

## APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL «PARTERRE» 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, escritor y enciclopedista Jean-François MARMONTEL (1723-1799), escribió para *L'Encyclopédie*, resultado de treinta años de labor continua y que tras diversas refundiciones aparecieron definitivamente publicados en 1787. En esta obra, en general, MARMONTEL parece más un humanista de primera fila que un crítico de alta envergadura. Este escritor es 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.

El diccionario *Le Nouveau Petit Robert* (REY-DEBOVE, 1993:1595), en su tercera acepción, nos ofrece una clara definición del **parterre** en el doble sentido de «lugar» de una sala de espectáculos y «nombre» que se le asignaba a los propios espectadores:

**PARTERRE.**(XVII<sup>e</sup>): Rez-de-chaussée d'une salle de théâtre où le public se tenait debout. Mod. «Partie du rez-de-chaussée d'une salle de théâtre, derrière les fauteuils d'orchestre». **Places de parterre.** **Être au parterre.** Loc. fam. «Prendre un billet de parterre». Par Méton. «Public du parterre, généralement populaire».

Por su parte, el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia (DRAE, 1992:1098), en su cuarta acepción, señala:

**PATIO:** 4. “En los teatros, planta baja que ocupan las butacas o lunetas que en los antiguos corrales de comedias carecía de asientos casi toda ella”

MARMONTEL, al ocuparse de este aspecto del teatro dentro de sus *Éléments de Littérature* (1846, tome III: 83), lo define de la manera siguiente en lo que se refiere al lugar concreto que ocupa:

**PARTERRE:** “C'est dans nos salles de spectacle, l'aire ou l'espace qu'on laisse vide au milieu de l'enceinte des loges, entre l'orchestre et l'amphithéâtre, et où le spectateur est placé moins à son aise et à moins de frais... Les anciens appelaient orchestre ce que nous appelons parterre. Cet orchestre était, chez les Grecs, la place des musiciens; chez les Romains, celle des sénateurs et des vestales”.

Efectivamente, nuestro crítico tiene razón cuando afirma que en el **patio de butacas** el espectador está menos cómodo ya que debe permanecer de pie, pero también es verdad que el precio de su entrada es más barato. En este sentido - ya que MARMONTEL no precisa nada acerca de lo que costaban las diversas plazas en el teatro - hemos acudido a Henri LAGRAVE, quien en su libro titulado *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* (1972:46), nos aclara que los precios varían en función de los teatros, según las diversas plazas y también dependiendo de la naturaleza de las representaciones, así por ejemplo en la Opéra las tarifas cuestan el doble que en los demás teatros. Tomando como ejemplo la Comédie-Française los precios eran los siguientes:

- **Théâtre et premières loges:** 4 livres
- **Secondes loges:** 2 livres
- **Troisièmes loges:** 1 livre, 10 sous
- **Parterre:** 1 livre

A este respecto, René ANDIOC también hace referencia (1976:43) a los diversos precios, dentro del teatro español del Siglo XVIII:

“Así ocurre con las localidades de patio y luneta; las de cazuela y tertulia cuestan más caras, y se trata de los asientos más corrientes de las dos categorías citadas; lo mismo ocurre con los palcos”

La existencia del **patio de butacas** constituye, en nuestra opinión, el carácter más original de los teatros en los siglos XVII y XVIII. Los espectadores, por problemas de espacio, ya que el **parterre** sólo mide 8,85 m. de largo por 11,375 m. de ancho<sup>1</sup> tienen que permanecer de pie, como sucede, igualmente, en España en los antiguos corrales, y, sobre el particular, Othón ARRÓNIZ señala (1977:67):

“Ahora comprendo por qué los espectadores del patio de butacas (de dimensiones modestas) tienen que permanecer de pie (por eso reciben el curioso mote de «mosqueteros»). De esta manera, la cabeza de los demás cubriría la vista del espectáculo”

Esta disposición permite que el patio de butacas se abarrote en casos de afluencia de público y entonces los espectadores, apretujados unos contra otros, no sólo padecen los problemas de la falta de comodidad, sino que incluso a veces llegan a pelearse en pleno teatro. A pesar de todos estos inconvenientes, hay que señalar que nuestro crítico se muestra claramente partidario del público que ocupa dicho **parterre** pues aunque tenga que permanecer de pie, también es, a su juicio, más fácil de conmovir, mientras que los espectadores que están sentados en los palcos son mucho más fríos y reflexivos:

---

<sup>1</sup> Hacemos referencia al de la Comédie Française.

