El fet teatral a la ratlla de 1800

Josep M. Sala Valldaura
(Universitat de Lleida)

I. Els gustos predominants

Realitzar un tall sincrònic a la ratlla de 1800, just abans de la Guerra del Francès, ens permetrà considerar un determinat punt de la producció i la recepció del teatre i el seu horitzó estètic. D'acord amb Hans Robert Jauss (1971), observar el sistema que caracteritza la fi del segle XVIII resultarà interessant per ell mateix, i, alhora, ajudarà a veure les variacions i les continuïtats de la seqüència històrica, dins l'evolució que mena cap al període romàntic o —en un tercer moment— cap a la catalanització del teatre comercial i seriós arran de l'èxit, el 1866, de *Les joies de la Roser*, de Frederic Soler.

El paper del públic en el fet teatral és inqüestionable, i sense necessitat d'utilitzar el concepte de *diktat*, hi cal remarcar la gran semblança entre la intenció de l'autor, la intenció de l'obra i la intenció del lector o públic (Umberto Eco, 1991: 40-44). En el cas del teatre comercial del Set-cents, la cooperació del text en la lectura esdevé molt alta; per això són molt alts el grau de redundància genèrica o arxitextual, la confirmació en el contracte de lectura de les expectatives de cada obra, i la identificació estètica entre l'autor i l'espectador. Per tant, fa de bon travessar el pont que uneix els enunciats (verbals i extraverbals) amb la seva recepció, tant d'anada envers el públic com de tornada a l'obra. Aquest anar i venir, doncs, serà el camí triat per a contemplar el paisatge teatral de 1800: hi pararem atenció des de la riba de l'experiència estètica del públic, tot tenint en compte que el camp d'actuació abraça tota Espanya per la irradiació dels teatres madrilenys i que no cal envitricollar-se amb l'ús del perillós terme de «pre-romanticisme», aplicable, segons Albert Rossich (1990: 48), a alguns poemes coetanis.

Atesos els models interactius d'identificació amb l'heroi de Jauss (1992: 239-257), els efectes emotius que susciten els personatges del teatre comercial espanyol del segle XVIII són els més primaris i diferenciats:

l'admiració, junt amb la seva inversió burlesca de conseqüències catàrtiques. En canvi, la identificació associativa continua sotmesa a una certa persecució politicomoral, i caldrà esperar justament a la fi de la centúria per tal que l'escena aculli l'heroi víctima i l'heroi imperfecte. Des de l'angle dels gustos estètics refermarem aquest canvi en les emocions pròpies de l'efecte dramàtic: el 1800 aportarà, d'una banda, la commoció i la compassió del plor i, de l'altra, la reflexió i la ironia del somriure, cosa que permet, respectivament, el triomf gradual del drama sentimental i de la comèdia de costums. La situació literàriament diglòssica de la llengua catalana només hi fa possible una dramatúrgia menystinguda, la que la preceptiva titlla de «còmica baixa» (José Checa Beltrán, 1999: 23-24), almenys fins ben avançat el vuit-cents, però, com veurem al final d'aquestes pàgines, els sainets comencen a dignificar els seus personatges molt abans, en la direcció de l'estètica de la sensibilitat i de l'humor benvolent. Pel que fa a alguns actes religiosos autòctons —pastorets i passions—, cal entendre'ls inserits en una altra significació de la teatralitat: dins el sistema cerimonial i litúrgic de la tradició cristiana i catòlica.

Els gustos predominants en la societat setcentista expliquen l'efecte i la recepció del teatre més popular, mentre que els neguits polítics de la *intelligentsia* il·lustrada forneixen la tragèdia i les seves preocupacions morals alimenten la comèdia neoclàssica. Tanmateix, les preferències del consum teatral continuen decantant-se per estímuls seculars i tradicionals; val a dir, amb mots de René Andioc,

> lo que parte de la asistencia parece, pues, exigir al teatro, es que sea un espectáculo en el sentido etimológico de la palabra, y si es posible, un espectáculo completo, susceptible no sólo de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por su polivalencia (1976: 35).

Això és així en el cas de les comèdies «de teatro» (amb tot el seu disseny escenogràfic i tramoia), però també en el de les comèdies senzilles i, fins i tot, a les representacions particulars. Quan el baró de Maldà reporta les funcions dels seus amics, testimonia una fal·lera per la indumentària i l'attrezzo que no és explicable tan sols per l'afany d'exhibir-se i d'ostentar la riquesa; a més a més, aquesta afecció per la teatralitat espectacular és complementària al desig i la satisfacció del riure. Vet aquí per què el primer de maig de 1800, Rafel d'Amat comenta d'aquesta manera una representació de *Los síes del mayordomo don Ciriteca* a casa dels Rocafort: el sainet

> és de allò ben bulliciós, figuratiu en una casa que no hi ha govern, que hi falta tot àduc cadiras, y de espatlladas, ab la Frescura que si assenta lo Baró de Rocafort, que apenas assentat, se lin va la cadira á trossos, is cau per detrás, y a no detenirlo un ab la precipitada cayguda, pega un terrible ñaño al cap de la mala ventura, tot lo que, y eixir primerament ab una gran casaca, y jupa galoneada de or color de admetlló del *olim* Virrey del Perú, depositari que ne és de tal preciosa alaja ó moble, que li dexà per tal saynete lo Sr. Don Anton Amat y de Rocabertí, mou la risa, ab la perruca corresponent de bucles, com buñols, á tothom, que hi estaba de allò ben estret de aquell según Saló de Casa Rocafort [...] (Francesc Curet, 1935: 71-72).

Les intencions conjuminables de l'autor, l'obra i el públic asseguren que cada funció sigui un espectacle total o gairebé total, polivalent: la posada en escena plena de moviment i verticalitat, l'ús abundós de música, les intercalacions de parts amb funció còmica, etc. Si més no, des d'aquest angle, el fet d'insistir en les diferències entre els gèneres, entre el teatre culte i el teatre popular o entre el de caire religiós i el profà esdevé bastant inútil. Penso que la historiografia del teatre català ha abusat d'aquestes distincions a l'hora de sintetitzar un corpus d'obres prou reduït i sovint híbrid quant a l'adscripció genèrica.

El plaer estètic de l'espectacularitat total s'adiu amb l'encís que susciten les accions meravelloses, tant se val si són prodigis o si són miracles; no en va s'arrela en les creences populars d'un món sobrenatural i no debades es nodreix sovint en l'afició pel coneixement científic i tècnic, barrejat i confós per la majoria amb la màgia. René Andioc (1976: 91 i 87) ho ha explicat molt bé, i la insistència constant, obsessiva dels reformistes neoclàssics contra aquesta mena de «mal gust» irracionalista ho corrobora. Afegim-hi les possibilitats que el meravellós té pel que fa a la indumentària, la interpretació de màgics, sants i dimonis... Segons Julio Caro Baroja (1974: 56), els elements sobrenaturals a la literatura adés palesen una gran fe, adés són *màquines*. Hi nia sempre, però, una curiosa assumpció del poder per part de l'espectador, tan sotmès a l'ordre natural i social en la seva vida quotidiana.

Els preceptes neoclàssics lluitaven contra la representació efectista i la violència verbal i factual que caracteritza el teatre popular setcentista, i que també constataríem en un altre vehicle del consum i el plaer estètic popular: en la literatura de canya i cordill, segons el repertori imprès per Ignasi Estivill a les dues darreres dècades del segle i pel seu fill Ignasi Estivill i Cabot a començament del XIX. Afirma Joaquim Marco: «La vál-

vula creadora [dels romanços de cec] se reduce casi siempre a la desorbitación de los efectos. El autor y el consumidor de la literatura popular tienden a valorar efectos exagerados, como la violencia extremada» (1977: I, 49). Per tant, la coherència de la sintaxi dramaticonarrativa i una primera impressió de versemblança són sacrificades damunt l'altar del dinamisme de les accions i l'exageració en quantitat i qualitat de les conductes, les situacions, els gests i els diàlegs, etc.

