

CAPÍTULO 20

De la fiesta al espectáculo: hambre y exceso en el cambio estético teatral del siglo XVIII

ANA CONTRERAS ELVIRA

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid

El siglo XVIII fue una época de escasez y hambre para la mayoría de la población europea, motivo que propició numerosas revueltas en todo el continente, además de la famosa Revolución Francesa. En España, el espíritu revolucionario estalla en el conocido como «Motín contra Esquilache», acontecimiento que marca el fin de una época y el inicio de otra, no solo en el ámbito político-social sino también en el literario y escénico. En el caso español, como en el francés, el Motín tiene un fuerte componente simbólico, porque se desencadena en la Semana Santa del año 1766, año en que se prohibió por primera vez el Carnaval. El objetivo de este trabajo es dar cuenta del cambio estético teatral que se produce en España a raíz del «Motín contra Esquilache», del imaginario pre-burgués al burgués, alrededor de las prácticas y significados de la comida y la bebida en la literatura dramática y la escena. Así, relacionaré la presencia material de vino y dulces en las tablas con su ausencia en la vida cotidiana y trataré asuntos como el paso del concepto de «fiesta» al de «espectáculo» teatral, del calendario festivo a la temporada moderna, del simbolismo al realismo y del materialismo al idealismo. Para ello estudiaré los textos y gastos que se hicieron para algunas comedias y sainetes representados en los meses que duró el conflicto.

1. TEATRO, POLÍTICA Y VIDA COTIDIANA

El teatro no ha sido jamás un arte autónomo, ni siquiera en el siglo XIX, cuando se inventó dicha noción. La autonomía del arte, como dice Terry Eagleton, es un concepto estético que, en realidad, es ideológico. En concreto, es propio de la ideología burguesa. El arte, en general, y el teatro, en particular, no solo es reflejo de las sociedades en cuyo seno se produce, sino que tiene un papel determinante en la construcción de las mismas. Como señala Jaume Melendres¹ en *La teoría dramática*, su función básica a lo largo de la Historia ha sido pedagógica, si bien en distintos momentos ha predominado la educación religiosa y moral, la político-ideológica o la social.

Pero la escena no es solo un lugar de «re-presentación» y «re-producción» de un referente real, sino que es también un espacio de la utopía, como afirma el historiador del teatro David Wiles² en *A Short History of Western Performance Space*. Es, por lo tanto, un espacio mágico, un lugar donde se colocan los deseos, el espacio donde se «producen» fábulas y acontecimientos deseables para que sean «re-producidos» en el mundo real político y cotidiano. La «ilusión» que se produce en el teatro tiene, entonces, un doble sentido: todos los acontecimientos que se muestran son «de burlas», pero pueden llegar a ocurrir «de veras» (por usar la terminología de la época). Esta es la lógica de la Ilustración española en su pensamiento sobre el teatro. Por eso convierten el teatro en una escuela de «buenas costumbres», así como antes, supuestamente, lo había sido de «malas».

Mi tesis es que el hecho que desencadena la imposición de este modelo estético-teatral burgués es el «Motín contra Esquilache» —y en ello coincido con Sala-Valldaura³, quien afirma: «Se tuvo muy presente a raíz del motín de Esquilache la capacidad de la literatura dramática tanto para educar como para distraer»—, pero también, que el teatro de las décadas y años inmediatamente anteriores (y posteriores hasta que el modelo triunfa), lejos de ser un teatro disparatado y fantástico —como se le suele tachar— es, en realidad, un teatro que refleja la situación y preocupaciones sociales del momento y que contiene el discurso ideológico que promueve la revolución. La principal preocupación del común de la sociedad europea en el siglo XVIII, como ha evidenciado George Rudé en su *La multitud en la Historia*, es el hambre, y el hambre y la comida están muy presentes, de manera literal y no solo ficcional, en la escena española. El hambre suscita argumentos teatrales, y evidentemente esto no pasa solo en el XVIII, como sabemos, pues es un tópico de todos los géneros literarios de los siglos anteriores, también castigados por la miseria. Pero el hambre también

¹ Jaume Melendres, *La teoría dramática. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Diputació, 2007, págs. 225-238.

² David Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pág. 8.

³ J. M. Sala-Valldaura, «El teatro del siglo XVIII», *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Universidad, 2006, pág. 28.

produce reflexiones ideológicas acerca de la justicia e igualdad, y estas reflexiones, aparte de la propia necesidad, son el motor de las revueltas. Esas son, sin duda, las «peligrosas fantasías» que, según los ilustrados, inducen las comedias, y no otras.

