

LOS GÉNEROS ESCÉNICOS DEL TEATRO DIECIOCHESCO ESPAÑOL: APUNTES BIBLIOGRÁFICOS PARA UNA REVISIÓN TEÓRICA

Alberto Escalante Varona

Universidad de La Rioja

alberto.escalante@unirioja.es

RESUMEN: En este artículo se ofrece una aproximación a una propuesta de clasificación teórica de los géneros teatrales del siglo XVIII, partiendo del propio hecho teatral y la configuración escénica de las obras complejas frente a las sencillas como condicionante de la escritura de piezas según rasgos poéticos estandarizados. Se revisa el estado de la cuestión para, a continuación, exponer una nueva clasificación a partir de dos criterios relacionados: la extensión de la pieza y su escenografía. Se ofrece así una nueva propuesta teórica para el estudio de la literatura dramática de finales de esta centuria desde sus rasgos de representación, en lugar de sus constituyentes temáticos.

PALABRAS CLAVE: Ilustración, teatro popular, teatro neoclásico, comedia “de teatro”, comedia “sencilla”.

SCENIC GENRES OF 18TH CENTURY SPANISH THEATRE: BIBLIOGRAPHIC NOTES FOR A THEORETICAL REVISION

ABSTRACT: This article offers an approach for a theoretical classification of 18th century Spanish theatrical genres. The starting point is the theatrical fact itself and the scenic configuration of complex plays versus the simple ones. This works as a conditioning fact of the writing of plays based on standardized poetic features. The state of the art is reviewed to present a new classification based on two related criteria: the extension of the piece and its scenography. Thus, a new theoretical proposal is offered for the study of the dramatic literature of the end of the 18th century considering representational features rather than thematic constituents.

KEYWORDS: Enlightenment, popular theatre, Neoclassical theatre, “theatrical” plays, “simple” plays.



LA CONFIGURACIÓN SCÉNICA DEL TEATRO ESPAÑOL DEL XVIII SIÈCLE: NOTES BIBLIOGRÀFIQUES PER A SON ESTUDI

RÉSUMÉ : Cet article propose une classification théorique des genres théâtraux du XVIIIe siècle, à partir du fait théâtral lui-même et de la configuration scénique d'œuvres complexes versus des œuvres simples comme facteur de conditionnement pour l'écriture de pièces selon des traits poétiques standardisés. L'état de l'art est passé en revue pour présenter ensuite un nouveau classement basé sur deux critères connexes: l'extension de la pièce et sa scénographie. Ainsi, une nouvelle proposition théorique est offerte pour l'étude de la littérature dramatique de ce siècle basée sur ses caractéristiques représentationnelles, plutôt que sur ses constituants thématiques.

MOTS CLÉS : Illustration, théâtre populaire, théâtre néoclassique, comédie "théâtrale", comédie "simple".

Recibido: 05/01/2022. Aceptado: 11/10/2022

1. La clasificación genérica del teatro dieciochesco: estado de la cuestión e introducción a una propuesta de revisión crítica

La aproximación teórico-crítica a los géneros teatrales del siglo XVIII dista de ser un asunto pendiente en los estudios literarios españoles. La cuestión ha sido ampliamente tratada como necesario punto de partida para abordar cualquier estudio posterior sobre las realizaciones de este teatro: a la hora de recuperar una producción literaria aún pendiente de revisiones bibliográficas y ediciones críticas, es preciso contar con clasificaciones genéricas que nos permitan compartimentar con rigor un panorama complejo, distribuido convencionalmente en periodos establecidos por criterios cronológicos¹. Sin embargo, aún se deben realizar propuestas de conjunto

¹ El año 1750 ha sido tomado prototípicamente como punto y aparte "redondo" entre una primera mitad de siglo marcada por la pervivencia de formas barrocas y la introducción de las novedades clasicistas (Carnero, 1995: XXI-XXII). Otros hechos históricos y culturales, como el fin de los reinados de Felipe V (1746) y Fernando VI (1759), la fundación de la Academia del Buen Gusto (1750) o la publicación de la *Poética* de Ignacio de Luzán (1737), se han empleado también como marcas críticas para situar dinámicas evolutivas de la literatura dieciochesca. En todo caso, son condicionantes al hecho literario que conforman las influencias socioculturales en su configuración, pero las realizaciones concretas de esta deben categorizarse por sus rasgos constitutivos formales; si bien estos dependen de tales dinámicas culturales, no se pueden ligar en exclusiva a fechas convencionales.

que ordenen las también variadas opciones teóricas en la bibliografía secundaria que se han ido proponiendo al respecto. Por lo general, se aprecia en la crítica literaria un conocimiento implícito, aunque no totalmente sistematizado, de las variadas formas poéticas en que se produjo teatro en el siglo XVIII, con el binomio Neoclasicismo-literatura popular como referente². Sin embargo, puede ofrecerse una clasificación diferente, aunque englobe también las propuestas anteriores, partiendo de la propia realidad escénica de este teatro, y que contemple las concomitancias formales y conceptuales entre ambas poéticas que se aprecian en muchos textos hoy conservados. En ese sentido, a partir de algunas de las clasificaciones propuestas por historiadores y críticos contemporáneos, ofreceremos a continuación algunas notas para la interpretación teórica de esta materia.

A la hora de aplicar clasificaciones genéricas o temáticas sobre esta literatura, resulta complejo establecer diferencias estancas. El teatro popular dieciochesco está caracterizado por su hibridismo genérico (Andioc, 1976: 525-527), de tal manera que los rasgos tipológicos, escénicos y de contenido que dan forma a un género pueden encontrarse perfectamente en otros; con el asentamiento teórico y práctico de la poética neoclásica, en especial a lo largo del último tercio de siglo, el panorama se complica y surgen las mixturas genéricas, puesto que determinados elementos constitutivos de estas obras más ajustadas a unas reglas preestablecidas se trasladarán a la producción textual popular, por parte de un público, autores y dramaturgos que perciben en ellas un estándar de calidad escénica y literaria³.

