Voltaire escribió las tragedias *Denys le Tyran* (1748), *Aristomène* (1749) y *Cléopâtre* (1750), que no tuvieron mucho éxito. En 1756 comienza a publicar sus *Contes moraux*, con los que alcanza una gran fama y empieza a ser conocido como escritor. Otras obras suyas son las novelas *Bélisaire* (1767), histórica, filosófica y moral, y *Les Incas ou la Destruction de l'Empire du Pérou* (1777), especie de poema en prosa, en el que defiende la libertad de las opiniones religiosas y exalta el papel de Las Casas. Dejó inacabadas sus *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants* (póstumas, 1804), autobiografía que permite conocer cómo era la sociedad del siglo XVIII, y de las que los últimos ocho libros están dedicados al período revolucionario.

origen, una especie de coro en el que se cantaban ditirambos en honor del dios Baco. Siguiendo este principio a juicio de nuestro autor:

«La déclamation tragique fut d'abord un chant musical. Pour délasser le chœur, on introduisit sur la scène un personnage qui parlait dans le repos. Eschile lui donna des interlocuteurs; le dialogue devint la pièce; et le chœur forma l'intermède» (Marmontel, 1846: 48).

Asimismo, opina que la *declamación antigua* tenía menos encanto ya que el uso de las máscaras impedía que se les viese a los actores la expresión del rostro. En este mismo sentido se manifiesta Hegel, que en su *Poética* estudia con gran atención las diferencias entre la tragedia antigua y la moderna, cuando afirma:

«La declamación estaba poco perfeccionada en Grecia. La inteligibilidad constituía su parte principal, mientras que nosotros tratamos de reconocer en el sonido de la voz humana y en el modo de recitar toda la expresión del alma y la originalidad del carácter, con sus matices y sus armonías más delicadas... En cuanto a los gestos, los actores griegos, como llevaban máscaras, era completamente nulo el juego de la fisonomía. Otra cosa sucede en el teatro moderno, donde desaparecen las máscaras y el acompañamiento musical, apareciendo en su lugar el juego fisonómico, la multiplicidad de gestos y una declamación ricamente acentuada» (Hegel, 1947: 168-169).

La declamación de los actores en el siglo XVIII

Aunque ciertamente es difícil hacerse una idea exacta de cómo era la declamación en el siglo XVII y comienzos del XVIII, podemos deducir, por los diversos testimonios que iremos viendo, que era una declamación cantada, exagerada y enfática, como una especie de melopea o canto monótono. Hemos de señalar sobre el particular, que Marmontel luchó durante toda su vida contra este tipo de declamación y que es un claro partidario, como podremos comprobar, de otro tipo de dicción más simple y natural que fuese una imitación de la naturaleza. Fue también uno de los primeros en enjuiciar y criticar la mala costumbre establecida entre los actores de que:

«Plus leur déclamation était simple, moins elle était noble et digne; or, c'est de l'assemblage de ces qualités que résulte l'imitation parfaite de la belle nature. Mais ce milieu était difficile à saisir; et pour éviter la bassesse, on se jetta dans l'emphase. Le merveilleux séduit et entraîne la multitude; on se plut à croire que les héros devaient chanter en parlant; on n'avait vu jusqu'alors sur la scène qu'un naturel inculte et bas, on applaudit avec transport à un artifice brillant et noble» (Marmontel, 1846: 48-49).

En este mismo sentido, Diderot, en su *Paradoxe sur le Comédien* (1770), escribe lo siguiente:

«S'il arrive un jour qu'un homme de génie ose donner à ses personnages un ton simple d'héroïsme antique, l'art du comédien sera autremant difficile car la déclamation cessera d'être une espèce de chant» (Diderot, 1969: 368).

En verdad, la mayoría de los comediantes de esta época, tenían una declamación enfática y llena de defectos. El actor Talma² apunta sobre el particular:

«Presque tous les acteurs avaient un autre défaut qui me paraissait insupportable: ils avaient pris l'habitude de débiter quelques vers avec lenteur, et tout à coup ils en précipitaient sept ou huit avec rapidité, sans qu'on pût savoir quelle raison inspirait la lenteur ou la rapidité. C'était la mode: c'est tout dire» (Peyronnet, 1974: 75).

