

## NOTICIAS Y OPINIONES SOBRE TEATRO EN LA DÉCADA EPISTOLAR DEL DUQUE DE ALMODÓVAR

por

FRANCISCO LAFARGA

Es ya conocido el papel de mediación cultural desempeñado por la *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, publicada por el duque de Almodóvar en 1781 con el seudónimo de Francisco María de Silva. Tras los estudios de Gil Novales y García Regueiro, que incidían en otros aspectos, yo mismo insistí en aquella dimensión (1). Tocaba en mi texto algunas cuestiones generales que me parecían de interés, en particular la estructura de la obra, su grado de originalidad, la presencia del autor, así como su dependencia respecto de la historia literaria de Antoine Sabatier de Castres, los *Trois siècles de la littérature française*, de la que se proclama deudor e incluso simple traductor:

“Me hallo a la mano con una obra de la que iré traduciendo a Vm. aquellos capítulos y con sólo este trabajo material debe quedar satisfecha la pregunta. Ya ve Vm. que no quiero darme la gloria de autor ni caer en la flaqueza de plagiario; me ciño a exponer por mayor el plan del asunto y a acompañarle de las traducciones que le ofrezco” (p. 1) (2).

- 
- (1) Véase Alberto GIL NOVALES, “Ilustración y liberalismo en España” *Spicilegio Moderno* 10 (1978), pp. 26-41; Ovidio GARCÍA REGUEIRO, *Ilustración e intereses estamentales. Antagonismo entre sociedad tradicional y corrientes innovadoras en la versión española de la “Historia” de Raynal*, Madrid, Universidad Complutense, 1981; F. LAFARGA, “Un intermediario cultural en la España del siglo XVIII: el duque de Almodóvar y su *Década epistolar*” en Hugo Dyserinck et al. (ed.), *Europa en España, España en Europa. Actas del Simposio internacional de Literatura Comparada (Pamplona, octubre de 1988)*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 123-124.
- (2) Las referencias a páginas corresponden a la siguiente edición: *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia. Su fecha en París año de 1780. Por D. Francisco María de Silva*. Madrid, Antonio de Sancha, 1781; hubo una segunda edición en 1792.

Me ha parecido en esta ocasión oportuno centrar la atención en la materia teatral contenida en la *Década*, por un doble motivo: por constituir por sí misma una fuente de conocimiento, por superficial que sea, de la actualidad teatral francesa y por ofrecer un ejemplo del método del autor.

La materia teatral ocupa parte de la epístola VIII ("Sobre la poesía y el teatro de la Opera francesa") y toda la IX ("Sobre los demás teatros de París"), lo que supone un texto seguido de 64 páginas (casi el 22% de la obra). Eso sin contar las referencias a la actividad teatral de Voltaire y Rousseau en la epístola II, o a la de otros autores menores en sus lugares correspondientes. Salvo error de cálculo por mi parte, menciona 86 dramaturgos y 235 piezas teatrales. El espacio dedicado al teatro contrasta enormemente con el concedido a la novela: 7 pp. en la epístola III, más las que aparecen aisladamente al tratar de algunos autores (3). Algo semejante ocurre con la poesía.

Con la atención que presta al teatro, el duque de Almodóvar es consecuente con su afirmación de que esta actividad "es una conocida señal de lo floreciente de un Estado" (p. 206). Con todo, no fue el primero en informar en España sobre el teatro francés: cuenta con el gran precedente de Ignacio Luzán en sus *Memorias literarias de París* de 1751, quien dedicó unas cincuenta páginas a la descripción de la disposición y organización de los teatros y a la relación de los autores y obras que le parecieron más notables (4).

Pocos años después de la *Década* apareció el *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* de Juan Andrés, en cuyo volumen IV (1787) y pp. 149 a 227 se presenta un panorama de la evolución del teatro francés "moderno", desde Corneille hasta autores rigurosamente contemporáneos, como Mme de Genliš. Más tarde, Manuel García de Villanueva en su *Origen, épocas y progresos del teatro español* (Madrid, G. de Sancha, 1802), y no obstante el título, dedica las pp. 154 a 226 al teatro francés, trazando un panorama histórico y dando asimismo una descripción minuciosa de los teatros del París de la época.

La obra del duque de Almodóvar se sitúa, pues, en una línea de publicaciones que intenta conjuntar la perspectiva histórica con la información acerca de la actualidad teatral.