En lo esencial, el citado estudio sociológico de Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, parte de una doble práctica teatral que se percibía en la época por parte de empresarios teatrales, censores, compañías, dramaturgos y público: la comedia “de teatro”, aquella en la que “se daba al decorado y a la maquinaria una

² Checa Beltrán (1998: 222-229) aporta unas interesantes notas acerca de las diferentes propuestas de clasificación genérica que varios preceptistas dieciochescos –Luzán, Masdeu, Sánchez Barbero, Díez González, Cascales– teorizaron para abarcar la pluralidad de formas dramáticas que existían en la escena dramática española en su totalidad. Todas ellas se configuran a partir tanto de la tradición escénica como de la renovada poética clasicista que se contraponen de forma explícita, como motivación consustancial a su formulación, a las prácticas teatrales populares del momento (Berbel Rodríguez, 2003: 24-56).

³ La obra dramática de autores como Gaspar de Zavala y Zamora (Fernández Cabezón, 1990; Carnero, 1997), Antonio Valladares de Sotomayor (El Sayed, 1992), Luis Moncín (Narganes, 2010), Luciano Francisco Comella (Angulo Egea, 2006) y Manuel Fermín de Laviano (Escalante Varona, 2021) abunda en ejemplos de piezas dramáticas en las que bajo una apariencia de formalidad clasicista o propiedad temática con los principales temas de la Ilustración se aplican recursos compositivos y escénicos de tipo novelesco, más propios de la práctica popular.

importancia excepcional” (Andioc, 1976: 12), frente a la comedia “sencilla” o diaria. Una clasificación, en todo caso, que parte de denominaciones propias de la práctica teatral de la época, en lo referente a los medios técnicos que las compañías emplean para el montaje de las piezas escogidas para la función. Andioc no realiza ninguna tipología concreta de subgéneros: está interesado en estudiar el teatro como fenómeno comercial y social, y desde ahí parte su análisis de los contenidos ideológicos y temáticos de las obras, pero sobre esto no establece ninguna clasificación. Aun así, va mencionando, dentro de la comedia de teatro, una serie heterogénea de manifestaciones concretas, como la comedia de magia (que engloba los estertores de la censurada comedia de santos), la comedia heroica, la comedia de figurón y las comedias de música. Por otra parte, equipara, aunque no explícitamente, la comedia sencilla a la comedia neoclásica, si bien ya a finales de siglo, siendo las comedias barrocas (ya en decadencia en cuanto a la frecuencia de sus representaciones; Andioc, 1976: 17-30), sobre todo las palaciegas y de capa y espada, también parte de esta categoría por los pocos efectos escénicos que precisaban para su representación.

Otras clasificaciones posteriores se centran más en estructurar categorías sobre criterios constitutivos, aunque ya sin dejar de lado el componente escenográfico espectacular como principal definidor de dos formas de hacer teatro. Palacios Fernández (1988), en una primera aproximación, clasifica el teatro dieciochesco en neoclásico (1988: 120-128; observando su división en comedia de buenas costumbres y comedia sentimental) y popular (1988: 130-133; con subgéneros: teatro de magia, comedias histórico-militares, comedias de santos o dramas sacros); en este último ve una clara herencia barroca, al mismo tiempo que afirma que “no hay ninguna nueva poética que confirme este estilo [el teatro puramente dieciochesco], que se entiende, al recibirlo en tradición, como el natural y propio del teatro” (Palacios, 1988: 63).

Sin embargo, señalan Cañas Murillo (1990: 59-60) y Álvarez Barrientos (1992: 57-58) cómo la articulación escenográfica del teatro del siglo XVIII resulta determinante en la configuración de una nueva poética para la dramaturgia popular, en la que primará el espectáculo sobre el texto. Una poética “no escrita”, entendiendo esta afirmación como la ausencia de textos preceptivos en los que se sistematicen y estandaricen las formas dramáticas del teatro popular: no obstante, sí es una práctica teorizable en cuanto a que se perpetúa en la tradición y, por consiguiente, se puede abstraer su configuración desde la propia práctica escénica. No faltan tampoco textos metateatrales y reflexiones estéticas (prólogos a ediciones de obras, sainetes y comedias de tema teatral, poemas en pliegos y opúsculos) que conforman un mosaico

de manifestaciones parciales y puntuales en donde los dramaturgos populares consignan su teoría poética, sin necesidad de recurrir a la escritura de textos ensayísticos según el modelo de los preceptistas clasicistas⁴. En ese sentido, Cañas incide en la necesidad de abordar críticamente esta situación e indagar en las clasificaciones genéricas del texto literario dramático. Así, su propuesta sería⁵ (1990: 60):

- Comedia de espectáculo⁶: de origen barroco, aunque adaptada a nuevos gustos e intereses del público. Se incluyen aquí como subgéneros las comedias de magia y las heroicas.
- Géneros neoclásicos: comedia de buenas costumbres, tragedia neoclásica, comedia sentimental.

Admite, aun así, la popularización de los géneros neoclásicos y el empleo de algunos de sus rasgos constitutivos en las piezas populares con las que guardan más

⁴ Véase, a este respecto, la antología de Garrido Miñambres (2010), en la que recoge las opiniones estéticas y teóricas tanto de preceptistas neoclásicos como de poetas y dramaturgos populares del Setecientos, en las que señala cómo los textos que conforman las polémicas literarias entre ambas opciones creativas son, en buena parte, obras dramáticas y líricas que incluyen “un pronunciamento estético de su autor como carta de presentación” (2010: 19). Por su parte, los manifiestos de Manuel Guerrero *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús dio en la consulta teológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias* de 1743 y de Manuel García Parra *Origen, épocas y progresos del teatro del teatro español: discurso histórico* de 1802 son consideradas por la crítica literaria como ejemplos paradigmáticos de poéticas del teatro popular consolidadas en discursos completos y consistentes.

⁵ No incluye en esta primera clasificación los géneros musicales, a pesar de que en sí constituyen ejemplos representativos de las funciones de espectáculo.