Por su parte, Voltaire, a través de un testigo, dice lo siguiente acerca de la declamación:

«Il en est à peu près aujourd'hui de l'art d'écrire comme de celui de la déclamation. Il y plus de six cents comédiens français répandus dans l'Europe et à peine deux ou trois qui aient reçu de la nature les dons nécessaires, et qui aient pu approfondir de leur art» (Peyronnet, 1974: 80).

Si a lo largo del siglo XVIII se discute tanto sobre la manera de declamar, es porque los comediantes representan sin regla, aunque a veces sigan algunos consejos. Cuando una obra triunfa gracias a los actores, es porque uno de ellos ha dirigido la compañía, comportándose los demás en función de su presencia, o simplemente dejándolo actuar. Numerosas tragedias de Voltaire y algunas de Marmontel, sólo han debido su primer éxito a Mlle. Clairon o a Le Kain³, que han puesto mucho de sí mismos y de su talento natural.

Esta declamación enfática se prolongó hasta que apareció Baron⁴, alumno del gran Molière, que en opinión de Marmontel es el que introduce la declamación simple y natural y, siguiendo su ejemplo, va a fundar sus principios. Veamos lo que propone y responde Marmontel a los partidarios de la declamación enfática:

«Baron parlait en déclamant, ou plutôt en récitant, pour parler le langage de Baron lui-même: car il était blessé du seul mot de déclamation. Il imaginait avec chaleur, il concevait avec finesse, il se pénétrait de tout. L'enthousiasme de son art montait les ressorts de son âme au ton des sentiments qu'il avait à exprimer. Il paraissait; on oubliait l'acteur et le poète: la beauté majestueuse de son action et des ses traits répandait l'illusion et l'intérêt. Il parlait; c'était Mithridate ou César:

2 François-Joseph Talma (1763-1826). Debutó en la Comédie-Française (1787) con *Mahomet* de Voltaire. Al terminar la Revolución fue el actor preferido del público y de Napoleón. Introdujo en el teatro una profunda reforma de la dicción y en el vestido de los héroes clásicos, en el sentido de lo natural y de la verdad histórica.

3 Henri Louis Cain, llamado Le Kain o Lekain (1729-1778).

4 Michel Boyron, llamado Baron (1653-1729). Escribió, entre otras obras dramáticas, *L'Homme à la bonne fortune* (1686).

ni ton, ni geste, ni mouvement qui ne fût celui de la nature. Quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensait qu'un roi, dans son cabinet, ne devait point être ce qu'on appelle un héros de théâtre» (Marmontel, 1846: 49).

Ciertamente, Baron, al ser hijo también de actor, pudo subir a un escenario desde muy pequeño, y recibió siendo muy joven las lecciones y consejos de un gran conocedor del teatro como fue Molière que ya desde 1660, en *L'Impromptu de Versailles*, se había burlado de la declamación falsa y *chantante* de los actores del *Hôtel de Bourgogne*⁵

Al actor Baron no le gustaba que se dijese *déclamer* sino *réciter* la tragedia. En la comedia representó los principales papeles y siguió los pasos del actor Floridor que era bastante natural. El crítico Collé, que también había visto actuar a Baron, opinaba igualmente que era muy natural en su declamación y que tenía todas las ventajas exteriores: una buena estatura y un sonido de voz admirable. Se le puso el sobrenombre del *Roscius* francés. Abandonó el teatro en 1691 cuando apenas tenía 29 años y reapareció en escena el 10 de abril de 1720 a la edad de 67 años permaneciendo en ella hasta 1729, época de su muerte. También fue autor y ha dejado una colección de comedias, algunas de ellas de considerable valor. La actriz Mlle. Clairon, en sus *Mémoires* (1798), hace un juicio muy favorable de él:

«Baron eut l'avantage d'être élevé par Molière. Il avait de l'esprit, une figure imposante, et passait sa vie avec ce que la France avait de plus illustre... Comme les autres acteurs, il cadençait et déclamait les vers dans ces jeunes années; mais à force de s'exalter lui-même, de s'égaler, autant qu'il pouvait, aux premiers personnages de l'état qui l'admettaient près d'eux, la simple et véritable grandeur lui devint familière» (Mlle. Clairon, 1822: 240-241).

