



Comèdies en escena: les representacions a Barcelona i València en els segles XVI i XVII

Comedies on stage: performances in Barcelona and Valencia in the 17th century

ARANTXA LLÀCER MARTORELL
arantxa.llacer@uv.es

Universitat de València - Università di Trento

Resum: Mitjançant aquest article proposem una revisió de la petjada del teatre en la cultura catalana del segle XVII. Més concretament revisarem la bibliografia al voltant dels espais de representació i obres representades als teatres de Barcelona i València, destacant la difusió de les comèdies de Lope de Vega en aquests dos espais. Revisem quin és l'impacte del Fénix sobre els teatres, tant pel que fa a les estructures físiques de representació com a la difusió de les comèdies. Repassem algunes dades rellevants al voltant de la presència de companyies teatrals a València i Barcelona, i mirem de discernir quines obres s'hi representarien, encaixant-les en el panorama peninsular per poder valorar el rol d'aquestes dues ciutats catalanoparlants en el món de les representacions teatrals. Finalment, plantegem algunes hipòtesis sobre l'existència d'un teatre profà en català i els possibles entorns i formats per a la circulació del teatre.

Paraules clau: teatre, Lope de Vega, representació, comèdies, circulació.

Abstract: This article proposes a review of the importance of theatre in Catalan culture in the 17th century. More specifically, we will review the bibliography on the performance spaces and plays performed in the theatres of Barcelona and Valencia, highlighting the dissemination of Lope de Vega's comedies in these two spaces. We review the impact of the Fénix on the theatres, both in terms of the physical structures of performance and the diffusion of the plays. We review some relevant data about the presence of theatre companies in Valencia and Barcelona, and we try to discern which plays would be performed there, focusing them in the peninsular panorama in order to evaluate the role of these two Catalan-Partilian cities in the world of theatrical performances. Finally, we put forward some hypotheses about the existence of a profane theatre in Catalan and the possible environments and formats for the circulation of the theatre.

Keywords: theatre, Lope de Vega, performance, comedies, circulation.

* Aquest article s'emmarca en el projecte «Els impressors catalans de Lope de Vega» finançat pel Ministeri d'Universitats, dins el programa d'Ajudes per a la requalificació del sistema universitari espanyol de la Universitat de València [Exp. INV21-03-26].

DATA PRESENTACIÓ: 07/04/2023 ACCEPTACIÓ: 11/04/2023 · PUBLICACIÓ: 12/06/2023

Ara fa un any el professor Albert Rossich, junt amb el professor Pep Valsalobre, donaven a conèixer un document que canviaria la nostra perspectiva i algunes de les preguntes que ens fèiem sobre l'escriptura, representació i difusió del teatre català de temàtica profana durant el segle XVII. El seu descobriment, casualment, arribava en el moment en què jo començava a dibuixar l'esquema d'un nou projecte, també sobre teatre i també del segle XVII. Tenia, i encara tinc, moltes preguntes per resoldre, però una de les primeres coses que vaig fer va ser escriure un correu al professor Rossich perquè m'ajudara a situar-me en les meues noves coordenades. Aquest article seguirà un poc el fil d'aquella conversa, recopilant i reflexionant sobre els indicis i documentació al voltant de les representacions teatrals a Barcelona i València. No pot ser un estat de la qüestió, que un dia el mateix Rossich em va definir com «oceànica», però sí una xicoteta contribució alimentada i inspirada en la seua investigació, i també de la seua tasca com precursor, inspirador i catalitzador de la recerca de molts altres, entre els quals m'agrada comptar-me.

1. Algunes pinzellades sobre teatre

Partint de la recerca de Rossich (2001: 57), la presència del teatre en castellà en el territori catalanòfon és un fenomen antic, anterior a l'expansió de l'estètica barroca. I és que la influència que va tenir la cultura castellana sobre la cultura catalana –prejudicis lingüístics a banda– és innegable i es fa palesa amb la incorporació de personatges castellans en algunes obres, amb el lèxic que s'hi va incorporant fins i tot en el teatre religiós, o en la imitació dels preceptes de la comedia nueva, com el mateix Rossich va detectar en l'obra del Rector de Vallfogona, la *Comèdia de Santa Bàrbara* (Rossich 2001: 60; 62).

Ara bé, quan parlem de teatre entre els segles XVI i XVII hem de tenir en compte que el text teatral no sols evoluciona pel que fa als continguts, tècniques o arguments, sinó que també evoluciona molt significativament en les formes d'interacció amb el públic. I és que durant els inicis de la centúria la representació teatral estava sempre lligada a una celebració, un fet remarcable que s'exalçava o s'acompanyava de la posada en escena d'una obra –en les places i carrers o en els palaus–, i que sovint tenia una càrrega religiosa més o menys destacable. Faria falta temps perquè les representacions de tipus profà es traslladaren a espais «públics» (Puerto 2013: 21). Si mirem els antecedents del teatre barroc, la pràctica escènica dominant en la primera meitat del segle XVI o es religiosa o és cortesana –vinculada amb corts senyoriales locals més que a una cort reial–, i quan és urbana, sovint és de caire religiós. Per tant, en aquest moment no tenim documentació de la representació en espais urbans de peces teatrals de temàtica profana (Oleza 2019: 152). No serà fins a la segona meitat del segle que es produeix un desplaçament de les representacions teatrals des de la cort i l'espai privat al carrer i l'espai públic, com bé demostra la professionalització –o semiprofessionalització– de les companyies teatrals, fruit de la necessitat de dur l'espectacle a espais públics, sovint acompanyant dates assenyalades o fites importants –bé siga organitzades pels municipis, per convents o fins i tot per particulars.

