

TEATRO Y MÚSICA EN ESPAÑA:

LOS GÉNEROS BREVES EN LA SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XVIII

Joaquín Álvarez Barrientos
Begoña Lolo
(eds.)

Universidad Autónoma de Madrid
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
2008

La edición de este libro ha sido financiada íntegramente por el Ministerio de Cultura a través de una de las ayudas a la danza, la lírica y la música convocadas por el INAEM para el año 2007.

Coordinación editorial y cubierta: Germán Labrador
© de la edición: Universidad Autónoma de Madrid – CSIC
© de cada texto: los autores

ISBN 978-84-8344-097-1
Depósito legal: M-4549-2008

Impreso por Gráficas Arabí, S. A.
Carretera de Daganzo a Fresno de Torote, km. 0,7
Polígono Cabartí, nave 8
28814 Daganzo (Madrid)

Ilustración de la cubierta: Grabado del libro *Fiestas reales de Farinelli* (detalle)

ÍNDICE

PROLOGO	9
I	
TEATRO BREVE E HISTORIOGRAFÍA	
JOAQUÍN ALVAREZ BARRIENTOS: <i>Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada</i>	13
MACARONA LOTO: <i>Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1765)</i>	41
ANTOINETTE LE DUC: <i>Los géneros breves: Continuidad y rupturas en la primera mitad del siglo XIX</i>	63
II	
TONADILLA ESCÉNICAS	
RICARDO PÉREZ MORA: <i>El villanico de tonadilla, un digno antecedente de la "Tonadilla Escénica"</i>	89
JOAQUÍN DÍAZ: <i>Instrumentos musicales en la tonadilla</i>	105
AURELIA PESSARRODONNA: <i>Aportaciones al estudio del uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica</i> .	117

de suerte y práctica se le podía añadir una frase musical ajustada a la melodía principal, fue un punto básico a la hora de decidirse los ciegos por un instrumento de sencillo manejo y apto para fondo musical, sobre todo si se tiene en cuenta que en tal decisión, dada su preparación que se inclinaba más hacia el uso de la voz en forma de cantinela para comunicar y daba menos importancia al soporte musical, pesaban poco las normas del Arte de Euterpe.

En resumen, el uso de los instrumentos musicales en géneros concretos como el de la Tonadilla, por ejemplo, sugiere una intención por parte del autor. Su interés radica, más allá de la sonoridad, de la limpieza en la ejecución, de su adecuación musical o del efecto acústico, en contribuir a que la figura presentada sobre las tablas responda a un estereotipo fácilmente reconocible a cuyo bagaje se añada indefectiblemente un instrumento determinado, más como objeto de atrezo que como un medio para seducir los sentidos del espectador.

APORTACIONES AL ESTUDIO DEL USO DEL CATALÁN EN EL TEATRO BARCELONÉS DEL SIGLO XVIII A PARTIR DE LA TONADILLA ESCÉNICA

Aurèlia PESSARRODONA PÉREZ

INTRODUCCIÓN

Es sabido que la utilización del catalán, así como otras lenguas de ámbito nacional, era bastante habitual en las tonadillas teatrales representadas en Madrid en el siglo XVIII, ya que ayudaban, sobre todo, a caracterizar personajes como el *Valenciano*, el *Gallego*, etc.¹. En cambio, se conocen

¹ En efecto, en los fondos tonadillescos de Madrid se encuentran obras inspiradas en personajes catalanes y de otras regiones españolas. Véase SUBIRÀ, José, *La tonadilla escénica*, vol. II, Madrid: Tipografía de Archivos Olózaga, 1928-1930, pp. 99-100. Años antes, Subirà ya había publicado un artículo breve sobre una de las tonadillas con parte del texto en catalán: "Una tonadilla catalana: «El puente de las virtudes»", *Revista Musical Catalana*, XXII (1925), pp. 167-170. Otros ejemplos con personajes o temas catalanes son la *tonadilla* anónima *La tapada* (BHM Mus 172-1) que termina con unas seguidillas sobre Barcelona, o *La buñuelera y el catalán* de Pablo Esteve (1775, BHM Mus 98-19). Este hecho puede atribuirse a que la población madrileña tenía un alto porcentaje de inmigrantes de otros lugares del estado español. Lo demuestra, por ejemplo, el trabajo de BRAVO LOZANO, Jesús, "La emigración a Madrid". En: *Madrid en la época moderna: espacio, sociedad y cultura* (coloquio celebrado los días 14 y 15 de diciembre de 1989), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Casa Velázquez, 1991, pp. 131-158. De todos modos, esto no era algo ajeno a la música española, ya que en villancicos eran habituales los personajes pertenecientes a grupos regionales o étnicos que, normalmente, se caracterizaban por una peculiar manera de hablar -negros, indios, asturianos, gallegos, gitanos, etc. Véase, por ejemplo, GREGORI, Josep Maria, "Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico", en *Música y literatura en la Península Ibérica*, María Antonia Virgili et alii (eds.), *Actas del Congreso Internacional* (Valladolid, 20-21 de febrero de 1996), Valladolid, 1997, pp. 371-376.