Dentro de la evolución de la declamación francesa del siglo XVIII, hay que colocar en un lugar destacado a la actriz Mlle. Lecouvreur (1692-1730). Es importante porque introdujo en la escena francesa la simplicidad y la sensibilidad. También procuró evitar los gritos y adoptó una entonación bastante conmovedora. Marmontel, al igual que otros autores, reconoce ampliamente sus talentos:

«Je passe sous silence les lamentations mélodieuses de Mlle. Duclos, pour rappeler le langage simple, touchant, et noble de mademoiselle Lecouvreur, supérieure peut-être à Baron lui-même, en ce qu'il n'eut qu'à suivre la nature, et qu'elle eut à la corriger. Sa voix n'était point harmonieuse, elle sut la rendre pathétique: sa taille n'avait rien de majestueux, elle l'ennoblit par les décessions; ses yeux s'embellissaient par les larmes, et ses traits par l'expression la plus vive du sentiment: son âme lui tint lieu de tout» (Marmontel, 1846: 50).

5 Residencia parisina de los duques de Borgoña, que fue transformada en sala de espectáculos en 1548 por los *Confrères de la Passion*. Entre 1680 y 1783 la Comédie-Italienne representó en él, una vez fundada la Comédie-Française, surgida de la fusión de los grupos de este «Hôtel» y del teatro Guénégaud (antiguo grupo de Molière).

Igualmente, Voltaire es también un gran admirador de la citada actriz Adrienne Lecouvreur, a la que dedica una poesía muy hermosa titulada *La mort de Mademoiselle Lecouvreur*. Veamos un fragmento de gran belleza lírica:

«Que vois-je? quel objet! Quoi! ces lèvres charmantes,
Quoi! ces yeux d'où partaient ces flammes éloquentes,
Eprouvent du trépas les livides horreurs!
Muses, Grâces, Amours, dont elle fut l'image,
O mes dieux et les siens, secourez votre ouvrage!
Que vois-je? c'en est fait, je t'embrasse, et tu meurs!
Tu meurs; on sait déjà cette affreuse nouvelle;
Tous mes coeurs sont émus de ma douleur mortelle;
J'entends de tous côtés les beaux-arts éperdus
S'écrier en pleurant: Melpomène n'est plus!» (Voltaire, 1983: 74-75).

Marmontel elogia nuevamente a los actores Baron y Mlle. Lecouvreur (conviene recordar que hasta la revelación de esta actriz, se había tomado siempre por modelo la manera de hablar de la Champmeslé⁶, que la había aprendido de Racine), cuando afirma:

«On vit alors ce que la scène tragique a jamais réuni de plus parfait, les ouvrages de Corneille et de Racine représentés par des acteurs dignes d'eux. En suivant les progrès et les vicissitudes de la déclamation théâtrale, j'essaye de donner une idée des talents qu'elle a signalés, convaincu que les principes de l'art ne sont jamais mieux sentis que par l'étude des modèles. Corneille et Racine nous restent; Baron et la Lecouvreur sont plus, leurs leçons n'étaient érites que dans le souvenir de leurs admirateurs, leur exemple s'est évanoui avec eux» (Marmontel, 1846: 50).

En verdad no debemos quitarle méritos al actor Baron que, como ya hemos mencionado, adoptó un tono natural y perfeccionó la declamación *chantante* que era lo habitual en su época, pero pensamos que Marmontel tal vez por *chauvinismo* o porque fuese amigo suyo lo celebra demasiado y lo considera el modelo a seguir:

«La déclamation de Baron causa une surprise mêlée de ravissement: on reconnaît la perfection de l'art, la simplicité et la noblesse réunies; un jeu tranquille sans froideur; un jeu vêtement, impétueux avec décence, des nuances infinies, sans que l'intention de les marquer se fit sentir. Ce prodige fit oublier tout ce qui l'avait précédé, et fut le digne modèle de tout ce qui devait le suivre» (Marmontel, 1846: 49-50).

