

Elementos ideológicos, estéticos y literarios en *Gloria y peluca* de Villa del Valle y Barbieri

Gerardo FERNÁNDEZ SAN EMETERIO
Escuelas Municipales de Música de Madrid/Teatro de la Zarzuela

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

RESUMEN

Gloria y peluca, zarzuela en un acto estrenada en 1851, supone un verdadero manifiesto de defensa de un teatro musical español frente a la ópera italiana, que aparece caricaturizada en la figura del protagonista, Marcelo Pelusa. Dentro de ella, se deja ver el punto de vista de la emergente clase media madrileña de esos años, que rechaza los excesos pasionales del Romanticismo y prefiere un teatro de raíces hispanas, ligado a las tradiciones de los siglos XVII y XVIII.

Palabras clave: Zarzuela, Romanticismo, Barbieri, Villa del Valle.

ABSTRACT

Gloria y peluca, zarzuela in one act performed for the first time in 1851, is a real manifest in defending a real Spanish musical theatre, against Italian opera, here caricatured in the figure the main mal character: Marcelo Pelusa. In the play, appears the point of view of the emerging middle class of Madrid, which abhorred the pasional excesses of Romanticism and prefers a theatre based in the Spanish traditions of XVII and XVIII centuries.

Keywords: light opera, Romanticism, Barbieri, Villa del Valle

Gloria y peluca, zarzuela en un acto con texto de José de la Villa del Valle y música de Francisco Asenjo Barbieri, se estrenó en el Teatro de la Comedia el 9 de marzo de 1850. Forma parte de una serie de títulos que suponen la prehistoria del género chico; en palabras de Pilar Espín, referidas a *Jeroma, la castañera*, de 1843, obras como ésta: “supone ya el nacimiento de un género, la zarzuelita en un acto, la zarzuela chica que seguirá su rumbo paralelamente a la grande, después de haber ayudado a despegar a esta última”.¹ De hecho, el título que nos ocupa se produce después, precisamente, de este despegar, con el éxito de zarzuelas en dos actos como *Colegialas y soldados* o *El duende*. De este modo, podemos incluir a *Gloria y*

¹ M^a P. Espín Templado (1988), I, Cap. 2.3.9., p. 42.

peluca entre las que, de nuevo según Espín: “paralelamente a la carrera ascendente que desarrolla progresivamente la zarzuela grande en dos y tres actos, [...] [continúan] su camino de perfeccionamiento [...] hasta conseguir suplantarla en las dos últimas décadas del siglo”.²

Cotarelo no fue especialmente complaciente con este texto, del que censura hasta el título,³ y menos aún con su autor, el hoy casi desconocido José de la Villa del Valle, al que parece reprochar en otra nota la ausencia del nombre del compositor en la portada de la edición: “No se stampa el nombre del músico. El poeta quería ser inmortal por sí solo”.⁴ Villa del Valle, el autor en cuestión, es uno de tantos literatos menores de los que no han llegado apenas testimonios hasta nosotros. Ni una línea le dedica la Espasa-Calpe. El *Diccionario de la zarzuela en España e Hispanoamérica* da escasísimos datos sobre su figura (“Poeta de escaso renombre. Fue además autor y traductor de obras dramáticas”). En 1859, con ocasión de la reposición de *Gloria y peluca* en el Teatro de la Zarzuela, *La Época* se refiere a él como “el malogrado señor Villa del Valle”, es decir, que para esa fecha había ya fallecido.⁵

El texto nos permite pensar que fuese persona cercana e incluso afín a Barbieri, pues el contenido de la zarzuela supone, desde el punto de vista estético, casi un manifiesto de las ideas de Barbieri sobre el teatro y la música. Éste es el motivo de que, a partir de aquí, vaya a referirme a ambos autores en conjunto.

La trama y los personajes

El argumento se imbrica en la tradición de la tonadilla a dos: una pareja de enamorados (soprano y bajo) discuten en escena. Sobre este motivo, los autores trazan un breve cuadro en el que se introduzcan, al hilo de la breve, leve y previsible trama, elementos estéticos y literarios de actualidad para el público.

