

## DEL TEXT A L'ESCENA. EL TEATRE BURLESC DEL SEGLE XVIII

La representació i l'escenificació de la dramaturgia popular catalana del segle XVIII refermen els trets habituals del teatre popular i són, doncs, molt funcionals, atesos els llocs escènics triats, el caire festiu, el muntatge i la interpretació per part d'afeccionats, etc. Sovint, els seus autors no forneixen gaire informació sobre el disseny escenogràfic, el moviment o l'expressió extraverbal dels actors, però és possible d'analitzar les marques de representació, ultra les didascàlies implícites, a fi de poder concloure algunes característiques generals sobre la manera de fer teatre durant aquella època, la qual cosa, a més a més, es pot generalitzar als períodes contigus i al marc general del teatre popular.

Es tracta d'un treball que ha de tenir en compte la semiòtica de l'escena i la pragmàtica de la recepció, partint de l'enunciació, perquè, al cap i a la fi, la primera fase de la comunicació teatral depèn en aquest tipus de recerca del text escrit, ja que no hi ha documents transcriptors i reproductors o maquetes, dissenys, etc. L'objectiu és el d'observar la teatralitat implícita i explícita en el text com a «partitura» de la posada en escena i refer, així, ni que sigui molt parcialment, la representació, l'escenificació i la interpretació de la dramaturgia popular, en general, i del segle XVIII en particular; totes tres qüestions encara no han estat prou estudiades dins el marc de les lletres catalanes. Com a segon propòsit, des del punt de vista de la historiografia, l'anàlisi de les continuïtats i les evolucions escenogràfiques ens ajudarà a establir amb una mica més de rigor i suport l'evolució i la periodització del teatre català.

D'ençà de la *Poètica* d'Aristòtil (veg. Aristòtil: 1448 b), les semblances i les diferències entre el mode narratiu i el mode dramàtic quedaren establertes. Algunes de les mostres de la literatura popular setcentista ho fan avinent. Els col·loquis dialogats i els fàstics pertanyen a l'àmbit teatral més elemental des del moment que demanen una interpretació, ni que sigui mitjançant una mudança de veu, un petit desplaçament del narrador-actor segons el personatge o un canvi en la gesticulació i l'expressió corporal. De fet, l'origen és l'enriquiment de la poèticitat gràcies a la teatralitat, dins un comú canal oral, si fa no fa com succeeix amb les actuacions d'un joglar, d'un farsaire o d'un *bululú*. Segons

Antoni Ferrando, els primitius monòlegs dels col·loquiers «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» (veg. Ferrando Francés 1995: 29). (Pel que fa a l'origen dels sainets, s'hauria de precisar que provenen més directament de l'evolució de l'entremès i del teatre breu en general.)

A banda de les afinitats amb la poesia festiva i la dialogada i amb la literatura de cordill, aquesta teatralitat del col·loqui setcentista queda ben refermada per la seva recepció: *Del torn de les Monches de S. Cristòfol*, per exemple, fou escenificat en una casa particular com una peça teatral (Cañada Solaz 1994: ap., doc. 7), i, també, per la morfologia dels col·loquis més complexos, ja que hi apareixen diversos personatges, acotacions, etc. L'expressió corporal (el gest, la mímica i el moviment) i la diversificació de tons fan del col·loquier un actor. Hi ha, però, obres que són ben lluny de les estratègies més elementals o rudimentàries de la dramaturgia dels raonaments. El títol, de vegades, ja ho posa de relleu: l'*Entremès de la sogra y la nora* és considerat com un entremès perquè es tracta d'una peça plena de moviment, d'accions, gestos, renys, apartes, cants, etc., la qual cosa, d'altra banda, explica la seva difusió, també editorial. Tanmateix, la confusió de termes (*col·loqui, joc, parlament, matraca, pas, comèdia...*) resulta molt corrent: Carles Ros escriu el *Coloqui entretengut, hon se reciten algunes de les moltes rinyes, que solen passar entre Sogres, y Nores* (Sansano 2007: 497-508), amb un argument, una estructura i uns personatges pensables igualment per a un entremès de desfilada davant un jutge (Martínez López 1997: 64-73):

