

La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies

Tonadilla in Barcelona of the last third of 18th century, beyond
the Casa de Comèdies

AURÈLIA PESSARRODONA
aurelia.pessarrodona@unibo.it

Università di Bologna
Centro Studi sul Settecento Spagnolo

Resum: Encara que el monopoli oficial dels espectacles teatrals a la Barcelona del Set-cents era en mans de l'Hospital de la Santa Creu, és sabut que l'afició dels barcelonins pel teatre anava més enllà de la Casa de Comèdies gestionada per aquesta entitat. En el present article es mostren diversos casos que manifesten l'interès del públic barceloní per la *tonadilla*, gènere lírico-escènic breu importat a la Ciutat Comtal per imitació dels teatres madrilenys. Aquest interès ultrapassava l'escenari de la Casa de Comèdies, amb un curiós comerç dels textos i la possibilitat d'una pràctica privada. D'aquesta manera s'observa com aquest gènere importat pogué arrelar entre el públic barceloní, especialment afeccionat als espectacles lírics..

Paraules clau: tonadilla, Barcelona, segle XVIII, teatre, música.

Abstract: In eighteenth-century Barcelona the official monopoly of theatre was in the hands of the Hospital of the Holy Cross. But it is well known that the theatrical passion of the people of Barcelona went beyond the official theatre managed by this institution. The present article seeks to show the interest of the spectators of Barcelona in the *tonadilla*, a brief musical and theatrical genre imported from Madrid. This interest went beyond the official theatre, with a significant trade of libretti and the possibility of a private practice. Therefore, we realize how this imported genre could become ingrained in the audience of Barcelona, touched deeply by lyric spectacles..

Keywords: tonadilla, Barcelona, eighteenth-century, theatre, music.

DATA PRESENTACIÓ: 07/03/2014 ACCEPTACIÓ: 03/06/2014 · PUBLICACIÓ: 12/06/2014

1. Introducció

Durant el segle XVIII el monopoli oficial dels espectacles teatrals a tot l'Estat espanyol era en mans dels hospitals.¹ Havia sorgit durant el regnat de Felip II com a fórmula per subvencionar aquestes institucions (Suero Roca 1987: I, 9-10) i la intenció durant la segona meitat del segle XVIII fou la de preservar aquest privilegi, com ho mostren les Reials Cèduls del 25 de gener de 1771 i del 7 de juliol de 1783 que, entre altres coses, ratificaven a l'Hospital la privativa de les representacions (*ibid.*: 11 i 17). D'una manera similar, la Reial Ordre del 19 de març de 1790 prohibia cobrar entrada en els espectacles celebrats en cases particulars (Ruiz Comín 2012: 256).

No obstant això, l'afició pels espectacles teatrals durant el segle XVIII comprenia molt més que els teatres públics, tal com podem apreciar gràcies als estudis d'Emilio Cotarelo y Mori (1897) i Francesc Curet (1935). En el cas barceloní sabem que la ciutat estava plagada de petits escenaris, més o menys improvisats o estables en locals adaptats per a tal ús o fins i tot en cases privades en allò que hom coneix com *teatre de sala i alcova*. Tots els sectors socials hi tenien cabuda, des de funcions fastuoses en cases de l'aristocràcia fins a locals llogats per menestrals passant per espectacles de l'emergent burgesia o fins i tot dins d'institucions religioses.

Sembla que es tractà d'una pràctica força generalitzada, i fins i tot es considera que dins d'aquest àmbit privat fou on el teatre en català trobà major llibertat d'expressió (Fàbregas 1977: 77; Sala Valldaura 2007: 10; Villalonga 2008: 61-63; *id.* 2010: 4-5). Però el que es coneix sobre aquests fenòmens teatrals set-centistes encara és poc a causa de l'escadussera informació que en queda d'una pràctica relegada a la marginalització documental.

En aquest article proposo indagar un aspecte inèdit sobre aquest fenomen: la presència del gènere de la *tonadilla* en funcions teatrals privades o extra-oficials de Barcelona. Arran de recents investigacions sobre el conreu de la *tonadilla* a Barcelona durant la segona meitat del segle XVIII, he pogut constatar la seva abundant presència a la Casa de Comèdies de la ciutat, sobretot en els espectacles oferts per la companyia de còmics espanyols (Pessarrodona 2006; *id.* 2008; *id.* 2010: I, capítol 3). Tanmateix, he entrevist alguns elements que suggereixen el pas de la *tonadilla* del Coliseu barceloní a escenaris privats. Aquest traspàs no seria gens inversemblant si tenim en compte que així succeí a Madrid, ja que Subirà documenta el conreu de la *tonadilla* fora dels escenaris públics madrilenys en entorns que comprenen des del reial i l'aristocràtic fins a teatres de menestrals (Subirà 1928-30: I, 264-272), alguns dels quals sorgiren amb especial voluntat comercial.² Així,

1 Aquest treball ha estat realitzat gràcies a un ajut postdoctoral *-assegno di ricerca-* del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne de la Universitat de Bolonya. Agraïxo especialment l'ajuda rebuda per part dels Profs. Anna Maria Villalonga, Josep Maria Gregori i Josep Dolcet..

2 Com és el cas del que obrí l'italià Sebastià Brignoli a la Calle del Barco de Madrid l'any 1788 com a alternativa al tancament oficial dels teatres públics degut a la mort del rei Carles III (Cotarelo y Mori 1899: 484; Subirà 1928-30: I, 267). Brignoli fou un exitós intèrpret de *tonadillas* a Madrid (Cotarelo y Mori 1899: 483-485, però anteriorment havia aconseguit un important rotatge en teatres de *provincies*, destacant-ne a Barcelona, on també representà *tonadillas*

doncs, la meua intenció en aquest treball és exposar certs casos trobats en les meves recerques que suggereixen aquest conreu de *tonadillas* a Barcelona fora de l'únic escenari públic i dilucidar fins a quin punt el teatre líric breu podia estar integrat en els espectacles i l'oci barcelonins del Set-cents.

2. El comerç de llibrets impresos

Un fenomen especialment curiós sobre l'activitat *tonadillesca* a Barcelona fou l'anòmala impressió de llibrets de *tonadillas* que s'hi dugué a terme almenys en els anys 1773, 1774 i 1778 (Subirà 1935; *id* 1972; Pessarrodona 2006). Tal com exposo amb més profusió en altres treballs (Pessarrodona 2006; *id.*, 2010: I, capítol 3), es tracta d'un *corpus* de divuit *tonadillas* amb els títols següents:³

- *Los amantes burlados*, a duo, Barcelona, Pablo Nadal, 1773.
- [*La calcetera*], [a cuatro], [Barcelona], [Pablo Campins], [1774?].
- *La casa de los locos*, a nou, Barcelona, Pablo Campins, 1774.
- *El diphongo*, a quatre, amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, [1774?].
- *Doña María la tabernera*, a set, Barcelona, Pablo Campins, 1774.
- *El eclipse*, a set, amb música de Valledor, Barcelona, Carlos Sopera y Pi, 1778.
- *La italiana y español*, a duo, amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, 1778.
- *Los lances de la Bordeta*, a cinc, amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, [1774?].
- *La marmotiña*, a tres, amb música de Pau Esteve, Barcelona, Pablo Campins, [1774?].
- *La plaza de Palacio de Barcelona*, a dotze, amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, 1774.
- *La ramilletera*, a cuatro, [amb música de Valledor], Barcelona, Raimunda Altés, [entre 1773 y 1775].
- *El regalo de una polla*, a solo, amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, 1774.
- *El sacristán y la viuda*, a duo, Barcelona, Carlos Sopera, 1773.
- [*Pobrecita y nuevecita*], a solo, amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, 1774.
- *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda*, a cinc, amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, 1774.
- *El valiente Francisco Esteban*, a quatre, amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, 1773.
- *Las vivanderas celosas*, general, amb música de Tomàs Presas, Barcelona, Carlos Sopera y Pi, 1778.
- *Las voluntarias de Barcelona*, [general], amb música de Valledor, Barcelona, Pablo Campins, 1774.