Resulta difícil condensar en unas líneas la riqueza del contenido de los capítulos dedicados por Almodóvar al teatro. Él mismo era consciente de la magnitud de la empresa:

(3) Puede verse al respecto F. LAFARGA, "Sobre recepción de la narrativa francesa del s. XVIII en España: los intermediarios" en A. Yllera-M. Boixareu (ed.), *Narrativa francesa en el siglo XVIII*, Madrid, UNED, 1988, pp. 429-438.

(4) Véase Jorge DEMERSON, "Un aspecto de las relaciones hispanofrancesas en tiempos de Fernando VI: las *Memorias literarias de París* de Luzán" en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Universidad, 1981, pp. 241-273, y, mucho más crítico, Guillermo CARNERO, "Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo" en H. Dysserinck et al. (ed.), *Europa en España, op. cit.*, pp. 63-81.

"Pero al asomarme reparo que es demasiado grande el empeño en que me meto. No tengo a la mano los documentos que me son necesarios ni el tiempo para su coordinación" (p. 206).

Comienza en realidad refiriéndose a la música y comentando el *Essai sur la musique ancienne et moderne* (pp. 202-206). Pero pasa enseguida al teatro, exponiendo unas consideraciones generales sobre las salas, la temporada teatral, la condena de los cómicos por la Iglesia galicana (pp. 206-208). Se refiere luego a la Ópera de París, "el más brillante y magnífico espectáculo de Europa" (p. 208). Traza una rápida historia de la ópera en Francia, insistiendo en Quinault y los arreglos de sus obras en el XVIII (pp. 209-210). Da luego el repertorio de los años 1779-1780, comentando la composición de las funciones (pp. 210-214). Termina la epístola confrontando ópera francesa y ópera italiana y alabando el adelanto de la ópera en Francia (pp. 215-222).

La epístola IX se abre aludiendo a dos obras que estaban en curso de publicación sobre historia teatral: la *Histoire générale des théâtres* y las *Tablettes dramatiques* (pp. 223-224), que dice no haber leído. Pasa luego a describir la situación general de las salas (pp. 225-226) y de los cómicos: su formación, la consideración que merecen (pp. 226-227). Tras aludir a los fundadores del teatro clásico en Francia (pp. 227-228), hace una breve definición de tragedia y comedia (pp. 228-229). Da luego la lista, acompañada de brevísimos comentarios, de las tragedias estrenadas en la Comédie-Française de julio de 1779 a junio de 1780 (pp. 230-231). Se detiene en particular en los dramaturgos Dorat (pp. 231-233) y Lemierre (pp. 233-234), aludiendo a obras en otros géneros y sopesando sus méritos y defectos. Cita a continuación (pp. 235-236) a otros dramaturgos y títulos anteriores. Termina el apartado dedicado a la tragedia refiriéndose a la representación de la misma e insistiendo en la labor de varios actores: Baron, Lekain, la Clairon (pp. 236-237).

Sin abandonar el teatro de la Comédie-Française, pasa luego a la comedia, y trata de la composición de las funciones, haciendo mención de algunas comedias en dos o cuatro actos, por poco usuales, y nombrando a comediógrafos acreditados de la primera mitad del siglo, así como a los más conocidos de los contemporáneos (pp. 238-240). Se refiere luego a distintos tipos de comedias (pp. 240-241), insistiendo especialmente en la *comédie larmoyante*, su carácter, títulos y autores más representativos (pp. 241-246). Alude de paso a la impropiedad de la denominación "tragicomedia", amparándose en la autoridad de Cascales (pp. 244-245).

Dedica varias páginas asimismo a la sala de la Comédie-Italienne, aludiendo a sus orígenes, el progresivo afrancesamiento y la situación actual de la compañía (pp. 246-247); se refiere en particular al nacimiento y éxito de la ópera cómica (pp. 248-249), menciona de paso algunas parodias, género cultivado en dicho teatro (pp. 249-250) y da a continuación una lista de óperas cómicas y, en general, piezas con música estrenadas a partir de me-

diados de siglo, nombrando tanto a los letristas como a los compositores (pp. 251-259). Se refiere luego a otros teatros, como los de casas particulares y los de la Feria o del Bulevar, así como a su organización y repertorio, extendiéndose en la definición del género llamado *poissard* (pp. 260-265). Se cierra la epístola con un alusión a la necesidad de reforma del teatro español (p. 266).

Este breve resumen puede dar idea de la riqueza y variedad de la *Década*, con las limitaciones propias de una obra de este tipo. Ciertamente es que se han deslizado en el texto de Almodóvar algunos errores, especialmente en la transcripción de nombres y títulos, que pueden deberse en ocasiones a mala lectura del impresor. No es mi propósito el ponerlos aquí de manifiesto, pues se trata de meros accidentes de escasa trascendencia y fácil arreglo (5). Antes bien, quisiera llamar la atención sobre algunos aspectos relacionados con el modo de trabajar del duque, con su actitud personal ante determinados puntos, con sus preocupaciones literarias y sociales.