⁶ Cabe señalar, aun así, que el marbete “comedia de espectáculo” proviene, tal y como indica Cañas, de una traslación retrospectiva de las denominaciones “melodrama de grande espectáculo”, “drama nuevo de espectáculo” y “drama nuevo de grande espectáculo” que Bretón de los Herreros (1965) propuso para definir una serie de producciones teatrales de su tiempo que se caracterizaban por su efectismo escénico. Esta adaptación del término, *a priori* anacrónica, puede justificarse porque Bretón categoriza este teatro coetáneo a él con base en su propia experiencia como espectador y crítico, puesto que ha asistido a los epígonos de las fórmulas genéricas dieciochescas y su confrontación estética con las formas clasicistas, e incluso ha participado de ellas como parte de una tendencia actualizadora de la dramaturgia barroca a comienzos del siglo XIX que perpetúa y reconfigura las tendencias escenográficas y poéticas del Dieciocho (Álvarez Barrientos, 1995). El término “comedia de espectáculo”, así, deviene en un “cajón de sastre” en el que tienen cabida todas las manifestaciones poéticas heterogéneas de la comedia popular dieciochesca que destacaban en cartelera por su potente aparato escénico. Cañas afianzó este término en un trabajo reciente (2021: 71-110), en el que condensa su investigación y docencia al respecto durante su carrera académica.

relación (como la tragedia respecto a la comedia heroica, así como la proliferación de comedias sentimentales no neoclásicas y la comedia urbana o de figurón)⁷.

Con posterioridad, Palacios Fernández (1998) revisa su clasificación anterior, dentro del teatro popular: distingue entre el teatro religioso, las comedias de guapos, el drama sentimental (con notas sobre su configuración neoclásica), la comedia de figurón y los géneros breves (en concreto, la loa, que ejemplifica en la figura de Luis Moncín). Y más adelante (2012: 161-171) vuelve a puntualizarla⁸. En primer lugar, ordena la producción teatral del siglo por modalidades, agrupadas “en torno a algunas de las tendencias de la mentalidad popular” (2012: 161); sobre estas modalidades, distribuye los géneros:

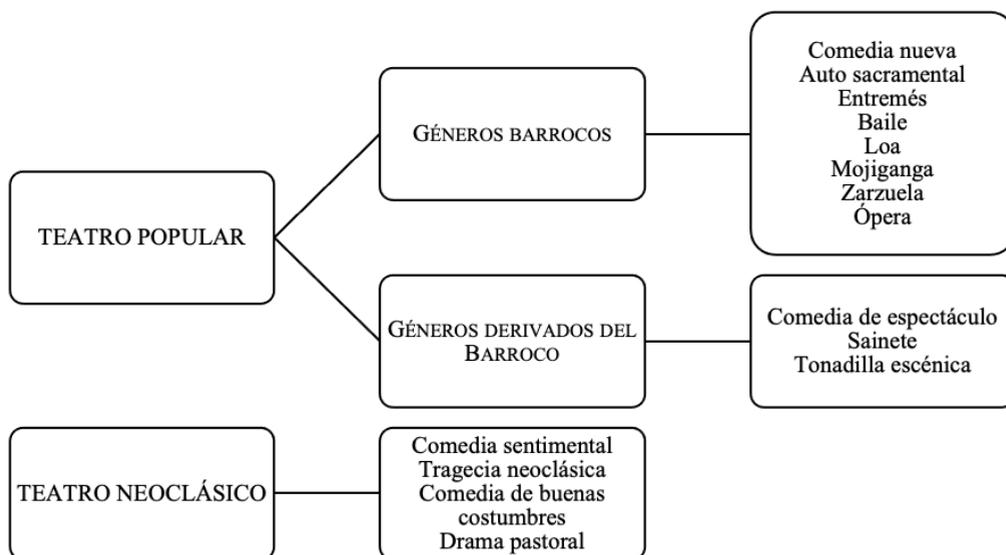
- Teatro espectacular: comedia heroica y militar, comedia de santos, comedia de magia.
- Teatro “romancesco”: comedia de guapos y bandoleros, comedias sentimentales.
- Teatro costumbrista: comedia de figurón, géneros breves.

Recientemente, Cañas Murillo (2021) ha reformulado su propuesta de clasificación y su modelo de análisis de los constituyentes poéticos de los principales géneros dramáticos del teatro ilustrado (comedia de espectáculo, tragedia neoclásica, comedia sentimental, comedia de buenas costumbres, drama pastoral, sainete, teatro breve para funciones particulares). Continúa dejando fuera de su propuesta a los géneros musicales, "mixtos", y toma como punto de partida los géneros barrocos para trazar su evolución, contraponiéndola con la de los géneros neoclásicos de “nuevo”

⁷ Cañas ha trabajado específicamente sobre los géneros neoclásicos, aportando notas sobre su progresiva popularización, en su etapa epigonal. Véase, así, en lo referente a la comedia de buenas costumbres (*Tipología de personajes en la comedia española de buenas costumbres*, 2000), la comedia sentimental (*La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, 1994) y la tragedia (*La tragedia neoclásica española*, 2017). La bibliografía sobre estos géneros es, igualmente, abundante. Véanse los siguientes monográficos: sobre la comedia sentimental: *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802* (García Garrosa, 1990); sobre la tragedia neoclásica: *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754). La Academia del Buen Gusto* (Berbel Rodríguez, 2003), *De amor y política. La tragedia neoclásica española* (Sala Valldaura, 2005).

⁸ Esta clasificación, a su vez, es síntesis de la previa, desarrollada en *El teatro popular español del siglo XVIII* (Palacios Fernández, 1998: 80), en los términos ya propuestos: la triple clasificación entre espectacular, romancesco y costumbrista.

cuño. Su clasificación, que aglutina todas las formas de la centuria, resulta en la siguiente (2021: 34-35):



Nótese, igualmente, que estos autores insisten en el hibridismo de este teatro dieciochesco, no solo en sus rasgos formales sino también en sus constituyentes internos de tipo temático y argumental. Advierten la complejidad de categorización de un teatro heterogéneo y múltiple; señalan la dependencia del teatro dieciochesco con respecto a las formas barrocas, pero indican que en este siglo debemos considerar su práctica como una actualización de dichas formas y no solo su mera continuación; y, finalmente, todos acaban compartiendo la predominancia del espectáculo sobre el texto, como uno de los principales condicionantes a la hora de abordar críticamente la división genérica de estas producciones.

