



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

n° 23 (2017)

NOTAS ADICIONALES SOBRE COSTUMBRISMO Y TEATRO EN EL SIGLO XVIII (SOBRE LA CONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL IMAGINARIO PENINSULAR)

Alberto ROMERO FERRER
(Universidad de Cádiz)

Recibido: 09-03-2017 / Revisado: 11-03-2017

Aceptado: 11-03-2017 / Publicado: 11-07-2017

RESUMEN: La aparición del costumbrismo en el siglo XVIII, como nueva forma de mirar hacia la península Ibérica a través de la literatura y el teatro —del sainete a la tonadilla escénica—, la pintura y la música, supone el redescubrimiento de la realidad popular. Este teatro musical constituyó, además, una de las diversiones más importantes de la escena española del siglo XVIII, siempre en diálogo con los géneros más cultos —la zarzuela mitológica y la ópera— y las reformas neoclásicas introducidas en el espectáculo teatral. En este trabajo el autor traza una visión panorámica y didáctica sobre las estrategias del sainete y la tonadilla escénica en relación con este problema, con especial atención a la presencia de la música, el baile y la escenografía. Ampliación de Romero Ferrer (2016, 2017) en lo que respecta al siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE: Ilustración, teatro español, teatro popular, sainete, tonadilla escénica, música, baile, escenografía.

FURTHER NOTES ON *COSTUMBRISMO* AND THE THEATRE OF THE EIGHTEENTH CENTURY: PERFORMING THE PENINSULA

ABSTRACT: The rise of *costumbrismo* in the eighteenth century, as a new way of looking at and reflecting peninsular life in literature, theatre —from the *sainete* to the *tonadilla escénica*—, painting and music, entail the discovery of popular reality. Moreover, an important part of this short period in the eighteenth-century theatre sets its structural features around the presence of music. The technical innovations introduced in the theatre during the Enlightenment, particularly in more serious genres, like the zarzuela, the Spanish light opera and the Italian operetta can also be traced in the short forms of one-act farce and especially in the *tonadilla*, a popular song. The last one will eventually develop into a sort of Spanish comic opera, but shorter. This short paper provides some additional evidences in addition to those which were presented in Romero Ferrer (2016 y 2017).

KEYWORDS: Spanish musical theatre, popular theatre, eighteenth century, one-act farce, *tonadillas* (popular songs).

La música, de una manera u otra, siempre ha estado vinculada a la fiesta teatral, bien como un componente complementario de la pieza dramática —piénsese en la funcionalidad de las canciones tradicionales en el momento de la boda entre Frondoso y Laurencia en la *Fuenteovejuna* de Lope a modo de ejemplo— o como un elemento básico de la estructura dramática —es el caso de la zarzuela barroca—, constituyendo desde esta segunda opción una auténtica, y en algunas ocasiones muy fuerte, tradición de teatro musical con identidad propia, un fenómeno especialmente significativo del Barroco a la Ilustración.

El propio sistema hispánico de representación podía decirse que favorecía dicha presencia, pues la música, bien en forma vocal, baile o instrumental —separadas, combinadas o todas juntas a la vez—, podía copar el protagonismo absoluto, como de hecho ocurre, en algunos de los momentos de la puesta en escena de una función teatral corriente, como era el caso significativo de los intermedios entre las diferentes jornadas de la comedia, donde en efecto, frente a su cultivo en determinados géneros serios del teatro musical, podía también encontrar otros aires de libertad siempre vinculados a la tradición folclórica y determinados usos y costumbres populares: era el caso del baile dramático, el entremés, la jácara y la mojiganga, donde el canto y la danza resultaban prácticamente inexcusables, incluso más que en la obra principal de la función.

Por otro lado, tampoco debía olvidarse que la incursión o interferencia de lo popular en el discurso culto —el popularismo, según Menéndez Pidal— se debe antojar como una marca repetitiva de la música, la literatura y el teatro español desde sus mismos orígenes, pues, en palabras de Dámaso Alonso «Mucho manda en España el pueblo [...] Aquí el flamenquismo, como actitud vital, siempre ha atraído a grandes señores... ¿Qué hacer, si a todos, grandes y chicos, nos agarra y nos zarandea la canción popular?» (1988: 72).