muy pocos testimonios de uso del catalán en teatros públicos de Cataluña durante el siglo XVIII. El hallazgo de diversos libretos de tonadillas bilingües impresos en Barcelona entre 1773 y 1778 muestra que había un teatro breve en catalán destinado a los coliseos públicos catalanes y, además, en un género cuyo cultivo en Barcelona es prácticamente desconocido. Así pues, en esta comunicación se pretende dar a conocer estos libretos no sólo como excelentes documentos para estudiar el cultivo de la tonadilla fuera de Madrid, sino también como los testimonios más antiguos -encontrados hasta el momento- de uso del catalán en el teatro público barcelonés durante el siglo XVIII.

FUENTES Y CONTEXTO TEATRAL

De momento, son cuatro los libretos de tonadilla impresos en Barcelona que tienen una parte importante del texto en catalán²:

- *La ramillettera*, tonadilla a cuatro de ca. 1773-1775 con música atribuida a Jacinto Valledor³.
- *Las voluntarias de Barcelona*, tonadilla general impresa en 1774 y también con música de Valledor⁴.
- *Las vizandernas celosas*, tonadilla general impresa en 1778 con música de Tomás Presas⁵.
- *La italiana y el español*, tonadilla a dúo impresa en 1778 y con música de Jacinto Valledor⁶.

Estas obras corresponden a un pequeño pero significativo corpus de libretos de tonadillas impresos en Barcelona entre ca. 1773 y 1778. José Subirà dio noticias de buena parte de estos libretos en diversas publica-

² Dijo de lado *El eclipse* (tonadilla general impresa en Barcelona por Pau Campins en 1778 y también con música de Valledor) en la que sólo aparece una palabra en catalán. Véase SUBIRÀ, José. *La tonadilla escénica. Sus obras y autores*, Barcelona: Labor, 1993, pp. 200-201.

³ *Letra de la tonadilla a cuatro intitulada La ramillettera*. Barcelona: Raimunda Alés, (ca. 1773-1775). BIT Fondo Sedó 58830.

⁴ *Letra de la tonadilla general intitulada Las voluntarias de Barcelona*. Barcelona: Pablo Campins, 1774. BIT Fondo Sedó Vitrina A Estante 2 Top. 85 (Tonadillas XVIII).

⁵ *Tonadilla nueva general intitulada Las vizandernas celosas*. Barcelona: Carlos Saperas, 1778. BC 83-12-C46/5.

⁶ *Letra de la tonadilla a dúo intitulada La Italiana y el español*. Barcelona: Pablo Campins, 1778. BC F.Bon 7633.

ciones suyas pero parece ser que sólo conoció de una de estas tonadillas bilingües: *La italiana y el español*. Subirà incluyó la letra de esta tonadilla en la transcripción del de la tonadilla *El majo y la italiana fingida* de Blas de la Serna, ya que ambas parten del mismo texto -aunque la versión barcelonesa incluye expresiones en catalán- y fueron compuestas en el mismo año⁷. Así pues, junto con los libretos de Subirà, he logrado recopilar dieciocho libretos de tonadillas impresos en Barcelona -y la prueba de que se imprimieron muchos más-⁸, entre los cuales se encuentran los libretos bilingües antes mencionados.

De entrada, lo más sorprendente de estos libretos es, precisamente, que se trate de *libretos impresos de tonadillas*, ya que este género no gozó de la actividad impresora de otros géneros a fines como el sainete o el villancico⁹. Quizá ello pueda explicarse por las circunstancias específicas que rodearon la publicación de estos libretos. Entre 1773 y 1778 el empresario del Teatro

⁷ SUBIRÀ, José. *La tonadilla escénica*, vol. III, pp. 69-74. Otros lugares donde Subirà hace referencia a estos libretos impresos es el ya citado *La tonadilla escénica. Sus obras y autores* (pp. 199-205) en el que comenta y edita la tonadilla *El eclipse*. Dos años más tarde Subirà publicó el breve artículo "la 'tonadilla' escénica a Barcelona a través de los librets" en *Revista Musical Catalana* 384 (diciembre 1985), pp. 481-485, donde demuestra haber recopilado más datos sobre la impresión de tonadillas en Barcelona, aunque la mayor parte de los títulos son recopilados a partir del fichero del librero Joan Baptista Batlle, de modo que Subirà no conoció de primera mano muchos de los libretos que enumera. Mucho después, en 1972, Subirà publicó un trabajo más detallado sobre parte de estos libretos, que ya posee en su biblioteca particular. Se trata de la segunda parte de su extenso artículo "El folklore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo" (*Sigsimundo* 8 (1972), n. 1-2, pp. 204-234) y, a pesar de contener novedades muy interesantes, no aparece ningún libreto bilingüe más, además de *La italiana y el español*.

