

És aquí que fan comèdia?

EL TEATRE BREU CATALÀ A LES
DARRERIES DE L'EDAT MODERNA

Anna Maria Villalonga



És aquí que
fan comèdia?

És aquí que fan comèdia?

EL TEATRE BREU CATALÀ A LES
DARRERIES DE L'EDAT MODERNA

Anna Maria Villalonga



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

Filologia UB
BIBLIOTECA CÀMAR

Sumari

Introducció	9
CAPÍTOL I. LA SITUACIÓ DEL TEATRE CATALÀ A LES DARRERIES	
DE L'EDAT MODERNA	13
El teatre en llengua catalana.	33
La polèmica amb el pensament il·lustrat	55
La desqualificació moral: el paper de l'Església.	79
CAPÍTOL II. EL TEATRE BREU, REDUCTE DRAMÀTIC DEL CATALÀ	
Problemàtica terminològica i tipus de peces	113
Entremesos i sainets	132
Orígens	132
L'entremès barroc	147
L'entremès del segle XVIII	166
Un incipient camí envers la modernitat.	221
CAPÍTOL III. L'ESTABLIMENT DEL CORPUS I LA SEVA PROBLEMÀTICA	
Localització.	235
Datació	239
Títols.	249
Autoria	265
ANNEXOS	
Annex I. Corpus d'obres.	293
Annex II. Descripció de la llibreta de Ramon Pasqual	321
Bibliografia	325

Introducció

Les pàgines que seguiran tenen la voluntat d'aproximar-se al teatre breu en llengua catalana de les darreries de l'edat moderna, període que comprèn la segona meitat del segle XVIII i la primera del XIX. Aquesta periodització no ens ha d'estranyar, ja que en l'àmbit català la primera part del Vuit-cents encara té un fort lligam amb els trets culturals, literaris i artístics setcentistes. De fet, no serà fins a la segona meitat de la centúria que podrem parlar d'època contemporània. Pel que fa al concepte de teatre breu, ens referim a les mostres d'una dramaturgia de tipus comercial, humorístic i profà, formada per textos de poca extensió en català i bilingües, que té com a finalitat principal la diversió del públic. Un teatre de característiques pròpies, escrit majoritàriament en vers, però també en alguns casos en prosa, que gaudí d'un èxit popular extraordinari malgrat la desqualificació estètica, la pugna amb la intel·lectualitat il·lustrada i l'oposició eclesiàstica que va patir.

Tradicionalment, ha estat un teatre molt poc valorat. La consideració de literatura menor, vinculada a l'extensió de les peces però sobretot a la suposada poca vàlua literària, l'ha mantingut al marge de la majoria dels estudis de literatura catalana. Alguns dels seus trets característics —l'humor fàcil, el llenguatge col·loquial, la temàtica popular— l'han situat sistemàticament fora del concepte d'«autèntica» literatura. La situació sociopolítica del Set-cents i del Vuit-cents catalans, que va comportar la manca d'unes vies d'expansió culturals normalitzades, afavorí que aquesta escassa valoració fos més acusada que en les literatures de l'entorn. Paradoxalment, és en el gènere breu on es preservà l'única dramaturgia en llengua catalana, a desgrat de

l'intens procés de castellanització de la societat com a conseqüència de l'adveniment dels Borbons.

Al llarg del temps, la desconeixença al voltant de la considerable quantitat de textos que constitueixen la tradició del gènere ha estat absoluta, ja que només un nombre reduït i recurrent de títols apareix en els treballs literaris i en les històries de la literatura. Per tant, la primera tasca que ens ha calgut abordar ha estat establir un catàleg de testimonis que ampliés el que s'ha conegut fins ara. L'elevat i inesperat nombre de peces trobades (que sobrepassen les cent cinquanta) ha permès determinar la dimensió quantitativa i qualitativa d'aquesta dramaturgia i aprofundir en la seva anàlisi. El corpus amb el qual hem treballat ha resultat fonamental per aclarir i fixar idees, ampliar visions i plantejar la possibilitat de noves vies de recerca.