Pero no en todos los momentos de la historia de la escena española tiene el mismo impacto, y mucho menos el mismo significado. Así, frente a la fructífera mezcla del corral de comedias, la erosión de la escena neoclásica, por ejemplo, se empeñará en separar, en fracturar, ambos mundos, creando con ello un duro conflicto de intereses muy opuestos en torno al arte de Talía que, frente a los propósitos educativos y civilizadores de nuestros ilustrados, no solo no eliminará dichas interferencias populares, sino que incluso les otorgará aún mucha más radicalidad y fuerza, les otorgará otros significados. Los sainetes del madrileño Ramón de la Cruz y del gaditano Juan Ignacio González del Castillo o las tonadillas del también andaluz Manuel García eran un claro ejemplo de dichas situaciones y conflictos en referencia a la segunda mitad de la centuria, como también lo eran de ese complejo entramado de préstamos e influencias interculturales, tal y como las investigaciones de los últimos años han venido demostrando (para los aspectos musicales: Pessarrodona i Pérez, 2007 y 2016; para los literarios: Sala Valldaura, 2010, entre otros).

Como puede intuirse, esta mezcla de intereses y estéticas tan opuestas que operaban en la tradición barroca con pocas fisuras, pues constituye —la mezcla entre lo culto y lo popular en numerosos ámbitos teatrales— un elemento caracterizador del teatro áureo, sin embargo va a sufrir un fuerte proceso de desestabilización durante las distintas décadas del siglo de la ilustración, por diferentes motivos, donde lo culto y lo popular en el teatro, como en cualquier otro ámbito público o privado —pero en el teatro más—, difícilmente van a poder convivir sin conflicto alguno. Pues desde el concepto de teatro como cultura aristocrática de los primeros Borbones, hasta después con la imposición de los dogmas neoclásicos en el ámbito escénico del corral de comedias —ahora coliseo a la italiana—, esa convivencia forzosa —debido a las exigencias del público que manda en el repertorio y el propio sistema de producción— de géneros y formas tan opuestas, solo posible desde la mentalidad barroca, sin embargo se vivirá ahora en clave de conflicto,

en clave de contienda, con ciertas matizaciones relativas a los diferentes posicionamientos de las distintas generaciones de dramaturgo neoclásicos —no es lo mismo Moratín padre que Moratín hijo, por poner un ejemplo. De ahí la denominada «batalla del teatro» cuando se abordan las reformas que desde la ilustración se pretenden imponer en el día a día de la vida teatral con resultados muy dispares, y no siempre bien avenidos con el espíritu que debía emanar de dichas reformas, que no tenían otro objetivo que eliminar progresivamente la barbarie de la escena, la «monstruosidad de los entremeses»: la música y el refinamiento de lo popular tendrán un papel determinante en todo ello.

El cambio dinástico y la irrupción de los Borbones en España con la llegada de Felipe V y, posteriormente, de su segunda esposa Isabel de Farnesio, traerá numerosas reformas en el ámbito cultural, con especial atención a todo lo concerniente al teatro y la música, conceptuados como formas de cultura aristocrática. Unos cambios que favorecen los nuevos derroteros que se habían iniciado en el teatro español desde la muerte de Calderón de la Barca y que llegarán hasta la escena de la primera ilustración, derroteros en los que, por distintas circunstancias, se activa —cada vez más— la condición espectacular del texto dramático, frente al fuerte pragmatismo verbal de la representación barroca de los sistemas corralescos.