La causa principal d'aquesta estranya activitat impressora fou la manca de companyia d'òpera al Teatre de Barcelona arran de la crisi econòmica que patí el coliseu durant aquells anys. Aquest especial context va propiciar que la *tonadilla* esdevingués *l'alternativa lírica, econòmica i autòctona* de l'òpera, tal com ho corrobora el fet que moltes d'aquestes obres fossin representades en funcions especials, normalment relacionades amb esdeveniments de la Família Reial, on l'habitual era programar-hi òperes (Pessarrodona 2006: 31-32; *id.* 2010: I, capítol 3; *id.* 2013: 56-57).⁴

(Pessarrodona 2006).

3 Per a les localitzacions, dades bibliogràfiques i descripcions catalogràfiques d'aquests documents vegi's Pessarrodona 2006.

4 Cal dir que aquest fenomen no fou exclusiu d'aquest període, ja que en ocasions posteriors la *tonadilla* tornà a servir

Insisteixo en la raresa del fenomen perquè no s'hi troba equivalent ni tan sols a Madrid, on els *autores* de les companyies dels teatres públics preferien preservar amb recel el caire de *novetat* d'aquestes obretes que no pas afavorir un comerç impressor amb els seus textos (Subirà 1928-30: I, 263; Coulon 1993: 72; Pessarrodona 2006: 29-30; *id.*, 2010: I, capítol 3). Cal esperar a l'esclatant auge d'impressió i comerç de gèneres lírics breus de ben entrat el segle XIX per trobat quelcom similar, encara que en un context ben diferent (Pessarrodona 2013: 59-61).

Tot i que aquest repertori dels llibrets impresos mereix un estudi que depassa l'objectiu inicial d'aquest article (vegi's, per ara, Subirà 1935 i 1972; Pessarrodona 2006, 2008, 2010 vol. I capítol III i 2014), es poden apuntar certs trets generals a partir sobretot dels textos i de la —molt poca— música que es conserva (Pessarrodona 2006). En general, s'observa que la base dramaturgic corresponia a la mateixa del repertori madrileny, amb tot el seu univers de *majos*, *abates* i *petimetres*, humor i acudits —pretesament educatius— sobre les modes socials i les relacions entre homes i dones, successions de balls i cançons d'arrel castissa en un entorn galant, aparició de formes com cobles narratives i descriptives de tradició hispànica junt amb altres forànies com els *ensembles buffi* d'acció o *recitatiu senzill* o *acompanyati*, etc. (Pessarrodona 2007, 2010: vol. II, 2012 i en vies de publicació; Haidt 2011; Le Guin 2014). Les *tonadilles* de nova creació que compongué el *maestro* del Teatre, el madrileny Jacinto Valledor, per tal d'omplir el buit creat per la manca de companyia d'òpera al Teatre segueixen aquests models, encara que sovint adaptats a obres realment monumentals destinades a amenitzar funcions especials on en condicions «normals» s'hi haguessin interpretat òperes. El gènere també s'adaptà als gustos barcelonins, tal com demostra l'ús del català en quatre d'aquests llibrets. Aquesta inclusió del català servia com a simpàtica picada d'ullet al públic barceloní i, de fet, és molt possible que fos producte de la influència del teatre popular breu representat en àmbits privats. Tanmateix, s'observa certa diglòssia a l'aparèixer sovint —però no sempre— com a tret humorístic associat al *gracioso* o al personatge més proper al poble, com la Ramilletera de la *tonadilla* homònima (Sala Valldaura 2007: 89; Pessarrodona 2008, Pla *et alii*, 2008).

A simple vista sembla que la raó principal de la impressió d'aquests llibrets fou el seu vincle directe amb les representacions d'aquestes obres en el Teatre de Barcelona, tot i que també cal tenir en compte que des del Barroc llegir teatre era una pràctica habitual paral·lela a la massiva afluència del públic a les representacions (Villalonga 2013: 28). Es tracta d'un *corpus* força compacte i uniforme, l'editor principal del qual era Pablo Campins, qui consta com l'impressor oficial de comèdies i llibrets en general del Teatre de Barcelona durant aquells anys⁵. A més, aquests llibrets es venien

com a principal espectacle líric en moments de crisi en què al Teatre de Barcelona hi mancà companyia d'òpera, com succeí durant els anys 1811-1816 amb la reobertura del Teatre després de la Guerra del Francès de la mà de la *Societat Dramàtica Espanyola*, societat formada per homes i amb Josep Robrenyo com a intèrpret habitual de *tonadillas* (Suero Roca 1987: I, 249-250; Pessarrodona 2010: I, 205-206).

⁵ Diu Roger Alier en referència als canvis establerts en l'administració del Teatre per a l'any còmic 1773-1774: Cal fer notar que aquests llibrets són ara impresos per Pau Campins, que havia estat el primer tipògraf del Teatre de la Santa Creu en iniciar-se les òperes. El grup que comendava el teatre, per tant, no tenia res a veure amb el que havia gestionat les funcions en el

principalment en dos llocs: el local del propi impressor, situat en el carrer d'Amargós, i en la llibreria de Juan Cerqueda, que es trobava en el carrer Escudillers, molt propera al Teatre i on segurament es podrien adquirir els llibrets de les obres programades.

No tots els llibrets foren impresos per Campins, sinó que també hi consten altres impressors: Carlos Saper va imprimir, en el seu local de la Baixada de Santa Eulàlia, els llibrets de *El sacristán y la viuda*, *Las vivanderas celosas* i el curiós llibret *il·lustrat d'El eclipse* (Pessarrodona 2014); Pablo Nadal el de *Los amantes burlados* i Raimunda Altés la interessantíssima lletra de *La ramilletera*. Això indicaria que l'any 1774 pràcticament tot el monopoli de la impressió de textos de *tonadillas* el va tenir Pau Campins com a impressor oficial del teatre, però abans i després també hi van participar altres impressors que van col·laborar a difondre aquests textos.

De fet, bona part d'aquests llibrets estarien destinats al seguiment de les representacions, com ho corroborarien les indicacions de repetició dels versos i dels actors que les van interpretar. Tanmateix, moltes d'aquestes obres venen anunciades en la portada com a «*que se cantarà*» o «*que ha de cantarse*» en el Teatre de Barcelona. No obstant això, hi ha certs casos que indicarien un comerç d'aquests llibrets no vinculat necessàriament a la representació de les obres en el Coliseu barceloní.

Un cas especialment il·lustratiu és el del llibret de *El sacristán y la viuda*, que podria tractar-se d'una *tonadilla* del compositor Antonio Rosales (Pessarrodona 2013), actiu durant aquells anys en els teatres de Madrid (Lolo i Labrador 2005). Es tracta de l'únic llibret del *corpus* en què a la portada s'indica que aquelles lletres ja «*se cantaron en el teatro de esta ciudad de Barcelona*» (Fig. 1). Aquesta frase evidencia que la finalitat de la impressió del text era el seu comerç després de la representació al Teatre i, per tant, denota l'interès per difondre una obra possiblement vinculada a una pràctica privada d'interpretació de *tonadillas*. Tal com he exposat àmpliament en un altre lloc (Pessarrodona, 2013), queda constatada la llarguíssima trajectòria d'aquesta obra pels escenaris, inclosos els privats. Un exemple significatiu és la seva longeva pervivència en teatres valencians i l'anunci com a peça senzilla susceptible de ser interpretada en qualsevol lloc. La portada de dos llibrets amb el text d'aquesta obreta impresos a València en un anys tan tardans com 1859 i 1860⁶, indica el següent: «*tonadilla de fácil ejecución y tan aplaudida en el teatro de la Princesa de esta ciudad, cuántas veces se ha puesto en escena*» (Pessarrodona 2013: 54-55 i 64). L'èxit d'aquesta *tonadilla* a València induí al dramaturg Josep Bernat i Baldoví a fer-ne la seva versió, en llengua valenciana, titulada *Cheroni i Bartoleta o la viuda i l'escolà* (1860)⁷. Aquesta versió també destinada als intèrprets aficionats, ja que a l'«Argument» s'especifica que «*be pót cantarse sense ningún escrupol en cuansevól puesto*» (Pessarrodona 2013: 67). Per tant, no seria gens agosarat pensar que el llibret imprès a Barcelona fos el primer testimoni de la pràctica privada d'aquesta obreta atribuïda a Rosales.

decenni anterior, i en el qual Francesc Generas havia estat, a més de l'impressor, co-partípic (Alier 1990: 289-290).