⁸ Véase PESSARRODONA, Aurèlia. "Catálogo descriptivo de libretos de tonadilla impresos en Barcelona en el siglo XVIII", *Revista Musicológica* XVI (2006), pp. 15-61. Estos libretos también me han servido para realizar trabajos sobre diversos aspectos relacionados con ellos: PESSARRODONA, Aurèlia. "La tonadilla *El valiente Campuzano y Catuja de Ronán* de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros", en Campins, Stella. *Haciendo camino en la investigación literaria*. Dolores Fernández y Fernando Rodríguez (coords.), Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicaciónes e Intercambio Científico, 2006, vol. I, p. 505-514; y PESSARRODONA, Aurèlia. "Transmodalització i parodia en dues tonadillas sobre bandolers", trabajo inédito de investigación para el Doctorado de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona bajo la dirección de Francesc Bonastre. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte, 2005.

⁹ Subirà reprodujo los textos de algunas de las pocas tonadillas impresas que él encontró en su trabajo *Tonadillas teatrales inéditas* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1932).

de Barcelona¹⁰ fue Carlos Valles, a quien la austeridad económica le obligó a prescindir de las dos compañías italianas de ópera y baile. Como consecuencia, sólo se programó teatro hecho por los cómicos españoles -teatro declamado, bailes nacionales, sainetes, tonadillas, etc.-, faltando uno de los espectáculos que más gustaba al público barcelonés: la ópera¹¹. Así pues, la tonadilla pudo haber servido como una alternativa lírica, modesta y *nacional* -en el sentido de "no italiano"- de la ópera para el público barcelonés¹².

Un hecho que refuerza esta idea es que la gran mayoría de tonadillas impresas con fecha corresponden a días destacados de la vida teatral barcelonesa. Precisamente una de las tonadillas bilingües encontradas, *Las voluntarias de Barcelona*, se representó para celebrar el santo de la princesa María Luisa de Parma -9 de diciembre de 1774-. Así pues, durante estos años de penuria económica en el Teatro de Barcelona los libretos de tonadilla pudieron servir para acercar el género a un público muy afín al espectáculo lírico-teatral en un momento en que éste faltaba en el teatro.

En la temporada 1778-1779 se restableció la ópera en el Teatro de Barcelona de la mano del nuevo empresario Domingo Botif¹³. Se siguieron programando tonadillas, como lo muestran, por ejemplo, los libretos encontrados de estos años: *El eclipse y La italiana y el español*. Sin embargo, parece que la actividad impresora de libretos de tonadillas disminuyó.

¹⁰ A menudo se ha llamado "Teatro de la Santa Cruz" (o en catalán "*Teatre de la Santa Creu*") al único teatro público de Barcelona durante en siglo XVIII, ya que estaba bajo el amparo del "*Hospital de la Santa Creu*". No obstante, en la documentación de la época no se encuentra esta nomenclatura, sino "*Teatro de Barcelona*", "*Casa de Comedias*" o bien "*Casa Teatro*". De hecho, en este sentido la bibliografía es bastante fluctuante, pero gracias a los estudios del historiador y periodista Josep Arts (AHMB, Documentación personal de Josep Arts, caja 45, carpeta 1) sabemos que el nombre de "*Teatre de la Santa Creu*" en realidad aparece por primera vez en 1843-44 en ocasión a la inauguración del fin en 1849. Así pues, me parece más correcto mantener la denominación propia de la época -"Teatro de Barcelona"- que no "Teatro de la Santa Cruz", ya que, a pesar de que la creación del teatro fue debida al hospital, no correspondría al nombre con que el teatro era conocido en el siglo XVIII. Véase al respecto SALA VALLDURA, Josep Maria. *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo o las musas de guantilla*. Lleida: Milenio, 2000, pp. 33-34.

¹¹ ALLIER, Roger. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 288.

¹² PESSARRODONA, Aurèlia. "Catálogo descriptivo...", pp. 29-30, y "Transmodalització i paròdia...", pp. 16-17.

¹³ ALLIER, Roger. *L'òpera a Barcelona*, p. 301.

Otro hecho destacado que muestran estos libretos es la intensa circulación tanto de obras como de miembros de las compañías de cómicos españoles que se da entre Madrid y Barcelona. Entre estos libretos hay algunos que corresponden a obras de las cuales se conserva la música en los fondos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, como es el caso de *La marinochía* de Pablo Esteve¹⁴. Por otra parte, algunas de estas tonadillas pudieron haber sido llevadas de Barcelona a Madrid, como sucede con *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda*¹⁵, *Los lancas de la Bordeta*¹⁶, *El diphtongo*¹⁷ o el interesante caso de *La ramillettera* que veremos más adelante, todas ellas con música del compositor Jacinto Valedor.