2. EL MOTÍN CONTRA ESQUILACHE

El embajador de Dinamarca, Larrey⁴, escribía en 1764 a su corte sobre las actividades del Sr. Esquilache, ministro de Carlos III:

Continúa haciendo despóticamente lo que le viene en gana, llenando las arcas del Rey, enriqueciéndose él mismo, destruyendo el Comercio y la Industria, y precipitando al pueblo cada vez más a la miseria. Esta es ya tan grande, que a poco que se persista en seguir pisando al pueblo, y a nada que la cosecha de este año sea tan mala como fue la del pasado, las consecuencias no podrán ser sino funestas y terribles.

La situación que describe Rafael Olaechea en su «Contribución al estudio del Motín contra Esquilache», siempre ajustándose a las fuentes, es dantesca: una carestía tal que conduce a la desesperación tanto en provincias como en Madrid, agudizada por la práctica de los eclesiásticos de especular con el grano, la corrupción generalizada y los impuestos excesivos, amén de la inutilidad del rey y sus ministros en todos los aspectos: abastecimiento, economía, ejército, justicia, etc. No podemos detenernos a estudiar la situación exhaustivamente: baste decir que el precio del pan se sextuplicó en pocos años (pasa de 8 reales en 1756 a 48 en 1764), los arrendamientos de tierra subieron y los salarios bajaron, condenando a una gran parte de la población a la miseria perenne, a la caridad eclesiástica y a la esclavitud.

En esta situación general, los acontecimientos se desarrollaron del siguiente modo: Primero se prohibió el carnaval —hecho más importante de lo que puede parecer a primera vista, como veremos—, el 10 de marzo Esquilache promulgó el «Bando de las capas, sombreros y embozos», detonante de la insurrección, y entre finales de marzo y principios de mayo de 1766, se produjeron algaradas en más de cien localidades españolas. En Madrid, ya el 18 de marzo ocurrieron «algunos lances motinescos», el viernes de Dolores, día 21 de marzo, tuvo lugar un tumulto en Atocha a las cuatro de la tarde, pero el motín propiamente dicho estalló el Domingo de Ramos, 23 de marzo, con gran violencia. Más de 2.000 personas asaltaron furiosas la casa de Esquilache, que se salvó porque había salido. Unas cien personas murieron ese día e innumerables heridos hubieron de ser atendidos en los hospitales.

⁴ R. Olaechea, «Contribución al estudio del Motín contra Esquilache (1766)», *Tiempos modernos, Revista electrónica de Historia Moderna*, núm. 8, Madrid, 2003, pág. 9.

El embajador danés Larrey⁵, escribe a su corte que se trata de una auténtica «revolución», y la describe así:

La sedición, aunque en apariencia está fomentada por el populacho, es de las más graves y serias. El pueblo bajo, en número de unos veinte mil hombres, ocupa todas las grandes plazas y avenidas, pertrechados de armas blancas y de piedras. [...] el ciego furor del pueblo exige el arreglo de muchos agravios, cuya enumeración no permite detallar la premura del tiempo.

El lunes 24 de marzo el rey concedió las siete peticiones que le habían hecho llegar los amotinados. Las principales eran: la destitución y destierro de Esquilache por su nefasta política económica, la bajada de los precios del pan y de los comestibles más precisos, la abolición de la Junta de Abastos, la expulsión de la guardia valona y poder seguir llevando el traje español —las capas y sombreros, de origen extranjero en realidad, que tanto molestaban a las capas altas porque igualaban socialmente a toda la población—. Aún así, la decisión de conceder las peticiones y el perdón a los amotinados la tomó un Consejo de Guerra formado ese mismo día, tras debatir esta propuesta y otra que consistía en pasar Madrid a sangre y fuego. Después, el rey se fue a Aranjuez y dispuso tropas acantonadas en las afueras, un tercio de todo el ejército español, listas para entrar en Madrid, llegado el caso. Los amotinados, que iban al palacio a dar las gracias, consideraron esta huida como un insulto y, enfurecidos, escribieron una carta al rey para que volviera inmediatamente o quemarían el palacio, se apoderarían del tesoro y cometerían toda clase de «excesos». Como en el topos del mundo al revés carnavalesco, el pueblo se había atrevido a dar órdenes al rey, y este las había obedecido, motivo, sin duda, de su huida a Aranjuez, su vergüenza y su mal humor bien estudiados y sabidos.