La trama es la siguiente: Marcelo, peluquero de teatro y compositor aficionado, quiere dejar su oficio por el arte y para ello, ha enviado una ópera que ha compuesto a la empresa del Teatro del Circo. María, su novia, costurera que vive pared por medio, no está de acuerdo con ello y le plantea que pondrá fin a sus relaciones si no deja su “manía filarmónica” (Escena II, pág. 15). Una carta de la empresa devolviéndole a Marcelo su ópera y calificándola en los peores términos hace que el

² M^a P. Espín Templado (1988), I, Cap. 2.3.10.2., p. 49. Las citas de Cotarelo son de *Historia de la zarzuela* (1934)

³ “*Gloria y peluca* no quiere decir nada; debería ser *pelucas*, que es lo que la realidad le impone al pobre peluquero que soñaba con la gloria musical y quizá mejor diría *Gloria o pelucas*. Pero Villa del Valle no se pararía en esto que él creería minucias”. (E. Cotarelo, 1934, p. 260, n.)

⁴ E. Cotarelo (1934), p. 261, n.

⁵ *La Época*, lunes, 14 de Febrero de 1859. Debo consignar en este punto mi agradecimiento a Enrique Mejías por las primeras pistas sobre este autor.

peluquero recobre la cordura y vuelva a sus pelucas, con lo que María accede a volver también a su lado.

El leve enredo se presenta bajo la forma sistemática de parodia de estilos y géneros, tanto literarios como musicales, pero podría basarse también en la caricatura, no sabemos si bien intencionada, de los compositores adalides de la ópera española que, como habían hecho en su momento los ilustrados del XVIII, componían con buena intención, pero sin verdadero talento para la música teatral, logrando poner trabas al desarrollo de la ópera en español en vez de impulsarlo. Me atrevo, incluso, a dar dos posibles candidatos a dicha caricatura, ambos de suficiente renombre como para que los recordara Cotarelo en su monografía: Joaquín Espín y Guillén,⁶ director de orquesta y publicista además de compositor, que logró estrenar con escaso éxito la ópera *Padilla o el asedio de Medina*.⁷ Parece que Espín continuó insistiendo en hacer escuchar su ópera, en especial la “Introducción” a la misma, hasta el extremo de dar lugar a los siguientes versos de Villergas, recogidos también por Cotarelo:

Del principio de la ópera hasta el fin
retumba fiero el eco del cañón.
Huye, muchacho, que te coge Espín
y te quiere soplar la *Introducción*.⁸

Otra posible “víctima” de la caricatura podría ser Baltasar Saldoni, autor de una ópera titulada *Boabdil*, estrenada, como la anterior, en 1845.⁹ Son cinco años los que median entre estos estrenos y el de *Gloria y peluca*, pero lo conocidos que eran Espín y Saldoni en el mundo musical madrileño puede permitir que los autores buscasen recordarles, por el tema español de sus obras, en el peluquero Marcelo.

Dejando a un lado la posibilidad, que no desdeño, de una caricatura real, vayamos a la parodia dentro del texto, que comienza también con la figura de Marcelo, cuyo abolengo literario nos permitiría ir aguas arriba desde el don Eleuterio de *La comedia nueva*, hasta el propio don Quijote, pues como aquél sus libros, Marcelo ve en el fuego sus composiciones. Vamos a quedarnos de momento con Moratín, pues los autores de *Gloria y peluca* nos presentan, del mismo modo que el dramaturgo neoclásico, el tipo del ignorante atrevido que quiere dejar su lugar en la sociedad para alzarse al rango de artista.¹⁰ Sin embargo, frente al

⁶ Se trata del padre de Julia Espín y Colbrán a la que se adjudica el honor de haber sido musa de Bécquer.

⁷ E. Cotarelo (1934), p. 194.

⁸ E. Cotarelo (1934), p. 194.

⁹ E. Cotarelo (1934), p. 195.

¹⁰ Sobre este personaje, sigue siendo fundamental el capítulo de R. Andioc “La filosofía de la conformidad: *El barón y La comedia nueva*”, en 1987, pp. 183 y ss.

equilibrio de la comedia moratiniana, donde se incide desde el primer momento en la falta de talento y de estudios de don Eleuterio, en *Gloria y peluca* la falta de talento de Marcelo aparece como un elemento secundario: independientemente de éste, es una locura que el personaje deje la peluquería por el arte y tal locura sólo puede proceder de lo revuelto de los tiempos. De este modo, Marcelo, partidario de estos tiempos nuevos, considera que después de “la revolución” todo ha cambiado y ahora