De hecho, en muchos de los libretos encontrados Valedor figura como "maestro del Teatro de esta ciudad (Barcelona)". En efecto, aproximadamente entre 1773 y 1785 el madrileño Jacinto Valedor fue el músico de la compañía de cómicos españoles del Teatro de Barcelona y, por tanto, el encargado de realizar la música de tonadillas y otras obras, hacer arreglos y enseñar las partes de cantado a los actores¹⁸. Precisamente por sus buenos servicios en Barcelona, Valedor se vio obligado a incorporarse a los teatros madrileños a causa del privilegio que éstos tenían de requerir los servicios de aquellos miembros de compañías teatrales que sobresalieran en provincias. Como consecuencia, en Madrid Valedor se estancó en un puesto -"músico de compañía", por debajo del compositor de compañía- mucho más precario económica y creativamente. No obstante, gracias al libreto de *Las vromieras celosas* sabemos que el compositor de la compañía española durante la temporada 1777-1778 fue Tomás Presas, músico que

¹⁴ *La marinochía. Letra de la tonadilla a tres que se ha de cantar en el Teatro de la Minii Ilustre Ciudad de Barcelona*. Barcelona: Pablo Campins, ca. 1774. Tiene el mismo texto que ESTEVE, Pablo. *La marinochía* [manuscrito musical], 1769 (BHM Mus 127-10).

¹⁵ *Letra de la tonadilla a cinco, intitulada El valiente Campuzano y Catuja de Ronda*. Barcelona: Pablo Campins, 1774 (BC Fondo Subirà, caja 6.1.5). En la BHM hay dos fuentes musicales con el mismo texto que esta tonadilla (Mus 177-3 y Mus 187-14). Sobre esta tonadilla véase PESSARRODONA, Aurèlia. "La tonadilla *El valiente Campuzano...*" y "Transmodalització i paròdia..."

¹⁶ *Letra a la tonadilla a cinco, intitulada: Los lancas de la Bordeta*. Barcelona: Pablo Campins, ca. 1774. El texto coincide con el de la tonadilla de VALLEDOR, Jacinto. *El desafío de los majas y los soldados* [manuscrito musical] (BHM Mus 181-12).

¹⁷ *Tonadilla a cuatro, intitulada: El diphtongo*. Barcelona: Pablo Campins, ca. 1774. Buena parte del texto coincide al de *La espiñolizada* [manuscrito musical] (BHM Mus 93-6).

¹⁸ PESSARRODONA, Aurèlia. "Catálogo descriptivo...", p. 31.

años antes había compuesto tonadillas para los teatros madrileños¹⁹ y que en 1785 volverá a ocupar este cargo en el Teatro de Barcelona.

Muchos de estos libretos no llevan fecha, pero podemos saber que pertenecen a los años 1773-1774, entre otros motivos, porque algunos de los actores que las representaron –como Sebastián Briñoli y Francisca Laborda– se incorporaron a Madrid en la temporada 1775-1776.²⁰ De hecho, gracias a estos libretos sabemos que muchos de los actores que interpretaron tonadillas en Barcelona entre 1773 y 1775 o bien habían sido actores muy populares en Madrid –como Juan Ladvenant, padre de la célebre María Ladvenant– o bien eran jóvenes actores que después trabajaron con mayor o menor éxito en Madrid, como José Ordóñez, los ya nombrados Sebastián Briñoli y Francisca Laborda, María Méndez, Francisca Martínez, etc. No obstante, la actriz que aparece más veces en los libretos es Gabrriela Santos, la esposa de Valledor, que seguramente fue la mayor tonadillera de Barcelona durante esos años. Por otra parte, en las tonadillas de 1778 observamos cambios en la compañía, apareciendo otros actores que luego serán muy habituales en la escena madrileña como Juana Garro, Antonio Prado, Mariano Puchol, etc.

Así pues, estos libretos bilingües corresponderían a un posible *período de esplendor* de la tonadilla escénica en Barcelona, tanto en lo referente a la producción de obras propias como a un notable nivel de interpretación e incluso a un verdadero interés por el género que llevó a imprimir sus textos.

EL USO DEL CATALÁN EN EL TEATRO DE BARCELONA DURANTE EL SIGLO XVIII

La aparición de tonadillas con parte del texto en catalán indicaría que durante este tiempo no sólo se interpretaron obras importadas o hechas según el modelo madrileño, sino que también se hicieron otras pensadas en el público barcelonés. Este hecho cambia muchos de los postulados habituales sobre la prácticamente nula presencia del catalán en el Teatro de Barcelona.

¹⁹ Sobre todo entre 1775 y 1776, como puede observarse de las obras de Presas que aparecen en SUBIRÀ, José. *Catálogo de la sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1965, pp. 240-242.