El parèntesi que el teatre obre en matèria de les relacions de poder prové de l'emoció que els seus destinataris senten quan hom elimina les jerarquies i les normes socials. En aquest sentit, penso que hi ha un gust mil·lenari i setcentista per la insolència i el desvergonyiment agosarat o, en el pla de la jocositat, per la fanfarroneria. La simpatia del públic envers el *majo* o *manolo* fatxenda es manifesta mitjançant un riure d'acollida, que integra en el grup enfront del riure d'exclusió, més intens, amb què el teatre burlesc blasma el pagès o *payo* i el pixaví o petimetre. Es tracta, doncs, d'un riure estètic de natura social, com hauria volgut Charles Lalo (1949: 195-198).

En termes de psicologia social, un tal gust podria comparar-se amb la satisfacció que desperta el casament desigual (Andioc, 1976: 107-115), una satisfacció que, simptomàticament, trobem ben sovint servida per obres sentimentals de la fi del Divuit i que no decreix, ans augmenta, al llarg del burgès i proletari segle XIX.

El gust del riure obre, doncs, un parèntesi en la quotidianitat, en les relacions de poder i en les normes morals. El riure, però, té diverses «arquitectures psicològiques», per fer servir el sintagma de Charles Mauron (1964), de manera que la jactància del milhomes potser no és assumida amb simpatia per la consciència de l'espectador, però sí agrada la seva personalitat inconscient, molt més infantil. Es tracta, el riure, d'un plaer estètic molt heterogeni, que tant premia la diarrea verbal i fisiològica, les puntades de peu i la bulímia, com condemna l'extravagància, estrafà el defecte físic o escarneix la xacra sociomoral. *Riure's de* acompleix una funció catàrtica, d'alleujament, que pren com a objecte un heroi degradat i, amb freqüència, antiheroic.

Els neoclàssics miren d'esborrar les distàncies entre l'escenari i el carrer pel camí de la il·lusió, la versemblança, el decòrum..., però el públic es complau a barrejar la ficció i la realitat, a combinar la persona i el personatge, a confondre el paper representat i la biografia, que les lloes de presentació, els sainets de costums teatrals i les tonadilles que Josep

Subirà Puig anomenava «biogràfiques» (1933) facilitaven. Per això, Tomás de Iriarte assenyala com a defecte d'aquest teatre breu que «los cómicos salgan a hablar como tales cómicos llamándose por sus nombres y apellidos» (s.d.: 79) o hi apareguin enraonant sobre qüestions personals. Aquest gust per la metateatralitat té, igualment, una gran rendibilitat al teatre de cases particulars, perquè l'espectador contrasta el lloc social i econòmic del propietari i els seus familiars amb la indumentària, el posat o els parlaments de les interpretacions com a actors; per això, si un noble escenifica *El huérfano de la China*, de Voltaire (Francesc Curet, 1935: 68), ho fa per la gràcia de protagonitzar-lo convenientment abillat.

El gaudi fornit pels efectes visuals i icònics, per les materialitzacions «sobrenaturals», pel dinamisme d'una fabulació sobreïxent, per l'apel·lació més o menys transgressora de la burla o pels tripijocs entre la realitat i la ficció teatrals es textualitza en un seguit d'obres i de gèneres, que assoleixen així la perdurabilitat i l'èxit. Amb l'ajuda dels avenços de l'enginyeria teatral, pugen una i altra vegada als escenaris del Set-cents els drames històrics, les comèdies heroiques i militars, les mitològiques, de màgia i de sants, i també les comèdies de *guapos* i bandolers, o les comèdies de figura i els intermedis, amb diferents graus de tradició farsesca i carnavalesca i de caricatura del referent sociomoral o teatral. Les obres més comercials resulten ser les protagonitzades per un màgic de país exòtic i gran capacitat per a les mutacions i transformacions, però totes acostumen a compartir recursos i estratègies.

Amb tot, segons veurem en repassar la cartellera barcelonina de l'any 1800, la societat de la fi de segle ha començat a acceptar la lliçó il·lustrada de la dignitat individual, a prendre's seriosament els drets i els deures sentimentals i professionals de cada persona, a considerar-se prou estimable per a merèixer un tractament teatral honrós. És per això que —entre batalla i desfilada militar, entre prodigi i miracle, entre crim i persecució— el Teatro nou programa unes obres molt menys espectaculars i dinàmiques, més pobres en els llenguatges extraverbals, però que els espectadors aplaudeixen. Comptat i debatut, es tracta d'un teatre que troba el plaer estètic en la quotidianitat i la intimitat, que supleix l'espectacularitat, la sobrecàrrega d'episodis i el riure poca-solta (sia dit sense menystenir-lo artísticament) pel qüestionament de problemes coetanis, i, doncs, per la interrelació dels personatges, per l'aprofundiment en la seva caracterització i per la prioritat del diàleg.

Els afectes de l'ànima —com diria Descartes— que mira de tocar el nou paradigma de la teatralitat són els que, figuradament, situem al cor i al cervell. Els plaers estètics associats metonímicament són el plor i el somriure, i tots dos palesen una clara capacitat d'interacció social, la pròpia de la modernitat. Evidentment, la diglòssia literària —que ja no havia permès l'assumpció lingüística de la dramatúrgia barroca castellana— també torna a excloure del català les noves emocions artístiques, tot i que s'inicia amb el segle XIX un lent procés d'autonomia en el teatre comercial, com la tasca de Manuel Andreu Igual posa de manifest (J. M. Sala Valldaura, 2000: 173-204).

«La sensibilitat fa l'home virtuós», afirmava Duclos en l'article que li dedica a *L'Encyclopédie*, i els reformistes del teatre neoclàssic admeten bastant de bon grat l'arribada del drama o *comédie larmoyante*. La seva acceptació per part del públic espanyol esdevindrà aclaparadora quan *Misantropía y arrepentimiento*, de l'alemany Kotzebue traduït per Dionisio Solís a partir de la versió francesa de Julie Molé, s'estreni a Madrid, el 31 de gener de 1800 (René Andioc i Mireille Coulon, 1996: II, 780). A Barcelona arribarà un any més tard, el 5 de gener de 1801 (M. Teresa Suero Roca, 1987: II, 37), i enfortirà el gust per un teatre moralista, amb qüestions quotidianes (familiars, econòmiques, professionals) i personatges de la incipient classe mitjana, un teatre que busca commoure, sobreprendre, emocionar. No es tracta pas, però, del patetisme de la tragèdia, tan arrelada en una axiologia aristocràtica, sinó d'un gènere nou, lluny de Talia i de Melpomene, tal com Diderot havia albirat. Anys a venir, el plaer estètic de la sensibilitat i la sensibleria acompanyarà les diverses generacions de la burgesia vuitcentista: els melodrames, els drames romàntics, els rurals...

Pels volts de 1800 aquest gust sensible ja formava part del mapa teatral en castellà: cal pensar en les nombroses traduccions del francès, que havien suposat un nou per cent de les 387 obres escenificades a la Casa de Comèdies de Barcelona entre l'any 1790 i el 1799 (és a dir, 33 peces, amb 173 representacions d'un total de 2.102), i els autors més comercials, com ara Comella o Valladares de Sotomayor, escrivien peces sentimentals més o menys originals (J. M. Sala Valldaura, 1999: 15-23). D'una manera semblant a la del gènere lacrimogen, la comèdia neoclàssica de costums *El viejo y la niña*, de Leandro Fernández de Moratín, va trasbalsar l'ànim del públic català, per l'emoció que la víctima i la seva natura virtuosa desperten: se'n van fer dotze funcions entre el 1792 i el 1799. En la bona acollida

tant del gènere sentimental com de la comèdia neoclàssica de costums (incloent-hi també *El señorito mimado*, de Tomás de Iriarte), hi veig, doncs, una recepció estètica força comuna, fruit de l'acceptació per una bona part del públic, femení però també masculí, dels propòsits didàctics i moralistes, així com de l'acostament a la realitat de temes, personatges, diàlegs, temps i espais. Tot i ser molt expressius en els decorats de coves i presons, els dos escenògrafs italians contractats el 1800, Giuseppe Lucini i Cesare Carnevali, van afavorir el realisme estètic.

