

Revista Catalana de Musicologia, núm. VIII (2015), p. 103-135
ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
DOI: 10.2436/20.1003.01.37 / <http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus>

LA TONADILLA A BARCELONA AL VOLTANT DELS ANYS 1780: EL SEGON PERÍODE DE JACINTO VALLEDOR¹

AURÈLIA PESSARRODONA

Universit  di Bologna
Universitat Aut noma de Barcelona

RESUM

Al llarg del segle XVIII es va anar consolidant, entre el públic de la Casa de Comèdies de Barcelona, el gust pels espectacles liricoesc nics. Tot i que coneixem bé el cas de l' pera, falten estudis sobre altres gèneres. En aquest sentit, és especialment rellevant el cas de la *tonadilla*, sobretot al voltant del compositor madrileny Jacinto Valledor, primer músic de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona en un període irregular entre 1773 o 1774 i 1785. Valledor va protagonitzar un estrany període d'auge del g nera a la Ciutat Comtal als anys 1773-1775, però els testimonis posteriors demostren que el g nera continu  vigent i amb forta empenta. L'objectiu del present article és, doncs, intentar conèixer com fou el conreu de la *tonadilla* a la Casa de Comèdies de Barcelona durant aquest període a partir de les dades de què disposem, al voltant, directament o indirecta, del compositor Jacinto Valledor.

PARAULES CLAU: *tonadilla*, Valledor, Barcelona, teatre, Casa de Comèdies, segle XVIII.

1. Aquest article és una petita part de la meva tesi doctoral, in dita (Aurèlia PESSARRODONA, *La tonadilla esc nica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art i Musicologia, 2010, 3 v.), realitzada amb el suport del Comissionat per a Universitats i Recerca del Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu mitjançant una beca FI per a la formació de personal investigador de la Generalitat de Catalunya. Posteriorment, s'ha revisat i ampliat dins d'un ajut de mobilitat postdoctoral del Ministeri d'Educació d'Espanya, finançat mitjançant el Programa Nacional de Mobilitat de Recursos Humans del Pla Nacional de R+D+I 2008-2011, per investigar en el Dipartimento delle Arti (Settore Musica e Spettacolo) de la Universitat de Bolonya (Itàlia) (2011-2013); i també amb un ajut —*assegno di ricerca*— per investigar en el Centro di Studi sul Settecento Spagnolo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne de la Universitat de Bolonya (2013-2014). Aprofito per agrair especialment l'ajuda rebuda per part de la professora Anna Maria Villalonga.

THE *TONADILLA* IN BARCELONA AROUND 1780:
JACINTO VALLEDOR'S SECOND PERIOD

ABSTRACT

The taste for lyric drama among audiences at the Casa de Comèdies (Comedy Play House) in Barcelona gradually became established during the 18th century. While much is known about opera, very few studies have been conducted on other genres. In this respect, the *tonadilla* is especially significant. This genre is a kind of satirical musical comedy, for which the Madrid-born composer Jacinto Valledor was particularly renowned. He was the first musician of the Teatre de Barcelona's company of Spanish actors at an irregular time between 1773 or 1774 and 1785. Valledor was the star of an odd period when the genre peaked in Barcelona (1773-1775), though subsequent evidence shows that the genre continued to remain current and strong. The aim of this article is, therefore, to try and establish what the *tonadilla* culture at Barcelona's Casa de Comèdies was like in that period based on the data we have available, whether directly or indirectly related to Jacinto Valledor.

KEYWORDS: *tonadilla*, Valledor, Barcelona, theatre, Casa de Comèdies, 18th century.

INTRODUCCIÓ

Al llarg del segle XVIII es va anar consolidant, entre el públic de la Casa de Comèdies de Barcelona, el gust pels espectacles liricoescènics. Aquest fenomen ha estat estudiat profusament en el cas de l'òpera, interpretada sobretot per companyies italianes,² però encara manca conèixer quin fou el conreu i l'acceptació entre el públic dels espectacles realitzats per les anomenades *companyies espanyoles*. En aquest sentit, és especialment rellevant el cas de la *tonadilla*, gènere liricoescènic breu de no més de vint minuts construït per una successió de números cantats i eventuais diàlegs parlats que desenvolupen un argument normalment de caire humorístic. Aquestes obretes amenitzaven els entreactes de les comèdies dins del bigarrat espectacle setcentista, i, tot i tractar-se d'un gènere normalment associat a Madrid, les meves investigacions sobre el conreu del gènere a Barcelona, sobretot de la mà del compositor madrileny Jacinto Valledor (1744-1809), mostren aspectes sorprenents, com ara l'ús del català.³

2. Com demostra sobradament Roger Alier en el seu treball sobre l'òpera a Barcelona al segle XVIII: Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, tesi doctoral, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990.

3. Si hom vol aprofundir sobre el tema, pot consultar els meus treballs següents: sobre els llibrets impresos, Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», *Recerca Musicològica*, núm. 16 (2006), p. 17-63; «Impressió de llibrets de *tonadillas* a les terres de parla catalana: d'*El sacristán y la viuda* (1773) a *Cheroni i Barcelona o La*

El moment de major auge de la *tonadilla* a Barcelona segurament va correspondre al període entre 1773 i 1778, com ho mostra la sorprenent i anòmala impressió de llibrets de *tonadillas* durant aquests anys. Com he mostrat en altres llocs, aquestes obres funcionaren com a *alternativa modesta i autòctona* de l'òpera italiana en uns anys en què l'empresari del Teatre de Barcelona, Carlos Vallés, va optar per prescindir de les companyies italianes d'òpera i de ball allegant raons econòmiques.⁴

Moltes d'aquestes obres foren compostes *ex professo* pel madrileny Jacinto Valledor, un dels compositors principals del gènere en el període que Subirà anomenà «de maduresa».⁵ Valledor consta com a *maestro* del Teatre de Barcelona en molts d'aquests llibrets i, tret d'alguns parèntesis, va estar treballant al coliseu barceloní fins a 1785. No obstant això, la documentació posterior als llibrets impresos és molt irregular, ja que està molt lligada a la convulsa gestió del Teatre. Per això es torna especialment reveladora entre 1783 i 1785, anys en què les regnes del Teatre passaren a l'Administració del mateix Hospital de la Santa Creu. Això ha permès que s'hagi conservat força informació d'aquests anys a l'Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Després d'aquest fet, que coincideix amb el retorn de Valledor a Madrid, no tornem a trobar informació regular sobre el conreu de la *tonadilla* al Teatre de Barcelona fins a la publicació de la cartellera del *Diario de Barcelona*, l'any 1792.

L'objectiu del present article és, doncs, intentar conèixer com fou el conreu de la *tonadilla* a la Casa de Comèdies de Barcelona durant aquest període a partir de les dades de què disposem, al voltant, directament o indirecta, del compositor Jacinto Valledor.

viuda i l'escola (1860) de Josep Bernat i Baldoví», a Isabel MARCILLAS i Núria SANTAMARIA (ed.), *Teatre breu: Procediments, formes i contextos*, València, Universitat de València, 2013, p. 51-72; per a la *tonadilla* fora de l'àmbit de la Casa Teatre, vegeu «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», *Scripta*, núm. 3 (juny 2014), p. 122-142; sobre l'ús del català en aquests llibrets, vegeu «Aportaciones al uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica», a Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS i Begoña LOLO (ed.), *Teatro y música en España: Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 117-131; Manuel PLA *et al.*, *La «tonadilla» del segle XVIII i Catalunya*, introducció, edició i notes d'Aurèlia Pessarrodona, Barcelona, Tritó, 2008, i, per descomptat, la meua tesi doctoral.

4. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 17-63; *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. I, apartat 3.2; «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», p. 124-129.

5. Vegeu José SUBIRÀ, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, p. 157-204.

JACINTO VALLEDOR A BARCELONA

En efecte, Valledor, junt amb la seva esposa, l'actriu i cantant Gabriela Santos, havia estat el gran protagonista del període d'esplendor corresponent al major auge de l'activitat impressora de llibrets de *tonadillas*. Ell consta com a «maestro del Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona» en molts dels llibrets impresos aquells anys i ella apareix com a protagonista de bon nombre d'aquestes obres. No seria estrany que Carlos Vallés optés per ells per tal de donar una empena a la part lírica de l'única companyia del Teatre, després d'haver reeixit en teatres de províncies com Múrcia i Cadis. Entre 1775 i 1776, els trobem ambdós a València,⁶ però consta que Gabriela Santos morí a Barcelona el 5 d'octubre de 1776, i deu dies després el recent vidu es casà amb la barcelonina Maria Saüquer a la basílica de Santa Maria del Mar d'aquesta mateixa ciutat.⁷

Valledor tornà a ser el primer músic de la companyia espanyola l'any còmic 1778-1779,⁸ després d'haver-ho estat Tomàs Presas, almenys, l'any anterior.⁹ El retorn de Valledor a Barcelona es reflectí en la impressió de dos llibrets més, *La italiana y español* i *El eclipse*, ambdues obres amb música seva, desapareguda. Però aquests textos van aparèixer en un context notablement diferent. Si bé l'any còmic 1777-1778, amb l'empresari Josep Ràfols, encara es mantenia l'estat de crisi econòmica i el monopoli del teatre en castellà —tot i que amb incursions del català en el teatre breu, com s'observa en l'interessant llibret *Las vivanderas celosas* de Presas—¹⁰ i sense companyies italianes d'òpera i de ball, l'any còmic 1778-1779, l'empresari Domenico Botti, exmembre d'alguna companyia italiana, va agafar les regnes del teatre amb la intenció de donar-li un nou impuls. Sembla que va aconseguir el seu propòsit, ja que la programació d'òperes es va anar restablint poc a poc durant aquest any còmic.¹¹

No obstant això, la *tonadilla* encara devia mantenir una forta embranzida, com ho mostraria una lloa feta pel mateix Botti en la qual es dóna a conèixer al

6. Vegeu Andrea BOMBI, «Martín y Soler, Valencia, Europa», a Dorothea LINK i Leonardo WAISMAN (ed.), *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: Actas del Congreso Internacional*, València, Institut Valencià de la Música, 2010, p. 69-90, especialment p. 82.

7. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, *La tonadilla escènica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. I, p. 129-130.

8. Apareix com a primer en els «musicos y compositores» de la companyia espanyola per a aquell any còmic. Vegeu Domenico Botti, *Introducción para presentarse al público de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona: En el día 19 de Abril de 1778, la Compañía de Cómicos Españoles de la misma, cuyo Impresario es Domingo Botti*, Barcelona, Generas, 1778, f. 3r.

9. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 33; *La tonadilla escènica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. I, p. 64-65.

10. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Aportaciones al uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escènica», p. 128-129.

11. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 301-307.

públic del Teatre com el seu nou empresari i comenta que les *tonadillas* són l'especialitat d'alguns membres de la companyia.¹² També en són testimonis els dos llibrets impresos mencionats.¹³

Valledor va estar a Barcelona fins a 1785, encara que és difícil saber amb exactitud si va ser-hi d'una manera regular. Almenys comptem amb tres contractes de Valledor amb l'Administració del Teatre de Barcelona que no només donen fe de la presència del compositor a la Ciutat Comtal durant aquells anys còmics, sinó que, a més, informen sobre les seves tasques al Teatre. El primer d'aquests contractes, del 5 de març de 1779, és el següent:

Con la pres^e aunq^e privada escrita q^e pr consentim^o de las partes tendrá el mismo Valor de un pcco y juizial Ystrumento se obliga

El Sr Jazinto Valledor a ejercer el empleo de Maestro de Musica en el teatro de Barcelona, asistir a los ensayos pasar las musicas todas q^e se necesita, y componerlas tambien con la expresa condicion de qe habrá de componer doze Tonadillas nuevas dandole las letras, y el tiempo correspondiente; por lo qe se va de cargo de la Empresa pagar a el mismo la cantidad de diez y seis rr^s v^{on} por cada representación, qe seran doscientas, y sesenta dandole por prestamo quatro mil rr^s p^r cuyo pago dexará dos pesetas diarias obligandose por lo qe quedara descubierta la Empresa de suplir con sus bienes, persona y herederos &^a Las quales condiciones todas reciprocam^e promiten mantenerse a menos de los acasos fortuitos de Muerte de P^a R^l, yncendio de Theatro, Rogatibas o suspensión Gub^l y en fee,

Jazinto Valledor¹⁴

I, a continuació, transcriu el de 1783, extensible a 1784:

Digo Yo Jazinto Valledor que por esta privada escr^a que tendrá el mismo valor que un Público y Juicial instrumento me obligo a la M. Ilte Adm^{on} del Santo Hosp^l de

12. Domenico BOTTI, *Introducción para presentarse al público de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona: En el día 19 de Abril de 1778, la Compañía de Cómicos Españoles de la misma, cuyo Impresario es Domingo Botti*, Barcelona, Generas, 1778. Concretament, es diu que «el quarto Galan que pisa / muy bien las tablas, y canta / sus doscientas tonadillas» (p. 4). Es tracta de Manuel García (f. 2v), conegut posteriorment com *el Malo* per no confondre'l amb el cèlebre tenor. Vegeu José SUBIRÁ, *La tonadilla escénica*, vol. 1, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, p. 422. En realitat, només apareix com a *Hombre Tercero* en el llibret d'*El eclipse* d'aquell any 1778. Vegeu Aurèlia Pessarrodona, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 43, i «Una tonadilla "ilustrada" en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor», *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 15 (2014), p. 335-366, esp. p. 341 i 359.

13. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Aportaciones al uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica», p. 129-130; *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. 1, p. 147-155; «Una tonadilla "ilustrada" en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor», p. 335-366.

14. «Contratas de Comicos Españoles y Italianos de los años 1778 y 1779», Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (Barcelona) (= AHSCSP), sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

Santa Cruz de esta Ciudad, en todo el año cómico que empieza en Pasqua de Resurrección y concluye en miércoles de zeniza del siguiente, a servir en el Teatro dha ciudad como se expresa.

Me obligo a hacer la parte de 1º músico de comp^a con todas sus anexas obligaciones, enseñar tonadillas, hacer las musicas que se necesitasen, y enseñarlas, acompañar y componer doze tonadillas nuevas en todo este año dandome las letras.

Y por ser ser dha M. Ilt^e Admin^{on} a cuio cargo y direccion se allan las diverciones teatrales, cuio sublime caracter inteligencia y recto proceder es acreedor a toda confianza me obligo a estar a su disposicion en todo quanto me sea facultativo a mas de lo referido.

Por cuias obligaciones he de gozar en todo dho año comico la cantidad de quatro mil y doscientos r^s vⁿ excepto en los casos de incendio de teatro, muerte de Persona, rogas, y suspension de la diversion, y para que conste lo firmo: Barz^a y Ab^l 13 de 1783.

Jazinto Valledor

Con las mismas condiciones e intereses servirá esta contrata para este año comico que empieza en Pasqua de resurreccion y concluye en miercoles de zeniza del siguiente de 1785. Barzelona y Ab^l 7 de 1784.

Jazinto Valledor¹⁵

Sembla que Valledor va complir amb aquest contracte, tal com apareix en un rebut del 15 de febrer de 1785, localitzat en el mateix arxiu, on signen tots els components de la companyia fent constar que han format part de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1784-1785.¹⁶

Gràcies a aquests contractes sabem que Valledor havia de compondre dotze *tonadillas* a l'any, la qual cosa dista molt de les seixanta-dues *tonadillas* que aleshores tenien l'obligació de fer els compositors de les dues companyies madrilenyes. Però per a això Valledor tenia dos bons avantatges: li proporcionaven les lletres i li deixaven el temps necessari per compondre les obres, mentre que els compositors madrilenys havien de buscar i pagar-se els llibrets i tenien poquíssim temps per realitzar les seves creacions.¹⁷ A més, si tenim en compte que, per contracte, també estava obligat a ensenyar *tonadillas* ja compostes —possiblement provinents de Madrid o que formaven part del repertori dels *graciosos*—, podem suposar que el conreu de *tonadillas* a Barcelona durant aquests anys era força considerable.

Encara que la documentació és escadussera i poc concloent, podem suposar una estada estable de Valledor al Teatre de Barcelona entre 1778 i 1785. El trobem en els salaris destinats a les tres companyies del Teatre de Barcelona —«operistas,

15. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.2.

16. «Declaramos los baxo firmados quedar contentos y satisfechos», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2.

17. Vegeu José SUBIRA, *La tonadilla escénica*, p. 171-172.

bailarines y cómicos»— per a l'any 1781.¹⁸ També sembla que Valledor tenia un notable prestigi a la ciutat, com ho mostra un memorial de l'*autor*¹⁹ Manuel Martínez que va enviar a la Junta de Teatres madrilenya per donar notícia dels còmics del Teatre de Barcelona que podien interessar-li.²⁰

La principal causa de la tornada de Valledor a Madrid fou, precisament, aquest èxit a Barcelona, ja que els teatres de la capital tenien el privilegi de reclamar la incorporació a llurs companyies de qualsevol que sobresortís en els teatres de províncies. Per aquest motiu, Valledor es va veure obligat a formar part de la companyia madrilenya d'Eusebio Ribera com a *músico*, un càrrec subsidiari per sota del de *compositor de compañía* —que, en el seu cas, era Blas de Laserna— que, malauradament, li comportà nombrosos problemes econòmics.²¹

ELS INTÈRPRETS ENTRE 1779 I 1783

Junt amb Valledor, els altres protagonistes del conreu de la *tonadilla* a Barcelona foren els seus intèrprets: els membres *de cantado* de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona, és a dir, aquells que incloïen el cant entre les seves capacitats actormals.

Gràcies, principalment, a diversos memorials de 1780 i 1781, coneixem bona part dels membres de les companyies de còmics espanyols que van treballar a Barcelona durant aquests anys. En aquests es comenten els actors de províncies —sobretot del Teatre de Barcelona i del Teatre Espanyol de Cadis— que podrien ser útils per als teatres madrilenys. En un de 1781 és on, com hem vist a l'epígraf anterior, Manuel Martínez recomanava encaridament Jacinto Valledor pels seus mèrits a Barcelona.

Aquests memorials contenen opinions i crítiques valuoses sobre les capacitats dels actors en qüestió, ressaltant les seves qualitats, per exemple, per al cant.

18. «Salarios de las tres Compañías de Operistas Bailarines, y Comicos para el Año de 1781, según los mismos interesados firmaron sus Contratas con el Impresario Jph Bayona, y despues acetò Vallès en Maio del mismo, por medio de sus Fiadores», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2). En aquest document, el nom del músic apareix com «Franc^o Valledor», però difícilment es podria tractar d'un altre músic. En un altre document, del 12 de maig de 1781, s'indica que Valledor, a més de cobrar aquests rals, tenia un deute amb l'Administració del Teatre de 2.240 rals («Estado en el que se manifiesta los sueldos de las tres compañías y demas Yndividuos, como consta de sus contratas: Prestamos entregados como consta de recibos, Viajes de los q^e han venido, y demas partidas, desembolsadas por Joseph Bayona Ympresario actual de este teatro», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2).

19. Càrrec que aglutinava les tasques d'empresari i director artístic, sobretot en referència a les companyies madrilenyes de l'època.

20. «Noticias que da Manuel Mrz, al Cavallero Coror y Sres Comisarios de la forman de Comps De las partes de que tiene noticia, que puedan ser utiles pa dar gusto al Publico e esta Corte, y como se le pide», Archivo de la Villa de Madrid (= AVM), secretaria, 2-460-1.

21. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. I, p. 148-164.

En un memorial de 1780,²² anònim, s'indica que en la companyia espanyola del Teatre de Barcelona per a l'any còmic 1780-1781, la segona dama era Francisca Morales, de qui es diu que «ha estado en Madrid de parte de cant^{do} y no gustó, se halla de segunda dama en esta compañía con aceptación del público. Su conducta es buena; su estatura y figura es nada recomendable para Madrid [...]»,²³ i que ja consta al Teatre de Barcelona almenys des de l'any còmic 1777-1778 com a *sobresalienta*;²⁴ la quarta dama era Bárbara Ripa, de qui s'indica que «ha estado en Madrid de parte de cantado» i «no gustó ni gustará», però, com veurem més endavant, es va mantenir al Teatre de Barcelona cantant *tonadillas*;²⁵ la cinquena dama era Victoria Ibáñez, que «tiene disposición para ser una parte útil de cantado en Madrid» i, de fet, l'any següent va entrar a formar part de la companyia de Ribera com a novena dama, tot i que tornà per un any a Barcelona el 1782 com a *graciosa*, amb el seu marit, Pedro Llanos, com a *cuarto galán*;²⁶ la *graciosa de cantado* era Josefa Bru, que «ha estado en Madrid, no gustó ni gustará».²⁷ També es comenten els casos —*de representado*— de Ramona Cabañas, com a primera dama; Manuela Montéis,²⁸ com a tercera *de versos*, i Gertrudis Valdés, com a *sobresalienta*. De la resta de dones s'indica que «no merecen la pena de mencionarse».