6 Marie Desmarest, llamada la Champmeslé, esposa del también actor del mismo nombre, fue la musa de Racine.

La actriz que merece un estudio especial es Claire-Josèphe-Hippolyte Leris de la Tude, llamada Mlle. Clairon (1723-1803), ya que fue la que mayores reformas introdujo dentro de la tragedia francesa, no sólo en la declamación teatral sino también en el vestuario.

De todas formas, aunque Mlle. Clairon fue considerada por autores y críticos una de las mejores actrices del siglo XVIII, al principio de su carrera y siguiendo las costumbres de la época, tenía una declamación un poco artificial y enfática. Marmontel, gran amigo suyo durante toda su vida y antiguo amante, influyó de una manera decisiva en su carrera y la orientó para que adoptase en todo momento un tono más natural. En este sentido, pensamos sinceramente que nuestro autor contribuye de una manera imperiosa a que el arte de la declamación vaya rompiendo con los antiguos hábitos, incluso nos atrevemos a afirmar que tal vez sea la mejor parte de su teoría dramática. Veamos los sabios consejos que da a su actriz preferida:

«Il y avait longtemps que, sur la manière de déclamer les vers tragiques, j'étais en dispute réglée avec Mlle. Clairon. Je trouvais dans son jeu trop d'éclat, trop de fougue, pas assez de souplesse et de variété, et surtout une force qui, n'étant pas modérée, tenait plus de l'emportement que de la sensibilité. «Vous avez, lui disais-je, tous les moyens d'exceller dans votre art; et, toute grande actrice que vous êtes, il vous serait facile encore de vous éléver au-dessus de vous-même en les ménageant davantage, ces moyens que vous prodiguez. Vous m'opposez vos succès éclatants et ceux que vous m'avez valus; vous m'opposez l'autorité de M. de Voltaire, qui lui-même récite ses vers avec emphase, et qui prétend que les vers tragiques veulent, dans la déclamation, la même pompe que dans le style; et moi, je n'ai à vous opposer qu'un sentiment irrésistible, qui me dit que la déclamation, comme le style, peut être noble, majestueuse, tragique avec simplicité; que l'expression, pour être vive et profondément pénétrante, veut des gradations, des nuances, des traits imprévus et soudains, qu'elle ne peut avoir lorsqu'elle est tendue et forcée» (Marmontel, 1891: 2, V, 32-33).

Como podemos observar, Marmontel critica incluso la declamación enfática del rey del siglo: Voltaire. Hemos de aclarar que posteriormente Mlle. Clairon llevó a la práctica los insistentes consejos de nuestro autor y tuvo un gran éxito, primero en provincias y después en París. Ella misma lo reconoce y lo manifiesta de la manera siguiente:

«Vous allez, me dit-elle, être content de moi. Je viens de faire un voyage à Bordeaux; je n'y ai trouvé qu'une très petite salle; il a fallu m'en accommoder. Il m'est venu dans la pensée d'y réduire mon jeu, et d'y faire l'essai de cette déclamation simple que vous m'avez tant demandée. Elle y a eu le plus grand succès. Je vais en essayer encore ici sur ce petit théâtre. Allez m'entendre, adieu l'ancienne déclamation» (Marmontel, 1967: 2, V, 23).

Marmontel vuelve a reflejar esta misma idea, cuando, en su artículo *Décoration*, escribe a propósito de las acertadas reformas de Mlle. Clairon:

«Mais un autre exemple qu'elle donna, et qui ne fut pas imité de même, ce fut de réformer la déclamation en même temps que les habits. Jusque-là elle avait eu trop de déférence pour un ancien système de déclamation emphatique, où l'on prenait l'enflure pour de la dignité. En se voyant réellement vêtue comme Idamé, Roxane, Didon..., elle parut se demander à elle-même de quel ton elles avaient parlé, et sans dérober à la noblesse de ses rôles elle sut rendre la déclamation tragique à la fois majestueuse et naturelle, évitant d'un côté l'emphase, de l'autre la familiarité» (Marmontel, 1846: 59).