Inserit en plena Il·lustració, es tracta d'un teatre amb unes connotacions especials des del punt de vista lingüístic, ideològic i estètic. Naturalment, hem hagut de remuntar-nos a períodes anteriors (especialment al Barroc) per argumentar-ne la procedència i poder resseguir, des de les diferències i les similituds, les característiques que finalment configuren el gènere; un gènere que evoluciona i que, al llarg del període i de manera molt lenta, avança d'uns textos antics i simples a d'altres més elaborats que se situen a la base de la comèdia de costums.

D'altra banda, aquest estudi també intenta acostar-se a la poètica del gènere: determinar-ne les particularitats, estudiar-ne els temes principals i provar d'analitzar les constants al voltant de personatges, trames, motius i recursos humorístics i lingüístics. Per fer-ho, ha estat necessari situar les peces en el seu context històric, però especialment sociològic i sociolingüístic. És important definir la funció que exercia aquest teatre, que va íntimament lligada al lloc i al caràcter de la representació. La recepció hi va tenir un paper cabdal. Lògicament, la comparació amb les literatures més pròximes, sobretot la castellana —amb la qual els punts de contacte són innegables—, ha resultat imprescindible per definir el cànon del gènere.

Malgrat que aquest teatre s'inscriu en una tradició europea d'arrels molt reculades, és important remarcar les particularitats pròpies que presenta dins del conjunt dels territoris del domini lingüístic del català. Per tant, ens hem fixat en les seves manifestacions arreu: el Principat, València, Mallorca, Menorca. El gènere, en general, es caracteritza per posar al servei de la comicitat i de l'entreteniment el variat conjunt de recursos que ofereix la llengua. A causa de la situació lingüística de la societat catalana, amb la dicotomia entre la llengua del poble i la llengua de la cultura, aquest tret adquireix una dimensió singular. L'element lingüístic esdevé un factor fonamental, pràcticament indestruïble de la naturalesa principal del teatre breu. Així, la llengua, i l'aplicació dels seus recursos, serà bàsica per configurar el desenvolupament del gènere en l'àmbit català i per descriure'n les característiques.

Un altre aspecte significatiu és l'existència dels factors multidisciplinaris que afecten els gèneres teatrals. No només té importància el text pròpiament dit, sinó també el conjunt d'elements paratextuals que l'envolten (declamació, gestualitat, escenografia, vestuari, música, il·luminació, etc.). Són elements especialment rellevants en un teatre on l'erotisme, l'escatologia i l'humor baix tenen una forta presència. La censura era omnipresent a l'època, i sovint la part del text que els censors no autoritzaven o suprimien podia ser fàcilment substituïda per la posada en escena o la interpretació dels actors. També coneixem la marcada incidència de la part musical i dels elements visuals en aquest teatre, amb la introducció dels nous avenços de la tècnica en qüestions d'escenografia. El coneixement d'aquest conjunt d'elements sempre ha significat un repte en els estudis diacrònics de les arts escèniques. Resulta òbvia la incertesa a l'hora de reproduir amb exactitud les representacions de cada període. Aprofundir en una obra dramàtica basant-nos únicament en el text significa indefectiblement fer-ne un estudi parcial, perquè els factors externs (la vis còmica d'un actor, un accent especial, l'impacte de la música) poden ser decisius. Endemés, pel que fa a aquestes qüestions aplicades als gèneres breus catalans, també cal tenir pre-

sent el lloc habitual de les representacions (sovint en espais de la vida quotidiana, fora dels circuits comercials) i la migrada bibliografia amb la qual comptem.

El període de temps que abraça aquest treball fou una època d'una gran inestabilitat política, que comprèn esdeveniments tan importants com la Guerra del Francès, les guerres carlines i un inacabable rosari d'alçaments militars que van provocar l'alternança constant d'etapes de governs absolutistes i de governs liberals. Els fets propiciaren l'aparició d'un teatre de tipus propagandístic i pamfletari que Xavier Fàbregas (1969) batejà com d'agitació política i que caracteritzà molt encertadament. Aquestes mostres dramàtiques, clarament de circumstàncies i compostes amb una intencionalitat molt concreta, no són susceptibles de ser estudiades d'acord amb uns criteris estrictament literaris; reuneixen una sèrie de condicions que les allunyen del gènere que hem volgut analitzar. Per tant, i malgrat que els autors principals sovint coincideixen, com és el cas paradigmàtic de Josep Robrenyo, el teatre polític ha restat al marge del corpus establert i de la investigació.