²⁰ Sobre las biografías de estos actores, así como de los que aparezcán a continuación, véase COTARELO, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, pp. 472 y ss.

Normalmente se ha creído que en el siglo XVIII la programación del Teatro de Barcelona era enteramente en castellano²¹. Es lógico pensarlo si se tiene en cuenta que: 1) el modelo de programación era el proveniente de los teatros madrileños; 2) el Teatro de Barcelona –que tenía el monopolio de los espectáculos teatrales en la ciudad– estaba ligado a unas disposiciones y normas institucionales dependientes de la capital; 3) el castellano era considerado la lengua de cultura según las clases altas, cosa que favoreció el cultivo del teatro privado en esta lengua²²; y 4) el hecho que la mayoría de los actores de las compañías fueran foráneos parecía añadir trabas al uso del catalán en el teatro²³. En consecuencia, el teatro en catalán debía quedar relegado a manifestaciones populares de temática religiosa y algunas obras de teatro breve²⁴, seguramente ligadas a representaciones privadas²⁵. Sin embargo, hay ciertos testimonios que sugieren una cierta presencia del catalán en el teatro público barcelonés del siglo XVIII. Por ejemplo, Ramón de la Cruz incluyó el catalán en el sainete *El café de Barcelona* (1788), escrito para inaugurar el nuevo Teatro de Barcelona tras el incendio del anterior²⁶. Por otra parte, la existencia de una prohibición gubernativa de 1801 sobre las representaciones en catalán indicaría que

²¹ Véase, por ejemplo, SALA VALLLDAURA, Josep Maria. *Cartellera del Teatro de Barcelona (1790-1799)*, pp. 10-11.

²² SALA VALLLDAURA, Josep Maria. *Cartellera del Teatro de Barcelona*, p. 9.

²³ Véase, por ejemplo, FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Milla, 1978, p. 91; o más recientemente, VILA, Pep, "El teatre de l'època de la Il·lustració". En *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Albert Rossich, Antoni Serra Campins i Pep Valsalobre (eds.). Kassel: Reichenberg, 2001 (Actas del II Coloquio "Problèmes i Méthodes de Literatura Catalana Antiga: Teatre català antic" (Girona, del 6 al 9 de julio de 1998. Girona: Universitat de Girona, Institut de Llengua i Cultura Catalanes), p. 87.

²⁴ Se conservan piezas de teatro del siglo XVIII escrito en catalán en el Principado, pero no se sabe dónde se interpretaba. Algunas de estas obras son las siguientes: *Entremès del ball dels ermitans* (1753), *Entremès del Ball i cort del borboll* (1755), *Entremès de la Guin* (1759). Véase la introducción de la edición crítica del *Entremès dels ball dels ermitans* hecha por Enric Prat y Pep Vila. Banyoles: Centre d'Estudis Comarcals, 1991, p. 6.

²⁵ Francesc Curet, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona: Publicacions de la Institució del Teatre, 1995, p. 98.

²⁶ La aparición del catalán en este sainete puede entenderse como una búsqueda de verosimilitud. (véase FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*, pp. 92-93), aunque también es cierto que la lengua catalana no sale demasiado bien parada cuando un mozo pide a la "Cajetera" ante su exclamación "Mare de Déu!" ("Madre de Dios!"): "No hablémos en la monserga/ catalana; pues la sabe,/ háblame siempre en la lengua castellana" (citado en ALLIER, Roger. *L'òpera a Barcelona*, p. 389).

esta lengua estaba presente en los teatros públicos catalanes²⁷. Por tanto, se supone una presencia del catalán ligada al teatro breve de raíz popular, pero sin suficientes pruebas para afirmarlo.

LAS TONADILLAS BILINGÜES

Así pues, las tonadillas del presente trabajo serían las obras dieciochescas más antiguas encontradas hasta ahora con presencia del catalán y con la certeza de que fueron interpretadas en el Teatro de Barcelona, de modo que su estudio puede aportar datos muy interesantes sobre el uso del catalán en el teatro público barcelonés durante el siglo XVIII. A continuación paso a resumir los rasgos más característicos de cada una de estas tonadillas.

LA RAMILLETERA: UNA DE CUATRO

Tenemos diversas fuentes de esta obra: por una parte el libreto impreso encontrado en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, y dos copias manuscritas²⁸. Ninguna de estas fuentes está fechada, pero podemos deducir que fue al menos representada entre 1773 y 1775 en el Teatro de Barcelona porque sus intérpretes –Gabriela Santos, José Ordóñez, María Méndez y Sebastián Briñoli– pertenecían a la compañía de cómicos españoles de este teatro durante esos años. Por otra parte, esta obra resulta la única tonadilla bilingüe de la que he encontrado la música. Ésta aparece en la tonadilla de Valledor *La naranjiera del Prado*²⁹, que contiene el mismo texto que la tonadilla barcelonesa pero con las partes en catalán traducidas y adaptadas al público madrileño: la ramilletera barcelonesa³⁰ pasa a vender naranjas en el Prado de Madrid.