El plor tindrà una llarga successió a les taules del vuit-cents, però també el somriure, a l'empara de la comèdia seriosa, prou lluny de la baixa comicitat. En efecte, segons Peter L. Berger, «el somriure no és una subcategoria del riure. La diferència bàsica rau en el fet que el somrís és una *expressió* controlada, no hi ha ruptura» (1997: 105). Per aquesta raó i racionalització, pot establir una relació de solidaritat amb l'heroi imperfecte, tot defugint del complex de superioritat amb què l'espectador acarava els herois ridículs o, almenys, ridiculitzats. No estranya que, estirant el fil de la crítica amable, les classes alta i mitjana perllonguessin el plaer estètic de les comèdies de (bons) costums mitjançant les comèdies de tesi i l'alta comèdia.

II. La cartellera del teatre de Barcelona, l'any 1800

A banda del teatre musical i dels balls, la cartellera de la Casa de Comèdies de 1800 verifica el predomini dels gustos estètics més tradicionals, una mica per damunt del sentimentalisme lacrimogen i del somriure més o menys reflexiu, però també fa palesa la puixança de la nova literatura dramàtica. Si llegim els avisos teatrals que el director de la companyia espanyola fa arribar al *Diario de Barcelona* a fi d'aconseguir la benigna aprovació del «respectable públic», constatarem que el repertori continua servint una estètica prou coneguda i general a tots els locals d'Espanya. Hi ha refoses de textos barrocs molt habituals: *Sancho Ortiz de las Roelas* i *Contra la mayor maldad, el triunfo de la inocencia*. Hi ha una peça heroica, com *El amor de madre no hay efecto que le iguale: Andrómaca y Pirro*, de Comella, autor també del drama històric *María Teresa de Austria en Landau*, que agradava d'allò més. Hi ha comèdies de màgia tan aplaudides com *Por esposa y reina a un tiempo, el mágico de Serván* [o *de Astracán*], de Valladares, però també *Afecto, ciencia y valor forman magia por amor, y*

mágico de Cataluña, de José Concha. Hi ha comèdies de *figurón* o figura: *No se puede guardar una mujer*, el vell i repetit èxit de Moreto, que atrau per la part còmica i per la trama amorosa, i la més recent *El montañés sabe bien donde le aprieta el zapato*, de Luis (o Lluís) Moncín.

Quan l'anunci s'estén sobre les qualitats de l'obra programada, és fàcil de detectar què hi continuen buscant els espectadors, quins són els seus gustos i plaers estètics: «la elección de este asunto [el del ball *Amintas y Silvia*] ha parecido propia á la Empresa por introducir en él decoraciones grandiosas» (*Diario de Barcelona*, 7 maig 1800); «*El Triunfo de la Inocencia*: con todo su teatro, y el monte de figura en movimiento: advirtiendo que la quarta Dama que hace el pastor, vuela á la cazuela de las señoras mugeres» (23 juny 1800); el sainet nou *Las fiestas desgraciadas* «terminará con una bien imitada corrida de Toros en plaza cerrada, haciendo mas agradable expectacion, la extrañeza de presentarse á picar de vara larga el Gracioso montado en un burro, y la señora Maria Morante po[n]drá banderillas, con los demas que torearán» (16 agost 1800). Per tal que els espectadors tornin a quedar bocabadats amb *El mágico de Serván*, es reposa amb tot de canvis en la tramoia: «exôrnada con nuevas decoraciones de primorosa idea y gusto en su pintura; en particular la del Real Atrio con que acaba, y nuevas transformaciones, así la del árbol que se forma una gran fo[r]tificacion, como la de marina, siendo antes un vistoso jardín; la de una silla de mano, convertida en un elevado castillo; el cadahalso en un magnífico pabellon Real, y otras muchas de preciosas vistas» (8 octubre 1800).

La cartellera, però, aplega també obres de caire sentimental: *La suegra y la nuera, o El anticuario*, de Laviano; *Natalia y Carolina*, de Comella, que mostra l'assumpció força general del pensament il·lustrat a *El pueblo feliz...* I la companyia duu peces neoclàssiques, com *Raquel* (una tragèdia de García de la Huerta que el públic deu aplaudir més aviat segons els codis dels drames historials); i dues comèdies de Leandro Fernández de Moratín: *El viejo y la niña*, reestrenada un altre cop, i, per primera vegada, *La mojigata*. Tot s'havia vist als coliseus de Madrid, tret de *La esposa corregida*, traducció de *La donna volubile*, de Goldoni. El motiu d'aquesta excepció és clar, i, com sempre, el *Diario de Barcelona* l'indica: la traducció és d'«un ingenio de esta ciudad» (M. T. Suero Roca, 1987: II, 23). Justament, un dels dos José Vallés, el valencià o l'apuntador, havia transvasat *La Pamela o la bella inglesa*, un exemple del modern concepte de comèdia: d'acord amb Norbert Jonard, *Pamela*

> capgira la perspectiva tradicional i introdueix una forma de còmic que no té res a veure amb la *hilaritat* o la *comicitat* de què parlava Momigliano. Ja no es tracta de la comicitat frívola d'un art d'evasió o de la comicitat degradadora que afecta els vicis i els ridículs, sinó d'una comicitat que, bo i respectant els sentiments humans, ens obre els ulls davant una realitat en què la cosa seriosa predomina sobre la graciosa (1985: 193).

Tanmateix, l'obra ja havia assolit un bon acolliment molts anys abans, en estrenar-se el 1777.

El gust per allò meravellós —que persisteix en l'escenografia i la posada en escena del *Tenorio* de Zorrilla, per exemple— conviurà durant diverses dècades amb el gaudi sentimental. Sota un vernís d'interès científic, les llanternes màgiques i, en general, la física recreativa testimonien una dèria similar a la que mena a veure comèdies de màgia; Francisco Bienvenu aconseguia l'astorament del públic per mitjà d'efectes lumínics i acústics, car fa

> demostraciones sobre imán: lo más vistoso y divertido del trueno y de los pararrayos: por una explosión electrica se vera morir un animal sobre la mesa; se oirá el estrrépito de un Trueno y un rayo al natural, que saldrá de una nube y con cuya comunicación se encenderá un Palacio, y quedará destruido: se concluirá, manifestando por medio de la maquina [catòptica] los Paises pintados por los mejores Autores de la Europa y se repetirá la iluminación de todos los ordenes de Palcos por la explosión electrica (*Diario de Barcelona*, 11 novembre 1798).

Els italians Frescara i Chiarini van atènyer un gran èxit al voltant del 1800 en saber barrejar els equilibris, els jocs de prestidigitació, les ombres xineses, etc. (Francisco Porras, 1981: 142–143).

Per una altra banda, un avís teatral al mateix diari del primer de desembre de 1803 posa en relleu la implantació artística del sentimentalisme i, alhora, detalla les emocions que el públic volia rebre: anuncia

> la acreditada comedia nueva sentimental en 4 actos titulada *El Imperio de las Costumbres*, en la que los sentimientos mas tiernos escitan al corazon mas duro á una compasion la mas dulce. Su argumento sacado de la Historia de los Indios Orientales, el fino estilo con que está tratado, las variadas pasiones y la novedad de accidentes que suceden, forman un espectáculo digno de un Público ilustrado, humano y compasivo (M. Teresa Suero Roca, 1987: II, 114).

Els adjectius («tendres», «dolç», «fi», «il·lustrat, humà i compassiu») són prou explícits sobre les emocions que demanen els espectadors i que mira de satisfer l'obra d'Antoine-Marin Lemierre, i sobretot el seu adaptador, Gaspar Zavala y Zamora. Zavala presenta la tragèdia francesa *La veuve de Malabar ou L'empire des coûtumes* com una comèdia en prosa, i, si l'ha triada, és per «las variadas pasiones y la novedad de accidentes», especialment l'habitud de cremar vives les dones en morir els seus marits. L'avís teatral ho presenta tot plegat com una «acreditada comedia nueva sentimental», segons l'horitzó d'expectatives i el contracte de lectura més rendibles.

Un repàs a unes altres cartelleres de l'última dècada del set-cents corroboraria les mateixes tendències estètiques, tant els Teatres de Girona (Pep Vila, 1998: 43) i Reus (Maria Tarragó Artells, 1993) com la Botiga de la Balda de València, on els autors més freqüentats pels còmics són, per aquest ordre, i segons Arturo Zabala (1982: 171), Comella, Calderón, Cañizares, Zavala y Zamora, Goldoni, Valladares de Sotomayor... *Cristòfol Colom*, representada a Reus el maig de 1798 (Maria Tarragó, 1993: 89), podria haver estat escrita en català, però es tracta, segurament, de l'obra de Comella, estrenada el 1790, que acabava de fer-se a Barcelona (del 30 d'abril a l'1 de maig) i s'havia escenificat la temporada anterior a Madrid i València. (Malauradament, Maria Tarragó no ha pogut inventariar les obres que es varen representar al Teatre Principal de Reus entre l'any 1800 i el 1813.)