“On croit avoir remarqué qu’au **parterre** où l’on est debout, tout est saisi avec plus de chaleur; que l’inquiétude, la surprise, l’émotion du ridicule et du pathétique, tout est plus vif et plus rapidement senti: on croit, que le spectateur plus à son aise serait plus froid, plus réfléchi, moins susceptible d’illusion, plus indulgent peut-être, mais aussi moins disposé à ces mouvements d’ivresse et de transport qui s’excitent dans un **parterre** où l’on est debout” (Marmontel, 1846, tome III:83).

En este sentido, pero en lo que se refiere a la distribución y organización de los antiguos «corrales» españoles en el Siglo de Oro, E.M. Wilson y D. Moir (1974:67-68) señalan lo siguiente:

“En la mayoría de los «corrales», el público más sencillo tenía que permanecer de pie... La parte superior estaba reservada a las mujeres de condición modesta, que (a diferencia de las damas de los palcos o «aposentos») quedaban rigurosamente separadas de los hombres. Las plantas destinadas a mujeres eran conocidas con el nombre de «cazuela» o «cazuelas»”

Un aspecto muy importante dentro del tema que nos ocupa es la categoría social de los espectadores que acudían a los teatros. A este respecto conviene aclarar que el precio de las diferentes plazas de teatro establece de una manera decisiva una división del público. Así vemos que las mujeres de la aristocracia - que a veces van acompañadas por los abates y los militares - y de la alta y media burguesía se sientan en la primera y en la segunda filas de palcos que con frecuencia alquilan durante todo el año. En ocasiones las mujeres también pueden ocupar, junto con los representantes de la aristocracia, los asientos arreglados en la orquesta en casos de mucha afluencia. En la segunda hilera de palcos se sitúa la burguesía más acomodada. En cuanto a los terceros palcos hemos de decir que tienen mala reputación y se venden muy poco, una buena parte de ellos se reserva para las plazas de los invitados que son gratuitas. Por último, el **patio de butacas** es el lugar a donde va la burguesía y los intelectuales con recursos modestos pero que son grandes amantes y conocedores del teatro. A este propósito se manifiesta MARMONTEL (1846, tome III:83-84):

“Mais une différence plus marquée entre un **parterre** où l’on est assis et un parterre où l’on est debout est celle des spectateurs mêmes. Chez nous, le **parterre** est composé communément des citoyens les moins riches, les moins maniérés, les moins raffinés dans leurs moeurs; de ceux dont le naturel est le moins poli, mais aussi le moins altéré; de ceux en qui l’opinion et le sentiment tiennent le moins aux fantaisies passagères de la mode”

En las «Notas para el estudio del Teatro en Murcia» de Luis RUBIO, hallamos unos documentos ciertamente reveladores, que nos servirán para contrastar

algunos aspectos entre el teatro español - concretamente el murciano - y francés en el tema que nos ocupa. Este documento - como señala el propio RUBIO - es de notorio valor para la vida teatral de principios del diecinueve y especifica, entre otras cosas, la distribución del teatro y sus distintos servicios, desde Palcos, Lunetas, asientos de Patio, Tertulia, cazuela, Camapés, etc. También señala que:

“Se fija igualmente el precio de las entradas, de acuerdo con la calidad y el género de la representación...

1º... Que la entrada general ha de ser para las representaciones Cómicas, de diez y siete cuartos en las de Capa y Espada, veinte y uno en las de medio teatro, y veinte y cinco y medio de teatro entero.

2º... El precio de los palcos principales, será de veinticuatro reales y los altos de diez y seis” (Rubio, 1977).

Pero dentro del teatro la distancia que separa el **patio de butacas** de los palcos no solamente señala una oposición social, sino que incluso suscita un enfrentamiento entre los dos sexos, ya que las mujeres no son admitidas en el **parterre**. En este sentido, vemos a un patio de butacas compuesto únicamente de hombres, que guarda una fuerte conciencia de su masculinidad y sus bromas, a veces groseras, traducen la psicología del grupo masculino frente al elemento femenino. Por el contrario, las mujeres, que ocupan los palcos, desempeñan dentro del teatro un papel totalmente diferente: si los hombres transportan a la sala de espectáculos la atmósfera de los cafés, las mujeres dan a cada palco la apariencia de un verdadero salón y hacen del teatro un anexo de la vida mundana. MARMONTEL, que también observa esta oposición, señala al respecto:

“Une différence qui, à certains égards, est à l’avantage des loges, mais qui ne laisse pas de décider en faveur du **parterre**, c’est que dans celui-ci, n’y ayant point de femmes, il n’y a point de séduction: le goût du **parterre** en est moins délicat, mais aussi moins capricieux, et surtout plus mâle et plus ferme” (Marmontel, 1846, tome III:84-85).