És Antoni, un llaurador, de cert poblet de l'horta de València, que ha vingut a la Ciutat, a l'estudi de l'Advocat, per a que'l aconcelle com aquietar a sa muller, y nora, per estar les dos en una contínua guerra, o com a sogra, y nora, segons solen dir. Badoro, y Eusebi, també llauradors del mateix lloch, acompanyen a Antoni. Oïda la relació dels tres, dóna l'Advocat un garrut concell per a aquietar la sogra. Y entrant los llauradors apresuradament al Estudi del Advocat, dihuen per son orde (Sansano 1997: 497).

Comptat i debatut, el terme *col·loqui* abraça «tota mena de peces més o menys dramàtiques breus i de tarannà còmic i burlesc» (Sansano 2007: 241), de la mateixa manera que *entremès* ho féu a les Balears.

Encara que se situï al llindar de la narració oral —sobretot del «romanç» *sensu lato*—, la relació és rebuda com a soliloqui o monòleg situacional i extensional perquè el públic té consciència de la seva condició de fragment d'una obra llarga, si la sent en una casa particular interpretada per un aficionat i si en sap més o menys la procedència. Quan el tema de la relació és l'autobiografia d'un pinxo, brivall, guapo, murri, fanfarró, pot vincular-se a la tradició —i, fins i tot, a l'etimologia (Cotarelo y Mori 1911: CCLXXIV-CCLXXVI a)— de la *jácara* o pot haver-se manllevat d'un sainet: pensem en l'aparició de Manolo de l'obra

homònima, amb l'enfilall de les seves gestes, o les exageracions dels soldats fanfarrons, tan aplaudides dins la sèrie de Juan Ignacio González del Castillo. En tot cas, l'estructura de la *Vida dels capitulars del Born y canonges de la Pescaderia de Barcelona* (Sala Valldaura 2007: 353-366) no és pas gaire diferent de la del *Colloqui del torn de les monches de Sent Cristòfol* (Sansano 2007: 423-433), respecte al to, l'extensió, la combinació del discurs narratiu amb els diàlegs, etc. El *Colloqui de Pepo i els trastos de casa* (Martí Mestre 1996: 179-190) comença d'una manera semblant a les relacions, tot fent-se un contigu espai escènic virtual: «A fora, a fora, xicots, / deixeu a Pepo passar». Més enllà, però, de les similituds estructurals, tonals, temàtiques, etc., cal aplicar a les relacions una definició funcional i no pas essencialista, talment com en el cas dels colloquis.

La transmissió oral, a pagès, de colloquis, entremesos i balls parlats o l'existència d'un teatre improvisat ha estat prou testimoniada, no solament al llarg del segle XVIII, sinó també a la centúria següent (Serrà Campins 1983 i 2001). Òbviament, la posada en escena era ben rudimentària: definir un espai escènic pel sol fet d'encerclar-lo d'«espectadors» o d'acabar-lo al «públic» fent córrer una cortina, fent servir un empostissat, etc. N'hi havia prou amb una lleu disfressa i amb l'ús d'algun accessori, que assolía un valor realista i simbòlic, per metonímia: un parell de cadires com a lloc interior, un pa com a motiu, un bastó com a marca de la fi de la peça, etc. Quan l'obra tenia un caràcter paròdic, aquesta dramaturgia tan elemental contribuïa a reforçar-lo.