²⁷ VILA, Pep. “La prohibició governativa de 1801 sobre les representacions de teatre en català”, en *Revista de Girona*, 165 (julio-agosto, 1994), pp. 36-39.

²⁸ BC Ms. 1493 y BC Ms. 1482. Este último manuscrito, titulado *El seductor disquisido*, fue el primer ejemplar de esta tonadilla que conocí y fue encontrado por profesor Biel Sansano, a quien agradezco profundamente que me informara de su hallazgo y que me facilitara su estudio. Por otra parte, unos meses después de la presentación de la comunicación que dio pie a este texto, salió a la luz el interesante libro de Josep Maria Sala Valldaura *Teatre bilingüe català del segle XVIII* (Barcelona: Barcino, 2007), en el que autor hace un comentario de esta misma tonadilla tomando como fuente el manuscrito de *El seductor disquisido* (pp. 87-89).

²⁹ VALLEDOR, Jacinto. *La naranjiera del Prado* [manuscrito musical], BHM Ms. 173-6.
³⁰ De hecho, como me sugirió el profesor Biel Sansano, esta tonadilla podría tratarse de un antecedente de las obras teatrales inspiradas en las floristas de las Ramblas.

En la versión barcelonesa de esta tonadilla sólo un personaje de los cuatro habla en catalán: la Ramilletera. Fue interpretada por Gabriela Santos y, aunque no sabemos dónde nació, muy posiblemente no era catalana. El resto de personajes –el Oficial, el Marido y la Mujer– se expresan en castellano, pero no se establece ningún problema de comunicación entre ellos y la Ramilletera. Por ejemplo, al final del primer movimiento –según la división del manuscrito musical– los personajes de la Ramilletera y del Oficial mantienen un diálogo en que cada cual habla su propia lengua:

Oficial. Buenos días, Prenda mía.
Ramilletera. *Deu la guard, señor Dⁿ Juan*³¹.
Oficial. Dime, dime, que hai de nuevo?
Ramilletera. *Jo ja te estava esperant*³².

Por otra parte, se observa un cierto aire humorístico en el personaje de la Ramilletera, que quizá por el hecho de cantar en catalán podía ser más cercano al público barcelonés. Por ejemplo, en unas coplas la Ramilletera hace interpelaciones dirigidas al público en que se estandaliza y se burla de la escena de cortejo que está presenciando:

Ramilletera. *O que Asa es aquest home,
jo de riure nom se estar;
ell ho ulls sembla que tancar,
a lo que no vol mirar*³³.

Así pues, en esta obra se daría una perfecta integración del catalán en una tonadilla mediante un personaje que habla catalán sin ningún problema por ello hasta el punto de poder adaptar la obra al público madrileño.

LAS VOLUNTARIAS DE BARCELONA: COMPLEJIDAD Y VARIEDAD

El libreto de esta tonadilla indica que sirvió para celebrar el santo de la princesa María Luisa de Parma –9 de diciembre– del año 1774. En esta tona-

³¹ “Dios lo guarde, señor Don Juan”. Debido al interés filológico de estos documentos, he optado por transcribir las citaciones como aparece en el original, es decir, sin ninguna normalización.

³² “Yo ya le estaba esperando”, f. [1v].

³³ “Oh, qué asno es este hombre/ no puedo parar de reír./ él los ojos parece que cierra./ a lo que no quiere mirar”, f. [2r].

dilla la Graciosa decide organizar un batallón de voluntarias catalanas para luchar contra los moros y vencerles gracias a sus encantos femeninos.

El personaje que más se expresa en catalán –tanto en *parole* o *partellon* habladas como cantando– es el Gracioso –que no sabemos quién lo interpretó–, lo cual debía agregar una comicidad más cercana al sector más popular del público barcelonés. Un buen ejemplo es su primer parlament en escena, que muy posiblemente debía tratarse de un número cantado:

*Hi deixàt la meua dona,
que malait sia el seu cap,
y vinch à aquesta Vandera
per sin bolen per Soldàt,
ella es una vergantosa,
y per que te un Oficial,
que li aplaxa la camissa
à mi em bol, à mi em bol
almidonà³⁴.*

En cambio, la Graciosa prácticamente siempre usa el castellano, y además también canta seguidillas, a modo de maja. No obstante, otros personajes usan indistintamente el catalán y el castellano tanto en partes tanto habladas como cantadas:

(*Parola*)
Graciosa. En efecto ustedes quieren hir a la Guerra?
Laborda. Sí seño à matí Moros, que los Christians ja ningú es bol morir per nosaltres³⁵.