Rastreando de nuevo en el estudio que Luis RUBIO consagra al teatro de Murcia, hemos encontrado otra particularidad curiosa en lo que respecta a que las mujeres ocupasen un sitio en el «patio de butacas»:

“9º... Que los lunes habra patio de butacas de Señoras Mugerres a menos que no haya motivo que lo impida, que en este caso decidira el Cavallero Comisario” (Rubio, 1977).

Una realidad muy importante que hay que tener en cuenta es que el **patio de butacas** constituye el grueso del público que asistía al teatro en el siglo XVIII y, por tanto, podía influir de una manera decisiva en el éxito o fracaso de una pieza dramática. Sobre el particular, aunque se barajan muchas hipótesis y cifras acerca del número de

espectadores que podía contener una sala de espectáculos, vamos a tomar como más representativa la cifra total de mil quinientos espectadores que H. LAGRAVE (1972:81) establece dentro de la Comédie-Française, y que estarían distribuidos de la siguiente manera:

- Plazas del <b>parterre</b> :	550 a 600 espectadores
- Anfiteatro:	130
- Orquesta:	40
- Teatro:	140
1° palcos y balcones:	196
- 2° palcos:	200
- 3° palcos:	200

Total: 1556 a 1506

Que sea 500 ó 600 el número de espectadores que compone el **patio de butacas** poco importa ya que la diferencia es mínima; lo que sí interesa es, como ya hemos mencionado, que esta cifra constituye el gran porcentaje de los espectadores. Como veremos en la cita siguiente, MARMONTEL menciona el número de 500 hombres en el **parterre** y que influirían decisivamente en la suerte de una obra de teatro:

“Dans la nouveauté d’une pièce de théâtre, le **parterre** est un mauvais juge, parce qu’il est ameuté, corrompu et avili par les cabales: mais lorsque le succès d’une pièce est décidé, et que la faveur et l’envie ne divisent plus les esprits, le meilleur de tous les juges, c’est le **parterre**. On est surpris de voir avec quelle vivacité unanime et soudaine tous les traits de finesse, de délicatesse, de grandeur d’âme et d’héroïsme, toutes les beautés de Racine, de Corneille, de Molière, enfin tout ce que le sentiment, l’esprit, le langage, le jeu d’acteurs, ont de plus ingénieux et de plus exquis, est aperçu, saisi dans l’instant même par **cinq cents d’hommes** à la fois” (Marmontel, 1846, tome III:84).

En este mismo sentido, Francisco RUIZ RAMÓN, en su *Historia del Teatro Español* (1979:144) nos aclara distribución de los antiguos «corrales» y cómo se comportaba el público del «patio de butacas»:

“La estructura física del teatro no podía ser más primitiva. Construido en un patio, constaba de escenario, cubierto de un tejadillo, del patio donde se amontonaban de pie los hombres, llamados «mosqueteros», de cuyo gusto, expresado siempre ruidosamente, dependía el éxito o fracaso de la comedia”

El público del **patio de butacas** vive en el siglo XVIII en un despertar constante de sentidos y de espíritu, en un continuo movimiento ya que el hecho de

permanecer de pie le permite la movilidad y poder dirigirse a unos y a otros e incluso a los propios actores. Ello hace que provoque el entusiasmo general y que la emoción se propague por toda la sala de espectáculo MARMONTEL que como ya hemos señalado simpatiza bastante con el citado público - insiste en esta misma idea y emplea unas palabras bastante grandilocuentes para convencernos de ello:

“Ce que l’émotion commune d’une multitude assemblée et pressée ajoute à l’émotion particulière ne peut se calculer: qu’on se figure **cing cents miroirs** se renvoyant l’un à l’autre la lumière qu’ils réfléchissent, ou **cing cents échos** le même son; c’est l’image d’un public ému par le ridicule ou par le pathétique. C’est là surtout que l’exemple est contagieux et puissant” (Marmontel, 1846, tome III:83).