6 Publicats ambdós a València per Julián Mariana. El primer es localitza al Fons Subirà de la Biblioteca de Catalunya (P2 C44) i del segon només me'n consta un exemplar a la biblioteca particular del Prof. Gabriel Sansano.

7 Publicat a València per Ignacio Boix. Hi ha un exemplar al Fons Subirà de la Biblioteca de Catalunya (P2 C44).

Aurèlia Pessarrodona. La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la casa de Comèdies



Fig. 1: portada del llibret d'*El sacristán y la viuda*

No seria tampoc estrany que l'eloqüent frase de la portada d'*El sacristán y la viuda* representés la petita punta d'un iceberg molt més gran i que, per tant, una de les finalitats d'aquests llibrets impresos fos llurs representacions privades. Resultaria difícil en obres de l'envergadura de *La plaza de Palacio de Barcelona*, monumental *tonadilla* a dotze, o *La casa de los locos*, a set. Però el que sí que sembla obvi és que es busca difondre uns textos amb interès fora de l'estrictament lligat a les representacions de la Casa de Comèdies.

Un cas clar és el petit però significatiu catàleg d'impressor que apareix en dos dels llibrets impresos per Campins en 1774 —*La plaza de Barcelona* i *Las voluntarias de Barcelona*—, encapçalat pel text «donde estas se hallarán las siguientes tonadillas», i que consta dels títols següents:

- La de La Venta
- La del Diphongo
- La de La Calcetera
- La de La Hortelana
- La de Vaya de Caso
- La de La Marmotiña
- La de los Cazadores
- La de El Majo Satisfecho
- La de El Tuno de Madrid
- La de Los Maridos Vengados
- La de Los lances de la Bordeta
- La Descendencia de los Abates
- La del Embrollista Descubierta
- La de Doña María la Taberna
- La de las Circunstancias del Cortejo

Una llista encara més completa apareix en el llibret de la tragèdia *La Celmira* de Belloy, traduïda per Olavide en 1771 i impresa pel mateix Campins segurament durant els mateixos anys que aquets llibrets de *tonadillas*, ja que presenten les mateixes característiques tipogràfiques⁸. Aquesta llista és la següent:

La de la Venta
La del Diphtongo
La de la Calcetera
La de La Hortelana
La de Vaya de Caso
La de La Marmotina [*sic*]
]
La de La Ramillatera [*sic*]
La de Los cazadores
La de El Majo Satisfecho
La del Valiente Campusano [*sic*]
La de El Tuno de Madrid
La de Los Maridos Vengados
La Descendencia de los Abates
La del Embrollista Descubierto
La de los Lances de la Bordeta
La de Doña Maria la Tabernera
La de Las Circunstancias del Cortejo
La de Las Voluntarias de Barcelona
La de el Regalo de una Polla Dindia

Molts dels títols d'ambdós catàlegs corresponen a llibrets trobats; d'altres només en coneixem l'existència per aquestes llistes. En qualsevol cas, manifesten una comercialització de llibrets de *tonadillas* que ja no només s'anunciaven en relació amb la representació de l'obra, sinó dins d'altres obres dramàtiques impreses.⁹

A més, és molt possible que els exemplars trobats de *La calcetera* i *El diphtongo* formessin part d'una mateix volum. La primera no està sencera, ja que li falta la portada i potser les primeres pàgines, i la seva paginació comença amb el número 17 i acaba amb el 23. Per la seva banda, *El diphtongo* comença a la pàgina 25, la qual cosa suggeriria que les dues havien d'anar impreses juntes, aquesta a continuació de *La calcetera*. Tanmateix, aquesta última té com a signatura B i B², de manera que segurament es tractava d'un plec que apareixia a continuació d'una obra amb signatura A, la

8 [BELLOY, Pierre Laurent Buirette de], *La Celmira, comedia en cinco actos traducida del francés al castellano*, trad. per Pablo de Olavide, Barcelona, Pablo Campins, s.a. Es troba a la Biblioteca Nacional amb la signatura T/12135. Aquesta tragèdia va ser interpretada al Teatre de Barcelona almenys als anys 1774, 1775, 1777, 1778 i 1779 (Par 1929: 336, 338, 340, 342 y 344).

9 Tal com diu Subirà en referència a la primera d'aquestes llistes: «esta lista demuestra el interés que aquel género lírico inspiraba en Barcelona a todas las clases sociales y la afición de los filarmónicos a leer y conservar los correspondientes libretos. Debemos anotar, de pasada, que tal predilección tipográfica nunca tuvo igual en Madrid» (Subirà 1972: 211).

qual cosa coincideix amb què la paginació d'aquesta *tonadilla* comenci amb un nombre tan alt. Tot sembla indicar que els dos llibrets van haver de formar part d'una edició factícia de *tonadillas*, com es feia amb altres gèneres teatrals com ara les comèdies (Vázquez 1987: 6).

Aquest comerç de llibrets de *tonadillas* evidencia un interès pel gènere que anava més enllà de les funcions del Teatre de Barcelona. Donades les especials circumstàncies que vivia el Coliseu, és molt possible que aquesta activitat impressora estigués vinculada amb cert interès propagandístic envers aquestes obres interpretades al Teatre, però també podia incloure un interès lucratiu per generar un comerç amb els textos i fins i tot incentivar llur col·leccionisme. De fet, la major part dels llibrets presenten una factura de qualitat notable que els aparta del plec solt habitual.

Però eren plecs solts, i com a tals eren susceptibles de ser interpretats fora dels teatres. De fet, aquest format i la còpia manuscrita van ser formes molt habituals de circulació d'obres teatrals breus en català destinades a les representacions privades. En aquest sentit, resulta significatiu que existeixin diversos manuscrits amb el text de *La ramilletera* (Pessarrodona 2006: 54)¹⁰, l'obra d'aquest *corpus* amb major presència de text en català (Pessarrodona 2008; Pla *et alii* 2008) i per aquest motiu especialment propera a les manifestacions teatrals privades.

El plec solt fou un mitjà de transmissió no només de teatre popular sinó també de repertori cançonístic, com seguidilles, polos, tiranes, jotes, etc. (Alonso 1998: 27); i la *tonadilla* també tingué un àmbit privat de representació molt vinculat a la cançó de saló (*ibid.*: 22-25). En el cas madrileny està documentada la comercialització de música afí al repertori *tonadillesc* dels teatres públics, com s'observa en anuncis de la premsa madrilenya en què s'oferta música de *tonadillas* de teatre amb acompanyament de guitarra o pianoforte, però sense especificar si es tractava de peces lírico-dramàtiques o cançons soltes. Per exemple, el dimarts 21 de novembre de 1786 a la *Gaceta de Madrid* es va publicar el següent:

En la librería de Quiroga, calle Concepción esquina a la de Barrionuevo se hallan contradanzas nuevas para violín, minues nuevos y tonadillas, tiranas, seguidillas serias y majas para guitarra. Para salterio hay 6 contadanzas y minues y también conciertos de varios instrumentos; música toda de los corrales de comedias (*apud* Sustaeta 199: I, 178).

I el dia 21 de desembre de 1787 a la mateixa *Gaceta*:

En la librería Quiroga (...) en donde se halla música para violín, fortepiano, guitarra y salterio, se venden 4 tiranas y 2 géneros de seguidillas voleras de mucho gusto; asimismo tiene tonadillas, tiranas y seguidillas de teatro (*apud ibid.*: I, 181).