22. «Com^a Comica de la Ciudad de Barcelona en el preste año de 1780 al de 1781», AVM, secretaria, 1-370-2.

23. Sobre aquesta actriu, Cotarelo afegeix que l'any 1773 va arribar a Madrid per primera vegada, provinent de Còrdova, per fer de cinquena dama de la companyia de Martínez. L'any següent va passar a la companyia de Ribera i després va tornar a províncies. Més endavant, l'any 1791, se la va reclamar per fer de *sobresalienta* personal de *la Tirana*. Vegeu Emilio COTARELO, *Don Ramón de la Cruz y sus obras: Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, p. 555 (= DRC).

24. Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 16 (1929), p. 326-346 i 492-513, esp. p. 340-341. Aquest treball de Par sistematitza la informació que es troba a l'AHSCSP, sobretot a sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1, que també he consultat i contrastat. Francisca Morales també apareix com a *catalana vivandera* de la *tonadilla Las vivanderas celosas*. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 60. Consta com a segona dama a Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 2v.

25. Segons Cotarelo, era dona de Manuel Rifatierra i mare d'una notable actriu, Ángela Rifatierra. Amb anterioritat havia estat treballant a Reus i, abans de 1778, havia fet de *parte de cantado* de la companyia madrilenya de Martínez. També afegeix que després va seguir encara fins a 1790 a Barcelona, en la companyia que regentava el seu marit, i l'any següent se la troba a Biscaia i Navarra (DRC, p. 582).

26. Vegeu DRC, p. 532. Cotarelo afegeix, entre altres dades, que era una bona intèrpret de *majas* i que Ramón de la Cruz va escriure el sainet *El payo cómico* per a la seva presentació al públic madrileny l'any 1781. El seu marit era considerat un bon *gracioso* i cantant.

27. Era dona del famós actor còmic Antonio Robles, però ella no gaudia del mateix talent. L'any 1777 va entrar a formar part de la companyia madrilenya de Manuel Martínez com a setena dama des de Saragossa, però va marxar l'any següent. El seu marit va intentar introduir-la als teatres madrilenys una altra vegada l'any 1785 com a *parte de por medio*, però un informe dels compositors Pau Esteve i Blas de Laserna la va desacreditar per cantar a Madrid (vegeu DRC, p. 485).

28. Aquesta actriu posteriorment va adquirir una notable fama a Madrid (DRC, p. 554).

Pel que fa als homes, s'indica que el segon *galán* era José Ordóñez, àlies *el Mayorito*, considerat un dels millors tenors de la seva època. Sembla que feia anys que era al Teatre, ja que el seu nom apareix en llibrets de *tonadillas* impresos anys enrere²⁹ i consta com a segon *galán* en un contracte amb l'Administració del Teatre del 18 de novembre de 1777 per a l'any còmic següent.³⁰ En aquest memorial es diu d'ell que «ha estado en Madrid, canta primorosamente. Presenta bien y es aplicado, però su dialecto no es para Madrid».³¹

El primer *gracioso* era Antonio Prado, de qui es diu que «ha estado en Madrid», però es considera «inútil para sus comp^{as}». Malgrat aquesta crítica tan negativa, sembla que fou un *gracioso* ben considerat³² i, a més, la seva filla Antonia —esposa d'Isidoro Máiquez— va esdevenir una actriu important.³³ Consta amb el càrrec de primer *gracioso* al Teatre de Barcelona almenys des de 1777,³⁴ i el seu contracte del 20 de febrer de 1778 per a l'any còmic 1778-1779 —vàlid també per a l'any següent— indica algunes de les seves tasques:

Se obliga tanvien saynetes como corresponde y cantar quando se le mande, acompañar de musica como de vestir del propio todos los caracteres de su desempeño como es estilo.

Se obliga el dho Sr Prado prestar a la Empresa sin el menor interes todos los saynetes echos o nuebos q^e tenga como todas las tonadillas q^e se necesitasen con el bien debido q^e el todo se le ha de volver siempre q^e lo pida.³⁵

Això reforça la hipòtesi que, com a primer *gracioso*, fos el principal *tonadillero* a Barcelona durant aquells anys. De fet, el trobem en els llibrets *Las vivan-*

29. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 39, 43, 52, 57 i 62.

30. «Contratas de Comicos Españoles e Italianos de los años 1778 y 1779», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1. També a Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 2v.

31. De fet, va desenvolupar bona part de la seva carrera a teatres de províncies, sobretot a Cadis i Barcelona. Segons Cotarelo, el 1777 va passar a Cadis com a segon *galán* (DRC, p. 560), però és possible que tornés ràpidament a Barcelona, ja que hi apareix a l'any còmic 1777-1778 com a tercer *galán* i al següent com a segon *galán*. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 340-341.

32. Diu Cotarelo que «había sido buen gracioso». També afegeix que, a Madrid, hi figura per primera vegada l'any 1768 com a *parte de por medio* de la companyia de María Hidalgo i, després de molts anys de perdre-li la pista —entre els quals va estar, almenys, a Barcelona—, reapareix el 1784 fent *vejetes* a la companyia madrilenya de Martínez, tasca que va desenvolupar fins a la seva mort, el 1799 (DRC, p. 572).

33. DRC, p. 571.

34. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 340-341.

35. «Contratas de Comicos Españoles y Italianos de los años 1778 y 1779», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1. També apareix a Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 3r.

deras celosas, de 1778, com a «fuseller» *catalán* i a *La italiana y español*, com a *partenaire* de la italiana Rosina Vaglini.³⁶

Mariano Puchol, com a segon *gracioso*, rep en aquest memorial una descripció més positiva: «su conducta buena, su mérito un segundo Coronado,³⁷ pues desempeña qualesquier Pieza característica con todo primor y limpieza». De fet, l'any següent es va incorporar als teatres de Madrid com a vuitè *galán* de la companyia de Joaquín Palomino.³⁸ Puchol ja consta com a segon *gracioso* del Teatre durant l'any còmic 1777-1778,³⁹ i en el seu contracte amb el Teatre per a l'any còmic següent, del 20 d'abril de 1778, s'indica que era «2^{do} gracioso y Bejete» i havia de «saynetear, acompañar tonadillas y hacer por fin todo quanto no sea para una precisión».⁴⁰

També es comenten altres actors que sembla que no cantaven: dos primers *galanes*, Manuel Florentín i José Antonio López; el tercer *galán* Isidro Ximénez; el primer barba Rafael González, i el primer apuntador Fermín del Rey, qui també era «compositor y traductor de los mejores del dia». Finalment, igual que amb les dones, l'anònim autor d'aquest informe considera inútils la resta d'homes de la companyia.

En el seu memorial, Manuel Martínez no només recomana Valledor, sinó també actors de Cadis i de Barcelona per als teatres de Madrid, com José Ordóñez i Diego Rodríguez. Diu, en referència al primer:

Asimismo se encuentra en la Ciudad de Barcelona Josef Ordóñez (alias el Mayorito). Parte útil para seg^{do} galan, por haverla seguido, bien parecido en lo personal, y que puede desempeñar la comedia de Musica y Zarzuelas, de galan, mediante haverlo executado en las capitales en que ha tenido destino, a satisfacción de sus publicos; y de este mismo hecho tiene noticias, y experiencias, el de esta corte: cuyo adictamiento, le pone en paragon de poder seguir tambien la parte de sobresaliente.⁴¹

I comenta, sobre el segon:

También me han dicho, que baja de Barcelona, Diego Rodríguez, también parte de cantado, que la ha estado ejerciendo en aquella Capit. como en la de Cádiz, Cordoba y Sevilla y hace algunos años, que en Madrid la exercio, y según me han di-

36. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 44 i 60.

37. Fa referència a Diego Coronado, notable actor i cantant de l'època (DRC, p. 498-499).

38. DRC, p. 460.

39. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 340-341.

40. «Contratas de Comicos Españoles y Italianos de los años 1778 y 1779», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1. També apareix a Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 3r.

41. «Noticias que da Manuel Mrz...», AVM, secretaria, 2-460-1.

cho, nada despreciable: Que esto se podrá ver si fuese del caso, luego que llegue a esta corte, haciendo dar prueba, así de a solo, como acompañado.⁴²

Diego Rodríguez tampoc no era nou al teatre: consta com a quart *galán* en les llistes de còmics del teatre de l'any 1777-1778⁴³ i com a *sobresaliente* per a l'any còmic següent.⁴⁴ De fet, apareix en llibrets de *tonadillas* impresos l'any 1778, concretament a *Las vivanderas celosas* com a Soldat Francès i a *El eclipse* com el Cec.⁴⁵ Anteriorment, ja havia passat pel coliseu barceloní, concretament amb la companyia que Carlos Vallés va formar l'any 1769 per a aquest teatre i en la qual va representar la sarsuela de Ramón de la Cruz *El filósofo aldeano*. Finalment, a causa de les bones recomanacions de Martínez, l'any 1781, Diego Rodríguez es va haver d'incorporar als teatres madrilenys com a dotzè *galán* de la companyia de Manuel Martínez, després d'haver estat als teatres de Barcelona, Cadis, Còrdova i Sevilla.⁴⁶

També existeix un informe⁴⁷ de l'«autor» Juan Ponce on es refereix a alguns d'aquests mateixos actors de la companyia de Barcelona dient, per exemple, que Victoria Ibáñez «no canta mal y tiene bastante espíritu; en los bersos jocosos es mui buena», i també indica que existeix una desconeguda «Fulana [*sic*] Morante» a qui descriu com una «muchacha de 18 años dicen es mui buena en todo; se ignora su paradero».⁴⁸

Gràcies a aquests memorials, sabem que al Teatre es mantenien alguns actors *tonadilleros* d'anys anteriors, com Francisca Morales, José Ordóñez, Diego Rodríguez i els dos *graciosos* Antonio Prado i Mariano Puchol. D'aquests *graciosos*, el segon és més ben considerat, encara que és molt possible que, com s'ha comentat, a Barcelona el pes de la interpretació de *tonadillas* seguís sobre Antonio Pra-

42. «Noticias que da Manuel Mrz...». El mateix Rodríguez havia demanat a la Junta de Teatres formar part —encara que només fos com a *parte de por medio*— d'alguna companyia de Madrid per evitar les costoses despeses que li causava el fet de tenir la seva dona, malalta i sense poder treballar, en aquesta ciutat. («Memorial de Diego Rodríguez a la Junta de Teatros», Barcelona, 17 de febrer de 1781, AVM, secretaria, 1-370-2.)

43. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 340-341.

44. Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 2v.

45. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 43 i 60.

46. DRC, p. 589.

47. «Noticia de las partes q^e informan pueden ser utiles p^a las compañías de esta corte», AVM, secretaria, 1-370-2.

48. Potser es tractava de María Morante, actriu a qui anys després Ferran Sor va dedicar una *tonadilla* amb el títol *Las preguntas de la Morante*, que s'interpretà el 2 de febrer de 1799 al mateix Teatre de Barcelona. Vegeu José SUBIRA, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», *Música*, núm. 4 (abril 1938), p. 17; Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 443-444, i José María MANGADO, «Fernando Sor: aportaciones biográficas», a Luis GASSER (ed.), *Estudios sobre Fernando Sor*, Madrid, ICCMU, 2003, p. 37. Tanmateix, Cotarelo la qualifica d'«actriz de poco renombre». Vegeu Emilio COTARELO, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902, p. 30.

do. D'altra banda, l'habitual comentari «no gustarà» —o similars— indica per què molts d'aquests actors eren a províncies i no a la capital. Però també trobem intèrprets d'un nivell especialment bo i, en certs casos —com els de Victoria Ibáñez, Mariano Puchol o Diego Rodríguez—, l'èxit obtingut al Teatre de Barcelona propicià llur incorporació a les companyies madrilenyes.

Coneixem els membres de la companyia espanyola de l'any còmic següent, 1781-1782, gràcies a la documentació de l'AHSCSP.⁴⁹ Valledor hi figura com a músic i alguns actors anteriors s'hi mantenen, com José Ordóñez, Rafael González, Bárbara Ripa i l'apuntador Fermín del Rey. També apareixen noms nous que estaran molt relacionats amb el cultiu de la *tonadilla* a Barcelona en els anys següents: Manuela Pacheco i el seu marit, el *gracioso* José Morales,⁵⁰ i María Aznar.⁵¹ Com a tret significatiu, s'observa la incursió de cantants italians en les *tonadillas*, seguint possiblement el precedent ja comentat de Rosina Vaglini. Per exemple, en un document de l'AHSCSP sobre el pagament de cantants italians per a l'any 1782, s'indica que un tal «Vedova» tenia «obligación de tonadilla».⁵² Es tractava de Girolamo Vedova, cantant italià que formava part de la companyia d'òpera del Teatre de Barcelona per a l'any 1781-1782.⁵³

UNA TONADILLA PER A DOS ITALIANS (ENTRE 1779 I 1783)

La presència d'italians com a cantants de *tonadillas* al Teatre de Barcelona no es limita als casos mencionats de Rosina Vaglini o a Girolamo Vedova. De fet, l'única obra que he trobat vinculada al conreu del gènere a Barcelona i datable

49. «Salarios de las tres Compañías de Operistas Bailarines, y Comicos para el Año de 1781», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2. Apareix reproduïda a Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 345-346.

50. Segons Cotarelo, el matrimoni format per Manuela Pacheco i José Morales va arribar a la madrilenya companyia de Ribera l'any 1775: ella, com a desena dama i ell, com a sisè *galán*, després d'haver estat ell en les companyies de Valladolid i Sevilla, on va destacar fent *figurones* i suplint *graciosos* (DRC, p. 563). L'any 1779, ambdós estan a la companyia de Cadis, però en algun moment degueren tornar a Madrid, ja que consta que l'any 1793 José Morales va abandonar la ciutat cansat d'haver-hi estat vint anys (!) fent de *gracioso* mentre el tenien com a *parte de por medio* i la seva dona estava sense col·locació. És per això que va demanar llicència per anar a treballar a províncies i, l'any 1794, va tornar a Barcelona (DRC, p. 556), ciutat on, com veurem, ambdós van conrear assíduament la *tonadilla*. És més, Alier apunta que l'any còmic 1787-1788 Morales consta com a empresari del Teatre de Barcelona. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 369.

51. Diu Cotarelo que el 1776 ja havia estat a Barcelona, i aquest any va entrar a formar part de la companyia d'Eusebio Ribera com a setena dama, encara que l'any següent va marxar i el 1790 encara treballava a províncies (DRC, p. 481).

52. «Aumento de la Opera para 1782», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2.

53. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 611.

aquests anys és el llibret manuscrit —la transcripció del qual he inclòs a l'apèndix— d'una *tonadilla* anònima, amb música malauradament desapareguda, destinada a dos italians: «Mariana» i «Antonuchi» (*sic*).⁵⁴ Antonuchi era Francesco Antonucci, un membre de la companyia italiana el nom del qual apareix per primera vegada a la documentació del teatre l'any còmic 1779-1780. En canvi, Mariana resulta més difícil d'identificar, ja que en aquests anys hi va haver diverses cantants amb aquest nom a la companyia italiana: Marianna de Grandis, possiblement filla dels cantants italians Francesco de Grandis i Marianna Cattani de Grandis i que es va incorporar al teatre l'any còmic 1778-1779; Marianna Domenichini, que, segons sembla, va estar al Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1781-1782, o Marianna Tomba, cantant portada directament d'Itàlia per a l'any còmic 1782-1783.⁵⁵ Per tant, aquesta obra va ser interpretada entre 1779 i 1783.

La *tonadilla* estava concebuda per celebrar les festes de Nadal i representa dos italians que, conscients de la predilecció del públic per la música *nacional*, han decidit provar sort cantant una *tonadilla*. Tanmateix, Antonucci sap bé les dificultats que comporta una empresa d'aquest tipus per als cantants italians, i ho expressa amb mètrica de seguidilles:

No es lo mismo Mariana
las tonadillas
que arias, que rondones
y cavatinas.
[...]
No son no los bemoles
ni los gorgeos
lo que a los españoles
les viene a genio,
pues más aprecian
un golpe de guitarra
que mil orquestas. (v. 35-48)

Malgrat les dificultats, Mariana intenta cantar unes seguidilles, però Antonucci l'adverteix que estan massa allunyades de l'estil correcte:

Esto es muy serio, y no gusta
de otro modo has de cantar.
para complacer a un pueblo
que aprecia lo nacional. (v. 72-75)

54. També és interessant per les dades que aporta sobre el conreu de la *tonadilla* fora de la Casa de Comèdies. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», p. 130-131.

55. Vegeu Roger ALJER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 611-612.

A continuació, ambdós intenten cantar un fandango «de Cádiz», però el resultat devia estar absolutament fora d'estil, com es desprèn del text:

A DOS Viva, viva la moda,
 Viva, viva el fandango,
 que este adorno no tiene
 nada de malo
 porque sólo en el nombre
 sabe a fandango. (v. 94-99)

El fet que dos cantants italians mostrin llur coneixement de l'existència d'una música *nacional* i la preferència per aquesta, així com llur impossibilitat d'imitar-la, enllaça amb la tendència castissa i de reivindicació d'allò *nacional* que es va manifestar al llarg del segle i que es va exacerbar en el darrer terç. Però, en el cas del Teatre de Barcelona, és possible que aquesta obreta coincidís, si no ideològicament almenys temporalment, amb un període, entre 1781 i 1783, en què les relacions entre l'empresari del teatre, novament Carlos Vallés, i la companyia italiana foren molt tibants i es van produir certs incidents que van fer perillar la pervivència de les companyies italianes adduint, a més de raons de caràcter econòmic, la preferència del públic per allò *nacional*.

Tal com explica Roger Alièr en la seva profusa tesi doctoral,⁵⁶ Carlos Vallés, juntament amb Francisco Castellanos i María del Rosario Fernández,⁵⁷ va tornar a agafar les regnes del Teatre per al trienni 1780-1783, però va fer tot el possible per evitar tenir les dues companyies italianes d'òpera i ball. Tanmateix, per problemes econòmics, l'Administració de l'Hospital va decidir arrendar el teatre a un nou empresari, José Bayona, amb un contracte de dos anys. El primer que va fer Bayona va ser completar les companyies per a l'any còmic 1781-1782 amb cantants com Francesco Antoniucci i Marianna Domenichini. Però poques setmanes després de l'inici d'aquest any còmic, la gestió del teatre va tornar a Carlos Vallés per la intervenció del Tribunal Superior de la Subdelegació de Teatres, ja que aquest empresari era molt influent a Madrid i tenia el favor del jutge protector de teatres.

Al final de l'any còmic 1781-1782 encara continuaven els problemes econòmics de Carlos Vallés amb les companyies italianes, de manera que l'Administració de l'Hospital es va veure obligada a pagar els cantants i ballarins italians. Després de diverses trifulgues, els administradors de l'Hospital van decidir fer-se càrrec de l'Administració del Teatre i buscar nous cantants a Itàlia, entre ells Ma-

56. Vegeu Roger ALIÈR, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 313-339.

57. Famosos actors coneguts com *El Tirano* i *La Tirana*, respectivament. Sobre l'estada a Barcelona d'aquests dos actors, vegeu Emilio COTARELO, *María del Rosario Fernández, «La Tirana», primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 11-13, i Roger ALIÈR, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 320.

rianna Tomba. Carlos Vallés va tornar a ser empresari, però es va veure obligat a signar davant de notari una declaració que manifestés que estava disposat a fer-se càrrec de la companyia de cantants. En principi, Vallés havia de ser empresari fins a 1785, però els problemes econòmics van continuar fins que l'Administració de l'Hospital es va fer càrrec del Teatre el 1783, fet que explica per què en l'AHSCSP hi ha tanta documentació teatral dels anys 1783-1785. Finalment, el Reial Acord Barcelonès, després d'haver consultat l'Ajuntament —a favor de l'òpera— i l'Administració de l'Hospital—que vigilava pels interessos econòmics del teatre—, va optar per afavorir les companyies espanyoles en lloc de les italianes, però sense impedir a l'empresari la llibertat de tenir companyia italiana.

En totes aquestes trifulgues es van barrejar elements de caràcter ideològic per justificar l'eliminació de les companyies italianes. Per tant, en el cas que aquesta obra fos interpretada a partir de 1781, podria haver coincidit amb la campanya de Vallés per desacreditar la companyia d'òpera i mostrar la impossibilitat dels seus membres d'imitar l'estil *nacional* que, segons el text de l'obreta, era el preferit del públic. En canvi, Alièr considera que «no era cert que el públic preferís el teatre en castellà, com ho demostra una carta dels propis administradors, el 1783, en què deien a llur agent a Itàlia que els cantants eren contractats amb obligació de cantar “finales de óperas” en els intermedis de les obres de teatre en castellà; això demostra fins a quin punt agradava l'òpera al públic de Barcelona».⁵⁸ En qualsevol cas, aquesta *tonadilla* podria haver servit per mostrar, des del punt de vista humorístic i paròdic propi del gènere, la situació de tibantor ideològica entre ambdues nacionalitats.