En general, el teatre popular confia prou en la creació d'un disseny escenogràfic per mitjà dels diàlegs. Si, ultra això, les indicacions de les rèpliques són materialitzades damunt l'escenari, no hi fa res, perquè aleshores les didascàlies implícites de caire verbal acompleixen una funció de redundància, d'èmfasi o de captació d'interès sobre allò que l'espectador veu. D'aquesta manera, poden haver-hi portes practicables, si l'obra es fa en una casa particular o en un pati, però poden esdevenir virtuals, imaginades, en un indret completament a l'aire lliure. Cal pensar que, sovint, l'autor coneix el lloc on es farà la representació i hi adequa la localització de la peça. Tal vegada, l'*Entremès del moliner* (Serrà Campins 1995: 49 i 281-334) ho pot corroborar, a més de mostrar una *mise en scène* força complicada, tot i que ben típica del teatre breu: s'hi empra l'espai contigu segons l'habitual utilització de dins/fora com a interior de casa/carrer. Les capes fan de Príam i Nolasco, sengles estudiants; la llanterna o, després, un llum, indiquen que és de nit; les armes, llurs males intencions, segons la rèplica d'un d'ells redunda, emfasitza i fa esment:

NOLASCO: [...] Ben armats com uns jueus,  
 en se llanterneta encesa,  
 a l'hort anam a fer presa,  
 ofici propi dels teus.

(v. 301-304)

Després, trauran un escapulari i un rosari per a defensar-se ridículament i religiosament de la por, encarnada per un «abossat», és a dir, per un personatge que va tot tapat. Un apart rebla la situació ridícula, just abans que la molinera tregui el cap per la finestra, que es troba a la primera planta —«Ella abaxa per a obrir» (v. 577), fa Príam— a fi de guanyar verticalitat i, doncs, teatralitat per a la improvisada caixa escènica, en tractar-se d'una casa. N'obre el portal, i el moviment escènic esdevé una mica envitricollat per a l'espectador, ja que no hi ha canvis de decorat ni un espai múltiple, però l'acció ha passat de l'exterior —el camí recorregut, els encontorns del molí— a l'interior, on entren tots tres anunciant l'amenaça, tan coneguda, que el moliner pot arribar d'un moment a l'altre. Es farà *present* tot d'una de manera acústica, en sentir-se com tusten a la porta, cada volta més fort. El pànic consegüent mena a utilitzar l'habitual sac per a amagar-s'hi, així com un forn. L'entrada al molí del marit inicia el final tradicional de la peça, ple de didascàlies icòniques, proxèmiques i kinèsiques, segons els codis riguts i aplaudits des de segles.

En resum, la situació de l'anònim *Entremès del moliner* té des de bon començament la garantia d'haver fet riure en molts altres entremesos anteriors; els personatges només necessiten la vella caracterització d'una peça de roba i un motiu (la gana, per exemple) o llur adscripció a una sola condició laboral, física i moral (ésser estudiant, molinera casada, marit), i les accions acotades són les més sovintejades del gènere: plors, crits, corredisses, batusses, desmais... La reiteració dels elements i dels signes no és, però, cap inconvenient, ans la seguretat d'obtenir la rialla del públic, objectiu primordial de la farsa i, en general, del teatre burlesc.

*L'Entremès burlesch de dos estudiants* (Sala Valldaura 2007: 121-193) presenta una estructura dual, que pot fer pensar fins i tot en el fet que ha ajuntat dos motius de transmissió diferent: el furt del pa i les relacions d'un dels estudiants amb la filla de la venedora. Es tracta d'un text molt llarg, de 1526 versos, però afiliable a una etapa anterior —per exemple, gràcies a la mètrica— d'una possible influència de Ramón de la Cruz i la major complexitat de la sintaxi dramaticonarrativa dels seus sainets. Tot amb tot, les afirmacions de John Dowling sobre l'autor madrileny són aplicables a la peça catalana:

En un sainete de Ramón de la Cruz solemos encontrar dos partes. No son iguales. Normalmente, pero no siempre, la primera parte es más corta que la segunda. Hay un punto culminante en cada parte. Es característica de muchos sainetes de una mudanza de escena inmediatamente después del primer punto culminante. Al segundo punto culminante sigue el desenlace (Dowling 1986 : 29).