La violencia remitió el 27 de marzo, jueves santo, dando lugar a una etapa llamada del «clamoreo», caracterizada por la aparición de pasquines y anónimos antigubernamentales. El rey no volvió a Madrid hasta el 1 de diciembre, día que se suspendieron las comedias para que —o porque— el pueblo saliese a recibirle. Antes, como hemos dicho, el motín se extendió por más de cien ciudades de provincias. Larrey escribió en agosto a su corte que, tras cinco meses, volvía a Madrid la tranquilidad «externa», aunque el descontento seguía vivo y aumentaba, estallando de nuevo en octubre.

Sabido es que, de las pesquisas que se llevaron a cabo para detectar y castigar a los culpables, resultó la expulsión de los jesuitas de España, el destierro de numerosas personas de Madrid, y el ajusticiamiento de Francisco Salazar, único ejecutado por ser reconocido autor de libelos y pasquines en los que afirmaba que «la revuelta no se detendría antes de que hubiera corrido la sangre de los Borbones». Años después, cuando estalló la Revolución Francesa, los Borbones

⁵ R. Olaechea, «Contribución al estudio del Motín contra Esquilache (1766)», *Tiempos modernos, Revista electrónica de Historia Moderna*, núm. 8, Madrid, 2003, pág. 3.

españoles la equipararon con el Motín y se vanagloriaban de haber sabido manejar la situación, al contrario que sus parientes franceses.

3. EL MOTÍN Y EL TEATRO

Como hemos dicho, el Motín contra Esquilache se produjo en plena Semana Santa, después de la supresión, por primera vez, del carnaval, y tuvo un importante contenido simbólico y teatral que no ha pasado desapercibido para Stoichita y Coderch⁶, ni para Alberto Medina⁷.

Como anunciaba en el título, no solo el hambre se encuentra en la raíz del cambio estético teatral de finales del XVIII, sino también su opuesto, el «exceso», en varios sentidos: La escasez material de la mayoría, unida a la exhibición de los excesos de una minoría cortesana corrupta, desencadena la violencia que en sí misma puede definirse como excesiva. Pero también, la supresión del Carnaval de manera unilateral, en una época en que el Carnaval todavía significaba la coexistencia de dos «mundos posibles» y «reales», condena a los seres humanos a admitir una vida que ha perdido literalmente su sentido temporal, cíclico y no lineal. Si el Carnaval, como dicen Stoichita y Coderch⁸, es el doble simbólico de la Revolución, el Motín será el doble real del Carnaval. El Motín, como antes el carnaval, es el triunfo del caos y del «exceso». La violencia del carnaval, reprimida, encontró su manera de desatarse. Finalmente, la «fiesta» —que es el modelo estético-teatral imperante en las cortes desde el renacimiento como medio propagandístico del estado moderno y del poder absoluto—, se basa precisamente en la ostentación y el exceso. Estas «fiestas cortesanas», en un momento en que el pueblo pasa hambre y en el que además se le ha negado su propia «fiesta carnavalesca», debieron de crispar bastante los ánimos. Y de estas hubo unas cuantas antes de que estallara el Motín.

Según los documentos del Archivo Histórico de Madrid, del 8 al 13 de diciembre de 1765 se suspenden las representaciones en los coliseos públicos por los festejos de la boda del príncipe. Tampoco el público de Madrid pudo asistir al teatro el 23 y 24 —quizás por la preparación del auto—, ni el 30 de diciembre, que hubo toros. El 3, 4, 7 y 8 de enero de 1766 no hubo comedias «por las que se ejecutaron en el Coliseo del Retiro a los Consejos y Villa de Madrid». La temporada finalizó del 31 de enero al 11 de febrero con *Carlos V sobre Túnez*, en el Príncipe, y con la zarzuela *El filósofo natural*, en la Cruz, no con comedias de magia, como era tradicional. Para más *inri*, como hemos dicho, se suspenden los carnavales.

El Motín causó importantes desperfectos en los coliseos de la capital: la Cruz y el Príncipe, y en el Archivo de Madrid se guardan documentos con los

⁶ Stoichita y Coderch, *El último carnaval, Madrid, Siruela, 1999*.