Las opiniones del día
 todo al igual lo nivelan:
 no ha de haber pobres ni ricos,
 ni ha de haber niños, ni viejas,
 ni muchachos corcovados,
 ni raquíticos, ni feas,
 ni hombres más altos que otros,
 ni potentados: se quedan
 todos, todos por igual
 [...]
 De todo lo cual deduzco
 que tú, pobre costurera,
 puedes con el tiempo ser
 vizcondesa o baronesa,
 que hasta príncipes se han visto
 casados con lugareñas...,
 y no es mucho que yo aspire
 a las glorias de las escena. (Escena III, p. 19)

De este modo, cualquiera puede pensar que tiene capacidad para componer y ponerlo en práctica con éxito. Sin embargo, Marcelo va a carecer de la simpatía compasiva que despierta el don Eleuterio moratiniano, pues no es más que una caricatura entremesil del mismo tipo y, así, ante el abandono de María, sólo le cabe emborracharse y cantar el terceto de su ópera con varias de las pelucas que tiene en su taller, tras encarecerlo en términos que recuerdan a los del autor de *El gran cerco de Viena*:

Si pudiera yo cantar
 el terceto: tengo mucha
 gana de ver el efecto
 que produce. Sí, no hay duda,
 debe alborotar: ¡qué fuego!,
 ¡qué terneza y qué bravura! (Escena VI, p. 27)

Frente a ello, el rechazo que le supone la idea del trabajo, opuesta a la dedicación al arte de la composición: “¡Ay triste suerte, perra, traidora,/que me

condenas a trabajar! / [...] ¡Soy un artista!, el sacro estro/junto al oficio para mi mal” (Escena I). También se incide por boca de María en la locura que supone para el menestral pretender dedicarse al arte cuando, al ir a quemar las partituras, exclama:

Su fatídica pasión
la debe extinguir el fuego:
conviértase en humo vano
el fruto de tu locura,
siempre fue la mejor cura
la que corta por lo sano. (p. 30)

No creo que se trate tanto de una toma de postura política o social de los autores ante este hecho, cuanto el uso de un cliché teatral para criticar a ciertos elementos del mundo musical madrileño del momento.

La parodia utiliza, además, la oposición en los dos personajes de dos actitudes cerradas vistas desde la caricatura: la actitud romántica en Marcelo, ya caduca para estas fechas, y la castiza / realista en María. Me parece clara al respecto la declaración de ella en su primera aparición en escena:

Yo soy española neta,
y a más, hija de Madrid,
no me salgo de mi esfera
y manola, aun en el canto
he de ser hasta que muera. (Escena III, p. 17)

En cuanto a la burla del universo romántico, hay que recordar que el Romanticismo sufrió en estos años cincuenta del XIX el rechazo de las clases medias españolas, tras la que los estudiosos vienen llamando “fiebre romántica” de los años 1835-1840. Si el creador sin estudios (Marcelo reconoce haber estudiado en el conservatorio “veinte semanas y media” –Escena III, pág. 20- y haberse codeado con los principales cantantes, eso sí, para peinarles) siente que puede ascender a lo más alto de la escala social en la citada Escena III, cuando explica a María que la sociedad ya no es la misma después de “la revolución”, en su desesperación apelará, como el sobrino que fingiera Mesoneros en “El Romanticismo y los románticos”, al suicidio:

¿Habrà mayor desventura?
No me queda más recurso,
no hay esperanza ninguna
como no la dé (*sic*) la muerte
y el silencio de la tumba.
Quiero morir..., mas no tengo

un arma que me concluya
 sin dolor; ni aun unos fósforos,
 que es veneno que ahora se usa.
 [...]
 ¡Quiero morir...! ¡Quiero vino...!
 Una muerte quiero estúpida
 que haga reír al mundo
 como no haya reído nunca. (Escena VI, p. 26)¹¹

El evidente tono paródico somete a la degradación no sólo los extremos más visibles del imaginario romántico, sino buena parte de las escenas más extremas de su producción dramática, tanto en el teatro de verso como en el musical. Al mismo tiempo, con el carácter metateatral casi inherente a los géneros breves, el autor hace que Marcelo convierta en real la pose desgarrada y antisocial del romántico, dado que, verdaderamente, el público asistente se va a reír de sus excesos, sobre todo porque intenta suicidarse a base de vino.