Así, el espectáculo teatral se estructuraba según una bien conocida alternancia entre géneros breves y extensos (Coulon, 1993: 24-34)⁹: a una loa o introducción le seguía la primera jornada de la comedia principal, después un intermedio (que podía ser un entremés antiguo, un sainete, una tonadilla o, ya a finales de siglo, un melólogo), la segunda jornada, un segundo intermedio (en similares términos al anterior), la tercera jornada y un fin de fiesta (sainete, baile o tonadilla). Los géneros

⁹ Consúltense este capítulo especialmente para apreciar las confusiones terminológicas con las que, ya desde época coetánea a la escritura y representación de estos textos, se percibían y definían los géneros dramáticos breves.

breves, como vemos, se encuentran a la par de los extensos en cuanto al tiempo de representación de los núcleos de acción escénica: las comedias se fragmentan en unidades más pequeñas que coinciden más o menos en extensión con los sainetes. Marcan, igualmente, los límites de inicio y fin de la función, y su independencia argumental condiciona la recepción del espectáculo por parte del público: el sainete, por su propia naturaleza (interna y externa), conforma una representación perfectamente diferenciable e identificable por sí misma.

Las propuestas realizadas, como vemos, parten de percepciones *a posteriori* a partir de criterios de composición poética (en cuanto a la acción, los recursos dramáticos, la construcción tipológica de personajes) que se formulan tanto a partir de los ya conocidos para la práctica barroca como de su contrapartida clasicista. Falta, en todo caso, una sistematización teórica que parta en primer lugar de las preceptivas coetáneas a los textos dramáticos dieciochescos y a la realidad perceptible de su representación y consignada en memoriales para la reforma teatral, paratextos en compilaciones y ediciones, sainetes metateatrales, documentos organizativos de las compañías, discursos y manifiestos... en suma, una mirada de testimonios sobre los que abstraer y conceptualizar una poética del teatro dieciocheco en su totalidad y complejidad a partir de quienes lo recibieron y experimentaron, y, por consiguiente, lo clasificaron. No es nuestro objetivo realizar esta labor, que requeriría de una mayor extensión y una revisión en profundidad de la bibliografía primaria existente; por tanto, en las páginas siguientes proponemos una clasificación genérica sobre fuentes secundarias, que trate de aglutinar las ya realizadas por Andioc, Palacios y Cañas (que constituyen ejemplos representativos de clasificaciones teóricas sobre el panorama general de la práctica escénica del Setecientos) a partir de la confluencia de sus dos principales criterios constitutivos: el escénico, en cuanto a la complejidad de montaje de las piezas, y el poético, relativo a su composición textual.

2. Revisión del estado de la cuestión: una propuesta de clasificación a partir de criterios escénicos

A la hora de realizar nuestra propia clasificación teórica de la práctica teatral del siglo XVIII, tenemos en cuenta un condicionante histórico: conscientes de la artificialidad teórica de toda limitación cronológica, pero también de su viabilidad como estándar crítico, establecemos un año como punto y aparte con el fin de limitar temporalmente nuestra investigación, lo que facilita así el análisis concreto del objeto de estudio demarcado. Por otra parte, y teniendo en cuenta también las limitaciones

de extensión de este trabajo, situamos de manera convencional el año de 1765 como punto de inflexión histórico en la dramaturgia española con el que establecemos el inicio del marco cronológico de nuestra propuesta, debido a la prohibición de representación de autos sacramentales y comedias de santos, vía decreto real, que se produce en este año (Palacios Fernández, 1992). Esta prohibición determinó la reformulación de los géneros para adaptarse a nuevas circunstancias de representación, así como coincidió con la irrupción de la poética neoclásica durante el gobierno de Aranda en los años 60-70.

Al clasificar los géneros teatrales del siglo XVIII, tradicionalmente se ha establecido como criterio diferenciador la aplicación de la poética neoclásica a la escritura dramática. Efectivamente, de por sí estas normas han constituido un rasgo distintivo muy evidente, que ha permitido establecer una polémica entre el Neoclasicismo y el teatro popular sobre la que se ha construido una postura crítica a la hora de estudiar el teatro dieciocheco.

No obstante, cabe preguntarse si dicha dicotomía no constituye en sí un tópico más que un reflejo fiel de una realidad heterogénea y cambiante. Aunque útil metodológicamente para facilitar la comprensión crítica de tal realidad, una visión más amplia nos permite cuestionarnos si no serían más apropiados otros criterios diferenciadores. Dentro de la propia poética neoclásica, el seguimiento de las reglas no constituye un dogma de obligado cumplimiento. Evidentemente, las reglas son en sí el rasgo que todos los autores de la época, los doctos y los legos, perciben como el límite entre dos formas de hacer teatro. Sin embargo, existen múltiples formas de comprender y aplicar las reglas dentro del ámbito neoclásico. Más aún, cuando la poética neoclásica se populariza durante el último tercio del siglo, los híbridos poéticos resultantes de la aplicación del formalismo de las tres unidades a los recursos escénicos populares conformarán nuevas aplicaciones prácticas teatrales que difícilmente podremos encuadrar en ninguna de las dos facetas de la mencionada dicotomía. La clasificación estanca según unos rasgos formales flexibles resulta, en ocasiones, insuficiente, sobre todo en el caso de dramaturgos populares que elaboraron su propia poética a partir de la mezcla de constituyentes y estéticas. Algunos ejemplos los encontramos en el nuevo género sentimental y el sainete costumbrista y satírico, muestra de una escritura teatral acorde con los nuevos modelos de pensamiento y temas de la época (Sala Valldaura, 2010: 115-120); también en la comedia heroico-militar, que pone en escena los nuevos regímenes políticos ilustrados (McClelland, 1970: 537-568).

Creemos, pues, que es necesario otro criterio que tenga más relación con el propio hecho teatral en sí. Puesto que en este trabajo nos ocupamos principalmente del teatro de las compañías del Príncipe y la Cruz, y no del teatro en casas particulares o el de los Caños, nuestra propuesta se circunscribe a los caudales de textos dramáticos que se representaban en ambos coliseos y que constituían el grueso del consumo teatral popular en el Madrid del siglo XVIII.