Per tant, és versemblant que els llibrets de *tonadillas* impresos a Barcelona tinguessin alguna funció similar, possiblement accentuada i incentivada per un anòmal context de crisi econòmica a la Casa de Comèdies que afectà directament als espectacles lírics de gran format.

10 Un amb el títol «Letra a la Ramilletera» dins d'un volum factici del segle XVIII titulat *Llibre de diferens cansons* (ff. 107v-114v), localitzat a la Biblioteca de Catalunya amb signatura Ms. 1493; i un altre amb el títol *El seductor chasqueado*, a la mateixa biblioteca i amb la signatura Ms. 1482. Aquest últim exemplar és que utilitzà Sala Valldaura per parlar d'aquesta obra en el seu treball *Teatre burlesc català* (2007: 89).

3. Competència amb els teatres de menetrals: «*Las niñas de Trentaclaus*»

En els fons teatrals de l'antic Hospital de la Santa Creu es conserva un únic llibret manuscrit d'una *tonadilla* interpretada al Teatre. Es tracta d'una obra datable entre 1779 i 1783 en què dos italians, *Mariana* i *Antonuchi* [*sic* per Antoniucci] de la companyia d'òpera surten a l'escenari per interpretar una *tonadilla* conscients, però, de la dificultat de tal iniciativa per no ser espanyols¹¹. Llurs intents de cantar gèneres cançonístics i dansaris com seguidilles i fandangos, tan habituals en el repertori *tonadillesc*, esdevenen absolutament —i de ben segur molt humorísticament— infructuosos. Però pel tema que ens ocupa resulta especialment important el que la Mariana diu a l'Antoniucci després de les seves infortunades seguidilles:

Pues oye por otro estilo
que te voy ahora a asombrar
y muéranse de vergüenza
las niñas de Trentaclaus. (vv. 76-79)¹²

Per a qualsevol veí del casc antic de Barcelona, sobretot d'anys enrere, aquest *últim vers li hagués semblat una clara al·lusió a la fama dissoluta del carrer, que comportà fins i tot el canvi de nom per l'actual Arc de Teatre*. Víctor Balaguer explica la mala premsa del carrer amb les paraules següents:

Mala reputación ha tenido, y sigue teniendo [l'any 1865] esta calle, desde tiempo inmemorial, porque es sabido que en ella —y principalmente en otros tiempos más que ahora—, acostumbraban á vivir las mujeres mundanas. Llegó á hacerse tristemente célebre esta calle por esta circunstancia, hasta pasar á proverbio, de modo que se decía, y aun se dice, cuando se desea deprimir á una mujer poniéndola entre la chusma de las mujeres disolutas: *Es una doncella de la calle de Trentaclaus* (Balaguer 1888: III, 245).

Aquesta última frase recorda sospitosament el darrer vers cantat per la Mariana en la cita anterior. Però en aquest context pot estar relacionat amb un altre fet, molt més proper a l'àmbit teatral. Francesc Curet (1935: 93) recull l'existència d'un teatre d'aficionats situat en un magatzem d'aquest carrer. Per tant, les «*niñas de Trentaclaus*» serien cantants de *tonadillas* d'aquest teatre que, per la seva proximitat i potser també *qualitat dels seus intèrprets*, constituïrien una competència *directa al teatre oficial*. El carrer de Trentaclaus era —com encara és l'Arc de Teatre— adjacent a la Casa de Comèdies i s'hi respiraria un intens aire farandulesc, ja que també s'hi allotjava bona part del seu personal. Per exemple, allà hi va viure el compositor Jacinto Valledor i la seva dona, l'actriu Gabriela Santos, tal com demostra la documentació sobre l'extremaunció i l'expedient de defunció d'ella —28 de setembre i 5 d'octubre de 1776— que es guarda en l'arxiu parroquial de l'església de Sant Just i Pastor de Barcelona¹³.

11 Es troba al fons de la Casa de Teatre, carpeta 2.6.1./2.1.10, amb incipit «Una maja muy maja».

12 Parteixo de l'edició crítica d'aquest text inclosa a la meua tesi doctoral (Pessarrodona 2010: III, 63-64).

13 Arxiu Parroquial de Sant Just i Pastor, Llibre d'Òbits 1770-1788, vol. 37, ff. 143v i 144r (Pessarrodona 2010: I, 129 i 242-243).

Per tant, els versos dits per la italiana Mariana suggereixen que a les funcions *amateurs* fetes en teatres de menestrals s'hi interpretarien *tonadillas* amb un nivell tan alt que constituïen no només una competència directa per al teatre *oficial*, sinó també el model a seguir per als italians que volien cantar *tonadillas*. Tanmateix, posa de manifest l'interès de la intèrpret italiana per adequar-se a una de les principals característiques del gènere: la sublimació de la dona damunt de l'escenari, que es dona sobretot en les *tonadillas a solo*, tal com he exposat en un altre lloc (Pessarrodona, en vies de publicació). La immensa majoria de *tonadillas a solo* conservades eren per a cantants femenines i llur centre és la dona en la seva màxima expressió, tant des d'un punt de vista argumental com interpretatiu —corporal, vocal i gestual— i fins i tot antropològic i simbòlic. El repte d'avergonyar a les «*niñas de Trentaclaus*» que es proposa la italiana Mariana no es limitava, per tant, a cantar seguidilles i fandangos, sinó que incloïa mostrar un potent carisma femení dalt de l'escenari.

4. Funcions aristocràtiques: una representació a la Casa Cortada (1786)

Si bé la documentació vista suggereix un conreu privat de la *tonadilla*, hi ha un testimoni que no només l'afirma sinó que a més el descriu: Rafael d'Amat i Cortada, Baró de Maldà, en les seves cròniques manuscrites relata un interessantíssim passatge que exposa el procés de creació i d'assaig d'una *tonadilla* dins d'un espectacle teatral realitzat en representacions de l'aristocràcia barcelonina.¹⁴

Es tracta d'una detallada descripció dels preparatius i la representació de diverses funcions teatrals privades en el seu mateix palau —la Casa Cortada, en el carrer del Pi— els dies 18, 21, 22, 24, 25, 27 i 28 de febrer de 1786 (Curet 1935: 73-87; vegi's també Ruiz Comín 2012: 252-254). Per a aquestes funcions es van programar la comèdia de Jovellanos *El delincuente honrado* i el sainet de Ramón de la Cruz *La dama displicente*¹⁵, interpretats per membres de la noblesa barcelonina i afins: dos germans del Baró, Felip Amat i Maria Escolàstica Paguera i Amat, baronessa de Rocafort menor; Josep Amigant; Anton Francisco Ferrer, fill del Baró de Savassona, i el seu germà Pere Armengol; *l'abate* Comas, etc. En el moment d'iniciar els assajos, els participants es van adonar que a la funció li faltaven *tonadillas*, i per això van reclamar l'ajuda del notari Ignasi Planas i del compositor Tomàs Presas:

(...) no contents de la tragi-comedia, y del Saynete, volgueren tonadillas, y tiranas de gust; això suposat tenir ya avis los Srs. Ignasi Planas Notari, e Thomas Presas mestre del Teatro de Comedias, se posaren a treballár, lo un en versos castellans, e lo altre en musica dins del retrete de mon Germà, sos paperots, exintne de aquellas dos testas, la una coronada de Poesias, e la altra de solfas un refresch ben servit de dulces, e chocolate; Proposició de Doña Bibiana, sobre de sí, ó no se jugaría à la pul, e a no ser admesa, Jochs de Prendas; tiranas de gust; un bon rondó per entrant, e un bon Final per postras (pp. 4-5).

14 D'Amat i Cortada, Rafael, «Representació del 'Delincuente honrado'», dins de *Miscel·lània*, núm. 11, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Ms A-254, pp. 471-501. Per a les citacions parteixo d'aquest document, còpia manuscrita de l'original del Baró. La transcripció que en fa Curet (1935: 73-88) presenta, certament, moltes diferències.