Com dèiem, a partir dels anys 80 del segle XVI la *Comedia Nueva* s'estableix en les grans ciutats com València, Madrid, Sevilla, Toledo o Barcelona, on es fixa un públic i es crea una necessitat de consum.¹ Com diu Oleza (2019: 153): «*La Comedia Nueva* es una práctica cultural de mercado, pública, comercial, y profesional, la primera que en el ámbito de la cultura se desarrolla en la historia moderna». És, per tant, la primera pràctica cultural regulada per les regles del mercat. Posteriorment, amb el circuit de representació urbana engegat, es produirà el següent pas: el trasllat de les obres dels escenaris al paper.² Aquest nou format permetrà dos tipus de lectura: la lectura en veu alta, compartida, o la lectura íntima –definides pel mateix Lope de Vega com «voz viva/voz muerta» respectivament (Frenk 2003: 152).

Ací no podem parlar de totes aquestes interaccions amb el públic, per això ens centrarem en les representacions de teatre profà dutes a terme a les ciutats de València i Barcelona, i en la mesura dels possibles posarem exemples concrets derivats de l'activitat dramaturgic d'un dels màxims exponents del gènere, Lope de Vega.

2. Les comèdies a Barcelona

En el cas barceloní no coneixem documents que certifiquen representacions teatrals de temàtica profana, de manera que sols podem aplegar una sèrie d'indicis sobre l'activitat teatral i analitzar-los. En primer lloc, Pasqual (1997: 206) feia notar que Barcelona va disfrutar d'una vida teatral barroca i documentava la presència d'actors còmics entre 1542 i 1714, amb una presència més destacada a partir de 1650 i especialment en el darrer quart de la centúria.³

Concretament, en relació amb l'exercici de la posada en escena i amb les diferents estructures que s'hi van fer servir, és interessant el testimoni de Felix Platter que, en la seua visita a la ciutat de Barcelona en els últims anys del segle XVI, descriu l'ambient al voltant de l'activitat teatral. Diu:

A Barcelona, un dels divertiments més grans és l'espectacle de les comèdies. Amb aquest fi, s'han construït llocs especialitzats, altrament dits *theatra*, en els quals tothom pot veure les peces que s'hi representen, i la manera de fer-les; els comedians practiquen el seu ofici sobre una estrada. Quan hi ha molta gent, els nois orfes que s'allotgen a l'hospital porten molts seients confortables i els instal·len on no hi ha

1 Pel que fa a les ciutats de Barcelona i València, a Barcelona es documenten 15 representacions de les quals sols 3 semblen de temàtica urbana; a València també documenten 15 representacions d'aquest període, 7 de les quals de temàtica urbana (Oleza 2019: 153).

2 En aquest sentit, el canvi de paradigma que permet el trasllat de l'obra teatral de l'escenari a l'imprés ve de la mà de la invenció de les *Partes de comedias* de Lope de Vega (Campana 1997: 12).

3 I no sols això, també la investigadora fa notar que algunes actrius de renom, una vegada retirades dels escenaris, fixaven la seua residència a Barcelona, un fet que ens fa pensar que hi van anar en els seus anys d'ofici amb una certa freqüència (Pasqual 1997: 214).

seients; en aquestes altres cadires, s'hi asseu la gent distingida; paguen com a mínim mig ral per persona, i molts fins i tot desemborsen una suma superior. Tot això, en un any, constitueix un gran cabal; l'hospital, que n'és el receptor, fa el millor ús d'aquests diners.⁴

D'aquest fragment podem destacar diverses idees interessants. D'una banda, la posició central de la comèdia com a activitat d'entreteniment estesa i acceptada a la ciutat a finals de la centúria. D'altra, la multiplicitat d'espais on es duu a terme el teatre: llocs especialitzats –teatres– i també espais públics com els carrers. Remarquem encara un fet rellevant: l'Hospital de Santa Creu gestiona els guanys de les representacions, i és per això que els orfes són els encarregats d'instal·lar els seients per a la gent distingida. Platter encara ens apunta cap a una altra dada rellevant: com es disposa el públic. Si resseguim la narració veiem com hi ha un espai diferenciat per a la classe benestant –la «gent distingida» segons l'autor–, que seu en cadires més còmodes, segurament en una zona diferent d'on seu el públic d'un estrat més modest. Aquesta idea de dues zones separades pel que fa al públic la trobarem repetida en parlar del teatre de l'Olivera a la ciutat de València, que com ja va fer notar Sirera en un estudi de l'any 1986, modifica l'arquitectura per adoptar l'estructura dels teatres amb forma de coliseu i incrementa el nombre de les cadires per a la classe benestant, seguint una estratègia per donar preferència a un públic elevat en augment exponencial (Sirera 1986: 34).

