

Treball de Grau
Curs 2012-13

EN BUSCA DE CONTRATA O LOS DEL HAMBRE LIBERTADOS:
UN SAINET METATEATRAL AMB MÚSICA

XAVIER FRAU PASCUAL

TUTORS:
ANNA MARIA VILLALONGA
RAMON PLA

Barcelona, desembre del 2013

AGRAÏMENTS

Vull manifestar el meu especial agraïment a Anna Maria Villalonga, que tant m'ha ajudat a conèixer el gènere; i també a Glòria Forteza-Rey, veïna i gran coneixedora de la barriada d'El Terreno, que em va posar en contacte amb Antònia Felani, antiga integrant del grup de teatre infantil de la Societat Bellver.

ÍNDIX

1.	CONSIDERACIONS INICIALS	1
2.	L'AUTOR.....	2
3.	TEATRE I LLENGUA.....	3
4.	EL GÈNERE	4
5.	SALA I ALCOVA	7
6.	CARACTERÍSTIQUES	8
6.1.	Extensió	8
6.2.	Cronologia.....	8
6.3.	La llengua.....	8
6.4.	Costumisme	10
6.5.	La paròdia idiomàtica i el joc verbal	10
6.6.	Paròdia literària.....	11
6.7.	Vers o prosa	12
6.8.	Els motius.....	12
6.9.	El suport.....	15
7.	EL SAINET A MALLORCA	15
8.	LA MÚSICA: EL GÈNERE DE LA SARSUELA.....	17
9.	LA SARSUELA A MALLORCA.....	21
10.	ELS ESPAIS	22
11.	CRITERIS D'EDICIÓ	25
11.1.	Aspectes tipogràfics i signes de puntuació	26
11.2.	Aspectes ortogràfics.....	27
11.3.	Morfologia	28
11.4.	Sintaxi	29
11.5.	Lèxic	29
	<i>En busca de contrata</i>	30
	BIBLIOGRAFIA	69

1. CONSIDERACIONS INICIALS

El motiu pel qual m'he decidit a fer aquest treball ha estat l'interès per conèixer la figura d'Antoni Frau Sans i la seva breu obra teatral, que, malgrat pertànyer a la meua història familiar, ignorava profundament. El fet que es tractés del meu repadrí i la desconexió del material amb què em trobaria —concretament el seu nivell de qualitat— em varen suscitar certes reticències, i fins un cert pudor, però Ramon Pla i Anna Maria Villalonga varen trobar que el material d'estudi era pertinent i em varen animar a tirar endavant. Més tard, un cop encetada la feina, vaig llegir una reflexió de l'Anna Maria que em va servir per entendre i dissoldre els meus escrúpols. Villalonga (2010: 26-27) opina que el teatre breu ha patit «una implacable desqualificació estètica com a teatre no subjecte a normes i de poc valor», i que això és una «una idea preconcebuda, que malauradament ha arribat fins als nostres dies», derivada de la «creença, òbviament obsoleta, que no és possible relacionar els gèneres habitualment anomenats menors amb l'autèntic concepte de literatura». També ens recorda que, a pesar de totes les crítiques, «el seu èxit a l'època resultà imparable», i que, malgrat haver estat relegat a un humil segon lloc, «actualment podem assegurar que [...] representa el substrat de la posterior dramàtúrgia en llengua catalana».

Un cop alliberats de prejudicis, centrem-nos en l'objecte d'estudi. Tenim notícia que Antoni Frau va escriure dues obres teatrals, de les quals conservam els manuscrits: *En busca de contrata o los del hambre libertados*, obra bilingüe —inèdita—, i *Mar gran*, escrita en català —editada a Nadal i Perelló (1993: 67-127) juntament amb una reconstrucció de la música original de Francesc Monjo—. A continuació, però, deixarem de banda *Mar gran* i ens centrarem en *En busca de contrata*, senzillament perquè és un material del qual no hi havia notícies, i no està editat. El que farem, doncs, serà acostar-nos a la figura de l'autor, descriure i estudiar el gènere de l'obra, i finalment dur a terme l'edició de la peça.

En busca de contrata o los del hambre libertados és una obra de teatre breu, còmica, popular i bilingüe, en què la música i el teatre són els grans protagonistes. Va ser escrita per Antoni Frau devers el 1912 —conservam una partitura de la primera cançó de l'obra amb aquesta data—, i representada, segurament per actors amateurs (i potser el

dissabte de Nadal¹), en l'àmbit de les societats de caire popular de Palma. L'autor defineix la peça com a «pasatiempo cómico-lírico», marcant-ne les dues característiques fonamentals: l'humor i la música. Consta d'un sol acte que es divideix en dos quadres: el primer és escrit íntegrament en castellà, i en el segon hi trobam força material en català, especialment en boca del personatge anomenat Poeta.