Dins aquest àmbit del teatre comercial, el català no hi tenia cap presència, llevat d'alguna excepció molt escadussera: Ramón de la Cruz l'empra en una part d'*El café de Barcelona* quan rep l'encàrrec de compondre un sainet per a la reinauguració, el 1788, del Teatre nou; i potser alguna tonadilla bilingüe. Esperem en aquest sentit la publicació de les recerques d'Aurèlia Pessarodona, que assenyala un conjunt de *tonadillas* bilingües (*La italiana y el español*, *El eclipse*, «però sobretot» *Las voluntarias de Barcelona* i *La ramilletera* —també coneguda com *El seductor chasqueado*—) i afirma que «constituïren els primers testimonis de presència de català en el teatre públic barceloní durant el segle XVIII, tal com exposaré en propers treballs» (2005: 19). De fet, la *Real Orden* del 28 de desembre de 1799 segons la qual «en ningun Teatro de España se podrán representar, cantar ni baylar piezas que no sean en idioma castellano», no afectava pas el català, sinó les companyies italianes d'òpera i de balls. Autors com els esmentats

Comella, Moncín i el valencià Vallés, compositors com Pablo o Pau Esteve o actors com el matrimoni valencià Eusebi(o) Ribera i Josefina Bru formaven part de la vida teatral madrilenya i, doncs, per extensió, espanyola.

III. El teatre català

Competint amb el castellà i preservant sobretot la seva especialització en el teatre burlesc, el català feia la viu-viu a aixopluc de l'església o a les cases particulars, especialment de menestrals i pagesos. El viatger alemany Fischer escriu el 1797:

> Si prenem en consideració tots els avantatges polítics, mercantils i socials que té Barcelona, aquesta ciutat seria la més recomanable a un estranger, abans que cap altra ciutat espanyola sense excepció, només s'hi parlés el veritable castellà. Això passa a les cancelleries i entre la gent de classe elevada; però la llengua que hom sent és un patuès que s'assembla més o menys al provençal, en el qual la pronunciació i terminació de mots espanyols i francesos són sovint barrejades d'una manera molt estranya. Hi ha una colla de sainets [«Saynetes» transcriu en alemany] en aquest dialecte, la vis còmica dels quals és encara refermada per aquest fet (Modest Prats, 1995: 27n).

La pràctica teatral estava prou estesa en tots els estaments socials, relacionada amb el calendari religiós (Nadal i Setmana Santa, celebracions patronímiques) i festiu (festes gremials, Carnestoltes), però també amb la sociabilitat del lleure. Antoni Serrà Campins afirma que, a pagès, representar entremesos era

> un costum antiquíssim arrelat a tots els Països Catalans. No només les matances, sinó qualsevol feina del camp o festa familiar o local que aplegués un cert nombre de gent era ocasió aprofitada per muntar aquests espectacles: la verema, la batuda, la sega, la collita de l'ametlla i de l'oliva, les noces, etc. (1995: 26).

Fins i tot en les seves formes més folklòriques (*all'improvviso* o *a soggetto*), el predomini del teatre breu hi era absolut, per bé que les classes benestants urbanes acostumen a dur a terme vertaderes funcions, equiparables per les obres triades amb el que s'havia programat a la Casa de

Comèdies: «a finals del segle XVIII enregistrem a Barcelona més de vint escenaris en funcionament», segons escriu Xavier Fàbregas (1972: 54), i el tintorer Felip Nadal disposava d'una companyia professional per a la seva torre de Sarrià.

Fet i fet, però, el corpus d'obres catalanes conservades i els testimonis de l'activitat en cases, patis o locals no semblen justificar una classificació gaire detallada del teatre català del segle XVIII, sobretot per la condició tradicional de moltes peces religioses i breus i per la migradesa de la literatura dramàtica culta (conreada tot sovint, a més, per escriptors populistes, mimètics i poc destres, tret de Joan Ramis). Filant massa prim i barrejant codis molt distints, Antoni Comas en feia quatre apartats:

> *a*) Teatre tradicional religiós: representacions pertanyents als cicles de Pasqua i de Nadal, a temes marians i a misteris, i, en general, a totes aquelles modalitats teatrals que tenen la seva arrel en la litúrgia.
> *b*) Teatre hagiogràfic, en el qual podem trobar, per una banda, l'ascendència medieval i, per l'altra, la influència de les «comedias de santos» castellanes.
> *c*) Teatre popular profà, que pot ésser de tres menes: d'origen medieval, d'influència del teatre castellà del XVI, del XVII o del mateix XVIII i de nova concepció.
> *d*) Teatre culte, que tant pot seguir els paradigmes de la dramatúrgia castellana del Barroc com assimilar la nova concepció i les formes del Neoclassicisme europeu (1981: IV, 789).

En realitat, el teatre culte setcentista es refugia durant alguns anys al Rosselló, sense gaire capacitat de *fare da se*, i a Menorca, mentre que la resta de països de parla catalana perllonguen la tradició escenificant o produint únicament algunes obres de teatre religiós i peces, generalment breus, de caire burlesc.

Pel que fa al teatre comercial de la fi del segle XVIII, hi assolí una presència força destacada Ignasi Plana, mort el 1811, escrivà o notari (professió menys estimada aleshores que no pas ara): la seva obra *La más heroica barcelonesa, santa Eulalia* va ocupar l'escenari de la Casa de Comèdies barcelonina 28 dies de l'octubre i el novembre de 1794, gràcies, entre altres coses, a la popularitat i morbositat del tema, al fet que la protagonitzés una noieta i a «su magnífico teatro, decorado de varias mutaciones, una de Jardin, dos de Gloria, dos Elevaciones, con todo lo demas que a la Pieza le compete, todo nuevo, adornado del mejor gusto» (*Diario de*

Barcelona, 9 d'octubre de 1794). Tretze dies després, el diari informa d'una altra clau de l'èxit: «Y en la última mutación de Gloria estará colocada la Niña en Medio del Tablado, para que el público oiga los últimos versos, y concluidos, la tramoya donde está colocada dicha Niña, la traspasará hasta el último del centro del Foro». Plana és un escriptor populista, que potser en va realitzar una primera o segona versió (*Passos del martiri de Santa Eulàlia*) per a les representacions a Sarrià, Sants, l'Hospitalet, etc., que conrea amb molt d'encert el teatre breu amb *El gall robat per les festes de Nadal* (1801) i que

> escriví també uns Pastorets, que es representaven en diversos locals de Barcelona i especialment a casa del mateix autor, al carrer dels Banys, on ensinistrava una colla de menuts que després havien d'escampar-se pels teatres particulars (Francesc Curet, 1935: 105).

Joan Ramis, el nostre escriptor setcentista culte per excel·lència, ja no ofereix gaire més a les lletres catalanes després de *Rosaura o el més constant amor* (1783). Antoni-Joan Pons i Josefina Salord ho reblen en relació amb l'època que reportem: «durant el breu període d'ocupació britànica (1798-1802), Joan Ramis sembla mantenir-se en un prudent silenci tant públic com cultural» (1985: s. p.). I Vicenç Albertí havia nascut el 1786; tenia, doncs, catorze anys al canvi de segle.

A la ratlla de 1800, el teatre hagiogràfic rossellonès manté una certa vida (Pep Vila, 2001: 93-102), però al Principat hi batega ben poca cosa: *Lo clarí d'Aquitània i martell de l'heretgia, sant Hilari*, del religiós del convent de Sant Sebastià de Barcelona Pau Puig, peça amb graciosos que és lluny de l'espectacularitat de les *comedias de santos* (Maria Rosa Serra Milà, 2001, i ed., en premsa); i, a l'entreforc dels dos segles, *La resurrecció del canonge Molet*, de l'escrivà o notari Josep Maria Mas Casellas i Enrich (Pep Vila, ed., 2000), que no passa de ser un híbrid dramàtic poc reeixit.