La descripció del francès, però, és molt interessant perquè no dona lloc a dubte sobre l'existència d'una activitat teatral, en més d'un espai, i tot i no especificar quines obres veu posades en escena, hem de fer notar que empra el terme comedians, i espectacle de comèdies, amb la qual cosa hem d'apuntar directament cap a la representació de comèdies castellanes. Un altre francès, Bartolomé Joly, també feu una apreciació significativa sobre aquest tema quan va visitar la ciutat comtal l'any 1603:

sus comedias son de dos clases: las piadosas, que llaman a lo divino, y las a lo humano, de asunto corriente, compuestas por un poeta muy estimado entre ellos, llamado Lope de Vega Carpio, el cual las vende (reducido a la miseria antigua de los poetas) por cien ducados cada comedia; el asunto ordinario es tomado de las valentías de las Españas (García Mercadal 1652: 57).

Fem notar que els detalls de la narració de Joly es poden posar en interrogant, com ara el fet que el 1603 Lope de Vega ja tinguera problemes econòmics greus; de la mateixa manera, cent ducats són més de mil reals, el doble de la quantitat estipulada per la venda de comèdies autògrafes en aquests anys.⁵ Ens interessa destacar, però, que el francès remarca el paper de Lope de Vega com a autor de comèdies de temàtica corrent, no vinculada amb figures o tòpics religiosos, i documenta específicament la seua

4 Le Roy Ladurie (2000: 447). Citem a partir de Moll (2003).

5 El preu habitual per una comèdia autògrafa era de 500 reals (Rennert 1909: 177). El valor del ducat era de 375 maravedís, mentre que un real equival a 34 maravedís (De Francisco Olmos 2005: 250). Si Lope haguera venut les comèdies autògrafes pel doble de preu difícilment estariem parlant d'una persona amb problemes econòmics.

fama a la ciutat de Barcelona. Cal especificar que, en cas que la informació que aporta Joly fora certa, s'estava referint a la venda de les comèdies per ser representades, atès que la transmissió impresa no està documentada abans de 1604 i Lope no es mostra favorable a la difusió estampada d'aquests textos fins molts anys més tard, després de diversos litigis i discursos en contra de l'apropiació i venda de les comèdies.⁶

Gómez (2014: 39-43) es refereix a un volum de comèdies imprès per Jaume Romeu el 1638, entre elles la comèdia *Contra valor no hay desdicha*, de Lope de Vega, i que segurament haurien estat representades abans de la publicació, d'acord amb la dedicatòria i l'aprovació del volum. Malgrat els indicis sobre el fet que han estat representades i que s'expliciten en la «Dedicatòria al lector», i tot i que alguna de les comèdies sembla estar pensada per al públic català, com ara *La vida y muerte de santa Madrona, intitulada la viuda tirana, y conquista de Barcelona*, no ens és possible afirmar quantes de les comèdies del volum es van posar en escena en la ciutat de Barcelona.⁷ Alhora, però, la presència d'obres com la que just ara hem esmentat fan pensar que el volum estava pensat per a un lector català, de la noblesa i l'aristocràcia, que es podia permetre la lectura ociosa (Gómez 2015: 230; 2014: 40-43).

En el cas de la ciutat de Barcelona ens consta l'existència del teatre gestit per l'hospital de Santa Creu – conegut com Teatre de Santa Creu o Teatre de l'Hospital, i que ja hem vist esmentat en el fragment de Platter– que des de 1579 comptava amb una autorització perquè els comedians que hi arribaven amb la intenció de posar en escena alguna de les obres del seu repertori sols ho pogueren fer en els espais indicats pels administradors de l'hospital (Danon 1978: 62).⁸ La mesura tenia l'objectiu de resoldre els problemes econòmics de l'Hospital de la Santa Creu, de manera que mitjançant aquest privilegi, que es materialitzava amb l'obtenció d'uns diners en forma de taxa, s'havien de sufragar les despeses de l'Hospital.

El 1594 es van donar les primeres èpoques per construir una casa de comèdies i uns anys després, entre 1602 i 1603 es va construir el nou teatre, una vegada més sota la gestió de l'hospital de Santa Creu (Danon 1978: 62; Gómez 2014: 50). El teatre estava situat a l'actual plaça del teatre, primer amb un edifici de fusta i posteriorment amb una construcció en pedra. La representació de comèdies havia de ser una constant estesa, cosa que va provocar que el bisbe Joan Dimes Lloris publicara un edicte el 1591 per prohibir la representació de comèdies i farses en què es desenvoluparen passatges de les Sagrades Escriitures, titllant-les d'immorals (Balaguer 1866: 357). Les obres que s'hi representaven, per tant, havien de comptar amb l'aprovació del bisbe o els inquisidors de Barcelona (Danon 1978: 164).

⁶ El 1604 Angelo Tavano publica la coneguda *Primera parte de comedias de Lope de Vega*, impresa a Saragossa. Posteriorment s'inicia la col·lecció de les parts de comèdies de l'autor, en les quals no pren partit i control fins el 1617 quan esdevé editor principal de les parts (Gómez 2015: 155; Presotto 2007: 8).

⁷ El volum, intitulat *Parte treinta [y] una de las mejores comedias que hasta hoy han salido*, publicat el 1638, comptava amb textos de Lope, Calderón, Coello, Alfaro, Claramonte, L. Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Belmonte Bermúdez, Godínez o Francisco Toribio Jiménez (Gómez 2015: 228, 229).

⁸ L'autorització inicialment va ser feta pel lloctinent general però fou ratificada l'any 1587 per Felip II.