Y es que desde finales del xvii la escena había apostado por la imagen, lo ornamental, lo visual, por el aparato teatral. Una concepción dramática que se traslada al nuevo siglo, desde los lujosos teatros de la Corte a los más rudimentarios teatros públicos que, poco a poco, irán sufriendo una cada vez mayor sofisticación en la arquitectura y la escenografía. Los aspectos, por tanto, musicales y visuales, de acuerdo pues con esta emergente conceptualización de la escena, van a adquirir un mayor protagonismo y complejidad. Todo ello lo veremos ampliamente desarrollado en el género de corte mitológico de la zarzuela, cuya tradición barroca dadas sus potencialidades para el espectáculo adquirirá un nuevo significado en las primeras décadas de la centuria de las luces.

Lo cierto es que las fórmulas que se habían desarrollado a partir de la zarzuela calderoniana —*El laurel de Apolo*, *El golfo de las sirenas*, por ejemplo—, la mitología, sus temas, sus personajes y sus formas encuentran en el nuevo drama musical de las primeras décadas del dieciocho una de sus recreaciones más explícitas desde el punto de vista estético, visual y gráfico. Sus principales fuentes directas serán, además del teatro calderoniano, las *Metamorfosis* de Ovidio y otros tratados mitográficos modernos, a los que los autores solían recurrir para abastecerse con rapidez de argumentos, personajes y motivos.

Una línea estética —desde Calderón a Ramón de la Cruz— que motivará la creación de un género propio, como era el caso de la zarzuela mitológica (Peral Vega, 1998; Romero Ferrer, 2012), donde el discurso plástico y altisonante de la mitología se subrayaba aún más con el protagonismo de la música, mediante el canto del verso y su adorno orquestal. Porque antes de que el género explorara su veta casticista, antes que se «especializara en temas populares y costumbristas, antes que fuera espejo de la sociedad de su tiempo, este género dramático-musical, típicamente hispano, se centró, hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo xviii, en los temas mitológicos de Grecia y Roma» (Cristóbal, 2001: 169-170). Unos temas que se acoplarán a las nuevas oportunidades técnicas que ofrecía la escena del xviii, al amparo de la incorporación plena de la caja italiana (Palomino de Castro y Velasco, 1715-1724).

Pero este florecimiento del género no se puede explicar sin la llegada de la nueva dinastía de los Borbones (Cotarelo y Mori, 1934: 74), para quienes la cultura teatral y musical representaba uno de sus escaparates del poder más relevantes. Todo ello supone un relanzamiento de las representaciones teatrales, y muy significativamente de la zarzuela autóctona y de la ópera de corte italianizante (Leza Cruz, 2002). No en vano, como bien

señala la crítica especializada, «el siglo XVIII fue en Europa el siglo de la culminación de la ópera. Los melodramas, en los que se fundían la música instrumental y vocal, la acción teatral y la lírica, la mímica y la danza, la escenografía y los efectos más extravagantes, hacían las delicias de las clases privilegiadas del Antiguo Régimen» (Farinelli, 1992: xv).

Esta potenciación del drama musical también había que relacionarla con la presencia en España del castrato Carlo Broschi Farinelli quien, bajo la protección de la reina consorte Isabel de Farnesio, se haría cargo de los teatros de la Corte. Una presencia que contribuyó a introducir la ópera italiana en la Península en los coliseos de los Reales Sitios y del Buen Retiro, además de tutelar la transformación de los Caños del Peral, donde se habían instalado a principios de siglo —1708— la compañía de cómicos italianos de los trufaldines (Doménech Rico, 2007: 35), transformado ahora en teatro lírico, y donde un siglo después se levantaría el actual Teatro Real.