Probablement, cal prendre-hi en consideració no solament les escasses diferències qualitatives entre les comèdies (sobretot les burlesques) i els intermedis, sinó també la necessitat d'encadenar les accions, les situacions i els diàlegs

de caire còmic mitjançant un *crescendo* de l'eficàcia jocosa. La rendibilitat general d'aquesta sintaxi continua, però, lligada ben estretament a marques de representació tan particulars com la del pegat a l'ull que fa servir un dels protagonistes de l'*Entramès burlesch de dos estudiants*: tots els espectadors identifiquen sense problemes el personatge tan poc disfressat, a l'inrevés dels seus companys d'escenari, que no el descobreixen. No s'ha pas d'interpretar com una mostra del caràcter rudimentari d'aquesta dramaturgia, sinó com un recurs molt eficaç per a produir un complex de superioritat intel·lectual, informatiu i emotiu al públic a fi d'afavorir-ne el riure sense topalls solidaris. En aquesta obra, i en gairebé totes, els apartes duen a terme aquesta funció.

El mateix que en l'ús del pegat a l'ull s'esdevé quan l'Escolà simula ser un Àngel, per haver canviat de veu i de roba, a l'*Entremes de las beatas*, atribuït per Maria Rosa Serra Milà (2001: 391-392) a Pau Puig. L'autor encara ho rebla fent que una de les beates comenti que l'àngel «sembla tot de la cara / al escolà del convent» (26r a), i és ben defensable que el doble paper fos representat de veres per l'escolà de l'església: la confusió entre la persona real i el personatge que interpretava era un dels recursos irrisoris més celebrats al teatre de cases particulars o, després, de sala i alcova, en veure els amos fent d'actors i disfressats. Per exemple, el baró de Maldà reporta, l'1 de maig de 1800, com el baró de Rocafort feia riure nobles i criats, alguns menestrals, etc., en «eixir primerament ab una gran casaca, y jupa galoneada de or» com a protagonista del sàinet *Los síes del mayordomo Don Ciriteca* i caure tot d'un plegat de la cadira cap endarrere (Curet 1935: 71-72).

D'altra banda, l'*Entremes de las beatas* val com a exemple dels trets més generals i característics del gènere: la seva posada en escena demana sobretot l'esforç còmic en l'expressió corporal i els tons dels qui estrafan la hipocresia de les beates, que queden prou caracteritzades en aparèixer «ab mantos y rosaris grossos». Una altra estratègia molt aplaudida rau en el transvestisme, sobretot perquè és molt probable que les tres beates fossin interpretades per tres homes, algun d'ells amb bigoti i tot, segons l'al·lusió de l'Àngel:

(A la Beata 3<sup>a</sup>.)  
*Bigotabis inter pelos*  
*et descendere de celos*  
*neutrum pone caput.* (26<sup>v</sup> b)

El fet que les hipòcrites colltortes prenguin tabac ho pot corroborar, per més que també fóra una bona estratègia de ridiculització en transgredir el codi social i moral esperable en unes «rosegaaltars».

En el mateix manuscrit que l'*Entremes de las beatas*, i escrit o copiat per la mateixa mà, l'*Entremes del Cavaller* torna a posar de manifest la prevalença de l'actor per damunt del disseny escenogràfic en aquesta mena d'obres. En trac-

tar-se d'un entremès que pren com a rodella de la burla una figura o *figurón* (és a dir, un fals figurí passat de moda, presumit, rural i amb una noblesa de pacotilla), la caricaturització es fa evident tan bon punt apareix sobre l'escenari, per la perruca llarga, el vestit i l'espasí, per la manera de caminar i, tot seguit, pel que dirà i com ho dirà. Amb l'objectiu de fer riure de totes les maneres possibles, la representació combinarà els motius seculars de la «baixa comicitat» popular, carnavalesca, farsesca, etc. (la fam, l'engany, despullar i pegar com a formes irrisòries de la burla i la degradació), amb les referències absolutament hiperbòliques a la realitat social coetània. Vet aquí la fugida dels trapelles, pel cantó de la tradició, i l'esment de la xocolata, tan en voga, per la banda de l'actualitat.