Paga la pena remarcar que la representació d'obres havia de ser un negoci rendible que va ajudar a sufragar les despeses de l'Hospital. Com dèiem, aquest rebia en exclusiva els beneficis econòmics de la representació de les obres, és a dir, una taxa aplicada a la companyia de teatre i una altra taxa pel nombre d'espectadors. I no sols això, els beneficis havien de ser considerables perquè l'Hospital va construir fins a 3 estructures per a les representacions: una primera de fusta i dues de pedra entre 1587 i 1602 (Balaguer 1866: 356; Danon 1978: 164).

El repte al voltant d'aquest teatre és conèixer amb més detall què es va representar allà. I no és un tema menor, com ja feia notar Fortuño (2007: 159) en referir-se a la importància de la ciutat de Barcelona per a les companyies teatrals. Segons la documentació extractada, les companyies teatrals de Juan Martínez, Juan Acacio i Miguel Ángel haurien passat temporades representant comèdies a la Casa de comèdies de la ciutat –Martínez entre juliol i octubre de 1632, Acacio en 1628, 1632 i 1636 i Ángel l'any 1688. Concretament la companyia de Acacio l'any 1628 havia de representar vint-i-set comèdies, dèsset d'elles noves, repartides en quaranta-dos representacions. Finalment, es quedarien per representar huit de les dèsset comèdies noves, i sis representacions del pacte inicial entre la companyia i Bartolomé Castillo, administrador de la Casa de comèdies de Barcelona (Fortuño 2007: 162). És difícil discernir quines obres s'hi podrien haver representat, però sabem que just un any abans la companyia havia estat a la Casa de comèdies de l'Olivera de València posant en escena 22 títols diferents, escrits per autors de renom com Lope de Vega, Calderón, Juan Bautista Villegas, Rojas Zorrilla, Tirso de Molina, Alarcón, Cervantes o Moreto.⁹ És fàcil pensar, llavors, que alguns dels textos que es van dur a escena a l'Olivera també arribaren uns mesos després al teatre de Santa Creu, tot i que no podem distingir quines obres haurien estat les escollides i encara menys saber els títols de les comèdies estrenades a Barcelona amb la documentació de què disposem.

Encara més, recuperant la premissa de Fortuño sobre la importància de la ciutat de Barcelona per a les companyies teatrals, hi coincidiran l'any 1632 la companyia de Juan Martínez i la seua dona, Dionísia Suárez, amb un altre autor de comèdies, Sancho Paz, que visita la ciutat tractant de conformar una companyia per representar obres a Itàlia. Paz hauria temptat els membres de la companyia de Martínez fins al punt que provoquen la dissolució de l'agrupació teatral, que tenia previst viatjar a França per seguir amb la seua ruta de representacions.¹⁰ No sabem si Sancho Paz va triar Barcelona com a primera destinació per conformar aquesta nova companyia o va anar passant per diverses ciutats a la recerca dels actors o músics que necessitava, però el ben cert és que la documentació el situa a Nàpols el 1630 i no en tornem a tenir notícia fins l'any 1639 quan arriba a Mòdena per dur a terme algunes representacions recomanat per Fernando II, gran duc de

⁹La llista es correspon amb el nombre de comèdies citades de cada autor, sent Lope de Vega el que acumula més títols representats (7) i Moreto el que menys (1 i d'atribució dubtosa). Les dades provenen de Ferrer Valls, T. et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT): <https://dicat.uv.es>

¹⁰ AHCB, 1C.XXI-1/2. Citem a partir de Fortuño (2007: 161).

Toscana.¹¹ Val a dir, però, que una cerca bàsica en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) ja ens donava una quantitat considerable de resultats sobre actors i companyies que van passar en algun moment per la ciutat de Barcelona, que per motius d'extensió no podem descriure ací, però que deixen palesa la necessitat de fer una recerca més exhaustiva sobre aquests i seguir extraient dades per dibuixar el panorama de la vida teatral barcelonina d'aquest període.

Si bé hi ha algunes referències a la representació d'obres profanes en la ciutat comtal entre els segles XVI i XVII, com hem vist, totes les referències que hem trobat fins ara semblen estar adreçades a documentar representacions teatrals en castellà. En aquells correus intercanviats amb el professor Rossich, i també en la recerca en l'estat actual, no tenim constància de representacions d'obres de teatre profà culte en català a Catalunya si parlem del segle XVII específicament. I no sols això, alguns indicis fan pensar que aquest buit no es tracta d'una pèrdua documental, sinó que podria no haver existit ni tan sols l'oportunitat. Deia Rossich (2010) que *La famosa comedia del marqués de los Vélez* fou una obra escrita per ser llegida, atés que l'autor (anònim) no considerava que l'obra es poguera representar. Encara més: qui l'hauria pogut representar? Els mateixos actors que representaven les peces moralitzants o els entremesos? La realitat és que no ens consta que el teatre profà en català formara part del repertori de les companyies de teatre ni que estigueren integrades en els circuits comercials. Això no anul·la automàticament una possible representació, ja que sí que existí un corpus d'actors catalans que representaven obres en català, però no en tenim constància fins ara (Rossich 2001: 60).¹²

També, en referència a les representacions teatrals profanes, Rossich (2010:240-243) ha considerat que un dels motors que podrien haver motivat Francesc Fontanella a escriure teatre seria, precisament, l'absència d'una producció culta i de temàtica profana en català. La seua producció teatral, que mai va passar per la impremta com sí que ho feren múltiples peces teatrals castellanes, es podria haver representat en entorns propers a Fontanella, però no s'ha pogut documentar si va ser objecte d'una posada en escena pública amb les dades que coneixem en l'actualitat. Segons els seus editors, el teatre de Fontanella no estava pensat per formar part del repertori de les companyies o per posar-se en escena en corrals o teatres, sinó que estava adreçat a una representació privada (Rossich i Valsalobre 2022; Gilabert 2018: 180). Encara més, Gilabert (2018: 182) deixava palés en relació amb aquest assumpte que «qualsevol dels palaus d'aquest carrer [Montcada] i d'altres indrets de la ciutat podrien haver acollit l'obra en qüestió», de manera que reforça la possibilitat que tant aquestes obres de Fontanella com obres d'altres autors hagueren estat representats en espais privats.