Lo cierto es que la nueva significación del teatro que potencia la ópera y la zarzuela no podría explicarse sin tener en cuenta las también nuevas coordenadas técnicas de la arquitectura teatral y el emergente concepto del espacio escénico. Incluso desde un punto de vista puramente historiográfico, el desarrollo del teatro musical corre en paralelo con el progreso del arquetipo de la sala *all'italiana* y la incorporación del perspectivismo escenográfico (Navarro de Zuñiga, 2013). Las exigencias escénicas de dichos modelos dramático-musicales necesitaban de esos espacios para la escenografía, dentro y fuera de la caja de la escena (León Tello y Sanz, 1994). Pues «desde un punto de vista productivo, la ópera supuso un reto para ensayar modelos de gestión que combinaron la participación municipal y la intervención de la Corte en las celebraciones festivas de la monarquía. En el aspecto material, la renovación de los espacios teatrales, la mejora técnica y los avances escenográficos fueron siempre un objetivo asociado a los géneros musicales» (Leza Cruz, 2003: 1692). En cierto sentido, las exigencias de estos espectáculos complejos servirán de estímulo para el desarrollo del edificio teatral moderno, que podía satisfacer así sus necesidades técnicas, lo que a su vez también repercutirá a la inversa, y muy significativamente en el resto de los géneros de literatura dramática: de la comedia al drama y la tragedia, sin olvidarse tampoco de los géneros breves como el entremés.

En relación con todo ello, así describe Montiano y Luyando en 1753 el nuevo escenario que surgía de todas estas transformaciones, ya institucionalizadas a mediados de siglo: «porque dentro de una forma o figura oval, acompañada de una arquitectura no despreciable, hay un vestuario o escena de regulares dimensiones que franquea un foro suficiente cuando es menester, un proscenio o tablado no estrecho, espacio para los bastidores, o máquinas colaterales, sitio arriba y abajo para las tramoyas; y en fin, las demás comodidades que necesitan los que representan y los que oyen» (31).

En lo que respecta al repertorio de referencia de la primera mitad de la centuria, de acuerdo con Cotarelo y Mori (1934), se pueden constatar entre 1707 —fecha de la zarzuela de Antonio de Zamora, *Todo lo vence el amor*, música de Antonio Literes (González Roncero)— y 1750 unos cincuenta textos de zarzuelas (Cotarelo y Mori 1934: 73-115), cuyo modelo podría considerarse la pieza *Viento es dicha de amor* (1744), también de Zamora y música de Nebra. En 1738 aparecerá la primera ópera —el *Demetrio* de Pietro Metastasio, música de Adolf Hasse, una obra donde ya se observan los derroteros italianizantes de la escena musical madrileña que se desarrollarán a partir de ese momento (Leza Cruz, 2002: 120-123), bajo el mecenazgo institucional borbónico.

Pero estas reformas no solo afectarán a los géneros más cultos o al teatro cortesano más centrado en el drama con música y sus diferentes registros escénicos, pues de la misma manera que el primitivo corral de comedias se transformará en el sofisticado coliseo dieciochesco e incorporará todos los avances técnicos y arquitectónicos de la caja

italiana y el desarrollo escenográfico, también los repertorios del Príncipe y de la Cruz —el Príncipe, reformado en 1735; y el de la Cruz en torno a 1743— acusarán la necesidad de desarrollar aquellos elementos espectaculares de la comedia, el drama y el entremés, incluidos —como no podía ser de otro modo— los elementos musicales. Es ahí donde vamos a encontrar un amplísimo catálogo de comedias de magia, de santos, de guapos y bandoleros, comedias heroicas, de aventuras, en un largo etcétera de títulos que conforman ese otro teatro de la ilustración, mucho más popular y aceptado que el elitista repertorio neoclásico, además de entremeses y sainetes, donde el componente de la música, además de empleos complementarios o de cierto adorno, podía también desempeñar otras funciones más principales, de acuerdo con un sistema de estructura dramáticas que pueden exigir la presencia obligatoria de la música, y por extensión del baile.

Es esto precisamente lo que ocurre con los géneros que solían ocupar los diferentes intermedios de la representación que, a pesar de la fuerza de la tradición barroca en lo referente a sus ascendencias más tradicionales (Huerta Calvo, 1999), también se verán fuertemente afectados por todos los cambios que sufre el repertorio serio, además de las transformaciones técnicas y visuales de la puesta en escena, ahora mucho más sofisticada y compleja. En este sentido podía hablarse, incluso, de refinamiento del género breve (Huerta Calvo, 2005: 25-27).