A este respecto conviene añadir que existen numerosas anécdotas que nos hablan de la influencia que el público del **parterre** tenía en el éxito o fracaso de una obra. En opinión de H. LAGRAVE (1972:566) el prefacio que el abate NADAL coloca a la cabeza de su *Marienne* es un buen ejemplo de esta costumbre:

“Personne n’ignore que le **parterre** ne soit composé d’une infinité d’honnêtes gens, et de véritables connaisseurs, dont la décision est digne de faire en partie la destinée des pièces de théâtres. Mais il y a une portion de ce même **parterre** qui met à la place du discernement et de la raison une partialité vile, et quelquefois vénale”

En ocasiones, llega incluso a establecerse un diálogo entre los propios actores y el público. MARMONTEL cuenta en sus *Mémoires* (1967, tome III, livre IV:290) que el día del estreno del *Oreste* de VOLTAIRE, el 12 de enero de 1756, el rey del siglo tuvo que dirigirse y hablarle al público del patio de butacas:

“J’étois à l’amphithéâtre, plus mort que vif. Voltaire y vient, et, dans un moment où le **parterre** tournoit en ridicule un trait de pathétique, il se leva et s’écria: «Eh! barbares! C’est du Sophocle!»”

Hay otra anécdota bastante curiosa del actor BARON (1652-1729) quien, después de su regreso a la Comédie-Française a la edad de 67 años y muy orgulloso de su prestigio y de su popularidad, trataba con orgullo al público. A pesar de su avanzada edad quiso representar el primer papel de la tragedia *Britannicus* de RACINE y, como el público del **parterre** protestaba tuvo que hablarle de esta manera:

“Plusieurs spectateurs, choqués de voir le personnage de Britannicus, qui est un prince à peine sorti de l’enfance, représenté par un vieillard octogénaire ne purent s’empêcher de rire, et d’interrompre le spectacle. Baron, sans se déconcerter, s’avance sur le bord du théâtre, se croise les bras, et après avoir fixement regardé le

**parterre**, il s'écrie en poussant un profond soupir: «Ingrat paterre, que j'ai élevé!» et continue son rôle" (Abbé de La Porte, 1775:160).

En el año 1759 se consigue desalojar la escena francesa de los espectadores que ocupaban los numerosos bancos situados dentro de ella y que tanto molestaban a los actores en su representación. Se comienza entonces a crear teatros de mayores dimensiones y se forma un **patio de butacas** en el que el público ya puede permanecer sentado y que es el que existe actualmente en todos los teatros. MARMONTEL alude a este hecho, pero aprovecha de nuevo para expresar su opinión mucho más favorable hacia el público que permanece de pie:

“Depuis que cet article a été imprimé, les Comédiens français, dans leur nouvelle salle, ont pris le parti courageux d'avoir un **parterre assis**: il paraît moins tumultueux, mais plus difficile à émouvoir” (1846, tome III:87).

MARMONTEL también señala la importancia de los espectadores que ocupan el **patio de butacas** desde otro punto de vista y es que al ser un público mucho más espontáneo, libre, franco y sincero es también del **parterre** de donde surge el aplauso - aspecto que no cabe duda que tiene gran importancia - pero no solamente en el siglo XVIII sino evidentemente también en nuestros días:

“C'est du **parterre**, et d'un parterre libre, que part l'applaudissement et l'applaudissement est l'âme de l'émulation, l'explosion du sentiment, la sanction publique des jugements intimes, et comme le signal que se donnent toutes les âmes pour jouir à la fois, et pour redoubler l'intérêt de leurs jouissances par cette communication mutuelle et rapide de leur commune émotion. Dans un spectacle où l'on n'applaudit pas les âmes seront isolées, et le goût toujours indécis” (1846, tome III:87).

Relacionado con el tema que estamos estudiando, habría que hablar de un hecho constatado por gran número de autores y críticos en el siglo XVIII. Nos referimos a la presencia de espectadores dentro de la escena junto con los actores, lo que será común a casi todos los países: lo vemos en Alemania, en Inglaterra y en Francia. No se sabe con demasiada exactitud cuando empieza esta costumbre tan bárbara. El documento más antiguo a este respecto, según J. SCHERER (1986: 269), es la carta de MONTDORY a BALZAC del 18 de Enero de 1.637, a propósito del éxito del *Cid* de CORNEILLE:

“La foule a été si grande à nos portes et notre lieu s'est trouvé si petit que les recoins de théâtre qui servaient les autres fois comme de niche aux pages ont été des places de faveur pour les cordons bleus; et la scène a été d'ordinaire parée de croix de chevaliers de l'ordre”.