DOS MANUSCRITS MUSICALS COMENTATS PER SUBIRÀ (CA. 1782)

Subirà va tenir la sort de consultar dos manuscrits musicals de *tonadillas* fetes a Barcelona al voltant de 1782: una *a solo* titulada *Lo que pasa en el horno con las criadas*, de 1782 i composta per un músic de cognom «Casaña»,⁵⁹ i una altra de titulada *Tonadilla a tres del maestro y las dos discípulas. Do mi sol fa*, anònima. Subirà va tenir accés a aquests manuscrits gràcies a Joan Salvat, que els hi va proporcionar perquè els pogués analitzar, i els va comentar en el seu article «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», inclouent-hi diversos exemples musicals en reducció per a veu i piano, que reproduceix en les làmines 1, 2 i 3.

58. Vegeu Roger ALIÈR, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 316.

59. Subirà apunta que es podria tractar d'Antonio Casañas (vegeu José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 14), qui, segons Saldoni, va ser mestre de capella de l'església del Palau de Barcelona a finals del segle XVIII. Vegeu Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. IV, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, p. 58 i 212. Pedrell va afegir a la biografia d'aquest músic que a l'arxiu d'aquesta capella es conservaven diverses misses i altres composicions seves. Vegeu Felip PEDRELL, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, vol. I, Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1897, p. 317.

En primer lloc, Subirà comenta la *tonadilla* de Casaña:

Aquella de Casaña requiere un solo personaje femenino; presenta un aspecto muy popular entonces, tanto por la letra como por la música, y tiene aquella intención satírica tan frecuente en el repertorio.⁶⁰

A continuació, fa referència a certs aspectes de l'altra *tonadilla*:

Es bien distinta, por su carácter, la «Tonadilla del maestro y las dos discípulas». Grave, severa, entonada, quiere mostrar en su música un empaque propio del compositor acuciado por el ansia de trasfundir a un género lírico netamente español ciertos rasgos y procedimientos característicos de la ópera napolitana. No podían faltar aquí seguidillas; pero presentan en estilo contrapuntístico para contribuir a reforzar aquel empaque. El reparto de la obra dice así: «Antoñita, tiple 1°. Colasa, tiple 2°, Maestro, tiple tercero». Como se ve, la cantaban tres mujeres, haciendo una de ellas el papel masculino, cosa correctísima desde mucho tiempo antes y todavía usada por entonces. [...] En pequeño, nos ofrece esta obrita ciertos aspectos que después tendrán gran difusión merced a la tonadilla «Los Maestros de la Raboso», con música de Laserna y adiciones del catalán Ramón Carnicer, y merced, así mismo, a la tonadilla «La ópera casera» de Pablo del Moral, ambas popularísimas en toda la península durante varios lustros.⁶¹

Andantino

VOZ

ORQUESTA

LÁMINA 1. Fragment d'unes seguidilles de *Lo que pasa en el horno con las criadas*, de Casaña (1782).⁶²

60. José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 15.

61. José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 15-16.

62. José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 15.

(*Hablando a dúo*)

LAS DOS DISCÍPULAS U . no. Dos.

EL MAESTRO

ORQUESTA

(*Cantando*) (*Hablando a dúo*)

Tres. Sol fa sol mi. U no.

(*Hablando*) (*Cantando*)

¡Bra . vol La ra ra ra ra ra la la

LÀMINA 2. Exemple musical d'El maestro y las dos discípulas.⁶³

(*Cantando*)

Dos. Tres. Sol fa sol mi.

la ra rá; la ra ra la ra ra la ra ra rá.

LÀMINA 3. Continuació de la làmina anterior.

63. José SUBIRA, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 17.

Si bé Subirà considera que les dues podrien ser del mateix autor perquè presenten la mateixa calligrafia, he pogut comprovar que el fragment que Subirà proporciona de la segona *tonadilla* (làmines 2 i 3) correspon al segon número d'*El maestro de música* d'Antonio Rosales.⁶⁴ Aquesta obra fou interpretada a Madrid en dates desconegudes per «La Lorenza / Pretola y Viz^{te}», segons la portada del manuscrit, és a dir, Lorenza Correa, Petrola Correa i Vicente Romero, intèrprets de la companyia madrilenya de Manuel Martínez entre 1788 i 1792.⁶⁵ Aquestes dades plantegen diversos interrogants en referència al manuscrit barceloní perdut: o l'obra de Rosales potser existia a Madrid abans de 1788 o el desaparegut manuscrit barceloní no seria de 1782 o, fins i tot, l'obra es coneixia a Barcelona abans que a la capital.⁶⁶ En qualsevol cas, ambdues peces són bons testimonis de la vigència de la *tonadilla* a Barcelona durant aquells anys, amb una circulació d'obres provinents de la capital, però també amb d'altres de compostes per autors segurament nadius.

LA TONADILLA A BARCELONA ENTRE 1783 I 1785

La documentació dels anys còmics 1783-1784 i 1784-1785 és molt més regular perquè fou la mateixa Administració de l'Hospital la que es va fer càrrec del Teatre. Els documents més interessants són, a més dels habituals contractes, unes llistes amb les funcions realitzades durant aquests anys còmics,⁶⁷ on consta la comèdia de cada dia, òpera, sàinet, «quien canta la tonadilla»⁶⁸ i «extraordinario» —balls, lloes, il·luminació del teatre, etc. A vegades, la informació no és completa, però algunes de les dades que falten es poden extreure dels fulls de despeses de cada funció.⁶⁹ Aquesta documentació no proporciona cap títol de les *tonadillas*

64. Biblioteca Històrica de Madrid, Mus. 182-18. El llibret manuscrit es troba a la mateixa biblioteca amb la signatura Tea 221-166.

65. Begoña LOLO i Germán LABRADOR, *La música en los teatros de Madrid*, vol. 1, Antonio Rosales y la tonadilla escénica, Madrid, Alpuerto, 2005, p. 74.

66. També he estudiat un altre vincle curiós entre una *tonadilla* de Rosales i Barcelona: *El sacristán y la viuda*, interpretada al Teatre de Barcelona almenys el 1773. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Impressió de llibrets de *tonadillas* a les terres de parla catalana: d'*El sacristán y la viuda* (1773) a *Cberoni i Barcelona o La viuda i l'escolà* (1860) de Josep Bernat i Baldoví», p. 51-72.

67. «Noticia Individual de las Funciones que se executan en el Teatro de esta Ciudad año de 1783 estando a cargo de la Muy Ilustre Administración del Santo Hospital las diversiones» i «Noticia de las Funciones que se executan en el Teatro de esta ciudad de cuenta de la M. I. Admn. año de 1784», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.1.2.

68. O abreujat «Quien canta la Ton^a» o, fins i tot, «Quien canta».

69. AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.1.2. Això es produeix, especialment, el mes de gener de 1785, quan no consta cap *tonadilla*, però s'han pogut saber els dies de representació gràcies al «Quaderno de las Entradas y Gastos Diarios de la Casa de Teatro, así de entradas a las puertas Alquiler de Aposentos y Lunetas, como del Gasto Diario de comicos Musicos Luminario comparsas y demas que empieza el dia 16 de enero de 1785 que por enfermedad de Jph Noguera se encargó el Sor. Prior de este Santo Hospital», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.1.2.

interpretades, però gràcies a ella sabem la freqüència de les funcions amb *tonadillas*, quants personatges tenien i quins n'eren els intèrprets.

En els gràfics 1 i 2 he indicat la quantitat de representacions de *tonadillas* en relació amb el nombre de funcions teatrals, tant de teatre com d'òpera. L'any còmic 1783-1784 va començar el 20 d'abril de 1783 i va acabar el 24 de febrer, i l'any còmic 1784-1785 va començar l'11 d'abril i va acabar el 8 de febrer.

Com veiem en els gràfics 1 i 2, en aquest any còmic la proporció de *tonadillas* és bastant alta i regular, amb un percentatge del 86 % del total de funcions de la companyia espanyola i un 60,8 % del total de funcions en el teatre, incloent les d'òpera de la companyia italiana. L'any còmic següent, la proporció és una mica inferior —aproximadament un 84,37 %—, però hi ha mesos amb *tonadillas* a totes les funcions de la companyia espanyola.

En els gràfics 3 i 4 s'observa que, durant l'any còmic 1783-1784, el principal intèrpret de *tonadillas* va ser el primer *gracioso* José Morales, i el segueix la seva esposa, la quarta dama Manuela Pacheco, amb un 49,2 %. Ambdós actors devien formar part de la companyia espanyola del Teatre de Barcelona des de l'any còmic 1781-1782. En els seus contractes amb el Teatre de Barcelona per a l'any còmic 1784-1785, del 29 de febrer de 1784, s'especifiquen llurs funcions:

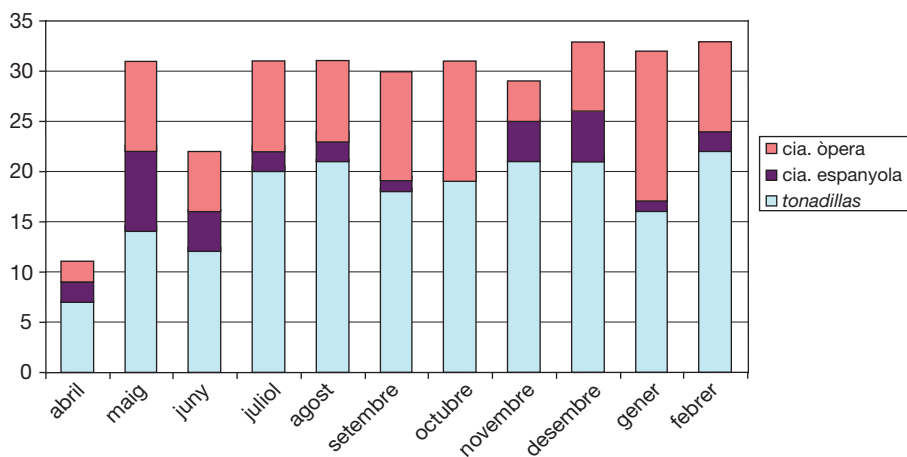
Yo Jph Morales me obligo a hacer la parte de Gracioso como es estilo y practica en todas las funciones y en las pzas modernas el papel que se me reparat por dha M. Y. Amon cantar en las tonadillas concurriendo a las casas de las partes de cantado para aprenderlas como lo he ejecutado este año, y a mas asistir tres dias en cada semana a la mesa de musica a las horas que se me destinen para dho fin: Asimismo me obligo a poner de mis propios intereses doze tonadillas nuevas en todo dho año y aprender las que se me destinen por los señores.