Capítol I
La situació del teatre català
a les darreries de l'edat moderna

Ja al llarg dels segles *xvi* i *xvii* l'ascensió del castellà en les àrees de parla catalana esdevingué un fenomen progressiu i incontrovertible. És un fet que no podem deslligar de la particular situació sociopolítica dels territoris de la Corona d'Aragó, que compartien rei amb Castella malgrat mantenir —amb creixents limitacions— les institucions pròpies. La relació era molt forta i, tant per implicacions polítiques com per qüestions econòmiques i comercials, la presència del castellà al Principat, a les Illes i particularment a València fou cada vegada més important.

Durant el *xviii*, a conseqüència de la nova legislació borbònica imposada després de la Guerra de Successió, la instauració del castellà assolí el seu punt àlgid. La nova monarquia, absoluta i centralitzadora, propugnà una uniformitat que va posar molt especialment l'accent en la unitat lingüística. Imposà el castellà en tots els territoris¹ i exercí una forta pressió contra tots els àmbits de la cultura en català. El castellà es convertí en la llengua de l'Administració i dels documents oficials i esdevingué el vehicle de la literatura culta i de la premsa, plataforma de difusió informativa i cultural que tot just començava a desenvolupar-se.

El procés de castellanització agreujà la diglòssia ja existent. La majoria de la població, independentment de la classe social, tenia el català

¹ Naturalment, en van restar al marge l'illa de Menorca, en poder de francesos i anglesos en períodes alterns, i el Rosselló, que pertanyia a França pel Tractat dels Pirineus des de 1659.

com a llengua pròpia, en la qual s'expressava habitualment. Per contra, la llengua de prestigi literari era el castellà, que els escriptors empraven tant en l'obra de creació com quan feien teoria literària. Un exemple important el representa l'erudit d'Oliva Gregori Maians, un dels principals introductors de l'estètica neoclàssica en les lletres hispàniques, que sempre va escriure en castellà o en llatí. El mateix podem dir dels intel·lectuals integrants del «grup valencià» (Pérez-Bayer, Piquer, Blasco, Muñoz, Cavanilles, Raimon Magí, Benet Montfort, Cerdà i Rico, etc.), de gran rellevància en la Il·lustració espanyola.

El conreu majoritari de la literatura en castellà no impedí l'existència, en el darrer període de l'edat moderna, d'un cert nombre de textos en català pertanyents a tots els gèneres. Tanmateix, hom detecta una descompensació important entre la producció poètica, força abundant; la teatral, menys nombrosa, i la prosa purament literària, que és minsa. Aquest fet no és exclusiu de la prosa en català, sinó una qüestió generalitzada que podem vincular a les característiques pròpies de la Il·lustració. També a la resta d'Europa predominen el gènere assagístic i els estudis erudits i científics per damunt de la prosa de creació. En qualsevol cas, l'existència de mostres literàries en català, independentment del gènere, no implica que gaudissin d'un estatus normalitzat o que poguessin seguir les vies d'expansió d'una cultura consolidada. De fet, no era així, i tal vegada aquest és el motiu que moltes hagin restat ocultes, ignorades o inconegudes fins que els prejudicis al voltant de la literatura d'aquest període no han començat a desaparèixer.