De nuevo en la escena VIII, tras ver quemadas sus partituras, intentará suicidarse, esta vez tirándose por la ventana, aunque la mano de María lo impedirá. Otra vez escuchamos aquí, convenientemente degradados, los acentos de la marchita escuela romántica:

Pues voy a concluir mi vida
 saltando por la ventana.
 Adiós, Maruja querida,
 ese silencio me mata:
 sal a tu ventana a ver
 mi catástrofe inhumana. (p. 33)¹²

Llama la atención, además, la referencia a elementos propios de las canciones de ronda, en las que se invita a la amada a asomarse al balcón, aunque normalmente se refiere a escuchar la serenata y en este caso, a contemplar la “catástrofe inhumana” del suicidio del enamorado.

¹¹ Recordemos tan sólo una de las estrofas que el “sobrino” de Mesonero dirige a su asustada criada: “Ven, ven y muramos juntos,/ huye del mundo conmigo,/ ángel de luz,/ al campo de los difuntos;/ allí te espera un amigo/ y un ataúd”. (Ed. cit., p. 68).

¹² Por ser término tan marcado hoy en día, puede que no esté de más recordar que el diminutivo “Maruja” era en esta época (y en realidad hasta no hace más de veinte o veinticinco años) frecuente como apelativo cariñoso, aunque casero. Me lleva a pensar en esta restricción una obra breve estrenada en 1852, adaptada del francés por Luis de Olona y titulada precisamente *Maruja*, en la que un conde que se ha casado con una criada de la aldea se desespera porque ella insista en ser llamada así en público, en vez de utilizar “María”.

Frente a este gusto por lo romántico, María, hace una llamada al orden tradicional, a la imposibilidad de abandonar el lugar establecido para cada uno dentro de la sociedad: si llegan a ganar dinero con las composiciones de Marcelo y se dan tono de grandes señores:

[...] dirá la gente al verme
con miriñaque, tan hueca:
“esa cosió este chaleco,
el pantalón, la chaqueta,
y él me teñía las canas
o rizaba la melena”. (Escena III, p. 21)

Llama la atención este apelar a un orden social inmutable dentro de la lábil sociedad isabelina, en la que el origen social, o el origen del dinero que se manejara, no fueron precisamente óbice para el ascenso.¹³

María, que hace gala de su españolidad, de su carácter popular y de sus escasos conocimientos, dice preferir ver en la escena “una buena comedia”

De aquellas que empiezan “¡Arma,
arma, arma, guerra, guerra!”
o las otras en que salen
ángeles, gigantes, dueñas
y donde bailan el “¡Ole!”
y la jota aragonesa (Escena III, p. 18)

La referencia en el mismo párrafo al estilema “¡Arma, arma, guerra, guerra!”, tan frecuente como ambientación guerrera en la dramaturgia de Calderón y sus

¹³ Recordemos sin ir más lejos que Barbarita Arnáiz, en *Fortunata y Jacinta*, “No se trataba con todos los individuos que aparecen en esta complicada enredadera [la sociedad]. A muchos les esquivaba por hallarse demasiado altos; a otros apenas les distinguía por hallarse muy bajos. Sus amistades verdaderas, como los parentescos reconocidos, no eran en gran número, aunque sí abarcaban un círculo muy extenso, en el cual se entremezclaban todas las jerarquías. En un mismo día, al salir de paseo o de compras, cambiaba saludos más o menos afectuosos con la de Ruiz Ochoa, con la generala Minio, con Adela Trujillo, con un Villuendas rico, con un Villuendas pobre, con el pescadero pariente de Samaniego, con la duquesa de Gravelinas, con un Moreno Vallejo magistrado, con un Moreno Rubio médico, con un Moreno Jáuregui sombrerero, con un Aparisi canónigo, con varios horteras, con tan diversa gente, en fin, que otra persona de menos tino habría trocado los nombres y tratamientos.” (Parte I, Capítulo VI, II.) Sin salir de la obra de Galdós (y dejando de lado las novelas de Torquemada, que narran el ascenso social de un usurero), en los *Episodios Nacionales* son frecuentes las referencias al encumbramiento de personas ajenas a la aristocracia e, incluso, a la alta burguesía y las finanzas.

sucesores, a la comedia de magia dieciochesca y al ole y la jota, como bailes populares que amenizaban los intermedios, una varios tipos de teatro, no sé si igualmente populares, pero sí recomendables para el pueblo desde el punto de vista de los autores. Llama la atención que se trate, justamente, de los géneros que los ilustrados españoles lucharon por barrer de la escena los que ahora exhiban como bandera dos postrománticos a la hora de oponerlos a la ópera italiana.