Pensamos que Marmontel no es imparcial en los juicios que formula acerca de los principales actores de su época. Parece como si sólo tuviera palabras de alabanza hacia Mlle. Clairon y hacia Baron, pero también hay que tener en cuenta que no es el único escritor que reconoce los méritos de estos dos comediantes. Diderot, que es un crítico de talento, en algunas de sus obras como en el *Discours de la poésie dramatique* (1757) y *Le Paradoxe sur le Comédien* (1770), habla de ellos en numerosas ocasiones y siempre en el sentido más positivo. Precisamente en la última obra mencionada, acerca de Mlle. Clairon dice: «Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon?» (Diderot, 1969: 307). En lo que se refiere a Baron apunta asimismo: «Baron jouait, à soixante ans passés, le comte d'Essex, Xipharès, Britannicus et les jouait bien» (Diderot, 1969: 331). El propio Voltaire al oír a la Clairon en una de sus obras exclamó: «Est-ce moi qui a fait cela. Est-ce que la Clairon en sait plus que Voltaire. Dans ce moment du moins son modèle idéal, en déclamant, était bien au-delà du modèle idéal que le poète s'était fait en écrivant» (Diderot, 1969: 342).

Por el contrario, aunque el actor Le Kain fue considerado como uno de los más brillantes del siglo XVIII⁷, nuestro crítico es muy severo con él y lo ataca duramente. Conviene recordar que el mismo Marmontel reconoce en sus *Mémoires* (I, IV, 248) que Le Kain lo detestaba y que incluso montó una *cábala* en contra suya. Por ello no es de extrañar que en su artículo *Déclamation* señale solamente los aspectos negativos del mismo, eso sí, sin nombrarlo:

«L'acteur à qui la nature a refusé les avantages de la figure et de l'organe veut y suppléer à force d'art; mais quels sont les moyens qu'il emploie? Les traits de son visage manquent de noblesse, il les charge d'une expression convulsive; sa voix est sourde et faible, il la force pour éclater; ses positions naturelles n'ont rien de grand; il se met à la torture, et semble par une gesticulation outrée vouloir se couvrir de ses bras. Nous dirions à cet acteur, quelques applaudissements qu'il arrache au public: vous voulez corriger la nature et vous la rendez monstrueuse: vous sentez vivement, parlez de même, et ne forcez rien; que votre visage soit muet: on sera moins blessé de son silence que de ses contorsions; les yeux pourront vous censurer, mais les coeurs vous applaudiront, et vous arracherez des larmes à vos critiques» (Marmontel, 1846: 52).

7 Diderot, en su *Paradoxe sur le comédien*, habla encomiásticamente del actor Le Kain.

En lo que se refiere a este actor, hemos de precisar que Le Kain comenzó en el teatro siete años después que Mlle. Clairon, en 1750, haciendo el papel de Tito en la tragedia de *Brutus* y terminó su carrera en el Vendôme con *Alelaïde du Guesclin* el 24 de enero de 1778. Murió poco después a la edad de 49 años. Es cierto que Le Kain era de estatura mediocre, fuerte y un poco rechoncho, pero en la escena se engrandecía. Tenía un alma energética y apasionada que animaba los rasgos de su rostro. Su voz era naturalmente dura y ronca, pero supo trabajarla, la moduló y llegó a obtener tanto las inflexiones más tiernas como los tonos más temibles⁸.