A pesar de la migradesa de la producció, pel que fa als gèneres dramàtics en català del segle XVIII i principis del XIX, podem esbossar la classificació següent:

a) Teatre religiós d'intenció pietosa. Obres generalment hagiogràfiques que es representaven amb motiu de les diverses festivitats religioses, especialment el dia de les commemoracions dels sants. En tenim algunes mostres: *Tragèdia fructuosa de l'Il·lustríssim màrtir Frutuós* (1774),

atribuïda a Melcior Bru-Descatllar;² *Tragèdia dels sants Sixto, Llorenç, Hipòlit i Romà* (1772), de Josep Balanda i Sicart;³ *Tragèdia de Sant Abdó i Sant Senén*, sense data i sense autor conegut. Són obres amb aparença neoclàssica —fins i tot s'anomenen tragèdies— i presenten els sants com a herois clàssics. Analitzades en profunditat, però, palesen sens dubte la perpetuació d'un component estètic barroc. Antoni Comas (1981) havia establert una distinció entre aquest teatre i les obres tradicionals religioses, pertanyents als cicles de Pasqua i de Nadal i relacionades en general amb la litúrgia. Tanmateix, fa més sentit considerar conjuntament la totalitat de la dramaturgia religiosa. Aquesta és també l'opinió de Sala Valldaura (2006: 131), que, a més, afegeix encertadament que moltes d'aquestes manifestacions teatrals litúrgiques «continuen, o adapten, representacions d'origen anterior, sovint medieval».

b) Traduccions de peces teatrals foranes, situades bàsicament a les àrees de parla catalana que no es trobaven sota la dominació de la Corona espanyola. Destaquen principalment autors com Miquel Ribes, Antoni Febrer i Cardona i Vicenç Albertí. Miquel Ribes era rossellonès (monjo de Sant Miquel de Cuixà) i pertanyia al grup de lletraferits de Tuïr. Per la seva evident vinculació amb les lletres franceses, va traduir l'*Athalie* i l'*Esther* de Racine i el *Polyeucte* de Corneille. Antoni Febrer i Vicenç Albertí, tots dos menorquins, feren traduccions en l'àmbit cultural de la Menorca dominada pels anglesos, que no van exercir cap tipus d'imposició lingüística. L'erudit Antoni Febrer i Cardona, sempre guiat per l'esperit didàctic de la Il·lustració, efectuà traduccions al català de diverses obres procedents de França, entre elles cinc peces del jesuïta Gabriel François Le Jay, escrites originalment en llatí i adreçades

2 Monjo de Sant Miquel de Cuixà des de 1723 i prior claustral des de 1755, no en coneixem el lloc ni la data de naixement. Va morir al monestir l'any 1759.

3 Josep Balanda i Sicart (Perpinyà, 1721-1787). A més d'escriure teatre, fou juríconsult i professor.

als alumnes del selecte col·legi Louis Le Grand de la Companyia de Jesús a París. Vicenç Albertí traduï al català autors com Goldoni, Metastasio, Molière, Beaumarchais, Moratín fill i Ramón de la Cruz. En va fer veritables versions destinades al públic de l'illa. Modificava noms, personatges, topònims, etc.; intentava aconseguir l'adaptació més oportuna i motivadora per a la concurrència que havia d'assistir a les representacions.

c) Teatre culte, de caràcter profà. Destaca bàsicament la figura del menorquí Joan Ramis i Ramis. Format lluny de la pressió lingüística del castellà, és el dramaturg il·lustrat més important de les lletres catalanes. Fou autor de l'única tragèdia neoclàssica en llengua catalana, *Lucrècia o Roma llibre*, així com de la tragicomèdia *Rosaura o el més constant amor* i de l'obra *Armindia*, ambientada en el passat medieval.

d) Teatre profà breu (entremesos, sainets, diàlegs, colloquis, monòlegs), quasi íntegrament de caràcter burlesc. En aquest grup podem incloure les peces de propaganda i d'agitació política, en el conreu de les quals destaca sens cap mena de dubte la figura de Josep Robrenyo.