15 Conegut també com *La señorita displicente* (Curet 1935: 80).

Així, doncs, el procés creatiu lírico-musical consistí en què el tàndem Presas-Planas treballà, colze a colze «dins lo retrete»¹⁶ del germà del Baró, Ignasi Planas fent el llibret «en versos castellans» i Tomàs Presas component la música. Els presents reclamaven «tonadillas y tiranas de gust», de manera que la peça responia a una successió de cançons —com tiranes, un rondó— que no pas una obra músico-teatral amb un argument formada per diversos números musicals. El resultat, segons la citació, fou «un refresc ben servit de dolços i xocolata», que s'amenitzà amb diversions per tal d'entretenir al públic, com *tiranas* —potser fetes també per Planas i Presas o rescatades del repertori popular—, jocs —com els «jocs de prendes»—, un rondó, un bon final per a les postres, etc.

Pel que fa als autors d'aquesta obreta, Francesc Curet fa especial èmfasi en la important tasca tant de Tomàs Presas com d'Ignasi Planas en el conreu del teatre en locals privats de Barcelona. Diu Curet tot referint-se a Presas:

Així tenim el mestre Tomàs Presas músic durant molts anys de la Casa de Comèdies, sol llicitat i sempre a punt per a il·lustrar musicalment alguna situació d'una obra, dirigir uns assaigs o tocar el clave o qualsevol instrument en una funció tant de potentats com de menestrals (Curet 1935: 100).

En efecte, l'escena descrita anteriorment mostra a Presas disposat a ajudar a compondre i a assajar diverses formes musicals dins de funcions teatrals en locals particulars. Aquest compositor era veterà en el gènere i a la ciutat: a Madrid es conserven com a mínim setze *tonadillas* seves (Subirà 1965: 240-242)¹⁷, compostes o al menys interpretades en aquesta ciutat entre 1775 i 1776, just abans de que Presas s'integrés a la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona com a primer músic. En efecte, és més que probable que aquest compositor prengués el lloc de Jacinto Valledor al menys l'any còmic 1777-1778¹⁸, i potser ja durant l'any còmic anterior. De fet, al llarg de l'any còmic 1778-1779 s'havia dut a terme el nou arrendament del teatre i s'observa certa repressa en la programació d'òperes, però encara amb crisi econòmica i sense companyies estables ni d'òpera ni de ball (Alier 1990: 295-297). Un interessant testimoni del pas de Presas pel teatre durant aquells anys és el llibret imprès de *Las vivanderas celosas*, obra amb música seva i molt bona part del text escrit en català (Pessarrodona 2008).

16 Espai privat al costat de l'alcova (Ruiz Comín 2012: 252).

17 Es tracta de les *tonadillas* següents: *A la tira y afloja*, a solo, 1776 (Mus 169-16); *Allá va; no metan bulla*, 1776 (Mus 82-11); *Allá voy con mucho gusto*, a solo, 1775 (Mus 85-13); *¡Aquí, queridos!*, a solo (Mus 82-13); *La boda del gallego* (Mus 114-115); *El chiste del abate*, a solo (Mus 87-21); *Desengaño de cortejos*, a solo, 1775 (Mus 82-15); *Un español, un italiano y una maja*, a tres, 1775 (Mus 165-10); *Madrid del alma, ¡ay, pueblo mío!*, a solo, 1775 (Mus 79-1); *La maja y el tuno*, a dúo, 1775 (Mus 105-16); *Mosqueteritos míos, vuestra pobre Cortinas* (Mus 73-10); *Mosqueteros del alma*, a solo (Mus 74-3); *El petimetre y la naranjera*, 1775 (Mus 104-14); *Queridos míos, esta muchacha*, a solo, 1776 (Mus 84-11bis); *Supuesto que hoy me toca*, a solo, 1776 (Mus 84-11).

18 Tal com consta en una llista de músics del Teatre per aquell any còmic: Tomás Presas, Andreochi, Perico, Antonio López, Miquel Ribas, Delman, Joseph Castelló, Bautista Soler, Cotó, Juan Peña, Ponet, Panfilo, Francisco del Bajo, Carlets, Llet, Ginesta, Gerónimo (Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Casa Teatre, carpeta 2.2.2). Com es pot comprovar, hi manca el nom de Valledor.

Sembla que l'estada de Presas en aquest càrrec fou fugaç, ja que l'any còmic 1778-1779 Valledor tornà a ser el primer músic de la companyia de còmics espanyols del Coliseu barceloní, com ho demostren els llibrets de *La italiana y español* i *El eclipse* (Pessarrodona 2014). Presumiblement Valledor va continuar en aquest càrrec fins 1785, quan es va veure obligat a formar part de les companyies madrilenyes. En aquesta ocasió el torna a rellevar Presas, i hi prosseguí per un llarg període de temps¹⁹.

També hi ha constància de Tomàs Presas dins de l'activitat musical eclesiàstica de Barcelona, concretament del seu càrrec com a mestre interi de l'església de Santa Maria del Pi (Ballús 2004: II, 17), a l'arxiu musical de la qual hi consta una simfonia seva.²⁰

En definitiva, quan Presas fou reclamat per col·laborar en les representacions de la Casa Cortada, estava ben avesat a la composició de *tonadillas*, tant a Madrid com a Barcelona. De la mateixa manera, Ignasi Planas també fou un personatge important dins de la Barcelona teatral d'aquells anys. Aquest autor, que segons el Baró de Maldà «té molta afició a bullas y Funcions, home de teatros, y autor de algunas comedias que se han representat ab aplauso» (Curet 1935: 103) va aconseguir combinar la seva afició teatral amb la seva professió de notari. Curet suggereix que va poder ser l'autor de molts sainets representats a Barcelona per aquelles dates i que es van imprimir sense nom:

Moltes peces i entremesos de darrerries del segle XVIIIè que circulen sense nom d'autor, publicats a Barcelona, podrien atribuir-se a l'enginy festiu del notari Planes, i no ho diem pas per a omplir amb una suposició el buit de l'anònim, puix que cal tenir present que en aquella època, en la qual es sentia un invencible menyspreu vers les persones que es ganyaven la vida escrivint o representant comèdies, malgrat la gran afició de la gent pel teatre, no hauria estat ben vist que figures, en lletres de motllo, el nom d'un dipositari de la fe pública, és a dir, tot un senyor respectable, com un autor de sainets i passatemps de riure.

El notari Planes podria molt bé ésser l'autor, entre altres peces, de *Travesuras de un aprenent sabater* i *Lo Gall robat en la nit de Nadal*, obra aquesta darrera que alguns han atribuït, no sabem amb quin motiu, a Josep Robrenyo (*ibid.*: 106).²¹

Planas també va ser l'autor d'obres de major envergadura que van aconseguir un notable èxit, entre les quals una peça sobre el martiri de Santa Eulàlia, molt popular als barris veïns de Sarrià, Sants i Hospitalet i que en 1780 es va representar al Teatre de Barcelona durant vint dies seguits (*ibid.*: 103). Tanmateix, va escriure uns *Pastorets* que es representaven en diversos locals, sobretot a casa seva —al carrer dels Banys—, on tenia un teatre en el qual no només s'interpretaven obres, sinó que també es va convertir en una escola de teatre per a joves aspirants a actors (*ibid.*: 105).

19 Segurament fins 1799, tal com s'observa en les llistes de les companyies proporcionades pel *Diario de Barcelona*, tot i que torna a aparèixer l'any còmic 1805-1806 (*Diari de Barcelona*, 4 d'abril de 1805).

20 Amb el títol *Picola sinfonia dal Signore Thomaso Presas* i signatura provisional SMPi: Au-1509. Agraïco l'obtenció d'aquesta dada al Prof. Josep Maria Gregori.

21 Avui en dia l'atribució de *Lo Gall robat en la Nit de Nadal* sembla molt segura (Fàbregas 1967: 9; Cahner 1998-2005: I, 354-355).