Nascut i mort a Manresa (1767-1815), Josep M. Mas Casellas va estrenar el 15 de març de 1800, al Teatro de los Caños del Peral de Madrid, l'oratori o drama sacre *Nabucodonosor y profecías de Daniel*. Així mateix, és autor de *La heredera astuta o la más sutil currutaca* (Barcelona, 1800) i *Doña Blanca*, representada a Manresa el 1803. Com a mostra del que s'esdevenia arreu d'Espanya, *La resurrecció del canonge Molet* palesa l'alta acceptació teòrica del neoclassicisme, però, igualment, les dificultats de

seguir-ne els principis, a més de la confusió genèrica d'algunes peces del teatre populista més mimètic i de la generalitzada acceptació d'algunes idees il·lustrades. El final del pròleg qualifica l'obra de «drama», tot i que es va publicar amb menys rigor com a «comèdia» sense data (potser el 1800 o el 1801); els conceptes de «versemblança» i «propietat» que Mas Casellas hi fa servir són del tot clàssics, i l'expressió «Que espectacle tant sensill y patètich!» remet a l'estètica sentimental. Això no obstant, els seus 2.137 versos barregen la tesi immaculista de la Mare de Déu amb el racionalisme i la nova mentalitat burgesa, les estratègies del drama lacrimogen amb alguns tractaments de la tradició barroca.

La resurrecció del canonge Molet va pujar a l'escena del Teatre de Manresa a les acaballes del segle XVIII o a començament del XIX, «destinant son producto a la composició dels camins públichs» (45-46). Desenrotlla una llegenda ben coneguda pels manresans, i això —juntament amb el fet que es tractava d'un encàrrec local, sense cap propòsit de projecció— hi explica la utilització del català, d'altra banda la llengua emprada per l'església en el teatre religiós. Segons aquesta llegenda, el canonge havia mort, assassinat, el 1428 creient i defensant que la Verge Maria havia estat concebuda en pecat original, però per la seva devoció a la Mare de Déu ressuscita nou hores a fi de poder desdir-se'n i no ésser condemnat a l'infern. Tot i així, molts són els versos que Mas Casellas despesa en un altre tema: el cas de Rosa, una mare soltera obligada per la seva tia a ingressar en un convent; un dels seus desesperats monòlegs comença d'aquesta manera:

> Quin llam sobre de mon cap
> se ha desplomat entre trons! [...]
> Tot me traeix, me atormenta,
> tot atravessa mon cor.
> Jo só mare; sí, só mare,
> y ocultar dech tan dols nom?
> Só forsada a separar-me
> de un fill fruyt de mos errors. (52-53, v. 191-202)

El conflicte es resol d'una manera gens medieval, per mitjà del penediment del pare del nadó en sentir un conte al·lusiu explicat pel criat Fèlix. A la darrera escena, Rosa difon que «Maurici'm vol per esposa, / y

ma tia ja amorosa / se mostra» (90a). No només el drama conclou amb l'anunci del casament, ans la tia n'assegura el benestar econòmic: com en tantes obres vuitcentistes, l'amor guanya i té com a recompensa els diners. Al llarg de *La resurrecció del canonge Molet*, el racionalisme il·lustrat s'entreveia tant en el refús de l'autoritarisme dels pares o tutors com en el rebuig de l'ingrés en un convent sense vocació religiosa; i els trets característics dels drames sentimentals hi feien equiparables la conducta racional, la doctrina cristiana i la virtut natural; amb mots de María Jesús García Garrosa, hom hi adequa «la conducta personal a las leyes de la naturaleza», segons l'empremta de la filosofia rousseauniana (1990: 145). Diu el canonge:

> ¿Des de quant la religió,
> donant mostras de feresa,
> contra la naturalesa
> fa brillar sa oposició? (67a, v. 975-978)

Comptat i debatut, els dos actes juxtaposen tot d'episodis sense gaire lligam i coherència. Aquesta pràctica recorda el teatre populista coetani, com també el dinamisme en el desenvolupament de l'acció. L'arquitectura de l'obra se sosté amb prou feines damunt els *loci amoeni* i els *horridi* de l'escenografia sentimental, la interpretació i la retòrica patètiques però, també, sobre les imatges barroques de la mort, les dècimes i el criat provinent del teatre espanyol de l'Edat d'Or.

IV. El teatre burlesc català

Pau Puig, Josep M. Mas Casellas, els autors rossellonesos de pastorals... no s'integren en un sol sistema dramàtic, ni que fos el d'un esvaït teatre religiós no neoclàssic i no culte. Són flors que no fan estiu, perduts a mig camí de la tradició i la literatura coetània en l'assumpció populista (i també popular) dels vells i els nous codis. En canvi, encara que ens en faltin moltes baules, la cadena del teatre burlesc català fa possible dibuixar variacions i continuïtats en la seva seqüència històrica. El teatre burlesc català, com tot l'europeu, s'assenta sobre una llibertat amoral, una regressió al joc i la irresponsabilitat infantils, un alliberament físic i verbal

contra el gest i la paraula tabú. En aquests fonaments, hi distingim la joia de viure que caracteritza la inversió carnavalesca i els *lazzi* de la *commedia dell'arte*, l'agudesa verbal i l'estètica del disbarat amb què els bufons feien riure, els personatges típics, la violència irrisòria i les situacions estripades de la farsa... Hi subjau, tal vegada, una relativa condemna a la lletjor física i moral, a la *deformitas* i la *turpitudo* de l'altre, de l'ésser diferent, ridícul i, en conseqüència, bandejable, però els desenllaços dels primers entremesos no pacten moralment amb les normes socials: n'hi ha prou a foragitar, com a final, el tipus risible a cops de bastó o de peu.

El primer estadi del teatre burlesc català confirma que no es produeix cap trencament entre el Renaixement i la Decadència pel que toca als gèneres populars, fins i tot quan algunes peces de mitjan set-cents com l'*Entremès del batlle y cort dels borbolls* (1755) i l'*Entremes del Hermità de la Guia* (1759) admeten una lectura de solidaritat popular contra el poder. (Un segon estadi, que podríem situar vers el 1800, confirmarà també que les variacions del sainet permeten verificar la continuïtat de la Renaixença respecte al segle XVIII.) La insularitat i, en algunes contrades, la lateralitat varen afavorir sens dubte que perduressin les formes tradicionals del teatre burlesc. La influència dels sainets que Ramón de la Cruz estrena des de la dècada dels seixanta va ser cabdal a l'hora d'allargar, actualitzar, moralitzar, etc., els entremesos, però això no vol pas dir que els eliminés del tot i pertot. Jordi Carbonell té raó quan veu en els intermedis «un bloc coherent, que apareix a tots els Països Catalans» (1977: 281), i també Antoni Serrà Campins, en descriure'l: «A partir del set-cents es manifesta com un gènere ben arrelat entre els estaments populars, conreat igualment per escriptors cultes i per glossadors illetrats, amb un bon conjunt d'obres, en els diversos dialectes, que repeteixen arguments, motius, situacions, personatges i recursos còmics d'un arcaisme evident» (1995: 13). Cal afegir-hi no solament les peces amb diàleg improvisat, sinó també algunes relacions i un bon nombre de col·loquis, sobretot valencians, en allò que tenen de teatrals. La interpretació només per homes d'alguns llocs recorda així mateix una pràctica medieval.

També entre les millors i més famoses peces del Principat, observem la fidelitat a les estratègies i els tipus de la comicitat carnavalesca, bufonesca, farsesca i de la *commedia dell'arte*. L'*Entramès burlesch de dos estudians* continua la tradició del gènere, àdhuc des del punt de vista hipertextual: el motiu de la fam amb l'engany conseqüent és un motiu còmic

mil·lenari, però, igualment, la paròdia d'una obra seriosa forma part de la tradició genèrica de l'entremès i el teatre burlesc; en aquest cas, estrafer per exageració i degradació el llenguatge amorós i el concepte d'honra de les *comedias* barroques. La persistència temporal de la comicitat farsesca fa que l'*Entremès del porch y de l'ase* remeti a motius folklòrics i teatrals medievals i que encara fos editat el 1879.