2.1. La extensión de la pieza teatral como criterio principal de diferenciación

El criterio principal que debemos adoptar para la clasificación del teatro dieciochesco ha de partir del propio hecho dramático en sí, la función teatral y su espectáculo. Solo a partir de ahí podremos establecer las consecuentes clasificaciones genéricas, según los constituyentes temáticos, los recursos, los personajes, los argumentos de cada pieza; su construcción poética interna, en definitiva. Consideramos que el proceso de conceptualización teórica de este teatro debe partir de lo tangible, lo escénico, para posteriormente abarcar la composición textual. Las condiciones técnicas y organizativas de la función teatral, en cuanto a la complejidad de montaje y la estructuración de las jornadas de la pieza extensa y las representaciones de textos breves, son las que condicionan en primera instancia las elecciones compositivas de los dramaturgos, así como las decisiones de los directores de compañía en cuanto al diseño de la cartelera y selección de las obras que se habían de representar, y por tanto, en muchas ocasiones, encargar a los ingenios a sueldo. Sin negar, por tanto, la pertinencia de las clasificaciones teóricas de la bibliografía académica ya consultada, por establecer marcos metodológicos válidos para el comentario textual, es plausible proponer que el criterio escénico es el que debe primar a la hora de situar cada género poético dramático en la percepción que se tenía de él para la práctica teatral: esto es, la representación como hecho social, cultural y empresarial.

Este criterio clasificador externo es el de la extensión: un condicionante teatral, derivado de la función como hecho performativo en sí. Sobre esto, distinguiremos entre piezas extensas y breves, cuya alternancia construía el esquema de la función teatral siguiendo la tradición barroca. Debemos aclarar que en sí este no es un rasgo poético, sino formal. La escritura dramática está fuertemente determinada por circunstancias externas a lo literario, tales como la intencionalidad del autor y, especialmente, el papel que juegan los géneros extensos y breves dentro de cada función: por tanto, todo dramaturgo escribirá para cada uno de ellos dependiendo de

su pericia creativa en comedias largas o pequeñas piezas (ajustando la distribución de los eventos, los caracteres de los personajes, la situación y desarrollo de los acontecimientos climáticos y otros elementos de la acción a la duración preestablecida por cada fragmento de la función) y de los objetivos profesionales que pretende alcanzar, así como de las necesidades de las compañías para la programación de funciones diarias por temporadas y de los intereses cambiantes del público hacia determinados géneros en detrimento de otros (por ejemplo, los sainetes y tonadillas sobre las comedias en formato tradicional). Por tanto, aunque en cuanto a su contenido las piezas breves guardan similitudes con otros textos de géneros mayores, existe una clara diferencia referente a la intencionalidad entre los textos breves y extensos, lo que justifica que, como principal criterio diferenciador, empleemos la tipología performativa de cada obra dramática, según su extensión.

Podemos distinguir así, entre:

- Teatro extenso:
 - Comedia “de teatro”.
 - Comedia heroica o heroico-militar¹⁰.
 - Comedia de magia.
 - Zarzuela y ópera.
 - Comedia “sencilla”.
 - Comedia sentimental.
 - Comedia urbana o de figurón.
 - Comedia de buenas costumbres.
 - Tragedia.
- Teatro breve:
 - Loas, introducciones y fines de fiesta.
 - Sainetes y otras piezas en un acto.
 - Melólogos y tonadillas escénicas.

¹⁰ La diferencia entre la comedia heroica y la heroico-militar fue propuesta por Fernández Cabezón (1990): la primera comprende aquellos argumentos relativos a intrigas palaciegas; la segunda, a los hechos de armas y guerra entre ejércitos y héroes.

Ya que hemos partido de un primer criterio externo, comentaremos a continuación cómo se amoldan otros subgéneros poéticos, según otros criterios, a las dos categorías que hemos establecido.

2.2. *Tipología de los géneros extensos: criterio de espectacularidad*

Para clasificar los tipos de géneros que conforman el núcleo de la función como representación principal, antes tenemos que realizar algunas aclaraciones teóricas. Debemos aplicar, de nuevo, otro criterio externo teatral, derivado en este caso de la escenografía propia de cada función.

El teatro supone una inversión empresarial especialmente cuantiosa: el mantenimiento de los sueldos de la compañía, del atrezzo, de los decorados, de los efectos de tramoya y de otras cuestiones prácticas influye de forma decisiva en la escritura teatral. No se paga de la misma manera a un dramaturgo por la escritura de una comedia espectacular que por la de una sencilla, del mismo modo que el público no acude con el mismo interés a cada una de estas producciones; y, en consecuencia, no se cobra la misma entrada, pues la obra espectacular es más costosa de montar y producir¹¹. Así, la función completa, incluyendo las piezas breves, más sencillas, está condicionada por la naturaleza escenográfica de la comedia extensa, ya sea compleja o sencilla, que articula la estructura de toda la sesión.

En ese sentido, seguimos a Andioc (1976) y a Cañas (1990, 2021: 71-110). Consideramos que el componente espectacular es clave a la hora de caracterizar, y por tanto diferenciar, estas producciones: las obras “de teatro”, tal y como se denominaban en la época, con un mayor aparato escénico, que buscaban convertirse en grandes éxitos de taquilla, frente a las que no son “de teatro”, mucho más sencillas en su escenografía¹². Y, según esta división, que es ante todo comercial, una comedia “sencilla” no tiene por qué ser neoclásica: las comedias de capa y espada, de figurón, de enredo u otras formas barrocas no precisan de un aparato escénico potente¹³. El

¹¹ A este respecto, véase Herrera Navarro (1996).

¹² Aun así, tal y como señalan Andioc y Coulon (2008: 15-20), esta clasificación, que se realizaba en la época puesto que sobre ella se establecían los precios de las entradas (mayores en el caso de las obras “de teatro”), presenta dificultades en su aplicación metodológica: la consulta de las fuentes documentales primarias no aclara en algunos casos qué obras eran “de teatro” y cuáles no.