⁷ Alberto Medina, *Espejo de sombras, Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

⁸ V. Stoichita y A. M. Coderch, *El último carnaval*, Madrid, Siruela, 1999, pág. 17.

distintos arreglos que hubieron de llevarse a cabo desde finales de marzo hasta diciembre. El legajo 1-438-2 («1727-1797: productos y gastos de compañías de ambos teatros») incluye, entre otros documentos, gastos por reparos de vidrios en ambos teatros. Se limpiaron unos, emplomaron otros y pusieron montones de cristales nuevos entre finales de marzo y principios de abril de 1766: cerca de 150 vidrios nuevos en la Cruz y unos 100 en el Príncipe.

El 11 de octubre de 1766 se pagaron seis faroles nuevos para alumbrar las calles, tres por cada coliseo. Desde los acontecimientos de Semana Santa, los propios vecinos repusieron los más de 7.000 faroles rotos del alumbrado público, algunos de los cuales volvieron a romperse unos días después. En diciembre se repararon goteras, atascos, hundimientos y pusieron baldosas nuevas en los patios de los teatros, quizás arrancadas y usadas como armas arrojadas por los sublevados.

En todo caso, la actividad teatral no se paró y el 30 de marzo se firmaban las escrituras de las nuevas compañías, de María Hidalgo y Nicolás de la Calle, aunque del 11 de julio hasta septiembre volvieron a suspenderse las comedias, esta vez por la muerte de Isabel Farnesio, y el 13 de septiembre por la procesión del padre Rojas. La casualidad quiso que el padre Rojas, cuyo proceso de canonización fue impulsado en 1745-1746 por sendas comedias de Cañizares y Nicolás González Martínez —dos de los éxitos teatrales más importantes del siglo—, fuera beatificado el 19 de mayo de 1766. El padre Fray Simón de Rojas (1552-1624), como bien sabía el público madrileño, destacó por su entrega y ayuda a los pobres, esclavos, presos, enfermos y marginados de todo tipo. Por ahora no se ha estudiado hasta qué punto los homenajes al santo llevados a cabo en la capital pudieron influir en el rebrote de la violencia en octubre, pero la coincidencia no deja de llamar la atención.

Tras un repaso sistemático de la cartelera en estos meses, destacan, respecto del tema que nos interesa, los títulos de comedias y sainetes representados, pero más aún las listas de gastos realizadas para ellos y conservadas en el mismo legajo mencionado (1-438-2). Así, a finales de mayo se representa el sainete *El borracho*, en junio el entremés *El hambriento*, en julio la comedia *El valiente Campuzano* y el sainete *El recibimiento de los novios*, en septiembre: *Las nueces*, *La cena de Baltasara*, *Los melones* y *El pastelero*, en noviembre: *La botillería* y en diciembre de nuevo *El hambriento* y *El reverso del sarao*. *El hambriento* se repuso una media de tres-cuatro veces cada año de 1766 a 1779. Andioc y Coulon, en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* citan a La Barrera, quien dice que existieron tres piezas con igual título, una de Moreto, otro de Villaviciosa y otra anónima, así que en principio es difícil saber qué texto se representó en cada caso. Sin embargo, en la Biblioteca Nacional se conservan varias ediciones de distintos años de un entremés titulado *El hambriento* de Luis Vélez de Guevara. Sabemos que este entremés fue representado por la compañía de Parra y/o sus sucesores, pues existe una edición (T-15325) de una colección de entremeses del siglo XVIII que incluye los repartos que las ejecutaron y todos los actores son de dicha compañía y sucesoras. Curiosamente

el 28 y 29 de enero de 1767, al final de la temporada 1766-67, se repuso *El hambriento* junto a otro sainete de título *El degüello general*. Volvió a reponerse *El hambriento* del 26 al 28 de junio y el 21-22 de octubre de 1767. *El degüello general* no es el único título violento, pues por esta época se estrenó también *Los degollados*. A pesar de que su título y temática nos remitan al terreno del exceso, nos centraremos en el estudio de aquellos espectáculos en cuya puesta en escena se usó comida y vino. Por las listas de gastos encontradas en el legajo del archivo de Madrid ya mencionado 1-438-2, estas obras fueron la comedia *El valiente Campuzano*, de Antonio Enríquez Gómez, el entremés *El hambriento* y el baile *El recibimiento de los novios*.