Algunes estratègies de la literatura dramàtica catalana del segle XVIII resulten força excepcionals, com l'*Entremès de l'hermità de la Guia* (Sala Valldaura 2007: 261-304) ho fa palès, i no pas per l'ús d'una cortina per tal d'assenyalar un doble espai escènic i dramàtic o pel ritme i el moviment escènic que posen de manifest les catorze configuracions de personatges en un text de 656 versos. (En aquesta peça, la cortina amaga l'hospital, representat metonímicament pel llit on el protagonista jeu.) Més curiosa hi resulta la simultaneïtat, ni que sigui parcial, del diàleg entre el Consultor i el Sagristà en una escena al carrer (la tercera, que abraça els versos 158-240), amb l'exhortació del Cura a l'Ermità a la quarta (versos 241-278), que té lloc a l'habitació. L'escena cinquena ajunta tots quatre personatges, quan arriben a la vora del malalt els dos que feien camí. Malgrat indicar la fi de l'entremès, el copista escriu un segon desenllaç, el que podria testimoniar una doble versió, però també una manera de sorprendre els espectadors, convençuts abans d'hora que l'obra havia acabat excepcionalment sense les tradicionals bastonades per tal de sorprendre'ls encara més amb un altre colofó.

De la mateixa manera que tot sovint s'empra l'espai contigu per fer-hi soroll i donar pas a l'entrada d'algun personatge, és fàcil d'imaginar que algunes obres, desconegudes a hores d'ara, utilitzessin el lloc destinat al públic per a alguna intervenció dels actors, barrejats entre els espectadors. Tot amb tot, alguns dels efectismes del teatre breu comercial en castellà feien de mal representar entre els afeccionats catalans, com ara emular una cursa de vedells o l'ús d'un doble escenari, més enllà de la creació d'un doble espai escènic per mitjà d'una cortina o d'un accessori amb funció simbòlica i locativa. És indubtable, però, que les representacions catalanes varen incorporar de mica en mica, segons les possibilitats escenotècniques, tot allò que els seus organitzadors podien aplaudir de les companyies professionals. El segle XIX s'iniciarà amb l'equiparació escenogràfica d'un cert teatre breu català amb el castellà, el que s'estrena també a la Casa de Comèdies de Barcelona. Els reclams per a guanyar-hi assistència passen a ser els mateixos; així, a l'anunci del *Diario de Barcelona* del 22 de febrer de 1808, hom llegeix que en el sànet, convertit en fi de festa,

*El barber que ha tret en la rifa i mort del porc*, de Manuel Andreu Igual, hi farà «un papel interesante una niña de diez años» (Suero Roca 1987, II: 291).

Quant a l'interès historiogràfic d'una anàlisi de les continuïtats i evolucions escenogràfiques a fi d'establir les diverses etapes del teatre popular català, resulta innegable que el pas al segle XIX no va representar cap període nou pel que fa als entremesos mallorquins i els col·loquis valencians, fidels a unes estratègies molt arrelades en la tradició fins més avançat el vuit-cents. Ben al contrari, el teatre popular a Catalunya experimentà un canvi prou notable, arran de la seva inclusió en la programació del Teatre de Barcelona: això gairebé obligava les peces catalanes que s'hi presentaven a utilitzar els mateixos recursos que, d'ençà de les reformes del comte d'Aranda i del triomf de Ramón de la Cruz, s'havien anat incorporant a tots els coliseus espanyols (Sala Valldaura 2007: 26-34). De mica en mica, empès tot plegat pels canvis socials i econòmics, això va permetre la coexistència, als distints espais particulars on es feia teatre per part d'afecionats, d'uns primers sainets costumistes catalans, al costat dels vells entremesos de tradició farsesca i transmissió sovint oral i, encara, d'un teatre *all'improviso* cada volta més bandejat.