Tot amb tot, l'autoritat política, el poder religiós i el prestigi cultural introdueixen de mica en mica l'ordre, els judicis i les intencions morals dins el cos del teatre burlesc: en el cas català, ho podem detectar fins i tot a la literatura de tema carnavalesc: la *Comèdia del famós y divertit Carnestoltas* (vers 1765), d'Ignasi Sobravia, atorga força paper a la Quaresma i el pròleg mateix palesa la reflexió i la doctrina de l'autor. Traspassat el segle, la primera versió d'*El sarau de la Patacada* (1805), de Josep Robrenyo, literaturitza i ordena formalment l'activitat disbauxada. El neoclassicisme estètic, la voluntat educativa dels il·lustrats, l'ètica del racionalisme moderat, la censura de l'església... havien d'influir fins i tot en els dominis més marginals, baldament fos d'una manera relativa.

Des de la literatura mateixa, paral·lelament amb el procés de moralització, l'èxit a tots els teatres dels sainets de Ramón de la Cruz arraconava la comicitat i l'estructura rudimentàries del vell entremès. Acostant-se a l'arquitectura de les comèdies d'un acte, l'autor madrileny ambientava la burla i la sàtira sociomoral en espais recognoscibles, amb personatges coetanis, com el *majo*, el petimetre o pixaví, l'*abate* i la madama francesitzats, etc., i revifava així els tipus seculars del milhomes, el presumit capsigrany, l'estudiant pedant i ganut, l'esposa de mans foradades... Per aquesta raó, algun estudiós pensa que el sainet és «un gènere teatralment nou, que neix a les darreries del XVIII, es desenvolupa durant el segle següent i trenca amb el món de l'entremès barroc» (Josep Lluís Sirera, 1994: 42). Camí d'esdevenir «un dels dos gèneres més frondosos de la literatura catalana del XIX» (Xavier Fàbregas, ed., 1979: 5), amb obres com *La Xala* (estrenada el 1871) d'Eduard Escalante.

A les acaballes del segle XVIII, el diàleg eròtic i humorístic *Amor menestral* s'assembla un xic als col·loquis: un senyor galanteja en castellà una menestral que li replica en català. L'evolució de Ramón de la Cruz també menava cap al compliment de l'adagi *ridendo castigat mores*, i la tonadilla bilingüe *El seductor chasqueado* és una bona mostra de com els intermedis havien adoptat els motius burlescos i/o satírics del saineter madrileny: la

Ramillera (i el públic) condemna el costum del *cortejo*. Les dues obres testimonien, utilitzant el bilingüisme, la presència d'un motiu coetani molt habitual en el teatre breu castellà: la petició de favors per part d'un senyor a una noia de classe més baixa. Malgrat la fossilització creixent del codi i dels tipus, no deixa de ser un exemple de l'actualització costumista dels subgèneres menors.

El començament del segle XIX assenyala un nou tombant dins la història del teatre breu català, que es caracteritzarà per un cert abandonament del seu origen farsesc a favor d'una certa imitació dels costums coetanis. Més a la vora de la comèdia i del quadre costumista, la riallada franca i sense embuts deixa pas, doncs, a un joc més subtil de relacions personals i socials, que ja no menysprea tant els tipus objecte de burla i que incorpora un cert interès pels espais i els temps de la quotidianitat (Sala Valldaura, ed.: en premsa). Evidentment, hi ha continuïtat amb el segle XVIII: els gustos tradicionals no s'estronquen i són al darrere d'alguns dels dinou «passos» o «entremesos» en català copiats per Ramon Pascual a la *Llibreta de sainetes per sombres*, de 1837 (Joan Castells i Altirriba, 1975: 33-44), o sota l'entremès anònim *El marquès Cuinat o la família encantada*, representat el 1836 i que acaba a mastegots (1839: 10b), etc. En altres ocasions, com palesa la popularitat del *Tenorio* (1844) de Zorrilla, alguns plaers estètics semblen haver estat assumits pel públic des de fa moltes dècades: entre ells, el de la màgia més o menys destriada de la ciència i la tecnologia, que havia donat lloc a la fi del segle XVIII al bilingüe *Entremès de la màquina aerostàtica*, i la simpatia pel desvergonyiment i la jactància, que havíem trobat al romanç *Vida dels capitulars del Born y canonges de la Pescateria de Barcelona, composta per un indivíduo de dit Capítol* i, una mica més tard, a *L'avarícia castigada per l'astúcia d'en Tinyeta*, del pintor Josep Arrau i Estrada (1774-1818).

Escrit arran d'una temptativa d'enlairament de globus potser una mica posterior a la realitzada el gener de 1784 prop del portal de l'Àngel de Barcelona, l'*Entremès de la màquina aerostàtica* empra el català quan els gironins comenten els intents frustrats dels seguidors dels germans Montgolfier. Es tracta d'un entremès de circumstàncies reals, que, tot i així, aprofita poc l'afecció pels descobriments científics i ridiculitza, d'una manera conservadora, el mestre i els seus ajudants, metonímicament «parrucas de polls y llana». Tanmateix, la peça manté un petit lligam amb la literatura científica del moment:

> Los periódicos se hacen eco con entusiasmo de las primeras experiencias aerostáticas, se llevan éstas a la pintura —recuérdese un conocido cuadro de Carnicero—, se publican poemas de circunstancias celebrando la nueva invención y la imaginación de no pocos escritores se deja llevar por los atractivos y posibilidades (más satírico-costumbristas que propiamente novelescos) que se le abren con tal modalidad de viaje (Pedro Álvarez de Miranda, 1995: VII, 702-703).

Per la seva banda, la *Vida dels capitulars del Born...* prova l'existència d'una literatura de brivall, i remet als romanços de bravejadors de la literatura de canya, a les *jácaras* castellanes, les autobiografies dels bergants... La murrieria i la marginalitat aconsegueixen la simpatia del públic en aquestes «memòries», farcides d'ironia, d'un lladregot barceloní que utilitza un bon nombre dels recursos de l'oralitat, l'argot dels pispes i la complicitat dels qui l'escolten. Les referències als pinxos i als venedors del mercat, a la vida diària dels uns i dels altres, atorguen a l'obra un caràcter modern, en la línia costumista i urbana.

A partir del 1800, amb el benefici d'una estrena amb decorats i a la Casa de Comèdies de Barcelona, hi ha una colla d'obres que enceten el període modern del teatre burlesc breu: *L'aprenent de sabater* (escenificada per primer cop el 17 de desembre de 1801); *El gall robat per les festes de Nadal* (nit de Nadal de 1801), segurament d'Ignasi Plana; o *El barber que ha tret en la rifa dels porcs* (19 de gener de 1804), de Manuel Andreu Igual. S'hi han d'afegir l'esmentada *L'avarícia castigada per l'astúcia d'en Tinyeta*, de Josep Arrau i Estrada, i el *Sainete de l'amo i el criat*, de Francesc Renart i Arús (1800), estrenat en una casa particular (Francesc Curet, 1935: 97-98 i 112-113). I cal excloure'n la *Comèdia del més ditxós renegad* en tres actes i en vers, que Antoni Comas (1981: IV, 816) arrenglera dins aquest inventari, però que pertany a un altre gènere, a l'estètica barroca i que no té ni un bri d'intencionalitat burlesca o satírica. Parlem d'autors de la primera fornada professional o gairebé del teatre modern català: Plana, Igual, Arrau i Renart. Parlem de peces que, tot i partir del teatre tradicional popular, miren d'estar a l'alçada del teatre comercial, cosa que implica un esforç en el disseny escenogràfic i la llengua, ultra un acostament a la moralització i als interessos i gustos del públic urbà burgès. Josep Robrenyo, que amb la primera versió d'*El sarau de la Patacada* (16 de setembre de 1805) també forma part d'aquest primer grup d'autors teatrals costumistes del Dinou, iniciarà el 1821 un altre tombant, en

posar el sainet al servei de la Constitució bo i atorgant-li una abrandada funció política.

Amb un bon nombre d'edicions i de perllongaments al llarg del segle XIX, *L'aprenent de sabater* ajunta un seguit de facècies. Cridats pel protagonista, davant la botiga, els personatges surten a escena i es presenten l'un darrere l'altre: un drapaire, un paellaire, una herbolària... Tots són objecte de les bromes del xicot afamat, xerraire i burleta. En una escena força graciosa i prou habitual del teatre breu, una àvia sorda fa riure confonent tot el que un noi i el mateix aprenent li diuen. El grau de violència verbal puja, i la sintaxi dramaticonarrativa del sainet no fa més que juxtaposar episodis autònoms. Malgrat l'estructura, pròpia dels entremesos de desfilada, el resultat final de la peça permet d'esbossar un ambient menestral gràcies a la majoria dels tipus que hi surten i amb l'ajuda del llenguatge expressiu i popular.