Malgrat aquesta llista, no podem considerar que la situació dels gèneres dramàtics en llengua catalana fos reeixida. Les grans sales teatrals de les principals ciutats de l'àmbit català estaven vinculades, com a la resta de l'Estat, a les noves administracions municipals i territorials borbòniques, que depenien directament de l'autoritat governamental i en última instància de la Corona. Com en segles anteriors, constituïen una de les principals fonts d'ingressos per mantenir els hospitals i els hospicis i per satisfer les necessitats dels pobres de les ciutats. A Barcelona, el Teatre de la Santa Creu (o Principal)⁴ depenia a tots els efectes

4 El Teatre de la Santa Creu va començar a ser conegut pel nom de Teatre Principal quan perdé l'estatus d'únic teatre autoritzat per la Corona i aparegueren altres locals que van començar a funcionar regularment. Segons Fàbregas (1975: 79), «sobretot a partir del 1837, any de la fundació del Liceu». Fàbregas també constata processos similars a les ciutats de Mallorca i València, ja que en ambdós casos trobem «l'existència

de l'hospital del mateix nom. A València, l'hospital general i reial, la Santa Casa, també tenia el monopoli del teatre; fins i tot establia els preus de les entrades, contractava les companyies i, evidentment, gestionava i distribuïa les recaptacions. El mateix succeïa a Girona, on els llibres de comptes de l'hospital recollien els ingressos derivats de les entrades dels saraus de Carnestoltes, o a la Casa de Comèdies de l'Hospital de Lleida, que «amb capacitat per a unes 300 persones, fou arrendada per la Junta a Antoni Melet l'11 de febrer de 1760, per tres anys i 270 lliures (90 cada any), i un reial decret de juny de 1762 concedia al seu teatre l'exclusiva de les representacions» (Sala Valldaura 2007: 7). També Tarragó Artells (1993), en fer-se ressò de la situació del Teatre de les Comèdies de Reus, recull detalladament la vinculació d'aquesta sala amb l'Administració i, per descomptat, amb la beneficència: «S'hi estipulava el preu de les entrades, la propina de 6 rals a l'*alcaide*, el lliurament de l'octava part de beneficis obtinguts a l'Hospital, com ja era obligat des de sempre, etc.» (p. 57). El teatre en llengua catalana, per tant, tenia poques possibilitats de desenvolupament en un context tan pròxim als organismes institucionals i tan relacionat, com veurem, amb l'ambient teatral de la resta de l'Estat.

En la nova societat il·lustrada europea, el teatre era sens dubte l'entreteniment principal de la gran majoria de la població. No es tractava d'una novetat, perquè ja des de l'antiguitat clàssica totes les manifestacions relacionades amb les arts escèniques gaudien d'una gran prèdica. Tanmateix, els canvis socials que es produïren a l'Europa del XVIII (augment demogràfic, primers avenços de la tècnica, incipient aparició dels

de sengles teatres Principals». Altres sales de Barcelona que sorgiren a la mateixa època foren el Teatre de la Mercè i el Teatre del Carme. Les programacions dels tres nous locals ja apareixen anunciades a la cartellera del *Diario* el mateix any 1837. Tanmateix, la denominació popular del Teatre de la Santa Creu era molt variada. Abans de l'inici de les funcions del Liceu, el nom més usual era Teatro de Barcelona. També s'anomenava Teatro de les Òperes i Comèdies, Casa Teatro, Casa de Comèdies i Teatro Nou, arran de la reconstrucció de l'any 1788.

processos industrials, consolidació d'una menestralia urbana en alça, ascensió de la burgesia) van afavorir l'aparició d'una nova cultura de l'oci, a la qual tenien accés, cada cop amb una presència més forta, tots els estaments socials. Xavier Fàbregas (1975) va fer un interessant recorregut entorn de les diverses formes d'entreteniment de la Barcelona de l'època, tot i que el teatre —amb totes les seves variants— continuava essent la diversió per excel·lència.⁵

El teatro en el siglo XVIII era un espectáculo «de masas» al que acudía todo el pueblo desde el Rey abajo, que ponía anualmente cientos de comedias, y que movía importantes cantidades de dinero (Herrera Navarro 1993: XXI).