Por otra parte, al hilo de ello, María elabora un ideal estético de la mujer de pueblo que va a acabar trasluciendo un ideal ético:

La pandera, una guitarra,
bulliciosas castañuelas,
guardapiés ancho, zapato
descotado, limpia media,
respingo y jaleo a todo,
a todo la verdad neta,
la cara muy levantada,
bien limpia y bien descubierta,
sin manchas en el vestido
y pocas en la conciencia (Escena III, p. 18)

La incidencia en la limpieza física de la maja (“limpia media”, “cara [...] bien limpia”) termina por trascender al interior: “sin manchas en el vestido y pocas en la conciencia”. El ideal así planteado lleva, desde este momento, la carga positiva frente al que encarna Marcelo. En ello podemos ver tres planos: el real de la pareja que discute, el teatral (en el que se utiliza un molde del siglo XVIII para verter un contenido nuevo) y el estético, en el que se hace explícito ese contenido nuevo: el teatro musical que se quiere para España (el que Barbieri empezaba ya a componer tras abandonar los moldes italianos de su *Buontempone*) frente al que había venido impuesto por la moda desde los tiempos de Fernando VII: un teatro en italiano en el que la belleza de las melodías adormeciese a un público incapaz de entender el texto. De este modo, el discurso que hoy se nos antoja rancio, tiene en su base un elemento liberal: la restauración de un teatro musical autóctono, con un texto comprensible y susceptible de plantear, y despertar, opiniones.

Los elementos paródicos

Páginas atrás, me he referido a la escena del intento de suicidio como elemento paródico. No es el único que aparece a lo largo de *Gloria y peluca*. Muy al contrario, la parodia se convierte en un elemento casi constante de la obra y en un doble nivel: el musical y el literario.

Como ya estudiara Pilar Espín, la parodia había sido uno de los elementos destacados en el desarrollo de la zarzuela en la década de los cuarenta del XIX. Las

Despacio, una a una.
 UNA:
 ...curar su tontuna.
 OTRAS:
 ...matar su afición.
 UNAS:
 Yo opino al contrario...,
 OTRA:
 ...que no es necesario...
 UNA.
 ...reñirle...
 OTRA:
 ...pegarle...
 OTRA:
 ...quererle...
 OTRAS:
 ...mimarle...
 UNAS:
 ...caricias
 OTRAS:
 ...sofión
 UNA:
 Mi voz...
 CUATRO O CINCO:
 ¡Descalabra!
 MUCHAS:
 ¡Pido la palabra!
 MARÍA:
 ¡Al orden!
 UNAS:
 ¡Votemos!
 OTRAS:
 ¡No tal!
 MARÍA:
 ¡Chist! ¡Callemos!
 ¡Cerré la sesión! (Escena V, pp. 24 y 25)

Partiendo del lejanísimo precedente de Aristófanes, este tipo de escenas en las que el ambiente parlamentario se reduce al absurdo al ponerse en boca de mujeres (piénsese que estamos en 1850) se ha de ver actualizado más adelante en títulos como *Gigantes y cabezudos*.

Una segunda parodia, tal vez más clara para el público, es la que del verso y los procedimientos calderonianos se hace en el monólogo de Marcelo en la escena VIII, tras encontrar quemados sus papeles:

Canta la zafia criada
 la *Atalá* y *Triste Corina*,
 trasteando en la cocina
 o entre una y otra escobada;
 canta el ciego a la guitarra
 las coplas de Calainos,
 de suerte que a los vecinos
 el oído les desgarran;
 canta el tenor extranjero
 y, al soltar un gallipavo,
 el público exclama “¡bravo!”
 y le da aplauso y dinero;
 canta un niño una canción,
 y muy mal, el pobrecito,
 y le dicen: “¡qué angelito!,
 ¡Jesús, como coge el son!”
 ¿Y sufriendo al niño, al ciego,
 al tenor y a la criada,
 una mano despiadada
 les pone a mis notas fuego,
 sin ver consume la llama
 de un genio el nombre, el honor,
 tan buenos frutos en flor
 y tanta gloria en programa? (Escena VIII, p. 31)

La ascendencia literaria del parlamento, con una correlación perfectamente trabada y un efecto cómico que acentúa su carácter paródico, es evidente. En cuanto a su contenido, de nuevo los autores hacen gala de una enumeración casi caótica de elementos que une las obras *Atalá* y *Corinne* de Chateaubriand y Madame de Staël, respectivamente, con el ciego que canta con la guitarra versos del Romancero.¹⁵