Escrit segurament per Ignasi Plana, *El gall robat per les festes de Nadal* pot haver estat conegut abans de la seva estrena nadalenca del 1801, ja que l'avís teatral el presenta com el «saynete del *Gall*» (M. T. Suero Roca, 1987: II, 62); la *captatio* final, però, testimonia que «és del temps» (Xavier Fàbregas, ed., 1967: 34) i segurament es va estrenar aleshores, el 24 de desembre de 1801. En tot cas, el sabater Bartomeu declara «i encara estic suportant / les resultes de la guerra» (15), que no pot ser cap altra que la Gran de 1795. Ignasi Plana domina les metàfores, els circumloquis i els equívocs de l'estètica de l'enginy característica dels vells entremesos; per exemple, una taverna és definida com «una ermita d'aquelles / que tenen ram per *hisopo* / i lo porró per candeles» (25). Els versos són fluids i versemblants, el moviment escènic és ràpid i, així mateix, l'autor ha après prou bé la lliçó de Ramón de la Cruz: en el desenvolupament del quadre, barreja senyors, menestrals i pagesos, figures velles com els estudiants murris i ganuts amb els nous tipus del *cortejo* o festeig extramatrimonial; a la part final, la justícia (en realitat, un parell de soldats) compleix la funció de desenllaç. Les matines són l'excusa per a sortir la nit de Nadal d'amagat del marit o de l'amo, i la compra, el farciment i el furt d'un gall dindi tiben del fil argumental. Tot plegat, un motiu tradicional que permet d'aproximar-se al món del carrer. El públic aplaudia *El gall robat per les festes de Nadal* tant pel que tenia de tradició teatral com pel que hi aportava l'actualitat.

El barber que ha tret en la rifa dels porcs —qualificat com a «eix petit intremes» (s.a.: 12b) per Igual— en aparença no es diferencia pas gaire de

les convencions genèriques més usuals. Un barber guanya un porc i deu unces en una rifa; aquest n'és el motiu inicial. L'embolic es deu a un dels seus aprenents, Po, que confessa davant Layeta, la filla del barber, que:

> 'ls rubaré les deu unsas
> fins à que de voluntat
> me admetian per gendre à casa (p. 6a)

A punt de ser enxampat, s'amaga dins un pou, d'on surt «vestido con el gorro y la bata del abuelo de Layeta» (10a). La gent pensa que és l'ànima de l'avi i accepta el que demana: el casament de Po amb Layeta. En acabat, però, el noi confessa l'argúcia i és perdonat de seguida, abans que tots plegats, cantant, se'n vagin a ballar. Aquest perdó palesa la moralització que havia sofert el gènere, i, d'altra banda, l'estructura de la peça és prou oberta perquè hom hi encabeixi una brega amb un soldat borratxo, algunes referències a la matança del porc i a la festa que organitzen, a més d'un diàleg entre una fadrina de quinze anys, la pagesa Marió, i el «set casacas» Don Juan. La noia no comprèn les floretes que li llança en castellà el senyor, i replica en un català espontani, ple d'insults. Com les altres, l'escena té precedents en la tradició del teatre burlesc (i en el diàleg impossible del sabater i l'àvia de *L'aprenent de sabater*), però remet també als sainets de Ramón de la Cruz, on, sovint, un petimetre assetja una camperola o una *maja*. El fet mateix que el sainet combini l'acció i la descripció l'acosta al costumisme, amb l'ajut de l'ambientació davant i dins una barberia, i amb la presència d'un bon nombre de veïns. En tot cas, els versos d'*El barber que ha tret en la rifa dels porcs* són força dolents, i Xavier Fàbregas té raó quan prefereix *El gall robat per les festes de Nadal*, «una petita obra mestra» (1972: 65).

Per a Xavier Fàbregas (1986: VIII, 57) *L'avarícia castigada per l'astúcia d'en Tinyeta* té «alguns punts de contacte amb *L'òpera dels captaires*», és a dir, amb *Beggar's Opera* (1728) de John Gay. Per ambientació i, en part, per temàtica, el sainet d'Arrau —així el qualifica— continua *La vida dels capitulars del Born...* tot partint, simptomàticament, d'un personatge real. L'extensió de l'obra, la cura en el disseny escenogràfic i la complexitat de la seva sintaxi dramaticonarrativa fan que la peça d'Arrau s'acosti a la comèdia de costums i, doncs, a la realitat, a la versemblança en la caracterització dels personatges i a la prevalença del diàleg. Força lluny de la

farsa, *L'avarícia castigada per l'astúcia d'en Tinyeta* afavoreix a estones la compassió del públic «sensible» i un somriure solidari. Ho confirma l'harmonia social final: el penediment del pagès per la seva gasiveria i el casament de Layeta i Pauet. L'aparició i la relació d'en Tinyeta s'emmarquen en un quadre prou fidel dels voltants del Born:

> Lo teatro figurarà un tros de vista de la pescateria y dos portals semblants als de la pròxima Yglesia de Monserrat. Ab un´pedrís estara sentat Tiñyeta ab molta catxasa fumant un cigarro, y despues de haber cantat los quatre versos seguens, se aixeca y ab molta urbanitat fa la relaccio que segueix (9r).

Basant-nos en aquestes obres, podem afirmar que, pels volts de 1800, es perfilen els trets de la nova baula, del nou estadi del teatre burlesc. Això, però, no afecta d'una manera semblant els entremesos mallorquins o els col·loquis valencians. Evidentment, els uns i els altres evolucionen en graus distints, més en el cas de les peces valencianes. Així, els monòlegs del poeta del segle XVII Pere Jacint Morlà —d'acord amb Antoni Ferrando (ed., 1995: 29)— «anaren transformant-se en diàlegs teatralitzats, que seran el germen dels col·loquis valencians dels segles XVIII i XIX i dels sainets del XIX i principis del XX». *Del torn de les Monches de S. Cristòfol*, per exemple, s'escenifica en una casa particular (Rosa J. Cañada, 1994: apèndix, doc. 7), molts formen part d'una celebració festiva, i l'assumpció d'elements morals, costumistes i crítics es pot comparar amb la dels sainets de la Catalunya setcentista. Segons Joaquim Martí Mestre,

> en els versos del *Col·loqui de col·loquis* de Joan Baptista Escorigüela trobem explicitats els dos plantejaments fonamentals que havien de reunir «els bons col·loquis»: una finalitat utilitària (moral, didàctica o, en el seu cas, apologètica) i una altra de lúdica (ed., 1996: 21).

Per tant, els col·loquis valencians no defugien els temes d'actualitat, com ja ho palesaven el *Col·loqui nou entre el tio Pelut, Sardineta y Polseres* i tants d'altres (Joaquim Martí Mestre, 1990: 129-132), i, per això, durant el Divuit van incorporar la burla als petimetres o pixavins i al *cortejo*: només cal llegir el *Col·loqui de Pepo i els trastos de casa*.

Quant al teatre breu de les Illes, com a zona més lateral, aïllada i tradicional, els entremesos que traspassen el llindar de 1800 no representen un canvi estètic respecte als anys anteriors, tothora al marge dels circuits comercials. No hi trobem una evolució equiparable a la de Catalunya o a la de València. Els entremesos mallorquins continuen vivint a les cases particulars o, també, «en ocasió de les matances, de la sega i de la collita de l'atmella, [...] de qualsevol feina del camp o festa familiar» (Antoni Serrà Campins, 1987: 60); així va succeir fins al principi del segle XX, per bé que en algun cas —per exemple, el de *L'aprenent sabater*— es mallorquinitzi un d'aquells nous sainets catalans.