Por lo dicho en la primera página, antes citada, como en otros pasajes, podría pensarse que las únicas fuentes de información de Almodóvar son librerías y en primer lugar los *Trois siècles* de Sabatier. Pero otras declaraciones del autor desmienten el pretendido apego al escritor francés y nos ilustran sobre su método:

“No sigo ciegamente al autor. En varias ocasiones me aparto de su dictamen. He tratado y trato personalmente con varios de los escritores que nombro. Conozco las parcialidades, veo las intrigas literarias y puedo distinguir sus diferencias para confirmar o no lo que dice Sabatier, omitir lo superfluo, escoger lo más útil o preciso y añadir la reflexión o noticias que contribuyen a dar una razonable idea del actual estado de esta literatura” (p. 148).

O sea, que a la información y documentación escrita se une un conocimiento de la realidad. Eso le hace a veces oponerse a Sabatier. Así, al referirse a Claude-Joseph Dorat (pp. 232-233), “a quien traté”, menciona varias obras dramáticas y lo sitúa entre los primeros ingenios de Francia, “no obstante la crítica que le hace el abate Sabatier” (6). Algo similar ocurre

(5) Para la comprobación de nombres, títulos y fechas me he servido en particular de los siguientes repertorios: Clarence D. BRENNER, *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*, Berkeley, 1947; Clarence D. BRENNER, *The Théâtre Italien. Its Repertory, 1716-1793. With a Historical Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1961; A. JOANNIDES, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, París, 1901, reimp. Ginebra, Slatkine, 1970.

(6) Cfr. A. SABATIER, *Les trois siècles de la littérature française*, La Haya, 1778 (reimp. Ginebra, Slatkine, 1967), s.v. “Dorat”, II, pp. 118-121, que termina con estas palabras: “Ce sera donc pour ne s'être pas assez défié de lui-même, pour avoir négligé les bons modèles, pour avoir embrassé trop de genres, pour s'être trop pressé de mettre au jour ce qui exigeait encore du travail et des soins que M. Dorat verra successivement ses couronnes poétiques se flétrir, se dessécher, tomber en poudre et devenir un exemple capable de corriger dans la suite les Muses dissipées, inconstantes et volontaires”.

con Lemierre, autor de la *Veuve du Malabar*, tragedia que arrasó en la temporada de 1780 (7). De él dice Sabatier, entre otras cosas: "Il est incontestable qu'il n'est pas né poète et que, par conséquent, il ne le deviendra jamais" (8). A lo que replica el duque: "El abate Sabatier también le trata mal en su obra: me parece no camina con imparcialidad en estos juicios" (p. 234).

Con todo, su prudencia y espíritu conciliador (9) le llevaron a huir de toda polémica o enfrentamiento con Sabatier o cualquier otro, aunque sin renunciar a expresar su opinión: "No entro en discusiones; me ciño a dar aquellas noticias más oportunas del día, acompañadas, a lo más, de mi parecer en el asunto" (p. 227).

La lectura de las páginas dedicadas al teatro, más que ninguna otra, da la sensación de tratarse de algo conocido de cerca, de algo vivido. Así cuando dice, al referirse a la ópera: "Para ejemplificar con lo que hay de más moderno tomaré el postrer medio año y lo que va de este de 80 hasta el presente mes de junio en que escribo" (p. 210). O más adelante, al tratar del estreno de una pieza: "En el corriente junio la de *Florina* (de B. Imbert), comedia en tres actos mezclada de arietas; antes de ayer se repitió corregida de algunos defectos" (p. 257) (10). O cuando, volviendo al pasado, dice: "Me acuerdo cuando 20 años hace se estrenó la tragedia de *Trancredo* el efecto que causaba" (p. 237).

Las opiniones personales, la presencia del autor aparecen en muchas ocasiones en la *Década*, constituyendo, a mi modo de ver, una prueba del grado de creación de la obra.

Sin salir del campo teatral, se trata a veces de reflexiones sobre un género o una modalidad literaria. Tal ocurre al comparar la utilidad respectiva de la tragedia y la comedia, haciéndose eco de una opinión generalizada, que no contradice:

"En el concepto general de las gentes, la comedia es más propia que la tragedia para dar escenas instructivas y éstas, bien manejadas con el arte que corresponde, son de una utilidad inmensa, pues la mayor parte de los concurrentes que frecuentan el teatro leen poco en otros libros morales" (p. 229).