¹³ Quedaría por resolver la cuestión de dónde encajan las refundiciones en este esquema: para la crítica supone un lugar común la consideración de que el teatro barroco se refundió a lo largo de la centuria para paliar el desinterés del público por los clásicos áureos y adaptarlos así a las transformaciones técnicas de

término “de teatro”, de hecho, y tal y como señala Andioc (1976: 47-48), acabó perdiendo su carga significativa, pues, como iba ligado a una práctica empresarial, terminó siendo utilizado para designar indistintamente todo nuevo estreno, toda “comedia nueva” que se estrenaba: al promocionarse como “comedia de teatro”, lo fuese o no, la expectación del público era mayor y se pretendía así aumentar la recaudación en taquilla¹⁴. De hecho, no todas las comedias diarias, que era otro nombre por el que se conocía a las “sencillas”, podían ser espectaculares: ninguna compañía podía costear una función diaria en esos términos de gasto sustancial en decorado y maquinaria; esto se reservaba solo para las ocasiones especiales de la cartelera, como Navidad o Carnaval. Y, de nuevo, tenemos aquí otra prueba de que el periodo estacional determina el tipo de obra que se espera ver, y un dramaturgo no concebirá ni escribirá de la misma manera una comedia planeada para cubrir las funciones diarias de la compañía que la que tiene que asegurar un éxito en taquilla en un momento concreto.

Aun así, no por ello deja de ser un criterio diferenciador entre dos formas distintas de concebir la escritura y montaje de teatro. Aunque en el fondo ambos términos se asimilasen, la simple promesa de que la nueva función era “de teatro”, esto es, espectacular, remite al público una idea concreta sobre qué es lo que espera ver: una forma específica de ejecutar la función, basada en el efecto. La espectacularidad, pues, constituye un elemento no tan extraliterario como pueda parecer, puesto que determina la propia composición del texto: la articulación de sus acciones en las tres jornadas, la distribución de los clímax del argumento y su plasmación escénica, el uso de determinados recursos dramáticos, etc. Es un teatro

la escena. Sin embargo, no se ha realizado una revisión sistemática al respecto, y como tal no la encontramos incluso en las propuestas de clasificación genérica de los autores consultados. Queda, pues, abierta a futuras aportaciones críticas y teóricas.

¹⁴ Que la diferencia entre comedia “de teatro” y comedia “sencilla” era un criterio ante todo comercial, pero que determinaba la composición de textos teatrales, lo demuestra el hecho de que la Junta de Reforma estableció como una de sus medidas principales la equiparación del precio de la entrada (Andioc, 1976: 43): unificándolo (y subiéndolo, de paso), al mismo tiempo que prohibía toda representación de obras “desarregladas”, de espectáculo, daba un paso determinante, aunque finalmente fallido. La distinción pierde toda su razón de ser porque una de las dos prácticas se ha impuesto a la fuerza sobre la otra. De este modo, condicionan a los dramaturgos a escribir únicamente siguiendo los criterios poéticos de las comedias ya no solo “sencillas”, sino también neoclásicas. El modelo de escritura, así, queda supeditado a una realidad empresarial (y también moral). Tal vez, la equiparación del precio de entradas era un hecho irremediable, puesto que la diferencia entre los dos tipos de comedia ya se habría diluido; pero la sustitución de la realidad evidente, como es el monopolio de la comedia “de teatro”, por otra impuesta, es bastante representativa de cómo la escritura de piezas teatrales dependía necesariamente del hecho escénico en sí.

supeditado a los efectos, y no al revés. En el caso del teatro “sencillo”, por el contrario, el argumento tiene una mayor predominancia a la configuración escénica, mucho más sencilla¹⁵.

Sobre esta doble categorización, consideramos ahora pertinente establecer subcategorías en el teatro extenso atendiendo a los constituyentes poéticos textuales propios de cada subgénero. Así, empleamos el marbete de “comedia de espectáculo”, propuesto por Cañas Murillo (1990, 2021: 71-110), como sinónimo de “comedia de teatro”: una etiqueta heterogénea en la que caben subgéneros que se diferencian básicamente por el modo en que en ellos se conjugan los recursos compositivos y de representación disponibles.

Igualmente, aunque no de forma tajante, podemos asignar los llamados géneros “populares” y los “neoclásicos” a esta distinción, considerando que los primeros corresponderían a la comedia “de teatro”, de espectáculo; aunque no en la totalidad del corpus, puesto que, como ya señalamos, enredos propios de la comedia de capa de espada o de figurón no precisan de aparatos escenográficos complejos. Los segundos, sin embargo, están sujetos a una mayor preocupación por la sencillez escénica –si bien no siempre en la creación de personajes o estructuración de la acción; véase la comedia de figurón como ejemplo de teatro “sencillo” en su escenificación pero efectista y exagerada en su composición argumental– y, en las propuestas clasicistas, por una preocupación patente por la verosimilitud y la regularidad, por lo que encajan en el marbete de géneros “sencillos”.

Así, y como ya señalamos, según los constituyentes internos y poéticos de las obras distinguimos entre:

- Comedias “de teatro” (o “de espectáculo”): comedias heroicas y heroico-militares, comedias de magia, zarzuelas y óperas.

¹⁵ En todo caso, cabe señalar que la confusión entre los términos de “comedia de teatro” y “comedia sencilla” que se aprecia en los libros de cuentas y programaciones de carteleras del XVIII solo se puede resolver de manera fehaciente mediante la observación y análisis directo de los textos. Cualquier clasificación teórica al respecto sobre géneros dramáticos a partir de extrapolaciones de los constituyentes dramáticos, escénicos o poéticos de los mismos está sujeta, pues, a continuas reformulaciones; por consiguiente, asumimos la propia falibilidad de la presente propuesta, que, como ya indicamos, consiste en una sistematización de las ya realizadas por la crítica académica contemporánea.

- Comedias “sencillas”: comedias de figurón; tragedia, comedia sentimental, comedia de buenas costumbres.

Los diferentes subgéneros varían en cuanto a cómo se aplican en ellos una serie de rasgos comunes. Cañas Murillo (2021: 76-90) estableció los recursos principales para la comedia de espectáculo, basados ante todo en la acumulación de incidentes, los enredos inverosímiles y enrevesados y los personajes unidimensionales contruidos sobre tipos preestablecidos. Así, las comedias heroicas y heroico-militares destacan porque en ellas se representan episodios históricos del pasado heroico de la Antigüedad, la Edad Media, la conquista de América o las guerras europeas modernas; en las comedias de magia, aventuras protagonizadas por magos y brujas en las que se diluye lo verosímil en la suspensión de la incredulidad hacia lo sobrenatural. La diferenciación es, por tanto, temática, pero en todo caso se podría considerar que lo espectacular, como resultado de pericia técnica y efectos escénicos, era el condicionante primero a la hora de elegir qué argumentos del acervo histórico o tradicional se podían amoldar mejor a las pretensiones de la compañía o el autor de elaborar una función que, por la propia dinámica de la cartelera diseñada para una temporada, tuviese que ser "de teatro" y no “sencilla”.