Comptat i debatut, la diferència entre la recepció catalana, per una banda, i la recepció valenciana i mallorquina, per l'altra, és clara. Arreu dels països de parla catalana, subsisteix, després de 1800, el plaer estètic de l'anomenada *comicitat baixa*, d'arrels carnavalesques i farsesques i amb un grau més gran o més petit de normalització moral; abans he citat el secular èxit de l'*Entremès del porch y de l'ase*. El fet mateix, però, d'acceptar l'escenificació de sainets a la seva Casa de Comèdies fa que Barcelona s'allunyi de mica en mica de la general «diglòssia» literària, i, d'aquesta manera, el teatre breu pugui iniciar una nova etapa amatent a la caricaturització menys hiperbòlica i més relacionada amb la realitat social urbana, des de la perspectiva de l'axiologia menestral i burgesa. L'horitzó estètic canvia a poquet a poquet, a recer de la consideració de la llengua catalana, cap a la «comicitat alta». L'experiència estètica que se'n deriva permet que el teatre breu català pugui assolir funcions i plaers emotius que, en altres literatures, eren reservats al *vaudeville* (penso en Scribe), a la comèdia de costums i, fins i tot, a la sentimental. Sense obliterar el canal tradicional de figures, situacions, llenguatge, etc., des dels primers anys del segle XIX, el teatre breu català admet una interacció més compassiva i, al capdavall, més solidària, amb herois imperfectes, sofrents i oprimits en provocar dins l'ànim o l'ànima de l'espectador el somriure o la tendresa. Heus-ne aquí una prova: la caracterització de la dona guanya profunditat i varietat, i s'allunya, mal que sigui únicament en algunes ocasions, del tractament menyspreador (la dona pueril, ximpleta...) o misogin.

Bibliografia citada

Álvarez de Miranda, Pedro. «Los libros de viajes y las utopías en el XVIII español». Dins: Guillermo Carnero, coord. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, VII, p. 682–719.

Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. València - Madrid: Castalia, 1976.

— i Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vol.

[Arrau i Estrada, Josep]. *Saynete. La avaricia castigada per la astucia den Tiñyeta*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, «Fragments literaris». Ms. A-147, 28 fulls.

Berger, Peter L. *La rialla que salva. La dimensió còmica de l'experiència humana*. Barcelona: La Campana, 1997.

Cañada Solaz, Rosa J. *Literatura popular de los siglos XVIII y XIX en Valencia. (Aproximación a partir de los pliegos de cordel existentes en las Bibliotecas Valencianas)*, tesi doctoral dir. per Antonio Tordera Sáez. Universitat de València, 1994, 2 vol.

Carbonell, Jordi. «La literatura catalana durant el període de transició del segle XVIII al segle XIX». Dins: *Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, p. 269–314.

Caro Baroja, Julio. *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente, 1974.

Castells i Altirriba, Joan. «Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX». *Estudios escénicos*, 19 (abril 1975), p. 13–46.

Checa Beltrán, José. «Poética de la risa». *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*. *Scriptura*, 15 (1999), p. 11–27.

Comas, Antoni. *Història de la literatura catalana, IV*. Barcelona: Ariel, 1981, 2a. ed. cor.

Crítica chistosa de un aprenent sabater, afamant, xarayre y burleta. Barcelona: Llibr. de Pere Maimó, s. a. [183.?].

— Vegeu: *Sainete nou del aprenent sabaté...*

Curet, Francesc. *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Publicacions de la Institució del Teatre, 1935.

Eco, Umberto. *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino, 1991.

Entremes del Marques Cuinat. Barcelona: Pere Maimó, 1839.

FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972.
— «El teatre». Dins: Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas. *Història de la literatura catalana, VIII*. Barcelona: Ariel, 1986, cap. I, p. 54–69.
— (ed.). *Sainets de la vida picaresca*. Barcelona: Edicions 62, 1967.
— (ed.). *Sainets del segle XIX*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
FERRANDO FRANCÉS, Antoni (ed.). Pere Jacint Morlà. *Poesies i col·loquis*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1995.
GARCÍA GARROSA, María Jesús. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751–1802*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
IGUAL, Manuel Andreu. *Saynete nuevo intitulado El barber que ha tret en la rifa dels porchs*. Barcelona: Oficina de Francisco Generas, s. d. [1804?].
IRIARTE, Tomás de. *Los literatos en Cuaresma* (amb *La librería. Fábulas*). Madrid: CIAP, s. d.
JAUSS, Hans Robert. «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria». Dins: H. U. Gumbrecht [*et al.*] (ed.). *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca: Anaya, 1971, p. 37–114.
— *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1992, 2a. ed. cor. i aum.
JONARD, Norbert. «La nature du comique dans le théâtre de Goldoni». Dins: Christian Bec i Irène Mamczarz (ed.). *Le théâtre italien et l'Europe (XVII–XVIIIe siècles)*. Città di Castello: Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 181–200.
LALO, Charles. *Esthétique du rire*. París: Flammarion, 1949.
MARCO, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, 1977, 2 vol.
MARTÍ MESTRE, Joaquim. «Un col·loqui valencià del segle XVIII». *Llengua i literatura de la Decadència*. *Caplletra*, 9 (1990), p. 129–145.
— (ed.). *Col·loquis eròtico-burlescos del segle XVIII*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1996.
MAS CASELLAS, Josep M. Vegeu Pep Vila (ed.).
MAURON, Charles. *Psychocritique du genre comique*. París: Librairie José Corti, 1964.
PESARRODONA I PÉREZ, Aurèlia. *Transmodalització i paròdia en dues* tonadillas *sobre bandolers*, treball de recerca dir. per Francesc Bonastre. Doctorat de Musicologia, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

PLANA, Ignasi. *El gall robat per les festes de Nadal*. Dins: X. Fàbregas (ed.). 1967, p. 13-34.
PONS I PONS, Antoni-Joan i Josefina SALORD I RIPOLL, introd. Joan Ramis i Vicenç Albertí. *La Alonsíada*. Ferreries: Consell Insular de Menorca, 1985. (Ed. facsímil.)
PORRAS, Francisco. *Titelles. Teatro popular*. Madrid: Editora Nacional, 1981.
PRATS, Modest. «La llengua catalana al segle XVIII. Pautes d'estudi». Dins: Pep Valsalobre i Joan Gratacós (ed.). *La llengua catalana al segle XVIII*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995, p. 15-73.
PUIG, Pau. Vegeu Pep Vila (ed.).
ROSSICH, Albert. «La literatura catalana entre el barroc i el romanticisme». *Llengua i literatura de la Decadència*, *Caplletra*, 9 (1990), p. 35-57.
Sainete nou del aprenent sabaté, magre y burleta, primera part. Barcelona: Casa Juan Llorens, 1860. [Impr. de José Tauló.]
— Vegeu: *Crítica chistosa...*
SALA VALLDAURA, Josep Maria. *Cartellera del Teatre a Barcelona (1790-1799)*. Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
— *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*. Lleida: Milenio, 2000.
— (ed.). *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Barcelona: Barcino, en premsa.
SERRÀ CAMPINS, Antoni. *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*. Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.
— (ed.). *Entremesos mallorquins*. Barcelona: Barcino, 1995.
SERRA MILA, Maria Rosa. «El teatre de Pau Puig». Dins: Albert Rossich, A. Serrà Campins i Pep Valsalobre (ed.). *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger, 2001, p. 391-398.
— (ed.). Pau Puig. *Poesia. Teatre*. Barcelona: Barcino, en premsa.
SIRERA, Josep Lluís. «Del sainet valencià i els seus límits». *L'aiguadolç*, 19-20 (1994), p. 35-42.
SUBIRÁ PUIG, José. *La tonadilla escénica. Sus obras y autores*. Barcelona: Labor, 1933.
SUERO ROCA, Maria Teresa. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987-1997, 4 vol.
TARRAGÓ ARTELLS, Maria. *El Teatre de les Comèdies de Reus. Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*. Tarragona: El Mèdol, 1993.

VILA, Pep. *El teatre*. Girona: Diputació – Caixa de Girona, 1998. (Quaderns de la Revista de Girona, 70).

— «El teatre de l'època de la Il·lustració». Dins: Albert Rossich, A. Serrà Campins i Pep Valsalobre (ed.). *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger, 2001, p. 81–102.

— (ed.). Josep M. Mas Casellas. *Comèdia nova de la resurrecció del canonge Molet*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2000.

ZABALA, Arturo. *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. València: Institució «Alfons el Magnànim» - Diputación, 1982.