Esta frase prueba que el uso existía ya antes de 1.637 por lo menos para los pajes, pero después poco a poco se fue ampliando para todo el mundo y perdurará hasta 1.759. Hoy día casi no podemos imaginar los esfuerzos de los actores en el escenario mezclados con los espectadores y vestidos de la misma manera, con lo cual a veces, forzosamente, se tendrían que confundir. De todas formas, las banquetas fijas sobre la escena, según dos lados oblicuos que partían de los palcos del proscenio, eran un progreso que se debía a MOLIÈRE en lugar de las sillas móviles cada día más numerosas y ruidosas y que entorpecían aún más la representación. No es extraño que MARMONTEL, tan partidario de los cambios de decorado en el teatro, rechace rotundamente esta costumbre y considere que una de las reformas más importantes que había que hacer, para contribuir a que los decorados teatrales fuesen mejores y más suntuosos, era desalojar el escenario de la presencia del público dentro de él:

“Le plus difficile et le plus nécessaire était de dégager le théâtre de cette foule de spectateurs qui l’inondaient, et qui laissaient à peine aux acteurs l’étroit espace qui séparait les deux balcons de l’avant-scène” (Marmontel, 1846, tome I:400).

Estas observaciones y quejas de MARMONTEL son lógicas ya que afectan a dos puntos esenciales. En primer lugar, en casos de mucha afluencia, el número de espectadores admitidos en escena y que ocupa el fondo y también los lados, molesta a los actores, hace difíciles las entradas y salidas y perturba el orden del espectáculo. Por otra parte, este hábito perjudica a la propia obra, impidiendo al autor dar todo lo que lleva y le obliga a adaptar su obra a las condiciones impuestas. Pero lo que más choca con esta detestable costumbre es que hace pesar una amenaza constante sobre la esencia misma del placer teatral que no se podría disfrutar sin lo que se llama *vraisemblance* o ilusión. Los ruidos y las manifestaciones de los espectadores en escena con su insolencia rompen en ocasiones la acción. Un ejemplo demostrará este aspecto de la cuestión: el de *Sémiramis*. Esta obra de VOLTAIRE, representada por primera vez el 29 de agosto de 1.748, atrae por su novedad a un público numeroso. VOLTAIRE, preocupado por el efecto dramático e inquieto ante la invasión de espectadores que llenan el teatro, pide que se desaloje en parte la escena de espectadores. Su inquietud estaba justificada, la obra fue muy discutida; MARMONTEL, en sus *Mémoires* (1967, tome I, livre IV:289-290), analiza las razones de este medio fracaso:

“...Mais alors le théâtre n’étoit pas susceptible d’une action de ce caractère. Le lieu de la scène étoit resserré par une foule de spectateurs, les uns assis sur des gradins, les autres debout au fond de théâtre et le long des coulisses en sorte que Sémiramis éperdue, et l’ombre de Ninus sortant de son tombeau étoient obligées de traverser une épaisse haie de petits-maîtres. Cette indécence jeta du ridicule sur la gravité de l’action théâtrale. Plus d’intérêt sans illusion, plus d’illusion sans vraisemblance; et cette pièce, le chef-

d'oeuvre de Voltaire, du côté du génie, eut dans sa nouveauté, assez peu de succès pour faire dire qu'elle étoit tombée"

Por otra parte, MARMONTEL explica los motivos que inciden en esta desafortunada costumbre - que actualmente nos parece inexplicable - y ensalza al conde de LAURAGUAIS que acaba con ella:

“Mais l'habitude et l'intérêt des comédiens perpétuaient un abus si barbare: et il subsisterait peut-être encore si M. le comte de Lauraguais, par une libéralité dont les arts et les lettres doivent conserver la mémoire, n'avait déterminé les comédiens à renoncer au bénéfice de ce surcroît de spectateurs” (Marmontel, 1846, tome I:400).