En cuanto a las comedias “sencillas”, presentan una mayor variedad de temas y argumentos. Las comedias de figurón plantean tramas costumbristas, protagonizadas por el “figurón”, personaje ridículo, del que se exageran su vanidad, presuntuosidad y orgullo. Los géneros de la tragedia, la comedia sentimental y la comedia de buenas costumbres son neoclásicos en su origen, aunque luego se popularicen, y varían en los temas que se tratan en cada uno, respectivamente: sucesos históricos acaecidos a nobles y reyes; grandes cambios de fortuna que sufren hombres y mujeres corrientes y virtuosos; y enredos protagonizados por personajes cotidianos, con final feliz¹⁶.

¹⁶ Las clasificaciones consultadas no nos permiten resolver la inclusión en los marbetes “de teatro” y “sencillos” de los géneros musicales extensos (las zarzuelas y óperas) como las traducciones. En el primer caso, podrían formar una categoría propia dentro de las comedias “de teatro”. No precisan todas de argumentos enrevesados, pero sí atractivos para el público: el componente espectacular de estos subgéneros reside en su aparato audiovisual y en el efecto sensorial que producirían sus bellos escenarios y su cautivadora música. En cuanto a las traducciones, los textos originales, al ser traducidos, se adaptan a la realidad teatral española y sus géneros.

3. Algunas cuestiones pendientes de resolución

Hasta aquí, hemos ofrecido una revisión teórica centrada especialmente en los géneros extensos, a partir de las propuestas de clasificación establecidas por parte de la crítica académica. No obstante, debemos tener en cuenta que la función teatral, como esquema que hemos escogido como orientación de nuestra propuesta de clasificación, abarca también los géneros breves. El teatro breve suele estudiarse en paralelo, como una modalidad que, de por sí, conforma una práctica teatral lo suficientemente compleja como para merecer un estudio específico. Su poética¹⁷ comienza a ganar independencia una vez el sainete empieza a diferenciarse del entremés, tomando elementos escenográficos que habían incorporado los teatros (tales como la música o los cambios de escenario), potenciando los elementos costumbristas en la construcción de tipos y argumentos y recogiendo la influencia de otras manifestaciones como la pintura o la prensa cotidiana. El resultado es un cúmulo de géneros breves de muy diversa índole, en los que lo musical prima en mayor o menor medida, los rasgos metateatrales constituyen un tópico, se presentan imágenes paródicas o satíricas de las costumbres; en suma, se realiza un reflejo de la realidad urbana del día a día en su contacto con el teatro.

En cuanto a sus constituyentes internos, a grandes rasgos, sainetes, tonadillas, melólogos, loas y fines de fiesta (géneros que no se tratan en las clasificaciones consultadas) no son diferentes a los géneros mayores: en ellos se canta y se baila como en las zarzuelas, aparecen personajes populares y urbanos como en las comedias de figurón o las sentimentales, se emplean recursos espectaculares (cambios de escenario, pases de ejércitos) como en las comedias heroicas o de magia; incluso algunos autores neoclásicos, atendiendo al potencial divulgativo del sainete (muy bien recibido por el público), se atreven a componer textos breves adecuados a las reglas¹⁸. Pero en cuanto a su constitución formal e importancia escénica, son un género que merece atención propia, sin que por ello neguemos sus necesarias concomitancias (recuérdese el hibridismo como uno de los rasgos definidores del teatro dieciochesco).

¹⁷ Véanse los fundamentales trabajos de Coulon (1993) o Sala Valldaura (1994: 9-20; 2010), entre muchos otros. Para una caracterización de los géneros breves de la segunda mitad de siglo, véase el volumen *Teatro y música en España*, coordinado por Álvarez Barrientos y Lolo (2008). También la indispensable *Historia del teatro breve en España*, coordinada por Huerta Calvo (2008: 519-816), en lo referente a las diferentes manifestaciones de los géneros breves en el siglo XVIII.

¹⁸ *La comedia nueva* de Moratín, por ejemplo, fue etiquetada en su día como un “sainete largo” o comedia breve. Véase el estudio anexo de Pérez Magallón (2015: 205-235) a su edición de *La comedia nueva y El sí de las niñas*.

Es difícil establecer una categorización de subgéneros del teatro breve según estos constituyentes, dependiendo de en qué medida se emplean más unos recursos y temas con respecto a otros. Coulon (1993: 205-256) distinguió, por razones evidentes, los sainetes “de costumbres teatrales”, donde se ficcionalizaban las propias compañías y los actores y autores se representaban a sí mismos. Se ha destacado también su papel didáctico (Fernández Gómez, 1996a, 1996b), o del elemento musical (Presas, 2015), o de la parodia burlesca y grotesca (sobre todo, en el Manolo de Cruz, auténtico paradigma de la deformación de lo cotidiano), o de rasgos costumbristas (Romero Ferrer, 2015, 2017, entre otros estudios), o incluso políticos (Raffi-Bérout, 2001). Se ha expuesto también la presencia en ellos de una escenografía espectacular, al estilo de la que caracterizaba a las comedias extensas “de teatro” (Calderone, 2008). Sin embargo, son cuestiones sobre las que aún no se ha realizado un estudio de conjunto del que se pueda concluir una tipología de subgéneros breves por sus constituyentes internos –poéticos y dramáticos–, más allá de las cuestiones formales o la predominancia de la música y el baile en ellos, que configuraban externamente la escenificación de estos textos cortos, dependiendo de su posición en la función.