11 Les dades provenen de Brunelli (1642). Citem a partir de Ferrer, T. et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral* (1540-1700). CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>

12 Pasqual (1997: 210) esmenta, junt amb els actors que representen textos en català, altres dos tipus d'actors amb presència a Barcelona: els nascuts a Barcelona que integren les companyies formades per representar obres en la temporada teatral (de Pasqua a Carnestoltes), com el cas del matrimoni conformat per Francisca de Castañeda i Pablo Castañeda; i els actors de companyies professionals hispàniques que van de gira per les ciutats representant un corpus d'obres, i que conformen el gruix de l'ofici.

Ara bé, no tot són males notícies o passatges incerts, perquè el professor Rossich junt amb el professor Valsalobre han obert recentment una nova possibilitat pel que fa a les representacions i la circulació del teatre de Francesc Fontanella i, per extensió, del teatre català. L'abril de 2022 donaven a conèixer la *Relación de las fiestas que se han executado en esta corte por la imperial y coronada villa de Madrid en celebridad de las bodas de los señores reyes de las Dos Sicilias D. Carlos de Borbón y Doña María Amelia, princesa de Saxonia. Y dos comedias que se representaron a la misma celebridad en una casa particular, intituladas Amor, Firmeza y Porfía, y El triunfo de el Desengaño, con su Loa y Saynetes. Compuestas por Un Ingenio*.¹³

En la relació de festes es podien trobar les dues obres de teatre de Francesc Fontanella traduïdes al castellà que haurien estat representades, amb una posada en escena acurada, en les festes a les noces de Carles de Borbó i Maria Amàlia de Saxònia l'any 1738 a Madrid. És curiós que aquesta versió traduïda vegega la llum molt abans de la publicació dels textos originals en català: l'imprés castellà està datat de l'any 1738 aproximadament, mentre que la primera publicació de les versions en català són de 1862 i 1968. L'autoria, però, no es fa explícita en l'imprés, en què es diu que ambdues peces teatrals són fruit d'un «ingenio». L'autor de la traducció, tenint en compte el trasllat de l'obra a un context diferent, hauria adaptat alguns elements, però els investigadors remarquen sense cap mena de dubte que el text base és el de Fontanella. I no sols això, en relació amb els espais, que ací ens ocupen especialment, la representació es va fer, segons el títol, en una casa particular. No cal dubtar, per tant, que la convivència de les representacions en espais públics i privats estava ben estesa encara en el segle XVIII, quan es produeixen les noces de Carles i Maria Amàlia. La troballa de Rossich i Valsalobre obre múltiples vies de reflexió: aquesta *Relación* és la primera prova de la representació d'una obra de teatre profà escrita originalment en català, i també el primer testimoni de la posada en escena de l'obra de Fontanella, tant dins com fora del domini lingüístic.

3. Les comèdies a València

A diferència del cas barceloní, sí que comptem amb més dades relatives a la representació de teatre profà a la ciutat de València. A València, el primer teatre de l'Olivera s'estrena el 1584, sota l'administració de l'Hospital General de València, que compra una casa i un corral i els adapta per convertir-los en un teatre.¹⁴ El teatre estarà en funcionament fins que el 1618 els diputats de la ciutat decideixen fer una nova inversió, comprar les cases del voltant, enderrocar el vell teatre i fer una construcció nova, ara amb tot el terreny adquirit (Oleza 2019: 163). Aquesta reinversió de capital indica que era un negoci rendible, i que, com apunta Oleza (2019: 159), quan es construeix el nou teatre la *Comedia Nueva* ja és una pràctica escènica consolidada, un fet que ens pot recordar a l'evolució arquitectònica del teatre de Santa Creu a Barcelona. Però no sols ens dona una mostra de

13 Concretament són les traduccions de les obres *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfía* i *Lo Desengany*. La fita ha estat descrita a Rossich i Valsalobre (2023).

14 El teatre estaria situat a l'actual carrer de les Comèdies (Oleza 2019: 166).

consolidació, sinó que la construcció d'un nou teatre –i la no ampliació de l'estructura precedent– es deu a un canvi en el públic consumidor de les representacions.¹⁵ Cal especificar, llavors, que el públic del teatre del segle XVII acostuma a provenir de les classes benestants, que segueixen sent consumidors habituals, mentre que el públic popular es desvincula d'aquest producte cultural, i que és aquesta distinció de classes la que sembla que va motivar una construcció nova per separar ambdós estrats, com havíem vist en parlar del teatre de l'Hospital de la Santa Creu a Barcelona (Mouyen 1991: 91-122; Sirera 1986: 34).