Ciertamente se ha hablado mucho de este privilegio desorbitado de los actores que cobraban 6 libras por estas banquetas llamadas «places de théâtre»; no se comprende de otra forma que este hábito se prolongase hasta 1.759 ya que todo lo demás es completamente negativo para crear la ilusión tan necesaria en el teatro. Todas las protestas y quejas de los autores del siglo XVIII en contra de esta desafortunada costumbre son perfectamente lógicas. Por ello hacemos nuestras las palabras de G. BAPTS (1971:372) cuando afirma sobre el particular:

“L'on comprend ce que cette habitude avait de gênant puisqu'elle rendait impossibles les changements de décors, entravait les mouvements sur le théâtre y contribuait à resserrer les limites dans lesquelles se mouvaient à cette époque la tragédie et la comédie”

MARMONTEL celebra ver la escena libre de espectadores ya que así es más fácil hacerla más adecuada y aportar nuevas decoraciones:

“Le théâtre une fois libre, avec un peu de soin, de dépense et de goût dans les nouvelles décorations, il fut aisé de rendre la scène plus décente” (1846, tome I: 400-401).

Las posibilidades que ofrece este espacio nuevo parecen inmensas. *La Correspondance Littéraire* de mayo de 1.759 así lo expresa:

“On a enfin réussi à bannir tous les spectateurs du théâtre de la Comédie-Française, et à les reléguer dans la salle, où ils doivent être. Cette opération, non seulement obligera les acteurs à décorer leur théâtre plus convenablement, mais elle entraînera une révolution dans le jeu théâtral. Lorsque les acteurs ne seront plus resserrés par les spectateurs, ils n'oseront plus se ranger en rond comme des marionnettes” (Peyronnet, 1974:101).

Efectivamente, la supresión de las banquetas en 1.759 puso orden en el espectáculo y sobre todo facilitó la «ilusión» como lo anota también COLLÉ en su *Journal*:

“Le lundi 30 courant, je fus voir la salle de la Comédie Française, sur le théâtre de laquelle on ne souffrira plus personne. Dieu veuille que cela dure! Cela fait le meilleur effet du monde; je crus même m’apercevoir que l’on entendait infiniment mieux la voix des acteurs. L’illusion théâtrale est actuellement entière” (Peyronnet, 1974:101).

En la nueva escena libre de espectadores se representa, el 23 de abril de 1.759 *Les Troyennes* de CHATEAUBRUN. Debido a la mayor amplitud se puede ver en ella la tumba de Héctor, la de Paris, la tienda de Pirro, el campo de los griegos y al fondo, los muros de la ciudad de Troya, con sus torres en ruinas, se destaca sobre un gran telón. No es de extrañar que *L’Année Littéraire* confiese su admiración:

“Il y a dans ce drame un beau moment; c’est celui où les soldats grecs, commandés par Ulysse, s’avancent pour détruire le tombeau d’Hector aux yeux même d’Andromaque. Ce moment a toujours été manqué dans les anciennes représentations” (Peyronnet, 1974:101).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIOC, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII*. Valencia: Castalia.
- ARRÓNIZ, Othón (1977): *Teatros y escenarios en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- BAPST, Germain (1971): *Essai sur l’histoire du théâtre*. New York: Burt Franklin.
- COLLÉ, Charles (1868): *Journal et Mémoires sur les hommes des lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*. Paris: éd. par H. Bonhomme, Didot, 3 vols., in 8°
- DRAE (1992): Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 21ª edic.
- GAIFFE, Félix (1970): *Le drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Armand Colin.
- LAGRAVE, Henri (1972): *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Klincksieck.
- LA PORTE, abbé de, and CLÉMENT, Jean-Marie Bernard (1775): *Anecdotes dramatiques*. Paris: Vve Duchesne, 3 vols., in-12°.
- MARMONTEL, Jean-François (1846): *Éléments de Littérature*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 3 vols..
- \_\_\_\_\_, (1976): *Mémoires*. Genève: Slatkine Reprints. Préface, notes et tables par Maurice Tourneux. Réimpression de l’édition de 1891, 3 vols.
- \_\_\_\_\_, (1968): *Oeuvres Complètes*. Genève: Slatkine Reprints. Réimpression de l’édition de Paris de 1918-1920, 7 vols.
- PEYRONNET, Pierre (1974): *La mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Nizet.

- REY-DEBOVE, J. y A. REY, dir. (1995): *Le Nouveau Petit Robert*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. París: Dictionnaires Le Robert.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1979): *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- RUBIO GARCÍA, Luis (1977): «Notas para el estudio del teatro en Murcia», *Murcia*, Revista de la Excelentísima Diputación Provincial, 12, diciembre de 1977 [sin paginación].
- SCHERER, Jacques (1986): *La dramaturgie classique en France*. París: Nizet.
- WILSON, E.M. y MOIR, D. (1974): *Historia de la Literatura Española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*. Barcelona: Ariel.