En efecte, i afavorit per l'ús de la llengua del país, els intermedis en català que acull la Casa de Comèdies de Barcelona han d'emprar si us plau per força les estratègies costumistes del teatre breu castellà, fins i tot pels motius de llurs arguments, sovint ambientats en la societat coetània i personificats pels seus tipus populars. El coliseu barceloní disposava d'uns decorats, llenços i bastidors prou adients per a la representació dels sainets de caire costumista. A l'«Inventari de la Casa Teatre» del 19 d'abril de 1794, hi figuren, entre altres:

[una] Mutacion de Casa Pobre de quatro Bastidores, y dos Bambalinas, con catorze Cuerdas de timbal, Ordeño y ocho topes, con un telon de doze cahidas, y treze Ordeño y seis topes con sus Rodetes correspondientes. [...]  
 Item Seis piezas de vista de Ciudad, colgadas con veinte cuerdas. [...]  
 Item Una Fragua con sus Fuelles, todo de tela de numero 9. [...]  
 Item Siete Puertas de Calle señaladas de numero 17, las cinco de carton, y dos de tela, y carton. [...]  
 Item Dos Puertas de Casa Pobre de carton de numero 20 (Sala Valldaura 1999: 209-222).

Per això, no hi havia cap problema a aixoplugar amb tota la versemblança requerida *Las calceteras*, amb l'escena «en una calle pública de Madrid, con dos tablados, permaneciendo el telón» (Cotarelo y Mori 1928: 409 b), sainet que els barcelonins van veure així, d'acord amb l'acotació de Ramón de la Cruz, segons ho testimonia el *Diario de Barcelona* del 16 de febrer de 1797 (Sala Valldaura 1999: 125), i el cèlebre protagonista de *Manolo* va pujar diverses vegades a l'escenari de la Casa de Comèdies amb un decorat d'exterior ben característic del gènere:



teatro de calle pública, con magnífica portada de taberna y su cortina apabellonada de un lado, y del otro tres o cuatro puestos de verduras y frutas, con sus respectivas mujeres: la Tía Chiripa estará a la puerta de la taberna con su puesto de castañas, y Sabastián haciendo soguilla a la punta del tablado [...] (Sala Valldaura 1996: 145).

*L'avarícia castigada per l'astúcia d'en Tinyeta*, de Josep Arrau i Estrada (1774-1818), pot servir-nos com a mostra dels nous tombants estètics, escenogràfics i, doncs, historiogràfics que el segle XIX enceta i desenvolupa. Possiblement, el fet que l'autor fos pintor hi ajuda. Com he escrit en un altre lloc (Sala Valldaura 2005: 347-348), el sàinet d'Arrau, que pren com a protagonista un personatge de l'època ben popular, continua l'ambientació i el tema de la *Vida dels capitulars del Born i canonges de la Pescateria de Barcelona*. Tot encapçalant, amb Manuel Andreu Vidal, Ignasi Plana o Francesc Renart, una nova etapa del teatre català, l'extensió de *L'avarícia castigada...*, la cura en el disseny escenogràfic i la complexitat de la seva sintaxi dramàticonarrativa, amb configuracions ben diferents i nombrosos comparses, 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. Pels viaranys de la literatura dramàtica moderna o més moderna, *L'avarícia castigada per l'astúcia d'en Tinyeta* afavoreix ara i adés la compassió del públic «sensible» i un somriure solidari; ho confirmarà l'harmonia social final: el penediment del pagès per la seva gasiveria i el casament de Layeta i Pauet. Pel que toca al disseny escenogràfic, l'aparició i la relació d'en Tinyeta escauen d'allò més a la intenció descriptiva i mimètica de l'obra i s'emmarquen, doncs, 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).

L'obra, però, té dues parts, la primera de les quals passa en un lloc que Arrau concreta: «Lo teatro figurarà una casa de pages de las corts de Sarrià» (1v).