L'obra amb què s'estrena el nou teatre de l'Olivera l'any 1619 és, precisament, *Las flores de Don Juan*, de Lope de Vega, representada el 23 de juny per la companyia d'Alonso de Riquelme, i que segons la documentació, va tenir molt d'èxit.¹⁶ La comèdia, sota el títol *Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados*, formaria part de les dotze comèdies triades per conformar la Parte XII de les comèdies del Fènix, publicada l'any 1619. Fem notar aquesta coincidència entre la data de la representació i la data de la publicació –l'any 1619 en ambdós casos– perquè de les 33 obres posades en escena en la ciutat de València atribuïdes a Lope de Vega entre 1611 i 1662 –entre les que comptem 28 comèdies i 5 actes sacramentals– solament huit comèdies es van representar abans de la primera data de publicació impresa del text que ens consta.¹⁷ Aquest decalatge ens pot fer pensar que els autors de comèdies i les companyies teatrals invertien els primers anys de les representacions per ciutats de Castella i, posteriorment, per les principals ciutats de la Corona d'Aragó. De vegades la distància temporal entre les primeres representacions documentades a Castella i la posada en escena a València supera els deu anys, una dada que contrasta amb el que indicava Giuliani (2002: 12): «La vida media de una comedia en los escenarios antes de pasar a las imprentas no parece inferior a los 7 u 8 años». Si, com diu Giuliani, la vida efectiva d'una comèdia era d'entre set o huit anys abans de passar per la impremta, però la representació valenciana és posterior, hem de considerar la possibilitat que el text imprès i la posada en escena van conuiuïre en el temps a la ciutat de València, si això podia repercutir en el nombre d'espectadors, o si la difusió impresa de les obres de Lope va arribar a la capital del Túrria també amb un cert retard. En cas que la representació i la circulació en paper coincidiren, sembla que no seria un perjudici per al bon desenvolupament econòmic d'ambdues versions de la mateixa narració, segons Díez Borque (1978: 261). En qualsevol cas, sols un estudi exhaustiu de les obres representades a València i la distància temporal entre la representació i la possible publicació ens podrien apuntar interpretacions més acurades sobre aquestes qüestions.

15 Oleza (2019: 162 i seg.) fa una extensa exposició de la transformació de l'espai i del perfil del seu públic.

16 Dades extretes de CATCOM.

17 Totes les dades desenvolupades en aquest epígraf provenen de la base de dades CATCOM. Les obres en qüestió són: *Los melindres de Belisa*, *Los nuevos mártires de Argel*, *El desdén vengado*, *Siempre ayuda verdad*, *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, *La hermosa fea*, *La noche de San Juan* i *Si no vieran las mujeres*.

De les obres que es representen a la ciutat, la documentació esmenta que una part d'elles s'haurien representat en espais públics –en el carrer i a la plaça de la Seu¹⁸– algunes en el corral de comèdies –sols en alguns casos s'especifica que es van dur a escena a la Casa de l'Olivera– i, finalment, en espais privats –com el convent de Predicadors o en el convent de Nostra Senyora del Remei. De les 28 comèdies, sols el nom d'Alonso de Riquelme es repeteix com a director de la companyia teatral en els anys 1617 i 1619, coincidint amb dues ocasions remarcables: la representació d'un acte sacramental –de què ara parlarem– i posant en escena la comèdia de Lope de Vega amb que s'inaugura el nou corral de comèdies, com ja hem vist. En la resta de casos la companyia està sempre dirigida per autors de comèdies diferents, tot i que cal fer notar que la companyia de Jerónimo de Almella és la responsable de representar més comèdies de Lope de Vega en la seua estada a València l'any 1628.¹⁹

Dues de les comèdies, però, tornen a situar-nos en l'ambient cortesà: *La hermosa fea* i *La noche de San Juan* es podrien haver representat en el palau virregnal de València davant la presència de Felip IV l'any 1632. Ambdues es van publicar el 1641 i el 1635 respectivament, de manera que la representació és entre tres i nou anys anterior a la impressió, un fet que fàcilment es podria justificar amb la presència reial. Encara més, el fet que existira un espai per a la representació pública no implica que es deixaren de fer representacions privades, en cases particulars, com la que s'ha pogut documentar en casa del II comte de Sinarques, a la ciutat de València, el 22 de març de 1627, just coincidint amb la festa de carnestoltes.²⁰

En canvi, els actes sacramentals, tot i que no són el nucli de la nostra tasca ací, es representen en el carrer, sovint coincidint amb la festivitat del Corpus, i específicament *El hidalgo celestial* es va representar a sobre d'una «roca», seguit d'un altre acte sacramental, *El caballero de la ardiente espada*, representat en una altra «roca», escrit pel doctor Mira de Amescua. La representació estava programada a les 12 del migdia en la plaça de la Seu, i la companyia de Bartolomé de Morales es va dividir en dues meitats per poder representar els dos actes simultàniament, primer a la plaça i després en presència del virrei a la Diputació. Dels altres actes sacramentals atribuïts a Lope, sols podem dir que es representen en la festa del Corpus per companyies teatrals diferents: la de Alonso Riquelme, Cristóbal Juárez i Pedro de Valdés.

18 Aierdi, en canvi, esmenta que es representen comèdies en el mercat de València l'any 1661, un espai que fins ara no hem trobat documentat en altres fonts valencianes (Aierdi 1999: 196).