En el aspecto musical, la afición de Marcelo por la ópera hace que desde la primera escena se parodie el tono grandilocuente de las escenas concertantes. El colmo en este aspecto llegará en la Escena VI, donde el peluquero canta el terceto de su obra con la ayuda de sus pelucas, imitando alternativamente las voces de la soprano, el tenor y el bajo y empleando rimas en esdrújulos que recuerdan a las del italiano. Por otro lado, el aire de la tonadilla dieciochesca se cuele de la mano de María, que canta seguidillas desde su cuarto. Las seguidillas introducidas aquí por Barbieri suponen, como destacó *La España* el 7 de marzo del mismo año, una feliz

¹⁵ Sería menester profundizar en hasta qué punto la expresión “las coplas de Calainos” no era una forma común de referirse a la literatura de cordel. Volviendo (nunca se vuelve bastante) a *Fortunata y Jacinta*, podemos recordar que Doña Lupe la utiliza como muletilla equivalente a algo a lo que no se hace caso.

novedad que se calificó del siguiente modo: “no conocemos un ensayo más feliz para introducir en las operetas los cantos nacionales”.¹⁶ No debe entender, sin embargo, que fuera ésta la primera vez que las seguidillas subían al escenario, dado que sabemos de su presencia no ya en zarzuelas del XVIII, sino también en títulos como *La Pradera del Canal*, de Azcona con música de Oudrid, Iradier y Cepeda, donde se bailan unas “boleras”.

Este recurrir a la españolidad que se atribuye María y que pretende reflejar en su gusto por las seguidillas, se sitúa frente a la pasión de Marcelo por lo complicado de la ópera italiana (“y al atronar los oídos,/ se confunden los sentidos/ y el más torpe se entusiasma./ ¡Y si es de Verdi? ¡O ventura!:/ los compases a montones/ y el ruido de cien cañones/ en cualquiera partitura.” Escena II, pág. 12). El tópico enfrentamiento entre música española y música extranjera, italiana en el caso de la ópera, refleja en este caso la doble dirección musical del propio Barbieri, formado en la escuela italiana, de la que era además profundo admirador, pero empeñado en crear un estilo de música español que se plasmase en la zarzuela como género autóctono equivalente a la ópera italiana. Esta doble dirección, que se materializa en obras como *Jugar con fuego*, *Pan y toros* o *Los diamantes de la corona*, la encontramos en la escena en que Marcelo lee dos hojas medio quemadas:

La dulce prenda que... serrana mía,
llama a la muerte... al son de la guitarra.
Injusto Bey, tu mano..., mi alegría
y tu poder... la faja y la zamarra.
Contento moriré..., gloria y salero,
por mi hermosa... y su cuerpo sandunguero.

(Escena VIII, p. 32)

Ya lo advirtió con claridad José Luis Alonso al proponer la reposición de este título para inaugurar la temporada 1983/84 del Teatro de la Zarzuela, formando pareja con *La verbena de la Paloma*:

El texto [...] dentro de su levedad, plantea, burla burlando y de una manera tangencial, un problema vivo en aquella época: la lucha entablada entre la música española y la que venía importada de Italia.¹⁷

¹⁶ Del programa de mano, sin paginar.

¹⁷ Tomado del programa preparado para las funciones de la citada temporada, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, 1983. Incluye edición de ambos textos.

Obras citadas

- ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.): *Diccionario de la zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2003.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la zarzuela o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988, 2 vols.
- FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, México, UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Escenas matritenses*, selección y prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1975, 4^a ed.
- MORAL RUIZ, Carmen del: *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1810)*, con un apéndice de Manuel García Franco, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- [PAZ Y MELIA, Antonio]: *CATÁLOGO de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, s. a. Tipográfica, vols. I y II, 1934, vol. III, 1989.
- VILLA DEL VALLE, José de la: *Gloria y Peluca*, Madrid, Imprenta y fundición de D. Eusebio Aguado, 1850 [en la guarda, una nota sobre la compra de la obra por el Círculo Literario Comercial, hace referencia a la fecha de 17 de julio de 1851, por lo que probablemente sea ésta una reimpresión].
- :; *Gloria y peluca*, manuscrito fechado en 1854, preparado para el primer apunte de una representación. No lleva el nombre del autor, sino las iniciales "Fco. A.", probablemente referidas a Barbieri.