Yo Manuela Pacheco me obligo a hacer la parte de 4ª Dama como es estilo y practica y en las pzas modernas el papel que se me destine por dha Y^{te} admón con la circunstancia que saldre a los acompys y cantare los 4os s^{p^{te}} que las demas lo ejecuten a excepcion de dama, 2ª Graciosa de versos y sobresaliente de damas y 2^{as} y asi mismo cantare dos dias en cada semana, poniendo las tonadillas y lo que me ordenen en todo la M Ill^{te} admón. O en su nombre los Sres Marques de Llio y don Franco de Novell u otros de sus señores administradores, y en atención a sus circunstancias prometo lo mismo yo Jph Morales.⁷⁰

A tots dos els segueix Manuel Márquez, qui va interpretar el 33,8 % del total de *tonadillas* d'aquest any còmic,⁷¹ i a continuació apareixen tres actrius amb un percentatge similar de *tonadillas*: María Aznar, Josefa Bru i Bárbara Ripa. Com

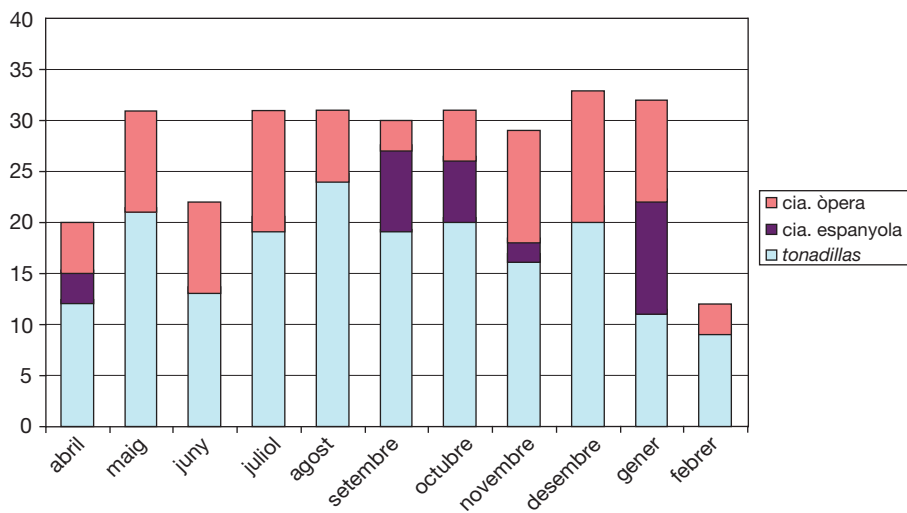
70. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

71. D'ell, diu Cotarelo, que el 1777 pertanyia a la companyia de Toledo, dirigida per Esteban de Valdés, el 1788 va entrar com a desè *galán* en la madrilenya de Manuel Martínez i el 1791 consta que estava casat amb Ángela Rifatierra (DRC, p. 545).



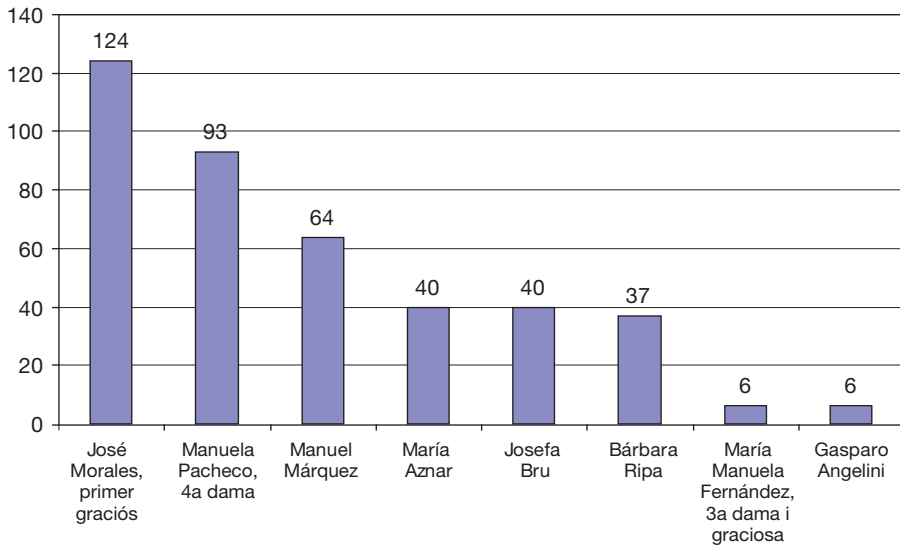
GRÀFIC 1. Quantitat de funcions de les companyies espanyola i d'òpera del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1783-1784 (les *tonadillas* formaven part de les funcions de la companyia espanyola).

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia Individual de las Funciones...».



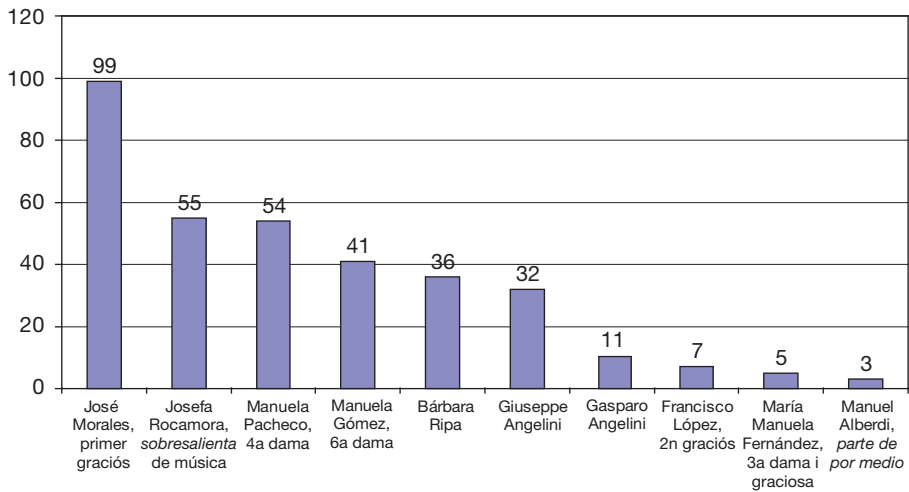
GRÀFIC 2. Quantitat de funcions de les companyies espanyola i d'òpera del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1784-1785 (les *tonadillas* formen part de les funcions de la companyia espanyola).

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia de las Funciones...».



GRÀFIC 3. Quantitat de *tonadillas* interpretades pels actors del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1783-1784.

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia Individual de las Funciones...».



GRÀFIC 4. Quantitat de *tonadillas* interpretades pels actors del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1784-1785.

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia de las Funciones...».

hem vist, aquestes actrius estaven a Barcelona anteriorment, tot i que ara Bárbara Ripa consta com a *supernumeraria de cantado*.⁷²

També apareixen dos intèrprets testimonials de *tonadillas*: la tercera dama i *graciosa* María Manuela Fernández i l'italià Gasparo Angelini. Cotarelo no dóna cap notícia sobre la primera, de manera que possiblement va desenvolupar tota la seva carrera a províncies. El seu contracte amb el Teatre de Barcelona especifica que era la tercera dama i *graciosa* «de cantar y hacer los papeles y todo lo que disponga y mande la dha Muy Il^{te} Admón»,⁷³ encara que, segons sembla, va intervenir molt poc en la interpretació de *tonadillas* d'aquest any còmic. Per la seva banda, Gasparo Angelini era un membre de la companyia italiana d'òpera,⁷⁴ que ocasionalment degué ajudar a la interpretació de *tonadillas*.

L'any còmic següent (gràfic 4), el *gracioso* José Morales va continuar sent el principal intèrpret de *tonadillas*. En canvi, la proporció de *tonadillas* interpretades per la seva dona, Manuela Pacheco, va ser lleugerament superat per una altra actriu, Josefa Rocamora, que consta com a *sobresaliente de música* amb l'obligació de cantar dos dies a la setmana.⁷⁵ Segons Cotarelo, no era una cantant molt notable, però sembla que l'aprenentatge a províncies li va servir per accedir, finalment, als teatres madrilenys.⁷⁶

A aquests els segueix l'actriu Manuela Gómez, sisena dama d'aquesta companyia i amb el deure d'«hacer una parte de cantado con todas las obligaciones anexas a dha parte cantando de mis propios intereses un dia en cada semana o mas».⁷⁷ A continuació, ve Bárbara Ripa, que manté un percentatge similar al de l'any còmic anterior, i l'italià Giuseppe Grandotti, el *buffo* de la companyia italiana d'òpera que, com Gasparo Angelini, havia estat contractat l'any anterior;⁷⁸ però el seu contracte amb el Teatre de Barcelona, del 5 d'abril de 1784, especifica que també tindria l'obligació d'interpretar *tonadillas* amb la companyia espanyola.⁷⁹ De fet, aquest *buffo* italià també provindria del món del teatre en castellà, ja que, segons Cotarelo, José Grandotti (*sic*) «entró en 1782 como undécimo galán de

72. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 495.

73. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

74. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 328 i 612.

75. Segons el seu contracte amb el Teatre de Barcelona, del 12 d'abril de 1784. Vegeu «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

76. DRC, p. 585.

77. Segons el seu contracte amb el Teatre de Barcelona, del 5 de març de 1784. Vegeu «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1. La informació que proporciona Cotarelo sobre aquesta actriu es limita a la citació següent: «en 1787 entró de cuarta dama en la compañía de Manuel Martínez. Fue reemplazada pronto en el mismo año. En 1791 trabajaba en Alicante» (DRC, p. 521).

78. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 328.

79. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

la compañía de Ribera. En 1792 pertenecía al teatro de Cartagena. Figuró después mucho como cantante en los teatros de Madrid».⁸⁰ Així, doncs, és possible que aquest cantant italià arribés a Espanya amb alguna companyia de la seva terra però que després optés per formar part de companyies espanyoles com a *parte de cantado*.