19 Concretament les companyies de Bartolomé de Morales, Domingo Balbín, Pedro Cerezo de Guevara i Francisco Hernández, Cristóbal Juárez, Pedro de Valdés, Juan de Acacio, Jerónimo Almella, Roque de Figueroa, Cristóbal de Avedaño, Bartolomé Romero, Sebastián González, Luís López Sustaeete (?), Pedro de Ascanio, Pedro Manuel de Castilla y José de Galcerán. Les dades provenen del DICAT.

20 Les dades provenen del DICAT.

4. A tall de conclusió

Al llarg d'aquest article hem tractat de fer un breu repàs sobre l'evolució del teatre del segle XVII a Barcelona i València, tot centrant-nos en el món de les representacions dramatitzades. Com hem vist, no és fins a finals del segle XVI que s'estableix un teatre urbà de temàtica profana, que conviu amb les representacions privades al llarg de les centúries següents. El motor de canvi i l'evolució de la disciplina, així com l'evolució temàtica i metodològica estan directament vinculades amb les obres teatrals castellanes.

L'evolució, especialment del teatre castellà, cap a l'associació entre la representació i un producte comercial engega un seguit de canvis per crear espais públics on dur a terme aquestes representacions dels textos dels dramaturgs. Poc temps després d'aquest canvi tan significatiu, encara es crearà un producte més: el comerç del teatre imprès, amb Lope de Vega com a màxim exponent d'aquesta pràctica.

Tornant als escenaris, a Barcelona podem documentar efectivament una activitat teatral, específicament de representació de comèdies, a finals del segle XVI i principis de la centúria següent, mitjançant els testimonis dels francesos Platter i Joly. Ambdós parlen de la representació en espais públics, teatres i carrers, i remarquen la preeminència del Fénix com a dramaturg d'obres profanes per excel·lència. Aquest indici se suma a la hipòtesi que la publicació estampada a la impremta de Romeu el 1638 aplegara un seguit de comèdies adreçades a un lector català que haurien estat representades prèviament.

A més a més, ens consta l'existència d'un teatre a Barcelona, el de Santa Creu, gestionat per l'Hospital amb el mateix nom. El fet que es feren fins a tres reformes en l'espai per distribuir el públic ens fa considerar que les comèdies eren un negoci rendible, capaç de sufragar reformes i també les despeses de l'Hospital. En aquest espai haurien posat en escena textos durant el segle XVII, com a mínim, tres companyies teatrals: la de Juan Martínez, Juan Acacio i Miguel Ángel. De totes tres, hem revisat les representacions de la companyia d'Acacio, que comptava amb un ampli repertori d'obres castellanes escrites pels dramaturgs de més volada: Lope de Vega, Calderón, Zorrilla, Tirso de Molina, Cervantes... No ens consten, però, els títols de les obres, si bé hem de tenir en compte, basant-nos en les dades del teatre de l'Olivera de València, que moltes altres companyies haurien pogut passar temporades treballant a Barcelona.

Com dèiem, aquestes companyies representaven textos en castellà, i malauradament no tenim constància de la representació d'obres profanes en català en el territori catalanòfon. Sols Rossich i Valsalobre han estat capaços de detectar una representació, però d'un text català –de Francesc Fontanella– traduït al castellà l'any 1738. Tot plegat ens fa pensar, per tant, que el teatre en català seguí ocupant salons o tertúlies, però que no hem de descartar altres formes de difusió, i que encara hem de seguir treballant per discernir el paper del teatre català en els escenaris. És evident, després d'aquesta troballa, que es podrien haver dut a terme representacions particulars, lectures dramatitzades en tertúlies i espais privats, seguint el model del que es feia amb les «relaciones de comedias» a Sevilla entre 1679 i 1767 (Moll 1994: 60).

L'altre punt geogràfic que hem tractat de descriure pel que fa a les representacions teatrals és la ciutat de València. El cas valencià és remarcable perquè la documentació és molt explícita pel que fa als títols que van ocupar els escenaris dels teatres, remarcant la posició nuclear del teatre de l'Olivera. Una vegada més, veiem que estem davant un negoci rendible, que permet a la diputació construir un teatre nou per acollir els seus selectes espectadors en el segle XVII. El nou corral de comèdies s'estrenava el 1619 amb un text de Lope de Vega, aconseguint un èxit remarcable.

En el cas valencià destaca la posada en escena de comèdies, sovint en el corral de comèdies. I, en el cas específic dels textos provinents de la ploma de Lope de Vega, sovint són representacions posteriors a la publicació impresa del text –en les conegudes Partes o altres reculls de comèdies semblants. Sols en molt poques ocasions els textos eren inèdits, sense que això fora un perjudici per a ambdós negocis –la dramaturgia i la impremta. A València, pel que fa als espais, clarament conviuen les representacions en espais públics i privats –convents o palaus– i fins i tot algunes peces, com els actes sacramentals, tenen dues representacions simultànies que alternen aquestes dues possibilitats.

Encara volem apuntar que és interessant veure que comptem amb tantes dades específiques sobre la representació de comèdies a València, i especialment sobre les comèdies de Lope de Vega, i en canvi les dades al voltant de la representació d'obres lopesques a Barcelona siga, ara per ara, tan escasses i disperses. Fem notar aquest fet perquè malgrat que ací no ens hi podem dedicar, l'altre producte derivat de la comèdia del Fénix, la publicació de les parts de comèdies, té una transmissió pràcticament contrària: Barcelona és el segon nucli més important per a la impressió i difusió d'aquestes obres, sols per darrere de l'edició princeps madrilenya. Ens preguntem, llavors, si és possible que foren dos productes amb una transmissió tan diferent, o fins i tot com podem restituir la petjada de la dramaturgia del Fènix a la ciutat comtal. Aquesta vicissitud és la que tractarem d'estudiar en els propers mesos.