(7) Estrenada en 1770, como bien dice el de Almodóvar, no volvió al teatro hasta 1780, convirtiéndose con sus 32 representaciones en el éxito del año: véase A. JOANNIDES, *La Comédie-Française, op. cit.*, sin p., año 1780.

(8) Cfr. A. SABATIER, *Trois siècles, op. cit.*, III, p. 80.

(9) Véase sobre el carácter del duque el panegírico pronunciado con motivo de su muerte por Nicolás RODRÍGUEZ LASO, *Elogio histórico del Excmo. Sr. Duque de Almodóvar, director de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Sancho, 1795.

(10) Hay aquí algún error de anotación por parte del duque, pues la epístola lleva fecha de 14 de junio y dicha obra se estrenó el día siguiente: véase C. D. BRENNER, *The Théâtre Italien, op. cit.*, p. 396. Con todo, tal confusión es comprensible si tenemos en cuenta que las epístolas, según confiesa el autor en la advertencia de la 2ª ed., no se redactaron en París sino en Madrid.

Y, del mismo modo que arremete contra las parodias, por chabacanas y poco útiles, ensalza las óperas cómicas, tan en boga en Francia:

“las que sí me parecen bien y hallo que tienen no sólo mérito, sino también utilidad pública son las comedias de música u óperas cómicas, que vienen a ser lo mismo; unos y otros equivalen a lo que nosotros llamamos zarzuela. Es una honesta, bien entendida y agradable diversión y muy susceptible de una amena variedad” (p. 250).

Se muestra también muy receptivo al nuevo género del drama, que denomina todavía *comédie larmoyante*, aunque es consciente de algunas limitaciones:

“Son unos dramas que interesan, están llenos de sentimientos nobles, de pensamientos discretos bien ajustados; de una inquietud y un dulce patético que suspende y afecta el ánimo. Sin embargo, merecen su crítica, pero no abrazo toda la que les hace el abate Sabatier con demasiado amargo. A favor de sus buenas calidades, enseñanza y mérito (se entiende en las piezas de esta clase en que concurren dichas circunstancias) perdono sus defectos y la parte en que faltan al legítimo estatuto de la buena comedia en cuanto a ciertas reglas, que justa y constantemente se le suponen” (pp. 245-246).

En ocasiones las opiniones son muy puntuales y hasta cierto punto viscerales, sin justificación alguna: “No puedo sufrir la (comedia) *Dupuis et Desronais*, de tres en actos en verso, estrenada en 1763 y me gusta la *Partida de caza de Enrique IV*, comedia en tres actos en prosa, estrenada en 1771” (p. 243).

El hecho de que la *Década* no es una mera crónica de la actualidad literaria lo prueba la presencia de los conocimientos previos del autor, de su experiencia e incluso de sus recuerdos. He evocado más arriba su impresión del estreno de *Tancredi* en 1760; la plasmación del recuerdo se hace en los siguientes términos:

“Estaba lleno el teatro hasta la orquesta misma, pues no había música ni baile, sino solamente la pequeña pieza concluida la tragedia: seriedad con que algunas veces se representan. No se sentía ni una mosca; la representaron el mencionado aplaudido Le Kain y la famosa Clairon. Sin penetrar aquellas ideas y sentimientos y sin penetrarse de ellos, no pueden sentirse aquel bello patético que mueve los afectos y excita el ánimo, y no se gusta de este espectáculo, que debe confesarse el más perfecto y correcto de Europa” (p. 237).

Al recuerdo y a la experiencia hay que atribuir algunas alusiones a textos y autores conocidos de su fingido correspondencia. Así, hablando del *Barbero de Sevilla*, dice: “Discurro conocerá Vm. a su autor M. Caron de Beaumarchais, hermano de las modistas llamadas ahí (en Madrid) comúnmente

las Coronas, que vivían en la calle de la Montera: estuvo en Madrid años hace y habrá Vm. oído sus historias" (p. 239) (11).

Ese ir y venir de París a Madrid, o de Francia a España en lo literario, muestra del bagaje cultural del duque, se manifiesta en otros aspectos que superan lo anecdótico del chisme (12). Refiriéndose al término y al concepto de 'tragicomedia' dice: "Pero yo me guardaré bien de pronunciar semejante herejía dramática. Me lo prohíbe soberanamente nuestro insigne Cascales en sus *Tablas poéticas*. (...) Yo rindo la obediencia a Cascales y en esta parte no me separo de su parecer" (p. 244). Se refiere también a las obras de José Pellicer y de González de Sepúlveda, hallando en ellas "mejor y más fundada doctrina, después de más de medio siglo y medio que se escribieron y de lo mucho que se ha ventilado la materia posteriormente, que cuanto veo escrito por todos estos modernos discursistas" (p. 245). Termina su largo paréntesis hispano con una nota en la que alude a la *Disertación sobre las comedias de España* de Nasarre, digno apéndice de Cascales (13).