Finalment, trobem quatre intèrprets de presència molt testimonial: Gasparo Angelini, el segon *gracioso* Francisco López, la *graciosa* María Manuela Fernández i Manuel Alberdi. Pel que fa a López, Cotarelo indica que va néixer l'any 1754, i el 1789 va anar de Barcelona a Madrid per fer segons *graciosos* en la companyia de Manuel Martínez, encara que després se l'acceptà com a *parte de por medio*.⁸¹ La seva filla María López va esdevenir una excel·lent actriu i cantant que va triomfar com a intèrpret de *tonadillas* a Barcelona dos anys després (Pessarrodona, 2010, vol. I, apartat III.4.3.1).

Cotarelo no indica res de l'actor Manuel Alberdi, *parte de por medio* d'aquesta companyia, de manera que és possible que sempre treballés a províncies.⁸² El seu contracte amb el Teatre de Barcelona, del 15 de març de 1784, estipula que havia de cantar *tonadillas* «y demás cosas de cantado»,⁸³ encara que ho fes de manera molt testimonial.

Aquesta documentació també dona informació sobre les tipologies de *tonadillas* dels anys 1783-1785 per nombre d'intèrprets, de la qual cosa es poden deduir les possibles especialitats dels còmics, com s'observa en els gràfics següents.

En els gràfics 5 i 6 s'observa que durant l'any còmic 1783-1784 predominen les *tonadillas* amb interlocutors a duo i a tres, i n'hi ha molt poques *a solo* i algunes de generals. L'any còmic 1784-1785 s'inicia amb aquesta mateixa tendència, però canvia en els mesos de setembre i octubre, en què es dona més preponderància de *tonadillas a solo*. Si bé la tendència anterior torna el mes de novembre, en general s'observa un nombre més important de *tonadillas a solo* que l'any còmic anterior, la qual cosa podria indicar una predilecció creixent per les *tonadillas* amb només un personatge. Això ho corroboraria el fet que el mes de febrer només s'apuntin *tonadillas a solo*.

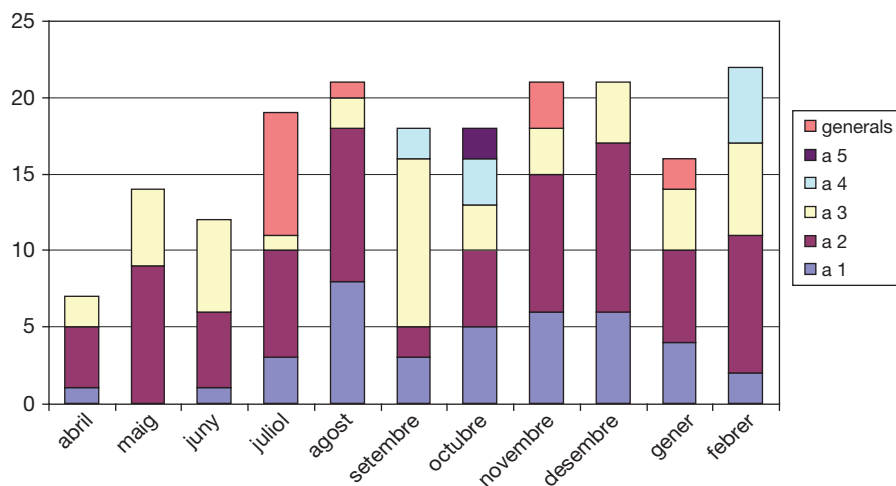
Això està molt relacionat amb els seus intèrprets. A les taules 1 i 2 s'observa que l'especialitat del primer *gracioso* José Morales no són les *tonadillas a solo*, sinó sobretot les *tonadillas a duo* i a tres. De fet, la gran majoria de les *tonadillas a duo* són interpretades per ell i la seva dona, Manuela Pacheco. En canvi, l'any còmic 1784-1785 s'observa que diverses actrius s'especialitzen en *tonadillas a solo*:

80. DRC, p. 522.

81. Més endavant, l'any 1793, és numerari de *graciosos*, el 1800 va marxar a Granada i el 1802 va tornar per entrar a formar part de la companyia de Los Caños del Peral (DRC, p. 540).

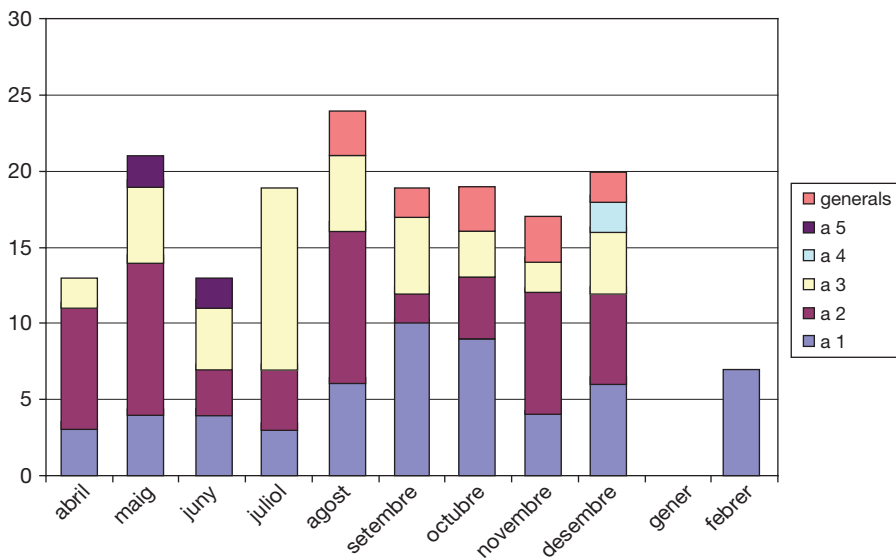
82. De fet, l'any còmic següent apareix al Teatre de Reus com a *gracioso* —primer i segon— i *vejete*, especificant que «canta». Vegeu Maria TARRAGÓ, *El teatro de les comèdies de Reus: Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*, Tarragona, El Mèdol, 1993, p. 57.

83. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.



GRÀFIC 5. Tipus de *tonadilla* pel nombre d'intèrprets del Teatre de Barcelona (any còmic 1783-1784).

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia Individual de las Funciones...».



GRÀFIC 6. Tipus de *tonadilla* pel nombre d'intèrprets del Teatre de Barcelona (any còmic 1784-1785) (falten les dades del mes de gener).

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia de las Funciones...».

sobretot la *sobresalienta* de música Josefa Rocamora i la sisena dama Manuela Gómez, i fins i tot la Pacheco, la principal *partenaire* de les *tonadillas* del *gracioso*, interpreta *tonadillas a solo* potser dins de la gradual preferència per aquest tipus de *tonadillas*. Davant l'especialització d'actrius com Rocamora i Gómez, trobem que Bárbara Ripa, que anteriorment havia interpretat *tonadillas a solo*, deixa de fer-ho per centrar-se en obres amb interlocutors. Tanmateix, l'especialitat de Manuel Márquez són les *tonadillas* amb interlocutors, la qual cosa suggereix que aquest actor havia de servir com a contrapunt masculí al *gracioso*. L'any còmic següent aquest paper seria fet per Giuseppe Grandotti, potser aprofitant els seus dots vocals com a *buffo*.

En general, s'observa la tendència a una especialització més gran dels intèrprets de *tonadillas*: així com l'any còmic 1783-1784 trobem força actrius amb un nombre mitjà de *tonadillas* —María Aznar, Josefa Bru i Bàrbara Ripa—, l'any 1784-1785 està més concentrat en menys actors potser més especialitzats —Rocamora, Gómez, Grandotti, etc.— i apareixen testimonialment altres actors, sobretot per interpretar *tonadillas* de conjunt, com és el cas de la *graciosa* Manuela Fernández, Gasparo Angelini,⁸⁴ el segon *gracioso* Francisco López i Manuel Alberdi.

Tot això pot suggerir un canvi de gustos de *tonadillas* al Teatre de Barcelona. El fet que l'any còmic 1783-1784 hi hagi una preferència per *tonadillas a dúo* i a tres protagonitzades en la seva immensa majoria pel *gracioso* sembla indicar una preferència per obres on s'emfatitza allò còmic i teatral en lloc de l'aspecte musical. En canvi, el 1784-1785, l'augment gradual de presència de *tonadillas a solo*

TAULA 1
Tipologies de tonadillas interpretades per cada actor de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1783-1784

	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>a4</i>	<i>a5</i>	Generals
José Morales		59	43	10	2	10
Manuela Pacheco	14	44	14	10	2	9
Manuel Márquez		15	37	10	2	
María Aznar	11	4	16	7	2	
Josefa Bru	4	13	14	3		6
Bárbara Ripa	11	14	12			
María Manuela Fernández		2	2		2	
Gasparo Angelini			6			

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia Individual de las Funciones...».

84. Encara que també va tenir els seus moments de protagonisme, com l'ària que va cantar el 25 de setembre en lloc de la *tonadilla* habitual.

TAULA 2
Tipologies de tonadillas interpretades per cada actor de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1784-1785

	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>a4</i>	<i>a5</i>	<i>Generals</i>	<i>Núm. indeterminat</i>
José Morales		43	42	2	4	8	
Josefa Rocamora	26	9	15			5	
Manuela Pacheco	5	24	18		2	5	
Manuela Gómez	23	7	5			4	2
Bárbara Ripa	1	14	12		4	5	
Giuseppe Grandotti		3	21	2	4	2	
Gasparo Angelini		5	4		2		
Manuela Fernández			2	1	2		
Francisco López			1		2		
Manuel Alberdi			3				

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia de las Funciones...».

interpretades per dones especialitzades⁸⁵ i el fet que el segon actor amb més *tonadillas* sigui un italià membre de la companyia d'òpera podrien indicar una preferència per l'aspecte musical. Tanmateix, és difícil inferir una tendència generalitzada de només dos anys còmics, ja que podria ser a causa d'uns canvis puntuals per raons que desconeixem.

CONCLUSIONS

Quan Valledor es va incorporar als teatres madrilenys l'any còmic 1785-1786, segurament ho féu amb un sòlid bagatge com a compositor de *tonadillas* adquirit a la seva etapa barcelonina: no només durant l'època d'esplendor del gènere als anys 1773-1778 arran d'unes circumstàncies anòmales al Teatre de Barcelona, sinó també pel conreu posterior del gènere a la ciutat. La poca i dispersa documentació trobada i comentada posa de manifest que durant aquests anys el conreu de *tonadillas* es va mantenir en aquest teatre, i en absolut de manera excepcional. La *tonadilla* formava part integrant dels espectacles habituals dels còmics espanyols del Teatre de Barcelona, amb un repertori nodrit pel mateix Valledor, compositors nadius i una presumiblement intensa circulació amb Madrid.

85. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca», *Bulletin of Spanish Studies*, publicat en línia (27 abril 2015).

Per a les seves tasques *tonadilleras*, Valledor potser no comptava amb uns intèrprets de qualitat homogèniament alta, com segurament sí que va poder gaudir-ne durant els anys 1773-1775, quan encara vivia la seva dona Gabriela Santos. Però al Teatre de Barcelona n'hi havia de notablement bons i alguns d'excel·lents, i tots ells possiblement es van anar especialitzant segons el repertori de *tonadillas* més escaient: *tonadillas a solo*, de conjunt, més musicals o més humorístiques, etc.

De fet, això concorda amb l'ambient general d'una ciutat potent culturalment on havia quallat el gust per la lírica. La *tonadilla*, durant aquests anys a Barcelona, viu uns diàlegs suggeridors amb l'òpera italiana, i el seu conreu va arribar a depassar l'àmbit de l'únic teatre públic que servia com a model per als espectacles privats, tant de menestrals com d'aristòcrates.

En definitiva, malgrat la tradicional associació entre la *tonadilla* i Madrid — lògica, si tenim en compte que aquesta ciutat era el principal nucli creador i inspirador d'aquest repertori—, cal tenir sempre present que l'àmbit d'acció del gènere era molt més ampli i, a més, susceptible de presentar matisos fascinants segons la cultura i les circumstàncies de cada zona.

BIBLIOGRAFIA

- ALIER, Roger. *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Tesis doctoral. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1990.
- BOMBI, Andrea. «Martín y Soler, Valencia, Europa». A: LINK, Dorothea; WAISMAN, Leonardo (ed.). *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: Actas del Congreso Internacional*. València: Institut Valencià de la Música, 2010, p. 69-90.
- BOTTI, Domenico. *Introducción para presentarse al público de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona: En el día 19 de Abril de 1778, la Compañía de Cómicos Españoles de la misma, cuyo Impresario es Domingo Botti*. Barcelona: Generas, 1778.
- COTARELO, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras: Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899. [En línia: <www.cervantesvirtual.com>. (Consulta: 15 d'agost de 2013)]
- *María del Rosario Fernández, «La Tirana», primera dama de los teatros de la corte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897.
- *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.
- LOLO, Begoña; LABRADOR, Germán. *La música en los teatros de Madrid*. Vol. I: *Antonio Rosales y la tonadilla escénica*. Madrid: Alpuerto, 2005.
- MANGADO, José María. «Fernando Sor: aportaciones biográficas». A: GASSER, Luis (ed.). *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: ICCMU, 2003, p. 15-62.
- PAR, Alfonso. «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII». *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 16 (1929), p. 326-346 i 492-513.
- PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música es-*

- pañoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1897.
- PESSARRODONA, Aurèlia. «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII». *Recerca Musicològica*, núm. 16 (2006), p. 17-63.
- «Aportaciones al uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica». A: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; LOLO, Begoña (ed.). *Teatro y música en España: Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 117-131.
- *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*. Tesis doctoral inédita dirigida pel Dr. Francesc Bonastre. Barcelona: Facultat de Lletres. Departament d'Art i Musicologia, 2010. 3 v.
- «Impressió de llibrets de tonadillas a les terres de parla catalana: d'El sacristán y la viuda (1773) a Cheroni i Barcelona o La viuda i l'escolà (1860) de Josep Bernat i Baldoví». A: MARCILLAS, Isabel; SANTAMARIA, Núria (ed.). *Teatre breu: Procediments, formes i contextos*. València: Universitat de València, 2013, p. 51-72.
- «La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies». *Scripta*, núm. 3 (juny 2014), p. 122-142.
- «Una tonadilla "ilustrada" en contexto barcelonés: El eclipse (1778) de Jacinto Valledor». *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 15 (2014), p. 335-366.
- «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca» [en línia]. *Bulletin of Spanish Studies* (27 abril 2015).
- PLA, Manuel [et al.]. *La «tonadilla» del segle XVIII i Catalunya*. Introducció, edició i notes d'Aurèlia Pessarrodona. Barcelona: Tritó, 2008.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.
- SUBIRA, José. *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930. 3 v.
- «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos». *Música*, núm. 4 (abril 1938), p. 9-32.
- TARRAGÓ, Maria. *El teatro de les comèdies de Reus: Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*. Tarragona: El Mèdol, 1993.

APÈNDIX: TRANSCRIPCIÓ DEL LLIBRET DE LA TONADILLA
 UNA MAJA MUY MAJA (ANÒNIMA, ENTRE 1779 I 1783)

Criteris d'edició

He seguit els mateixos criteris d'edició que vaig emprar en la meua tesi doctoral per a l'edició dels llibrets de *tonadillas* (Pessarrodona, 2010, vol. III, p. 6-8). He optat per la normalització de la puntuació, de l'ús de majúscules i minúscules i dels fonemes *b/v*, *c/q*, *g/j*, *x/j*. També he conservat els arcaïsmes del text i les expressions no recollides en el *Diccionario de la lengua española* de la Reial Acadèmia de la Llengua (= DRAE), sempre en cursiva.

Descripció del manuscrit

Llibret manuscrit d'entre 1779 i 1783, sense títol —el proposat correspon a l'incipit—, localitzat a l'AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.6.1/2.1.10. Mesura 210 × 150 mm. Consta de dos bifolis solts sense foliar ni paginar. El segon té un «2» a la part superior esquerra del foli [3r].

Salen Mariana y Antoniucci de majos.

ELLA	Una maja muy maja de garabato ⁸⁶ esta tarde, señores, sale al teatro pues la Mariana sólo para serviros se vuelve maja.	5
ÉL	Un majo muy remajo de repotencia para serviros, chuscas, hoy se presenta. ¿No veis qué guapo? Antoniucci esta tarde se vuelve majo.	10
ELLA	¿Tú así, Antoniucci? ¡Qué cosa extraña!	15
ÉL	¿De aquesta suerte tú aquí, Mariana?	

86. *Garabato*: «se llama también un cierto aire, garbo, brío y gentileza que suelen tener las mujeres, que aunque no sean hermosas les sirve de atractivo» (DRAE, 1737, p. 21, col. 2, 2a acepció).

ELLA	¿Qué es lo que intentas?	
A DOS	¿Qué es lo que trazas?	20
	Valerme por dar gusto de esta chulada.	
ELLA	La capa terciá.	
ÉL	Ponte de farsas.	
A DOS	Y con sólo un columpio	25
	todo lo arrastra.	
ÉL	¿Vestida de esta manera qué intentas ejecutar?	
ELLA	Con una tonada nueva hacer ver mi habilidad.	30
ÉL	El mismo intento tenía pero temo no acertar.	
ELLA	Yo confío de este pueblo en la gran benignidad.	
ÉL	No es lo mismo, Mariana, las tonadillas	35
	que arias, que rondones y cavatinas.	
ELLA	Yo ya lo veo porque aquello requiere	40
	mucho gracejo.	
ÉL	No son, no, los bemoles ni los gorjeos	
	lo que a los españoles les viene a genio,	45
	pues más aprecian un golpe de guitarra que mil orquestas.	
ELLA	Pues no te espantes que soy zumbona	50
	y para tonadillas me punto sola.	
	<i>(Parola.)</i>	
ÉL	O si no mira cómo me pongo en jarras y cómo me columpio.	
	Sí, sí, Mariana, ya veo cómo en poco tiempo adelantaste mucho, ya me parece que veo venir una chusca de las de en medio de Madrid.	
ELLA	Pues todo esto que ves es nada en comparación de lo que sé hacer.	
	Óyeme cantar una seguidilla y cáete muerto de puro asombrado.	
ÉL	Vaya, que ya te escucho, pero cuidado en apestar. ⁸⁷	

87. En aquest context, «fastidiar, causar hastío» (DRAE, 2001).

(Cantan.)

ELLA	Oigan señores míos la tortolilla cómo llora la ausencia del bien que estima.	55
	Vuela de bosque en bosque sin compañía salta de rama en rama muy afligida	60
	cuando a un cazadorcito que allá la mira de este modo quejosa su pena explica: «detén, cruel, el paso; detén la herida; refrena de tus manos la furia activa.	65
	Mas no importa, alevoso, muera a tu vista porque me está matando mi pena misma.»	70
ÉL	Esto es muy serio y no gusta. De otro modo has de cantar para complacer a un pueblo que aprecia lo nacional.	75
ELLA	Pues oye por otro estilo que te voy ahora a asombrar y muéranse de vergüenza las niñas de Trentaclus.	80
ÉL	Si quieres que te acompañe la guitarra tomaré y verás cómo con ella me sé portar a la ley.	
A DOS	Pues a ver, a ver, Antoniucci y Mariana qué saben hacer.	85
ELLA	El fandango de Cádiz es tan de moda que ya con él se prenden las damas todas de tal manera que el fandango ha subido ya a sus cabezas.	90
A DOS	Viva, viva la moda, Viva, viva el fandango,	95

	que este adorno no tiene nada de malo porque sólo en el nombre sabe a fandango.	100
ELLA	Y con esto, chusquitos,	
ÉL	Y con esto, muchachas,	
ELLA	da fin la tonadilla,	
ÉL	el chista acaba con que fiel Antoniucci,	105
ELLA	con que la Mariana a serviros se ofrece con vida y alma.	
[A DOS]	Mas antes que concluya la tonadilla atención, mosqueteros; silencio, niñas; escuchad con cuidado las seguidillas con que nuestros obsequios se finalizan.	110
ELLA	Buenas pascuas, señores.	
ÉL	Buenas pascuas, madamas.	
A DOS	Os desea Antoniucci y la Mariana. Alegres, felices vivid y gozad las dichosas pascuas de la Navidad.	120
ELLA	Si caballeros con <i>xenias</i> , en paz si sois militares, en comercio si artesanos, con buen viento comerciantes.	125
A DOS	Alegres, etc.	
ÉL	Si casadas con cortejo, si solteras con galanes, si viudas con un buen dote, para esperar a otro enlace.	130
A DOS	Alegres, etc.	

Aparat crític

Antoniucci apareix com a Antonuchi

54 tortolilla] tonadilla ratllat i al costat tortolilla L

125-134 amb la mateixa calligrafia però afegit posteriorment al final (f. [4v])

128-129 Entre aquests versos hi ha un Viva ratllat

130 casadas] cazadas.