(*Cantado*)
Graciosa. Pasó aquel plazo;
que morian los hombres
de enamorados,
que morian los hombres
de enamorados;

³⁴ "He dejado a mi mujer/ que maldita sea su cabeza/ y vengo a esta bandera/ por si me quieren como soldado./ ella es una pelandrusca/ y porque tiene un oficial/ que le plancha la camisa/ a mi me quiere, a mi me quiere/ almidonar", p. 7.

³⁵ "Sí, señor, a matar moros, que [de] los cristianos ya nadie quiere morir por nosotros".

y aora amiga
se mudan los amores
como camisas,
se mudan los amores
como camisas.

(*Parola*)
Laborda. Aun be queis paguem ab la malaxa moneda³⁶. (Vase.)
Méndez. Ay quins traïdorois!³⁷ (Vase.)

Hay que decir que, entre estas actrices, sabemos que Francisca Laborda era madrileña³⁸.

No obstante, el catalán también aparece en pasajes con un carácter más –jirónicamente?– lírico y melancólico, como sucede en la canción que canta María Manuela Ladvénant acompañada de tres voluntarias.

Larcenán [sic] Quatre Fadrinets
à la regalada
y un Porró de Vi
y un Cap de Arengada
y à Deu, Marieta adorada,
y à Deu,
que van los Fadrins
tots à sentà Plaza,
y à Déu³⁹.
Que van los Fadrins
tots a sentà Plaza,
y à Déu Marieta adorada,
y à Déu⁴⁰.

³⁶ "Aún bien que les pagamos con la misma moneda".

³⁷ "¡Ay, qué traïdorois!". pp. 6-7.

³⁸ COTARELO, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, pp. 534-535.

³⁹ "Cuatro muchachos/ a la regalada/ y un porrón de vino/ y una cabeza de arena- que/ y adios, Marieta adorada,/ y adios,/ que van los muchachos/ todos a sentar plaza/ y adios Marieta adorada,/ y adios."

⁴⁰ "Que van los muchachos/ todos a sentar plaza/ y adios, Marieta adorada,/ y adios.", pp. 8-9.

Este número es especialmente interesante porque recuerda canciones propias de la lírica popular catalana⁴¹, lo cual hace pensar que la música debía ser acorde con este estilo.

Así pues, el uso del catalán en esta tonadilla es mucho más sintético y complejo que en la anterior, ya que aparecen tanto personajes prácticamente monolingües como otros bilingües de un modo más rico y variado.

LAS VIVANDERAS CELOSAS: MAJAS, CATALANES Y FRANCESES

Es la única obra conocida de Tomàs Presas destinada al Teatro de Barcelona como "maestro y compositor" –según su portada–. En esta tonadilla se da una clara diferenciación entre tipologías de personajes caracterizadas por el uso de diversas lenguas: los personajes catalanes se expresan en catalán, mientras que las majas lo hacen en castellano y los soldados franceses en francés macarrónico. Los actores que hacían papeles de catalanes eran: Juana Garro y Francisca Morales como vivanderas, Antonio Prado y Justo Gemán como fusileros y Mariano Puchol y Manuel de Vera como carromateros. No sabemos el origen de estos actores, pero muy posiblemente la mayor parte de ellos no eran catalanes.

Un buen ejemplo del uso del catalán entre personajes catalanes lo encontramos el siguiente diálogo entre vivanderas catalanas y carromateros en un posible número concertante cantado junto con los oficiales y las majas:

Prado. *Traseta meha, Traseta meha*
 jo no tinc culpa⁴².
 García. *Ja bauram luego,*
ja bauram luego
*si tens disculpa*⁴³.

⁴¹ Por ejemplo, en MILÀ I FONTANALS, Manuel. *Romancerillo catalán: canciones tradicionales* (2ª ed. Barcelona: Libr. de Alvaro Verdagué, 1882) encontramos diversas canciones con una despedida muy similar al "i adéu, Marieta adorida" de esta tonadilla. Un buen ejemplo sería el siguiente (p. 278): "Una cançoneta jo us a la diré/ d'una minyona y un fadrí fusté/ adós, Marieta, adós, lo meü té:" ("Una cancióneta yo os la diré/ de una muchachita y un chico carpintero / Adós, Marieta, adós, mi bien"). Por otra parte, los "quatre fadrinets" también aparecen en otro romance, que Milà i Fontanals tituló como "Niña veladora": "Quatre fadrinets, quatre canaridas / s'en van aná á Tremp á robá una dama" (p. 270, "Cuatro muchachitos cuatro canaridas / se fueron a Tremp a robar una dama").

⁴² "Terésia mía, Terésia mía/ yo no tengo culpa".

⁴³ "Ya veremos luego/ si tienes disculpa".

Justo. *Mira Rufeta, mira Rufeta*
*que aquella ma criada*⁴⁴.
 Morales. *Ja se que ets bona caña,*
si caña
amich Barrat,
*amich Barrat*⁴⁵.