La evolución, pues, de los intermedios dramáticos y la aparición de géneros breves nuevos con fuerte presencia musical a imagen y semejanza de los modelos de la zarzuela de la primera mitad del XVIII, después transformada en zarzuela nueva según los modelos casticistas de Ramón de la Cruz —*Las segadoras de Vallecas* (1768), *Las labradoras de Murcia* (1769)—, y la emergente ópera italianizante, posibilitará un extraordinario desarrollo de un teatro breve musical que, aun manteniendo sus raíces populistas y sus obvios diálogos con la rica tradición anterior, sin embargo, estará dotado de toda la sofisticación espectacular y musical de la ópera y la zarzuela, y que ajustará a sus estrechos límites temporales aquellas innovaciones que habían traído los Borbones de la mano de Farinelli. Nos encontrábamos, pues, ante una especie de teatro *a lo Farinelli*, pero *low cost*. Un teatro que, en cierto sentido, podía suponer una obvia parodia de aquel mundo del que con toda seguridad se nutría en clave de copia cómica y burlesca (Crespo Matellán). Por esta razón, Ramón de la Cruz, en su *Manolo*, «tragedia para reír sainete para llorar», comienza con una operística y «estrepitosa abertura de timbales y clarines» (Cruz, 1996, 145), aunque en esta ocasión para presentar a personajes, espacios y situaciones nada elevadas ni altisonantes.

Lo cierto es que frente al tono elevado, los grandes personajes y los espacios espectaculares de la ópera, la tragedia, el drama y la zarzuela de corte mitológico, los ámbitos del sainete y de la tonadilla escénica —las dos grandes aportaciones del teatro breve dieciochesco—, el primero con presencia ocasional de música y baile, y el segundo con estructura musical obligatoria, desarrollan los ámbitos celestinescos de lo inferior, lo popular (Romero Ferrer, 2016), bajo el pretexto del verismo costumbrista y el nuevo orden sociabilizador del texto dramático. Otra vez, Cruz nos daba la explicación, pues su sainete no era sino una «pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas» (Cruz, 1786: liv).

En efecto, un mundo que, aunque de manera muy despectiva, retratará con la agudeza crítica que le caracteriza Samaniego, entre otros muchos ilustrados liderados por Leandro Fernández de Moratín, enemigo acérrimo de este tipo de manifestaciones populares: «Las majas, los truhanes, los tunos, héroes dignos de nuestros dramas populares, salen a la escena con toda la pompa de su carácter y se pintan con toda la energía del descaro y la insolencia picaresca» (El Censor, 1982: 172) (Romero Ferrer, 2013).

O esta recreación de toda regla de una fiesta flamenca que aparece en *La casa de vecindad (segunda parte)*:

SIMEÓN: Mucho, me mantengo en ello,
pues desde que Dios arroja
sus luces, se arma el jaleo;
se araña la guitarrilla,
comienza el repiqueteo
de los palillos y sale
a todo trapo ese cuerpo
dando continuos balances,
levantando y sumergiendo
toda su popa, de modo
que para tener los huesos
tan süaves es preciso
que se los unte con sebo (vv. 652-663).