El valiente Campuzano es una comedia que se puso casi todos los años y algunos de ellos más de una vez, durante todo el siglo XVIII, pero sobre todo en las temporadas inmediatamente posteriores al motín. La obra tiene muchos ingredientes para gustar en el siglo: una trama trepidante que, por cierto, no acaba en bodas, unos personajes femeninos complejos, decididos e interesantes, con tanto o más protagonismo que los masculinos y una temática que contraponen la importancia del dinero frente al honor, con reflexiones muy bien argumentadas, que sin duda se harían eco en una sociedad que se dirigía imparablemente a un cambio de régimen. Se puso el 10 de julio en la Cruz por la compañía de María Hidalgo junto a *Los pajes golosos*, un entremés que también versa sobre el tema de la comida, como su título indica. Solo duró un día en cartel pues, como hemos dicho, las representaciones se interrumpieron al día siguiente por la muerte de la Reina Madre. Sin embargo, se gastaron 8 reales de vellón en «comida y bebida» y 4 reales de vellón en «bizcochos y vino». Estos fungibles tenían que usarse al inicio de la segunda jornada cuando Campuzano y su violenta amada Catuja se esconden de la justicia en una venta, en la que trasiegan a la vista del público no pocas jarras de vino y viandas.

En cuanto al entremés *El hambriento*, representado el 30 de junio de ese año, es sin duda el de Vélez de Guevara ya que los objetos y fungibles —mesa, manteles, platos y pan— recogidos en los gastos coinciden con las necesidades de la trama y no con la de Moreto. La trama trata de un estudiante y un soldado hambrientos que son burlados por un vejete, quien les sienta a su mesa y va haciendo traer y llevar platos pues ninguno le parece apropiado para comenzar el banquete. Sin embargo, los hambrientos acaban robándole la hija, el dinero y la comida aunque al final todo acabe bien, con boda y celebración. El mismo día en el Príncipe, la otra compañía, de Nicolás la Calle, ponía el sainete *El recibimiento de novios*, con una trama sin acción que gira alrededor, como su título indica, del recibimiento que se hace a unos recién casados, las presentaciones a la familia y allegados de la novia fea y cazorra interpretada por el cómico Juan Plasencia, y el robo de las viandas. A pesar de que el espectáculo podría haberse hecho sin enseñar los platos, constan sendas partidas en «comida y bebida» y «dulces y bizcochos». Es la primera vez que consta que se representara esta pieza cuyo autor se desconoce. Se repuso el mismo año en noviembre y en 1768 y 1769.

De lo expuesto, llama la atención que no he encontrado documentación con gastos semejantes para *El valiente Campuzano* en años anteriores, lo cual no quiere decir que no exista. Y llama también la atención que las partidas para vino y comida no son pequeñas. Lo que sí se encuentra en años anteriores por estas fechas de principios del verano y, en concreto, en el Corpus Christi, son gastos para chocolate, roscas y otros refrescos con los que se suele agasajar a los cómicos, ya desde el siglo anterior, mientras ensayan los autos y otras obras de gran espectáculo. De todo esto podemos sacar algunas conclusiones —o más bien hipótesis— provisionales. La primera es que, a falta de autos sacramentales, que ya habían sido prohibidos en esta fecha, los cómicos deciden representar obras en las que puedan ejercer su derecho adquirido a la comida, aunque deban hacerlo en el escenario y no, o no solo, en el descanso del ensayo. La segunda es que, teniendo en cuenta el hambre y necesidad generalizados, el uso y disfrute de comida y bebida en el escenario podemos entenderlos, bien como un recuerdo al público y las autoridades de las promesas hechas tras el Motín, bien como una celebración, la materialización de la esperanza de que, tras la revolución, no volverá a faltar el pan en las mesas.

4. CAMBIO ESTÉTICO

Tras el Motín, el Conde de Aranda impulsaría su conocida reforma del teatro cuyo objetivo último era el paso de la «fiesta», género propagandístico del Antiguo Régimen, al «espectáculo», estructura naturalizadora de la ideología burguesa. Las diferencias y significados de una y otro han sido expuestos por los mencionados Stoichita y Coderch y Medina, y ambos modelos han sido estudiados separadamente. Citaré solamente los recientes trabajos de Esther Merino Peral, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, y *La escena constituyente*, de César de Vicente Hernando, quien ha revelado brillantemente los componentes ideológicos de «El teatro de la normalidad capitalista». Dado que es preciso concluir, no me entretendré en explicar las estrategias de construcción de la sujeción a través de la seducción que se ponen en práctica con el modelo burgués. Me interesa centrarme en lo que afecta a la estética teatral el consumo de comida real en el escenario.