Ateses les possibilitats escenogràfiques del coliseu barceloní, les necessitats d'ambientació de les peces breus que s'hi programaven i aquesta acotació inicial del sàinet de Josep Arrau, fa de molt bon imaginar el decorat amb què es devia representar un dels primers sàinets catalans o bilingües programats al Teatre, *Las travesuras de un aprenent sabater*. Els espectadors de l'estrena, el 17 de desembre de 1801 (Suero Roca 1987, II: 61), observaren sens dubte l'habitual disseny, prou escaient, d'exterior amb porta practicable i alguns accessoris relacionables amb l'establiment, tan bon punt es va córrer la cortina i «hix lo Sabater pegant al Aprenent, que ha de anar en camiseta» (ETAS 1850, 1). Cal pensar la mateixa pertinència a l'hora d'oferir *El barber que ha tret en la rifa*



*dels porchs*, de Manuel Andreu Igual: «la Scena se finge en una tienda de la Barbería» (Igual: 1). Aquest teatre breu català o bilingüe de començ del segle XIX, representat al Teatre Nou de Barcelona, es beneficiava de la mimesi costumista del teatre breu en castellà, des del punt de vista escenogràfic com a correlat icònic dels temes i personatges menestrals. Pensem, pel que fa a obradors, tallers i establiments de la menestralia, en obres amb tant d'èxit com la sèrie *El peluquero soltero*, *El peluquero casado* i *El peluquero viudo* o *El barbero*, tots de Ramón de la Cruz, o *El calderero y la vecindad*, potser del músic Pau Esteve (Sala Valldaura 2008: 336-348 *et passim*), o a *Las fiestas útiles y de repente*, de Cruz, ambientat d'aquesta manera:

El teatro representa plaza de lugar o entrada con fachada del mesón a un lado, algunas casas figuradas y otra practicable, con el banco del Herrador a la puerta. El Alcalde y el Alguacil estarán hablando al foro, el último con el sombrero en la mano. A la puerta del mesón estará Belica hilando y Lopito haciendo un ramillete de flores silvestres y espárragos. El Herrador estará al yunque trabajando y los tres cantan esta canción rústica [...] (Cruz 1789: 1).

En comparar aquesta acotació amb les marques per a l'escenografia, inexistents, de l'*Entramès del barber* (Serrà Campins 1995: 420-433), anònim mallorquí, en què s'ha d'imaginar l'escenografia, ja que depèn de les informacions merament verbals de la primera rèplica del protagonista, constatarem d'on venia el teatre popular català i cap a on havia d'anar d'acord amb el model dramàtic amb què competia i amb les mateixes necessitats de veure's damunt l'escenari de la societat moderna.

Quant a la influència que les estrenes de sainets catalans al Teatre de Barcelona devien tenir sobre tot el teatre burlesc fet en cases particulars, cal afegir a l'habitual condició mimètica d'aquesta dramàtica, si més no en les classes benestants, el fet que els escenògrafs fossin tot sovint els mateixos: Pere Pau Montanya, Manel Tramullas, Hilla, Josep Flaugier i «el Vigatà» (Curet 1967: 93 b). El tintorer Felip Nadal, per exemple, disposava d'una companyia amb actors professionals per a les funcions que organitzava a casa seva.

JOSEP M. SALA VALLDAURA  
Universitat de Lleida

#### BIBLIOGRAFIA

- Aristòtil: ARISTÒTIL, *Poètica*, trad. de Joan Leita, Barcelona, Laia, 1985.  
[Arrau i Estrada]: JOSEP ARRAU I ESTRADA, *Saynete La avaricia castigada per la astúcia den Tinyeta*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, «Fragments literaris», ms. A-147, 28 fulls.