Estos textos, con sus correspondientes músicas populares, que pueblan la escena del XVIII, más intensamente en la segunda mitad del siglo y en la primera década del siguiente, a pesar de los recelos ilustrados, empezaban a mostrar al pueblo como materia artística (Romero Ferrer, 2016), desde una emergente mirada burguesa auspiciada por aquellos mismos sectores sociales depositarios del ideario cultural de la ilustración. Unos grupos sociales cuyos primeros herederos decimonónicos verían en ese pueblo, «who insisted they sing traditional songs or tell traditional stories» (Burke, 1978: 3) y que había que neutralizar tras los peligros revolucionarios de 1789, parte de su contradictoria y emergente identidad nacional, que solo así podía mantenerse frente al vasto plan de uniformización cultural al que se verán sometidas las sociedades burguesas, urbanas y preindustriales del XIX. La visualización y sonorización de todo ello a través del teatro supuso un buen corpus de razones que, en el caso español, sirvieron además para empezar a configurar su imaginario romántico, dentro y fuera de nuestras fronteras (Andreu Miralles, 2016).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Dámaso (1988), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2016), *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Madrid, Taurus Historia.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía teatral en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- BURKE, Peter (1978), *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper and Row.
- EL CENSOR (1982), *El Censor (1781-1987)*. *Antología*, pról. J. Fernández Montesinos, ed. García Pandavenes, Barcelona, Labor.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1934), *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, Olézaaga.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (2001), «La parodia en el teatro de Ramón de la Cruz», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 9, pp. 47-77.
- CRISTÓBAL, Vicente (2001), «Homero y Ovidio en clave de zarzuela: la *Briseida* de Ramón de la Cruz», *Revista de Estudios Latinos*, nº 1, pp. 169-188.
- CRUZ, Ramón de la (1786), *Teatro, o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio Dianeo*, Madrid, Imprenta Real.
- (1996), *Sainetes*, Barcelona, Crítica. Edición de Josep Maria Sala Valldaura.

- DOMÉNECH RICO, Fernando (2007), *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Fundamentos.
- FARINELLI, Carlos Broschi (1992), *Fiestas Reales*, Madrid, Turner. Edición de Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio (2008), *Sainetes escogidos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara. Edición de Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Sala Valldaura.
- GONZÁLEZ RONCERO, María Isabel (2011), «Las zarzuelas de Antonio de Zamora (1665-1727). Índice y comentario», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, n° 34.1. pp. 127-162.
- HUERTA CALVO, Javier (1999), «Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco», *Scriptura*, n° 15, pp. 51-75.
- (2005), «Bosquejo para una historia del teatro cómico breve en España», en Alberto Romero Ferrer (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 19-32.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán (2015), «El ideal de la música española en la zarzuela de la ilustración», *Cuadernos dieciochistas*, n° 16, pp. 69-90.
- LE GUIN, Elisabeth (2014), *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Performance in Enlightenment Spain*, Berkeley, University of California Press.
- LEÓN TELLO, Francisco José y María Virginia SANZ (1994), *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- LEZA CRUZ, José Máximo (2002), «Al dulce estilo de la culta Italia. La escena musical madrileña en tiempos de Nebra», *Scherzo*, n° 165, pp. 120-123.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín (1753), *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (2013), «Entre dos luces: la evolución de la escenografía», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 19, pp. 253-279.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo (1715-1724), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid.
- PERAL VEGA, Emilio Javier (1998), «Zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, n° 14, pp. 223-243.
- PESARRODONA I PÉREZ, Aurèlia (2007), «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Revista de musicología*, n° 31.1, pp. 9-48.
- (2016), «Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 46.1 pp. 167-196.
- ROMERO FERRER, Alberto (2012), «Del Barroco a la Ilustración: teatro, parodia y desmitificación», *Edad de Oro*, n° 31, pp. 255-276.
- (2013), «“Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración», *Anuario de Estudios Filológicos*, n° 36, pp. 123-145.
- (2016), «Performing the Peninsula: Costumbrismo and the Theatre of the 18th and 19th Centuries», en Javier Muñoz-Basols, Laura Lonsdale y Manuel Delgado (eds.), *The Routledge Companion to Iberian Studies*, Oxford – Nueva York, Routledge & Taylor & Francis Group (T&F), pp. 368-379.
- (2017), «La escenografía teatral de la sociabilidad popular: cafés, patios de vecinos, tabernas, ferias y verbenas (del sainete a la zarzuela)», en Eva M^a Flores Ruiz (ed.), *Casinos, tabernas, burdeles: ámbitos de sociabilidad en torno a la Ilustración*, Córdoba, UCOPress, Editorial de la Universidad de Córdoba, pp. 105-125.

SALA VALLDAURA, Josep Maria (2010), *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*, Lérida, Universitat de Lleida y Pagès editors.

SUBIRÁ, José (1924), *El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla*, Madrid, Imprenta Musical, 1924.

——— (1928-1932), *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 3 vols.