Per acabar, considerem que aquest binomi, representació i difusió documental, mereix encara més estudis i més recerques, també per entendre millor el context en què es va escriure la literatura catalana moderna, i sols ens queda encoratjar la comunitat investigadora a aprofundir-hi i a seguir els passos que el professor Rossich porta marcant-nos tants anys i amb tant d'encert.

Bibliografia

AHCB, 1C.XXI-1/2.

Aierdi, J. (1999) *Dietari*. Edició a cura de Vicent Josep Escartí, Barcelona, Barcino.

Balaguer, V. (1866) *Las calles de Barcelona*. Barcelona, Establecimiento tipográfico editorial de Salvador Manero. Vol. II.

Brunelli, B. (1642) «Comici alla corte estense (con documenti inediti)», *Rivista italiana del teatro*, 6, pp. 178-202.

Campana, P. (et al.) (1997) «Introducción» dins Vega, L.: *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Edició a cura d'Alberto Bleuca i Guillermo Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 11- 40.

CATCOM= Ferrer, T. et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*: <https://dicat.uv.es>

Danon, J. (1978) *Visió històrica de l'Hospital General de Santa Creu de Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana.

De Francisco Olmos, J. M. (2005) «Citas monetarias en El Quijote: “por sus monedas les conoceréis”», *Revista de la Confederación Española de Centros de Estudios Locales (CECEL)*, 15, pp. 207-250.

DICAT= Ferrer Valls, T. et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*: <https://dicat.uv.es>

Díez Borque, J. M. (1978) *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.

Ferrer Valls, T. et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*: <https://dicat.uv.es>

Ferrer Valls, T. et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>

Fortuño, V. (2007) «La vida teatral en Barcelona en el siglo XVII: las compañías de Juan Martínez, Juan Acacio y Manuel Ángel (1628-1688)», *Criticón*, 99, pp. 159-166.

Frenk, M. (2003) «Las formas de leer, la oralidad y la memoria» dins Infantes, V., López, F. i i BOTREL, J. F. (eds.) *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

García Mercadal, J. (1652) *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar (v. II).

Gilabert, G. (2018) «L'èxtasi poètic de Fontanella: metateatre i música a la Lloa per la Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 11, pp. 178-199.

Giuliani, L. (2002) «La tercera parte: historia editorial», dins Vega, L. (2002): *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani. Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols., I, pp. 11-49.

Gómez, G. (2014) «Jaume Romeu o el teatro impreso para una Barcelona en Guerra», dins Pedraza, F. B.; García, A. (coords.) *La comedia española en la imprenta catalana: Coloquio Internacional, Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013*. (pp. 35-58). Colección Corral de comedias, 32, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha.

- Gómez, G. (2015) *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Le Roy Ladurie, E. (2000) *Le voyage de Thomas Platter (1595-1599): Le siècle des Platter II*, París, Fayard, vol. II.
- Moll, A. L. (2003) «Viatgers reals i viatgers de ficció a la ciutat», Barcelona: *Quaderns d'història*, 9, pp. 233-249.
- Moll, J. (1994) «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las “relaciones de comedias”» dins Moll, Jaime *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco Libros (pp. 57-75).
- Mouyen, J. (1991) «Las casas de comedies de Valencia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, pp. 91-122.
- Oleza, J. (2019) «La Montería y la Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural», *Atalanta. Revista de las letras barrocas*, 7 (2), pp. 148-189.
- Pasqual, M. T. (1997-1998) «Actores y actrices en Barcelona durante en siglo XVII», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, 4-5, pp. 205-220.
- Presotto, M. (2007) «La novena parte: historia editorial» dins Vega, L. *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. per Marco Presotto, Lleida, Editorial Milenio/ Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 7-38.
- Puerto, L. (2013) «En la fragua del teatro renacentista» dins Díez Borque, J. M., Arredondo Sirodey, S., Martínez Pereira, A., Fernández San Emeterio, G. (coords.) *Teatro español de los Siglos de Oro. Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid, Visor libros, pp. 19-36.
- Rennert, H. A. (1909) *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America.
- Rossich, A. (2001) «El teatre barroc», dins Rossich, A.; Serrà, A. i Valsalobre, P. *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II Col·loqui Problemes i mètodes de literatura catalana antiga: Teatre català antic. Girona 6 al 9 de juliol de 1998*, Kassel, Reichenberger, pp. 57-80.
- Rossich, A. (2010) «Panoràmica de la literatura catalana moderna» dins Miralles, E. (ed.) *Del Cimcents al Setcents, tres-cents anys de literatura catalana*, Barcelona, Edicions Vitel·la.
- Rossich, A. i Valsalobre, P. (2023) «Una representació a Madrid de les obres dramàtiques de Francesc Fontanella (1738)» *Rassegna Iberistica*, [en premsa].
- Sirera, J. L. (1986) «La infraestructura teatral valenciana», dins Oleza, J. *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, London, Tamesis Books, pp. 26-48.