Igualmente, queda pendiente realizar un estudio más pormenorizado sobre el proceso de popularización de los géneros neoclásicos, lo que implica nuevas realizaciones escenográficas tanto en refundiciones y adaptaciones de textos reglados como en la adopción de otras técnicas compositivas en la escritura de comedias heroicas, sentimentales o de enredo en las que se empleen los recursos escénicos de la fórmula popular. En suma, el criterio escenográfico como ordenador de la práctica teatral, sobre el que luego se pueden aplicar otros criterios temáticos, dramáticos o poéticos. La teorización sobre estas cuestiones puede dar pie a una revisión de esta y otras propuestas de clasificación, con el fin último, como hemos expuesto al comienzo de nuestro artículo, de ahondar en el conocimiento sistematizado de la compleja realidad teatral del siglo XVIII en su segunda mitad. En estas páginas hemos lanzado una propuesta que, esperamos, sea complementada con futuras aportaciones teóricas y críticas que, ante todo, reestructuren estas clasificaciones *a posteriori* a través de la lectura directa de los textos dramáticos (con el fin de resolver las incógnitas sobre su condición de piezas “de teatro” o “sencillas”, a tenor de lo que puede consultarse en las hojas de cuentas y programaciones de carteleras) y de los textos programáticos del Neoclasicismo y la práctica popular, para que las subsecuentes subcategorías de géneros dramáticos dieciochescos se formulen sobre las percepciones coetáneas a ellos y no exclusivamente sobre conceptualizaciones cotidianas.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1992). “La teoría dramática en la España del siglo XVIII”. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, I, 57-73.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1995). “Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX”. En Pérez-Bustamente Mourier, A. S., Romero Ferrer, A. y Cantos Casenave, M. (coords.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burquesía también se divierte*. El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 27-39.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y LOLO, B. (coords.) (2008). *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- ANDIOC, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia.
- ANDIOC, R. y COULON, M. (2008). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ANGULO EGEA, M. (2006). *Luciano Francisco Comella (1751-1820). Otra cara del teatro de la Ilustración*. Universidad de Alicante.
- BERBEL RODRÍGUEZ, J. J. (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1965). *Obra dispersa*, edición de Juan M. Díez Taboada y Juan Manuel Rozas. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- CALDERONE, A. (2008). “El texto espectacular de los sainetes”. En Álvarez Barrientos, J. y Lolo, B. (coords.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 265-288.
- CAÑAS MURILLO, J. (1990). “Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII”. *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 53-63.
- CAÑAS MURILLO, J. (1994). *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

- CAÑAS MURILLO, J. (2000). *Tipología de personajes en la comedia española de buenas costumbres*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- CAÑAS MURILLO, J. (2017). *La tragedia neoclásica española*. Madrid, Liceus.
- CAÑAS MURILLO, J. (2021). *Sobre géneros dramáticos en la España de la Ilustración*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- CARNERO, G. (1995). “Introducción al siglo XVIII español”. En Carnero, G. (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*. Madrid, Espasa Calpe, pp. XIX-LXXVIII.
- CARNERO, G. (1997). *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- COULON, M. (1993). *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*. Université de Pau.
- EL SAYED IBRAHIM SOHEIM, E. S. (1992). *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII*. Tesis doctoral dirigida por Emilio Palacios Fernández. Universidad Complutense de Madrid.
- ESCALANTE VARONA, A. (2021). *Manuel Fermín de Laviano (1750-1801): un autor de la Villa y Corte de Madrid*. Madrid, Maia Ediciones/Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, R. (1990). *Lances y batallas. Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*. Valladolid, Aceña Editorial.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. F. (1996a). “El humor y la crítica como elementos didácticos del sainete”. En Sala Valldaura, J. M. (coord.), *El teatro español del siglo XVIII*, vol. I. Universitat de Lleida, pp. 363-376.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. F. (1996b). “El sainete y la Ilustración”. En *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, tomo I. Madrid, Editorial Complutense, pp. 593-604.
- GARCÍA GARROSA, M^a J. (1990). *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Valladolid, Caja Salamanca.

- GARRIDO MIÑAMBRES, G. (2010). *República poética. Textos programáticos de la literatura española (siglos XVIII y XIX)*. Madrid, Dykinson.
- HERRERA NAVARRO, J. (1996). “Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)”. *Revista de literatura*, 58 (115), 47-82.
- HUERTA CALVO, J. (coord.) (2008). *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- MCCLELLAND, I. L. (1970). *Spanish Drama of Pathos, 1750-1800. I: High Tragedy. II: Low Tragedy*. Liverpool, Liverpool University Press.
- NARGANES, D. (2010). *Luis Moncín y la comedia de moros y cristianos*. Madrid, Cultiva.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (1988). “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”. En Díez Borque, J. M^a (coord.), *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*. Madrid, Taurus, pp. 57-376.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (1992). “Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional”. En Blasco Pascual, F. J., De la Fuente Ballesteros, R., Caldera, E. y Álvarez Barrientos, J. (coords.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, pp. 245-260.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (1998). *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida, Milenio.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (2012). “El teatro popular”. En Farré, J., Bittoun-Debruyne, N. y Fernández, R. (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 159-176.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (2015). “Estudio y anexos”. En Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva y El sí de las niñas*. Madrid, Real Academia Española, pp. 173-284.
- PRESAS, A. (2015). “No solo ópera. Interacciones generativas en la escena lírica madrileña en la segunda mitad del siglo XVIII”. *Cuadernos dieciochistas*, 16, 91-123.
- RAFFI-BÉROUD, C. (2001). “Teatro musical o político breve. Siglo XVIII – principio del siglo XIX”. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 19, 65-74.

- ROMERO FERRER, A. (2015). “La Ilustración y el ‘redescubrimiento’ del pueblo: el sainete y la tonadilla escénica o el teatro como ‘pintura’ de la vida civil y de las costumbres españolas”. En Gimeno Puyol, M^a. D. y Viamonte Lucientes, E. (coords.), *Los viajes de la Razón. Estudios dieciochistas en homenaje a María Dolores Albiac Blanco*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 237-247.
- ROMERO FERRER, A. (2017), “Notas adicionales sobre costumbrismo y teatro en el siglo XVIII (sobre la construcción y representación del imaginario peninsular)”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23, 277-285.
- SALA VALLDAURA, J. M. (1994). *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía*. Lleida, Universitat de Lleida.
- SALA VALLDAURA, J. M. (2005). *De amor y política. La tragedia neoclásica española*. Madrid, CSIC.
- SALA VALLDAURA, J. M. (2010). *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*. Lleida, Universitat de Lleida.