Tot reprenent la narració del Baró de Maldà, després de la citació anterior del *Calaix de sastre*, aquest cronista continua explicant com transcorrien els assajos:

Arreglada toda esta facècia, comensaren sabent yà los papers a proferirne alguns; fent lo Sr. Armengol de Apuntador, el que bo feya tan desmayát, com si ohisem à un Lector en un rafató de Frares; fentne tant pobre feyna, prengué las Cartas vull dir que feu lo Sr. Ignasi Planas, y com es tant bon Poeta (y no miserable per ser epíteto adequat als Poetas) enseñaba lo modo de declamar, donantlus la forsa, y lo sentit a lo que recitaban, y feyan. Est, y el Doctor Xuclá Advocat, que també seu enten bastant de estas, y altres materias, nno faltaren en las nits de las probas de tal Tragi-Comedia, e del sainete. Lo Sr. Presas, tot tocant el Clave, enseñaba las tonadillas, y tiranas per esta funció teatral, no pretenent los Srs. Representants, que fos publica, si que privada, com estaba escrit en una tarja sobre el telón del teatro en aquella gran perspectiva *Abitte censorii Catones, Privati Furis* [sic: per *iuris*] hoc *teatrum est, non publici* (p. 4).

Per tant, l'organització dels assajos va ser la següent: per una banda, després de la temptativa fallida del Sr. Armengol com a *apuntador* —terme que a l'època equivalia al de director d'escena—, Ignasi Planas indicà als intèrprets com actuar i declamar; i per altra banda, Tomàs Presas, tot acompanyant al clave, ensenyava les *tonadillas* i tiranes per a aquestes funcions. En referència als instruments requerits, Rafael d'Amat fa les següents apreciacions:

(...) e haventse fetas las probas, o ensaigs de la Tragi-Comedia; Saynete; tonadillas, e tiranas ab musica de viola, que tocaba lo Sr. Faló del Palau; lo Clave lo Sr. Presas; violins los dos germans Prats, resolgueren los Srs. comensar lo ensaig general en la nit del divendres 17 de Febrer (p. 6).

I més endavant:

Lo endemà 18 de Febrer se feu la funció, perque ne gaudisen de ella los Señors, y Señoras del Parentiu, y demés Personas afectes á la Casa, y que hi tenian interés ab lo que representaban, comensantse a dos quarts de 8 de la nit, ab tot quedaba ya la Peza plena, y la de fora també, colgada de tapisseria, sense la de dalt del tablado, que semblaba tablado de músichs, mentres que tothom estava en espectació, comensaren á trempar los musichs sos instruments de violins, trompas, e contrabaix en lloch de viola peraque resonàs més tot alló, e tot seguit, obertura del célebre Hayden (p. 7).

Així doncs, a l'assaig hom va comptar amb dos violins —tocats pels germans Prats—, una viola —Senyor Faló, músic del Palau de la Comtessa— i el mateix Presas al clave. No obstant això, per a la primera funció també hi hagueren trompes i es va canviar la viola pel més rotund contrabaix. Encara que aquest conjunt instrumental pugui semblar molt reduït, va servir perquè la funció del dia 18 de febrer comencés amb una obertura «del célebre Hayden» [sic], qui havia esdevingut un compositor molt popular a Barcelona a partir de la dècada de 1780 (Vilar 1984; Dolcet i Vilar 1999: 216-224; Alier 1985; Rifé 2009: 243).

Després d'una detallada descripció de la representació de la comèdia, el Baró explica com es tocà un intermedí musical per donar temps a canviar l'escenografia i vestuari i donar pas al sainet:

(...) e aquí poch rato después se acababa la tragi-comedia del Delinvente honrado. Baxabase luego lo telon y tocaba la musica, la qual suspensió desde la Tragi-Comedia al Saynete de la *Dama Displivente*, duraba no se si mes de mitja hora; per anar fora la Presó, y guarnirse lo estrado y molts cops a pentinar dels Srs representants (...) (p. 11).

Per tant, el sainet i la *tonadilla* s'interpretaren al final de l'obra de gran format, i aquesta última consistí en una escena afegida al primer. Segons l'exemplar que es conserva a la Biblioteca de Catalunya de *La señorita displicente* de Ramón de la Cruz, l'obra acaba amb l'anunci, per part de Doña Bibiana, de dolços i balls per celebrar el *lieto fine*:

DOÑA BIBIANA	Ola, Periquillo, ve por agua de canela, y dulces; vamos a dentro a bailar. Ay, mi cadera.
TODOS	Vamos a celebrarlo todos el gusto en la displicencia. ²²

La tasca creativa duta a terme per Planas i Presas fou, per tant, representar la celebració final que manca en l'original de Ramón de la Cruz. Malgrat la seva llargada, considero convenient reproduir la descripció de tot el passatge relacionat amb aquesta escena final (pp. 13-16):

(...) acabantse la displicencia, prevenint Doña Bibiana a Periquillo²³ que se servesquia lo agasajo de dulces, y chocolate, per completar la fiesta. Don Juan diu, *essas son las Señoritas displicentes*, gustant molt al auditori quant Periquillo diu, *dezid al Abate Gallego, cuando le veas este chiste*. Comensa la musica la tonadilla, y servint Periquillo e Pepita lo chocolate y Dulces als Srs. y Señoras del estrado, comensan a cantar així:

TONADILLA

Qué Chocolate tan rico, los uns
Los altres! *Que dulce tan delicado*
no probé cosa mejor.

22 Cruz, Ramón de la, *Comedia nueva en un acto intitulada la señorita displicente*, Barcelona: Pablo Campins, [ant. a 1785], p. 26 (Biblioteca de Catalunya, 15-I-51/2).

23 Es mantenen els noms dels personatges del sainet, que el Baró indica a l'inici del seu relat quan comenta com es repartiren els papers:

A mon germá Don Felip lo paper de Don Jorge
A Maria Escolastica lo paper de Doña Bibiana
A la Sra. Doña Eularia Ferrán, e Ponsichs lo de Doña Irene
A la Sra. Doña Mariaaneta Paguera lo de Elena
A la Sra. Doña Maria Eularia Burgos lo de Pepa criada.
A Don Joseph Amigant lo papér de Don Joaquin
Al Baró de rocafort lo paper de Periquillo
A son Germá Don Pere lo Papér de Don Juan
Abate Comas lo de Don Carlos. (p. 3)

Aurèlia Pessarrodona. La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la casa de Comèdies

*Que refresco bien servido
Con que asséo, y que primor
O que gusto! O que contento
el comér de mogollón.*

Que viva Doña Bibiana

Que nos hace este favor.

Respon Doña Bibiana

La finesa les estimo

no merezco tanto honor, etc. y així de las demes Coblas.

Después de acabát lo refresch la Sra. Doña Bibiana, proposaba als Srs., y Sras. que la vingueren á honrar tal funció lo Jugar a la pul comensant així:

TONADILLA

*Si gustan de divertirse
Madamas, e Caballeros
las mesas para la pul
quedan puestas allá dentro*

responia Doña Irene a Doña Bibiana

á la Pul; perdone Thia

Doña Elena á la mateixa

A la Pul; perdone ussia, que es ridículo tal juego.

Don Jorge deia *al acercarme a la mesa se punto me viene sueño.*

Don Carlos... que secatura tan rara, a mi me pasa lo mesmo

Don Joaquin... y si quiere uno hablar le riñen, y si calla es un tormento.

Todos. *Yo lo sé; no lo dudo*

No lo sé; yo tampoco por mi fe.