Por otra parte, los elementos cómicos también están muy presentes en los parlamentos de los personajes catalanes. Por ejemplo, uno de los carromateros –Mariano Puchol– hace una perfecta muestra de la lengua –especialmente malsonante– de los arrieros en catalán en una *paròdia*:

Arri, toma, cho, chiquet, tom mala ira de Neu [sic] te trengui la nou del coll,
*passa alla ragaña, torna Capitana, a si baix allà, com te lucarè la pabana. Xo*⁴⁶.

Seguramente se entonan diversas canciones con texto catalán y de carácter claramente popular cantadas primero por los carromateros, luego por los fusileros y finalmente por las vivanderas catalanas.

Así pues, en esta obra se observa una mezcla ecléctica de elementos habituales en las tonadillas –como el majismo– con otros autóctonos, dándose una clara distinción entre ellos –y una evidente conciencia de ello– pero en una plena y normal convivencia.

LA ITALIANA Y EL ESPAÑOL: UN ESPAÑOL QUE HABLA EN CATALÁN

En esta tonadilla una italiana –interpretada por Rosina Yaglimi, cantante de la compañía de ópera⁴⁷– requiere la ayuda de un español –representado por Antonio Prado– para aprender a hacer de maja. El español se esfuerza en hacerlo con seguidillas, pero finalmente la italiana muestra tener más desparpajo que él mismo.

⁴⁴ "Mira Rufita, mira Rufita/ que aquella me ha llamado".

⁴⁵ "Ya sé que eres de buena caña,/ sí, caña/ amigo Bernardo./ amigo Bernardo", pp. 10-11.

⁴⁶ "Arre, toma, so, muchacho, toma, mala ira de Dios te rompa la nuez del cuello, pasa allá, ragaña, toma, capitana, si allí voy, cómo te locaré la pavana. So." p. 6.

⁴⁷ ALLIER, Roger. *L'òpera a Barcelona*, p. 303.

En este caso también se presenta una manera diferente de introducir el catalán en una tonadilla: en las *parole* del Español. Como ejemplo véase la *parola* siguiente:

Prado. Vaya, dejemos digresiones y dame un abrazo.
Rosina. ¡Olá! Parece usted un poco adelantado.

Prado. Mira chica los Españoles no andamos con preámbulos, todos somos de golpe y porrazo; en tu tierra todo se buelve *tuti panola*, *carriña mia*, *hi bogiá asunq*, *axo no bal res*, *el pa, pa, y el vi, vi*⁴⁸.

Esto podría deberse a que las *parole* debían ser el lugar donde el actor tenía mayor libertad para improvisar, de modo que en este caso quizá se puso por escrito una práctica posiblemente habitual en las tonadillas interpretadas en la capital catalana.

CONCLUSIONES

Así pues, estas primeras pruebas de la presencia del catalán en el Teatro de Barcelona durante el siglo XVIII aportan datos hasta ahora no conocidos e incluso pone en cuestión diversos aspectos tradicionalmente aceptados sobre el cultivo del catalán en el teatro dieciochesco:

1. *Tonadillas bilingües*: estas obras confirman la sospecha del uso del catalán en el teatro público barcelonés en obras breves de carácter popular. No obstante, lo que no se sospechaba es que esto se diera en un género tan poco asociado a Barcelona como la tonadilla escénica, y tanto en partes habladas como cantadas.
2. *Riqueza y matices*: también resultan significativos los distintos modos cómo aparece el catalán en estas tonadillas: para identificar un personaje concreto –como la Ramillettera–, para ayudar a ilustrar una tipología de personajes –los catalanes en *Las vicandaras celosas*–, para ilustrar un bilingüismo bastante equilibrado en *Las voluntarias de Barcelona* e incluso para añadir expresiones divertidas en las partes habladas de *La italiana y el español*. Esto pone claramente de manifiesto la gran permeabilidad del género de la tonadilla y su enorme capacidad de adaptación al público al que iba dirigida.

⁴⁸ "esto no vale nada, el pan, pan, y el vino, vino", p. 13.

3. *Verosimilitud y humor*: al fin y al cabo, el uso del catalán también respondería a una búsqueda de verosimilitud en un entorno bilingüe como la Barcelona del siglo XVIII. Sin embargo, también se observa un uso jocoso del catalán que pudo haber servido para aproximar el humor de la tonadilla al público de Barcelona.

4. *Actores foráneos*: en estas obras se rompe la idea preconcebida según la cual el hecho que los actores fueran foráneos impedía el cultivo de teatro en catalán. Como hemos visto, muchos actores seguramente no catalanes intervinieron en estas tonadillas.

Sólo se trata de cuatro libretos y, dada la falta de más datos, no sabemos si son casos aislados, aunque todo parece indicar que el género de la tonadilla supo amoldarse a los gustos de las clases populares barcelonesas, que eran básicamente catalanoparlantes y muy posiblemente el sector del público que más vibraba con estas obras.