- Cañada Solaz 1994: Rosa J. CAÑADA SOLAZ, *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, 2 vol., Universitat de València.
- Cotarelo y Mori 1911: Emilio COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, vol. I, Madrid, Bailly-Bailliére, («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», 17).
- 1928: Emilio COTARELO Y MORI (ed.), Ramón de la Cruz, *Las calceteras. Sainetes*, Madrid, Bailly-Bailliére («Nueva Biblioteca de Autores Españoles», 26), 409b-416a.
- CRUZ 1789: Ramón DE LA CRUZ, *Las fiestas útiles y de repente*, Biblioteca Municipal de Madrid Tea 1-116-6 [tres apunts manuscrits].
- Curet 1935: Francesc CURET, *Teatros particulares a Barcelona en el siglo XVIII<sup>c</sup>*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre.
- 1967: Francesc CURET, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 93 b.
- Dowling 1986: John DOWLING (ed.), Ramón de la Cruz, *Sainetes I*, Madrid, Castalia.
- EB: *Entremes de las beatas*, Biblioteca Municipal de Montpeller, fons Vallat, catàleg 9355, ms. 127, f. 25<sup>v</sup>-27<sup>v</sup>.
- EC: *Entremes del Cavaller*, Biblioteca Municipal de Montpeller, fons Vallat, catàleg 9355, ms. 127, f. 29<sup>r</sup>-33<sup>v</sup>, amb un full sense numerar, per descurt.
- ETAS: *Entremes de las travesuras de un aprenent sabater*, Manresa, Estampa de Pau Roca, 1850.
- Ferrando Francés 1995: Antoni FERRANDO FRANCÉS (ed.), Pere Jacint Morlà, *Poesies i colloquis*, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- Igual: Manuel Andreu IGUAL, *Saynete nuevo intitulado El barber que ha tret en la rifa dels porchs*, Barcelona, Oficina de Francisco Generas, s. d.
- Martí Mestre 1996: Joaquim MARTÍ MESTRE (ed.), *Colloquis eròtic-burlescos del segle XVIII*, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- Martínez López 1997: María José MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés: radiografía de un género*, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail.
- Rossich et alii 2001: Albert ROSSICH / Antoni SERRÀ CAMPINS / Pep VALSALOBRE (ed.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Reichenberger.
- Sala Valldaura 1996: Josep Maria SALA VALLDAURA (ed.), Ramón de la Cruz, *Manolo, Sainetes*, amb la col·laboració de N. Bittoun-Debruyne, Barcelona, Crítica, 143-164.
- 1999: Josep Maria SALA VALLDAURA, *Cartellera del Teatre a Barcelona (1790-1799)*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 2000: Josep Maria SALA VALLDAURA, *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lleida, Milenio.
- 2005: Josep Maria SALA VALLDAURA, «El fet teatral a la ratlla de 1800», *Anuari Verdaguer*, 13, 327-353.
- 2007: Josep Maria SALA VALLDAURA (ed.), *Teatre burlesc català del segle XVIII*, Barcelona, Barcino.
- 2008: Josep Maria SALA VALLDAURA «Pablo Esteve, sainetero: *Despedido quien despide y El calderero y la vecindad*», dins J. Álvarez Barrientos / Begoña Lolo (ed.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 325-350.
- Sansano 2007: Biel SANSANO, *La dramaturgia popular valenciana del segle XVIII: el teatre breu*, tesi doctoral, Universitat d'Alacant.

- Serrà Campins 1983: Antoni SERRÀ CAMPINS, «Notes sobre la tradició oral i l'antic teatre popular», *Randa*, 14, 47-69.
- 1987: Antoni SERRÀ CAMPINS, *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 1995: Antoni SERRÀ CAMPINS (ed.), *Entremesos mallorquins*, Barcelona, Barcino.
- 2001: Antoni SERRÀ CAMPINS, «Formes dramàtiques de composició oral», dins Rossich et alii (2001: 103-120).
- Serra Milà 2001: Maria Rosa SERRA MILÀ, «El teatre de Pau Puig», dins Rossich et alii (2001: 391-398).
- Suero Roca 1987: Maria Teresa SUERO ROCA, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol. II, Barcelona, Institut del Teatre.