Don Carlos Si les parece señores un juego de prendas

Todos *Bueno*

Don Joaquin *Ha dicho muy bien Don Carlos*

Yo le alabo el pensamiento etc

Después de la proposició de Doña Bibiana, tots

Dize bien Doña Bibiana

Empezemos al momento 2 veces

Acabadas estas coblas, feyan tots un Joch de prendas en el que entraban *Dama Duende*; el *Galan fantasma*, etc. Si era Senyora, tenia que cantar un parell de tiranas de gust, y si era señor tenia que echar una dezima alaband del *Concurso lo discreto* per cobrar la prenda. Tocant lo cantár a Doña Irene, Don Carlos pren la sua guitarrilla, y nos doná gran gust, no en la boca, si que al oido puntejantla, y la Sra. cantant un parell de tiranas, a lo *muy dulce*. Después sen passaba *Don Carlos* á acompañar ab Guitarra á *Pepita*, cantant així mateix, deixant al Auditori suspés, no ohintse una mosca mentres Don Carlos ab Doña Irene, y después ab *Pepita* cantaban; acabada tant dolsa canturia, seguía tot lo Coro, *vaya que se han portado, siga la diversión e si si no cansa tal festiva invension*. Después Doña Elena per tenir que cobrar la prenda tenia que cantar un rondó esquisit ab tota la musica *piano*, y nos lo cantá per Elami Bemoll y fou per los ohidos com un

plat de ous filats ab sucre, y tallets de ponsém per la boca, es dir que no cabia més. Despues repetía lo coro, *Vaya que se han portado*, etc. Seguirense tres, o més tiranes tocant los instruments *pizicato*, terme italià, e a duo señoras y senyos acabantse per fi el tot de la funció ab un final tots, y totas en pes cantant

*Y aquí noble Auditorio
aquí se acaba
con estas tonadillas
con mucha gracia
y si si no gusta
dale palmadas.*

En primer lloc cal notar que les anomenades *tonadillas* no són peces lírico-dramàtiques amb entitat per si soles, sinó bàsicament cançons estròfiques en castellà —idioma de tota la funció— octosíl·labes, cosa que correspon perfectament amb la mètrica de les tiranes. L'ur finalitat dramàtica principal era iniciar l'escena gastronòmico-lúdico-musical amb què finalitza el sàinet: primer amb la lloança a la xocolata servida per Doña Bibiana als presents²⁴ i després amb un divertit diàleg en què es discuteix sobre quin joc de societat seria el més adequat per la festa, i finalment s'opta per un de penyores.

Aquesta escena final representa amb molta versemblança una sessió d'oci i diversió de la societat benestant barcelonesa de l'època. De fet, tot el sàinet transcorre en una casa benestant, de manera que vindria a ser una representació fidel del mateix ambient privat on es representà o almenys molt similar. Xavier Fàbregas assenyala que els jocs de penyores van esdevenir molt populars entre aquells sectors de la societat que, afavorits per la revolució industrial, havien aconseguit un temps d'oci que d'alguna manera havien de omplir (Fàbregas 1975: 46-51). És molt possible que els nous burgesos barcelonins del Vuit-cents fessin seves les diversions de l'aristocràcia ociosa del Règim anterior.

En aquest cas, el joc representat en escena té l'atractiu afegit d'un important paper de la música, ja que les penyores de les dames consistiren en tiranes i rondós, sovint acompanyades a la guitarra per l'abate Comas fent de Don Carlos. Tota aquesta escena és una excel·lent mostra del conreu de la cançó de saló en àmbits privats barcelonins, amb gèneres com les tiranes, les cavatines o rondós a la italiana. Aquests gèneres provenen de l'entorn teatral però d'àmbits diferents —les tiranes del que es podria anomenar *castís*, els altres de la lírica italiana—, però no estarien allunyats en estil i possiblement foren interpretats amb la mateixa tècnica vocal d'origen italià. Des d'un punt de vista dramaturgic-musical aquesta escena presenta una unitat global gràcies a les intervencions musicals i corals; de manera que equivaldria a una *tonadilla* entesa com a breu drama líric formada per una juxtaposició de peces musicals —les penyores— com a cançons intradiegètiques, amb *parole* intercalades entre elles i cors laudatoris que ajuden a donar cohesió, tot plegat acompanyat per la guitarra —per un mateix personatge de la ficció— o per l'orquestra.

En el relat la primera persona del Baró apareix en curioses apreciacions culinàries que utilitza

24 Sobre la importància social de la xocolata en el dia a dia de la Barcelona set-centista vegi's Domènech 2004.

per descriure les interpretacions de les peces cantades, molt d'acord amb l'ambient dolçament gastronòmic de l'escena: les tiranes que interpreta donya Eulàlia Ferran com a Doña Irene són «*lo muy dulce*», les cançons de l'abate Comas com a Don Carlos i donya Maria Eulàlia Burgos com a Pepita eren una «*dolsa canturia*» i el rondó de donya Marianna Peguera com a Doña Elena sonaven com un sofisticat «plat d'ous filats amb sucre i tallets de ponsém».

Aquesta funció es va repertir els dies 21, 22, 24, 25, 27 i 28 de febrer, i la descripció d'aquest últim dia ofereix informació molt rellevant:

Se comensá la funció un xiquet més de dos quarts de 7 y se fini tota a 3 quarts de onze de la nit; havent pronunciat Don Joaquin, o Dn. Joseph Amigant (que no era altre) una Décima alabant del *Concurso lo discreto*, y cantát, después acompañantlas ab guitarrilla, Dn. Carlos ó lo Sr. Abate Comas, á las dos Señoras, Ferran y Burgos, sas tonadillas. Después Don Jorge cantà ab acompañament de la musica una cabatina ab qui sap quants de gorgeos, y *Puigituras*, que en Boti, que ab algún altre Comich su ho escoltaban detrás del Clave, e a un cantonet del teatro, quedaban inmobiles, y las demás personas, que allí havia. Se seguiren les tiranas a duo, dels Srs. y Sras. Y als responaments tots, acabant ab un final, que fou lo *finis coronat opus*. Tot seguit se baixá lo telón, disponsantse per segona comedia, que era musica, que tothom de la tal era musichs per ser de viandas, que seus impediment desde la boca passaban pel coll, y seus parar, que en el ventre, y los Instruments de musica eran de plats, Furquillas y Culleras (p. 21).

Aquesta citació resulta especialment valuosa perquè posa de manifest la presència dels membres de les companyies còmiques del Teatre de Barcelona en funcions privades. És més, sembla que l'excel·lent interpretació d'un rondó ple d'agilitats vocals per part del propi germà del Baró, don Felip, va deixar astorat al mateix Domenico Botti, l'empresari del Teatre²⁵. Per últim, el Baró insisteix en la metàfora entre menjar i música com a simpàtic pont sinestèsic entre la funció músico-teatral i el sopar següent.

5. Conclusions

Si bé existia una tradició barcelonina d'entremesos i sainets interpretats en àmbits privats, la *tonadilla* arribà a Barcelona per imitació dels teatres públics madrilenys. De fet, ni tan sols existeix el terme *tonadilla* en català normatiu. Malgrat aquest caire forani, la documentació aportada mostra que el gènere va depassar la quarta paret de la Casa de Comèdies de Barcelona per apropar-se al públic, qui se'l va fer seu gràcies a un comerç de llibrets que incitava a la pràctica privada, *tonadilleres* d'escenaris alternatius que competien amb la Casa de Comèdies i fins i tot dins de funcions teatrals de l'aristocràcia barcelonina com a condició indispensable per completar els espectacles.

25 Era empresari del Teatre de Barcelona, junt amb Josep Escayo, des de l'any 1784 (Alier 1999: 362) i ja ho havia sigut l'any còmic 1778-79 (*id.*: 301). En un opuscle de presentació que preparà per al seu primer any còmic com a empresari del Coliseu explica que ja havia aparegut primerament a l'escenari del Teatre dintre d'una de les companyies de teatre italià —no consta en quina— que havien actuat esporàdicament a Barcelona uns anys abans (*ibid.*).