A tot l'Estat, les temporades teatrals anaven de Setmana Santa a Setmana Santa, amb un període sense activitat durant la Quaresma (tret d'algunes obres religioses). A cada inici del període es tornaven a formar les companyies, que havien de complir una sèrie de requisits legals per obtenir els permisos. Segons Herrera Navarro (1993: xxxiv), a començaments del XVIII només existien vuit companyies ordinàries a tot l'Estat, que es repartien les actuacions arreu de la totalitat del territori. Aquest nombre augmentà fins a catorze a finals de segle. El públic en podia tenir informació per avançat gràcies a la premsa, que publicava cada any les dades de les companyies autoritzades oficialment per treballar al llarg de la nova temporada.⁶ Al *Diario de Barcelona*, normal-

5 Esmenta els inicis de la fotografia, les primeres activitats esportives, els jocs de societat, els saraus, els llibres de jocs i passatemp, els balls, les col·leccions públiques de figures de cera, el Carnestoltes i tota classe de festes col·lectives, les commemoracions massives de fets polítics i bèl·lics, etc. El *Diario de Barcelona* també solia anunciar aquests esdeveniments, que normalment tenien molt ressò a la ciutat. Sota l'epígraf «Diversiones Públicas», hom consignava el lloc i l'hora dels balls de màscares, saraus, actes de beneficència, espectacles de «volatines», etc.

6 Suero Roca (1987, vol. 1) recull amb detall les qüestions pràctiques i de funcionament de la maquinària teatral a Barcelona —molt similar a la resta de ciutats importants—, que aquí només esbossem succintament com a panoràmica introductòria. Així

ment hi apareixia la indicació dels preus i les condicions de les representacions, així com el nom del director i dels actors i la categoria que cadascun ostentava (primer actor, primera actriu, galant, actor de caràcter jocós, graciós, actor o actriu joves, etc.). Tota aquesta informació interessava molt al públic. Les jerarquies que s'establien dins les companyies tenien força importància. Alguns actors i actrius arribaven a assolir, al llarg de les seves carreres, una gran popularitat, sovint d'àmbit estatal. Els seus noms eren coneguts pel gran públic i apareixien força a la premsa.⁷ No era estrany trobar nissagues d'actors d'una mateixa família (inclosos els nens) que treballaven junts durant molts anys en una mateixa companyia.⁸

A les grans ciutats, era freqüent la convivència de més d'una companyia professional autoritzada oficialment. A Barcelona, hi trobem al llarg de dècades les companyies espanyola i italiana, amb presència estable durant tota la temporada.⁹ La companyia italiana solia represen-

mateix, el conjunt de l'obra de Xavier Fàbregas i els treballs de Palacios Fernández (1998) i Sala Valldaura (1999 i 2000) ens n'ofereixen una extensa informació. L'acurat estudi d'Andioc (1987), tot i que s'ocupa del tema a la ciutat de Madrid, aporta dades molt útils com a punt de comparació amb la situació dels teatres de l'àmbit català. Malgrat la gran quantitat de qüestions comunes, l'autor no creu que es pugui generalitzar en tots els aspectes a partir de conclusions sobre una única ciutat, per més que es tracti de la capital.

7 Sovint els anuncis informaven dels papers que els actors més estimats representaven: «*L'aprenent sabater* (gracioso entremés catalán): Sr. Ibáñez – alguacil. Sr. José Robreño – mestre Bernat. Hará el aprenent – Robreño menor» (*Diario de Barcelona*, 28 de desembre de 1835).

8 És el cas d'alguns fills de Josep Robrenyo o de la nissaga dels Valero. A la temporada 1847-1848, coincidien a la companyia espanyola de Barcelona el director i primer actor José Valero, la primera actriu Josefa Valero i un altre membre de la família, un actor d'edat avançada que havia tingut força presència als escenaris en dècades anteriors.

9 Aquest no és un fet nou. Albert Rossich (2001: 57) ja en parla en referir-se a la situació del teatre en l'àrea catalana en segles anteriors: «Les primeres representacions de companyies italianes, i en italià, són gairebé coincidents en el temps amb les castellanes. Com escriu Melveena McKendrick, a la segona meitat del segle XVI “las compañías españolas tuvieron que competir en su propio suelo con las italianas, incluida a su debido tiempo la *commedia dell'arte*”».