Por su parte, Mlle. Clairon, su rival en talento y gloria, al igual que su gran amigo Marmontel, tampoco se prodiga en alabanzas para reconocer sus méritos y aunque en algunas cosas tiene razón, en otras opinamos que exagera un poco. En sus *Mémoires* (1789), hace el siguiente retrato de Le Kain:

«Le Kain avait une figure déplaisante et sale, une taille mal prise, un organe sourd, un tempérament faible... Il était souvent lent et déclamateur. Sa perfection n'était complète que dans les seules tragédies de Voltaire. Ainsi que l'auteur, il se montrait continuellement noble, vrai, sensible, profond, terrible ou sublime. Les talents de Le Kain étaient alors si grands, qu'on ne s'apercevait des disgrâces de son physique» (Mlle Clairon, 1968: 242-245)⁹.

Siguiendo con el estudio de la declamación, observamos que Marmontel no se detiene demasiado para analizar lo referente al género cómico, ya que evidentemente muchas de las ideas que ha expuesto acerca de la declamación trágica se pueden aplicar a la comedia, pero vuelve a insistir en la naturalidad:

«Nous ne nous arrêteremos point à la «déclamation comique»: personne ne doute qu'elle ne doit être la peinture fidèle du ton et de l'extérieur des personnages dont la comédie imite les moeurs. Tout le talent consiste dans le naturel; et tout l'exercice, dans l'usage du monde; or le naturel ne peut s'enseigner, et les moeurs de la société ne s'étudient point dans les livres» (Marmontel, 1846: 50-51).

Efectivamente, la comedia en su intento de producir verosimilitud busca fundamentalmente lo natural. Beaumarchais hace decir al joven Mélac en *Les Deux Amis*:

«On ne crie pas à la comédie; ce n'est qu'en parlant qu'on joue bien...» (Beaumarchais, 1957: 85, acte I, scène I).

8 Notas tomadas de las *Mémoires* de Mlle. Clairon, pp. 242-243.

9 En este último sentido, Mlle. Clairon tiene gran razón ya que Diderot en su *Paradoxe...*, elogia al actor le Kain en el papel de Ninias de *La Sémiramis* de Voltaire: «Le Kain-Ninias descend dans le tombeau de son père, il y égorgé sa mère; il en sort les mains sanglantes. Il est rempli d'horreur, ses membres tressaillent, ses yeux son égarés, ses cheveux semblent se hérisser sur la tête. Vous sentez frissonner les vôtres, la terreur vous saisit, vous êtes aussi éperdu que lui» (Diderot, 1969: 336).

Precepto que se aplican los grandes actores. Las tragedias, por el contrario, dudan entre el respeto a una tradición que obligaba casi a cantar el texto y el deseo de hablar con naturalidad. Los actores elegían, pues, uno u otra manera y cuando aparece el drama burgués, unos lo representaban como una tragedia, otros como una comedia, sin llegar a encontrar una dicción y una interpretación dignas.

La misma tragedia, la misma noche era a veces representada de dos maneras diferentes, según los azares de la representación, y esta disparidad en la declamación se encontraba también en el vestuario de los comediantes.

Referencias bibliográficas

- BEAUMARCAIS (1957): *Théâtre complet*. París: Gallimard. Colec. *Bibliothèque de la Pléiade*. Edición de M. Allen y de P. Courant.
- Mlle. CLAIRON (1822): *Mémoires*. Genève: Slatkine Reprints. Reimpresión de la edición de París, 1968.
- DIDEROT, D. (1969): *Oeuvres esthétiques*. París: Garnier.
- HEGEL (1947): *Poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- MARMONTEL, J.-F. (1846): *Éléments de Littérature* (Apéndice). París: Firmin Didot Frères.
- MARMONTEL, J.-F. (1891): *Mémoires*. Genève: Slatkine Reprints. 3 vols. Reimpresión de la edición de París, 1967.
- MARMONTEL, J.-F. (1918-1920): *Oeuvres complètes*, 7 vols. Genève: Slatkine Reprints. Reimpresión de la edic. de París, 1968.
- PEYRONNET, P. (1974): *La mise en scène au XVIII^e siècle*. París: Nizet.
- VOLTAIRE (1983): *Oeuvres critiques et poétiques*. París: Larousse. Colec. Classiques Larousse.