Aquests casos posen de manifest l'ample ventall social que abraçava la *tonadilla*, i corrobora el que comenta Celsa Alonso en referència, precisament, a influència del gènere en els salons de l'aristocràcia, principalment madrilenya:

La presencia del elemento popular no significa que la tonadilla fuese una manifestación artística del pueblo bajo: muy al contrario, la tonadilla se caracteriza por la convivencia de lo popular y lo aristocrático, lo plebeyo y lo elegante, característicamente dieciochesca, convivencia que pervivirá en el mundo de los salones de la aristocracia de principios de siglo (Alonso 1992: 171).

Precisament aquesta permeabilitat del gènere facilità que s'adaptés a la capital catalana i als seus diversos escenaris i contextos de maneres diferents. El comerç de llibrets impresos de *tonadillas* afavorí la interpretació privada d'aquest repertori segons els models de la Casa de Comèdies, bàsicament importats de Madrid però també empeltats d'influències barcelonines —sobretot la llengua— que de ben segur l'aproparen a la ja existent pràctica de teatre breu privat, d'arrel popular i allunyada de l'estètica neoclàssica. La sublimació de la dona, consustancial al gènere, va arribar als teatres de menestrals amb intèrprets tan notables que servien com a referent per a cantants italianes de la Casa de Comèdies que gosaven afrontar-se al repte d'interpretar *tonadillas*. Finalment, les representacions a la Casa Cortada serien el darrer pas d'una peculiar *deconstrucció* del gènere que, tot tornant al concepte originari —com a cançó solta—, serveix per il·lustrar la pràctica de la cançó de saló en un context aristocràtic on el que importa és *mostrar* l'elegància i el lluïment —també vocal, i per al Baró inclús gastronòmic— i no pas apropar-se a un tipus de teatre *popular* amb tocs carnavalescs, sublimació de la dona, humor caricaturesc i fins i tot ús de la llengua catalana.

Tot plegat posa de manifest que, malgrat ser encara una gran desconeguda, la *tonadilla* esdevingué una peça important i ben insertada en el paisatge teatral i musical de la Barcelona del segon terç del segle XVIII. La seva presència en entorns privats segurament va crear el caldo de cultiu que afavorirà, anys més tard i en un nou context burgès, l'esclat de *joguets lírics* i gèneres lírico-escènics breus similars (Cortés 1997; Pessarrodona 2014).

Bibliografia

- Alier, R. (1985) «Notes sobre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 2, pp. 41-48.
- Alier, R. (1990) *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia.
- Alonso, C. (1992) «Pervivencia de las boleras en la música de salón», dins Salas, R. (coord.) *La Escuela Bolera: Encuentro Internacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 171-179.
- . (1998) *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid: ICCMU.
- Balaguer, V. (1888) *Las calles de Barcelona en 1865*, 3 vols., Madrid, Imprenta y Fundación Manuel Tello.
- Ballús, G. (2004) *La música a la col·legiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*, tesi doctoral dirigida pel Dr. Antonio Ezquerro, 3 volums, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art (consultable *online*: <<http://www.tesisenxarxa.net>>).
- Cahner, M. (1998-2005) *Literatura de la Revolució i la Contrarevolució (1789-1849)*, 3 volums (4 toms), Barcelona, Curial.
- Cortés, F. (1997) «La zarzuela en Cataloña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2, 2-3, pp. 289-318.
- Cotarelo y Mori, E. (1897) *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra.
- . (1899) *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- Coulon, M. (1993) *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau.
- Curet, F. (1935) *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIIIè*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institució del Teatre.
- Dolcet, J., i Vilar, J. M. (1999): «La música instrumental en el Classicisme», dins Aviñoa, X. (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. II, *Barroc i Classicisme*, Barcelona, Edicions 62, pp. 191-232.
- Domènech, J. de D. (2004) *Xocolata cada dia: a taula amb el Baró de Maldà. Un estil de vida del segle XVIII*, Barcelona, La Magrana.
- Fàbregas, X. (1967) «Pròleg» a *Sainets de la vida picaresca*, Barcelona: Edicions 62.
- . *Les formes de diversió de la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial.
- Haidt, R. (2011) *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*, Oxford: Voltaire Foundation.

- Le Guin, E. (2014) *The Tonadilla in Performance*, Berkeley i Los Angeles: University of California.
- Lolo, B. i Labrador, G. (2005) *La música en los teatros de Madrid, vol. I: Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid, Alpuerto.
- Par, A. (1929) «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española*, 16, pp. 326-346 i 492-513.
- Pessarrodona, A. (2006) «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», *Recerca Musicològica*, 16, pp. 17-63.
- . (2007) «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744 – 1809)». *Revista de Musicología*, 30, 1, pp. 9-48.
- . (2008) «Aportaciones al estudio del uso del catalán en el teatro del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica», dins Álvarez Barrientos, J. i Lolo, B. (eds.) *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, CSIC-UAM, pp. 117-131.
- . (2010) «La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744 – 1809)», tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Francesc Bonastre, 3 vols., Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art i Musicologia.
- . (2012) «Desmontando a Malbrú. La dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor», *Dieciocho* 35, 1, pp. 301-332.
- . (2013) «Impressió de llibrets de *tonadillas* a les terres de parla catalana: d'*El sacristán y la viuda* (1773) a *Cheroni i Bartoleta o La viuda i l'escolà* (1860) de Josep Bernat i Baldoví», dins Marcillas, I., i Santamaria, N. (coords.) *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, València, Universitat de València, pp. 51-72.
- . (2014) «Una tonadilla “ilustrada” en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor», *Cuadernos Dieciochistas*, 14, en vies de publicació.
- . (en vies de publicació) «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca», *Bulletin of Spanish Studies*.
- Pla, M., et alii (2008) *La “tonadilla” del segle XVIII i Catalunya*, introducció, estudi i edició crítica d'Aurèlia Pessarrodona, Barcelona, Tritó.
- Rifé, J. (2009) «Preclassicisme i Classicisme», dins Bonastre, F. i Cortés, F. (coords.) *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 201-279.
- Ruiz Comín, N. (2012) «El teatro de sala y alcoba en la Catalunya del siglo XVIII: un acto social en un espacio privado e íntimo», *Revista de Historia Moderna*, 30, pp. 251-265.
- Sala Valldaura, J. M. (2007) *Teatre burlesc català del segle XVIII*, Barcelona, Barcino.
- Subirà, J. (1928-1930) *La tonadilla escénica*, 3 vols., Madrid, Tipografía de Archivos.

Aurèlia Pessarrodona. *La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la casa de Comèdies*

- . (1935) «La “tonadilla” escènica a Barcelona a través dels llibrets», *Revista Musical Catalana*, 384, desembre, pp. 481-485.
- . (1965) *Catálogo de la sección de música [de la Biblioteca Municipal de Madrid]*, vol. I, Madrid, Ayuntamiento, Sección de Cultura.
- . (1972) «El folklore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo», *Segismundo*, 8, 1-2, pp. 204-234.
- Suero Roca, M. T. (1987) *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 4 vols., Barcelona, Institut del Teatre.
- Sustaeta, I. (1993) «La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español: referencias musicales en la *Gaceta de Madrid* y artículos de música en los papeles periodísticos madrileños», tesi doctoral inèdita dirigida pel Dr. Emilio Casares, 4 vols., Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Informació, Departamento de Filología Española III (Lengua y Literatura).
- Vázquez, M. (1987) *Comedias sueltas sin pie de imprenta en el “Institut del Teatre” en Barcelona*, Kassel, Reichenberger.
- Vilar, J. M. (1984) «Una simfonia de Haydn a l'Arxiu de la seu de Manresa», *Recerca Musicològica*, 4, pp. 127-176.
- Villalonga, A. M. (2008) «El ‘serial’ d'en Saldoni i la Margarida: una mostra de la casuística del sainet català», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes LVI. Miscel·lània Joaquim Molas, 1*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 61-88.
- . (2010) *Teatre català inèdit del segle XVIII: “Examen d'un mestre sabater”*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- . (2013) «Els diàlegs dramàtics de la primera meitat del segle XIX» dins Marcillas, I., i Santamaria, N. (coords.) *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, València, Universitat de València, pp. 23-50.