Aun cuando sólo se refiera al teatro francés, el duque de Almodóvar deja entrever en ocasiones cierta envidia por la diferencia entre el estado de la escena en Francia y en España. No de otro modo cabría interpretar palabras como las siguientes:

"La inmediata protección que logra del trono este ramo le hace conservar aquel decoro y decencia que se observa y causa el grande auge en que se mira esta tan esencial parte de la buena policía, que poderosamente influye en el moral y en los modales urbanos" (p. 208).

Y no sólo en el gobierno y disposición de los teatros aparece Francia en un lugar superior; también en el terreno de la declamación y la representación se ha llegado a una cota difícil de alcanzar:

"Sobre la ejecución de las tragedias hay mucho que observar. Los comediantes franceses saben perfectamente sus papeles y los representan con una exactitud y precisión que es necesario llegar a comprender para hallar el interés y el gusto que pide su modo de recitar. La declamación y accionado suyo tiene

- (11) Sobre la aventura española del dramaturgo puede consultarse G. RIVERA, "Beaumarchais y Clavijo" *Hispania XX* (1937), pp. 133-138 y Jean-Pierre de BEAUMARCHAIS, "Beaumarchais en Espagne" *Revue de Paris* 77 (1970), pp. 88-97.
- (12) Sobre las opiniones literarias y la curiosidad intelectual de Almodóvar véase en particular Antonio MESTRE, "Relaciones culturales entre diplomáticos e ilustrados. El caso Almodóvar-Mayáns" en *Actas del Congreso internacional "Carlos III y la Ilustración"*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, III, pp. 175-198.
- (13) "Aquella disertación está escrita con gran juicio y es digna de aprecio. Sin embargo me parece que yo, con mi genio conciliador, encontraría modo de introducir algún lenitivo y tal cual excepción y distinción a ciertas especies que se sientan en ella con demasiada seguridad, sin apartarme de sus principios, que adopto y recomiendo como muy sólidamente fundados" (p. 245). De la *Disertación* hay edición reciente de Jesús CAÑAS MURILLO (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992).

para ojos novicios cierta apariencia de impropiedad y de novedad, que desaparece con el tiempo y se encuentra luego con el grado de perfección a que es acreedora la pieza" (p. 236).

En otras ocasiones el segundo elemento de la comparación, es decir España, está muy presente. Así cuando, hablando de España, Italia e Inglaterra, afirma:

"Estas naciones tienen su teatro propio y más antiguo, que es suficiente causa para que no se haya aceptado fácilmente. Pero deben cederle (al teatro francés) toda la preferencia, necesitan corregir el suyo, imitar éste y dar muchos pasos adelante para igualarle en el pie de perfección en que se halla a esta parte" (p. 237).

Hay en el duque, y esto se aprecia en muchos otros momentos de su obra, un claro deseo de renovación y reforma de la literatura y de las instituciones culturales en España, y ve en Francia un espejo en el que mirarse, pues no en vano es "la oficina de donde salen los elaborados productos que en general sirven de reclamo y de modelo a las demás naciones" (p. 4 del prólogo). No conviene seguirlo y admirarlo todo, y en rigor critica algunas cosas que no le gustan (14). Pero en la cuestión del teatro, sus palabras —con las que se cierra la epístola IX— no pueden ser más expresivas:

"Yo quisiera que nuestro teatro tomara este método ya que en otras mil bagatelas imitamos a estos vecinos nuestros; que... ¿pero quién me mete ahora en la reforma de nuestros teatros, que es negocio arduo? Empezce Vm. por echarlos abajo y luego hablaremos" (p. 266).

*Universidad Pompeu Fabra (Barcelona)*

- 
- (14) Juan SEMPERE Y GUARINOS en su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1786 (reimpr. Madrid, Gredos, 1969), intentando llevar el agua a su molino dice de la *Década*: "En ella se da una idea de la grande extensión de la literatura, en todos sus ramos, en París, estado al que acaso no ha llegado ninguna nación del mundo. Pero al mismo tiempo se manifiesta el carácter de los más acreditados sabios de aquella nación, se notan sus errores y se manifiesta que no siempre ha sido igual el mérito a la fama y que la solidez no es por lo común la prenda más sobresaliente de los escritores franceses" (t. IV, p. 6, s.v. "Malo de Luque").