La cultura de la primera mitad del siglo XVIII, como la renacentista y barroca —y antes la cristiana medieval—, es fundamentalmente simbólica —y en ningún caso realista—. Después, con el drama burgués, será narrativa. La narratividad que se impone, de todos modos, sigue unos patrones rígidos que excluyen otras formas de narración, y que tienen que ver con la naturalización del conflicto, el relato, el progreso, la linealidad temporal, la lógica causal, la estructura jerárquica, etc. Con el tiempo, este tipo de estructura narrativa dará paso al estilo «realista», que en realidad nunca deja de ser «idealista», porque de lo que se trata es de que el mundo real se parezca al ideal. Como tal, no se contempla el uso de fungibles, pues lo importante es crear la «ilusión», que

no debe ser destruida por lo «real», siempre en busca del efecto de «identificación». La inclusión de comida y bebida en las obras que hemos especificado, no deben entenderse como contradictorias con el tipo de estructura simbólica en la que se incardinan. Igual que el pan y el vino usados en la misa son reales, pero simbolizan y significan otra cosa, el pan y el vino usados en el rito teatral pre-burgués permanecen en el terreno de la alegoría, como reflexión que remite tanto al *vanitas* como al *carpe diem*, dos conceptos totalmente opuestos a la acumulación capitalista. El materialismo que suele predicarse de la cultura de las clases bajas desde el medievo, pues, está relacionado con el disfrute corporal y sensorial inherente a la interiorización de la fugacidad de la vida. De ahí que, en la escenificación, lo sensorial importe más que la trama. El funcionamiento de las neuronas-espejo hace que ver comer y beber constituya por sí mismo un espectáculo, sobre todo cuando uno no puede hacerlo, y constituya también una provocación a la movilización.

La práctica del uso de comida y bebida real en escena no volverá a aparecer hasta la aplicación de las teorías naturalistas a la puesta en escena por el director francés Antoine —momento en que, según Szondi, comienza a desintegrarse el drama moderno—. Las consideraciones sobre la importancia de lo material, lo sensorial, el acontecimiento, etc., frente a lo ficcional y cualquier atisbo de relato, se introducen en parte con las vanguardias, y definitivamente con las teorías de Gertrude Stein y John Cage, a partir de la incorporación de modos de percepción orientales. Quizás porque hoy día somos testigos del funcionamiento todavía radicalmente enfrentado de estos dos paradigmas teatrales, podemos empezar a comprender lo que estaba ocurriendo en el período descrito en el ámbito teatral. Y podemos empezar a hacerlo en sus términos en ambos casos, no solo en los de la ideología burguesa, como se ha venido haciendo en los dos últimos siglos por razones obvias.

BIBLIOGRAFÍA

Comedias

- ANÓNIMO, *El recibimiento de los novios*, (B. N. T/55360/2, B.N. T/15325)
 ENRÍQUEZ GÓMEZ, A., *El valiente Campuzano*, Madrid, Antonio Sanz, 1748.
 LEÓN MARCHANTE, M. de, *Los pajes golosos*, (B. N. T/55360/2, B. N. T/15325).
 VÉLEZ DE GUEVARA, *El hambriento*, Madrid, Imprenta de Félix Casas y Martínez, 1791
 (B.N. T/55359/6).

Estudios

- ANDIOC, R. y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vol., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996.

- ANTOINE, A., *L'invention de la mise en scène*, París, Actes Sud, 1999.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Ribadeneyra, 1860.
Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- EAGLETON, T., *La estética como ideología*. Madrid, Trotta, 2006.
- MEDINA, A., *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009.
- MELENDRES, J., *La teoría dramática. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Diputació, 2007.
- MERINO PERAL, E., *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Sevilla, Universidad, 2010.
- OLAECHEA, R., «Contribución al estudio del Motín contra Esquilache (1766)», *Tiempos modernos, Revista electrónica de Historia Moderna*, núm. 8, Madrid, 2003. Online en: <http://blogs.ua.es/eltiempodelosmodernos/files/2009/05/olaechea-motin-de-esquilache.pdf>.
- RUDE, G., *La multitud en la Historia*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- SALA-VALLDAURA, J. M., «El teatro del siglo XVIII», *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Universidad, 2006, págs. 17-44.
- STOICHITA, V. y CODERCH, A. M., *El último carnaval*, Madrid, Siruela, 1999.
- SZONDI, P., *Teoría del drama moderno*, Madrid, Dykinson, 2011.
- VICENTE HERNANDO, C. DE, *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Genérico, 2013.
- WILES, D., *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.