2. L'AUTOR

Antoni Frau Sans² va néixer a Palma l'any 1885, treballava de tipògraf a l'Estampa Amengual i Muntaner³, i va ser secretari de l'Agrupació Socialista de Palma i president de la Cooperativa Socialista de Santa Catalina. A part de la seva feina d'impressor i el seu activisme polític, va ser un gran aficionat al teatre: en va escriure i va dirigir —i apuntar— els grups teatrals de la Societat Instructiva Bellver, al barri d'El Terreno, i del "Montepío" del raval de Santa Catalina. El 5 d'octubre de 1918, al Teatre Victòria⁴ de Santa Catalina, es va estrenar *Mar gran*⁵, que va ser incorporada al repertori de la companyia de Jaume



¹ D. FERMÍN: [...] ¿no ves que estamos en día de Noche Buena? (escena XII, quadre II).

² Les notícies biogràfiques que hem trobat sobre l'autor les devem a Antoni Nadal i Aina Perelló (1993: 30, 35), Lluís Fàbregas i Cuxart (1974: 55-56, 258-260), Llorenç Capellà (1989), el treball de recerca de l'escriptor Albert Herranz (fulletó del Premi de Teatre Antoni Frau i Sans, elaborat per Plaguets del Raval), l'entrevista que Margalida Capellà va fer al seu fill Fernando Frau al diari *Última Hora*, i el *DTIB*, que li dedica una breu entrada.

³ Casa fundada a Palma per Jeroni Amengual i Francesc Muntaner el 1885. Realitzava treballs de tipografia, litografia i enquadernacions. Va ser també llibreria i papereria. Tenia els seus locals als carrers de Conquistador i de la Campana, i sucursals a Manacor i Inca. Va esdevenir una de les impremtes més importants de les Balears. Als seus tallers s'imprimia el diari *La Almudaina*, propietat de l'empresa (*GEM*: vol. I, 150).

⁴ Al carrer de la Fàbrica número 14; actualment hi ha un restaurant basc.

⁵ El 24 de gener de 1920 i el 23 d'abril de 1921, en ocasió d'unes funcions benèfiques, es va tornar a representar al Teatre Victòria (*DTIB*: vol. II, 321-322). Fàbregas i Cuxart (1974: 260) diu: «En nuestro teatro de *Sa Societat* [Instructiva Bellver] fue representada centenares de veces lo mismo que en todo Mallorca».

Balaguer⁶. També va ser director d'escena de la companyia Ramis-Martón⁷. El 1934 l'agrupació de la Societat Instructiva Bellver va representar, dirigida per ell, *La garra* (1914), una obra de Manuel Linares Rivas crítica amb la jerarquia eclesiàstica, que té com a peculiaritat el fet de ser un al·legat a favor del divorci, legal des del 1932; sembla ser que aquesta obra va motivar la intervenció del bisbe Miralles a través del capellà d'El Terreno amb la intenció d'impedir-ne la representació⁸. El 26 de novembre de 1936 Antoni Frau va ser afusellat a l'hemicicle del cementiri nou de Palma per un escamot de falangistes.

L'any 2006, per iniciativa de l'escriptor Albert Herranz, i amb la col·laboració de Plaguets del Raval, Can Sifre i l'Estudi de Disseny Santi Palou, es va crear i convocar el Premi de Teatre Antoni Frau i Sans, amb la intenció d'honrar la seva memòria i la dels anònims dinamitzadors de la vida social i cultural de la Mallorca dels primers anys trenta. Només n'hi va haver dues edicions.

3. TEATRE I LENGUA

Avui dia el teatre és percebut per força gent o com un entreteniment discret, que no pot competir amb la televisió, o com un art elitista, que, a part de car, a sobre sovint és avorrit. Evidentment no tot el teatre és així: podem trobar teatre que emociona, diverteix, i que, a més, ens explica o ensenya alguna cosa. Però, en general, tot sembla indicar que avui dia, en un món amb tantes i tan variades possibilitats d'oci, el teatre ja no és un espectacle popular, un espectacle de masses. No sempre va ser així: durant segles, i d'una manera especial a partir del segle XVIII, el teatre va ser el divertiment predilecte de la població, amb una capacitat de convocatòria molt important.

⁶ Cap a l'any 1920, els actors Lola Beneyto i Jaume Balaguer varen crear la Companyia Dramàtica Mallorquina, de caire obrerista. Al cap d'uns anys, Lola Beneyto es va incorporar a la companyia de Joan Forteza i Bonnín, i Jaume Balaguer va incorporar més tard Anita Ramis. Jaume Balaguer va dirigir la Càtedra de Declamació de la societat obrerista Salut i Cultura, en l'àmbit del nou teatre de la Casa del Poble de Palma, que va començar a representar el 8 de març de 1924 i només va resistir dos mesos. La companyia de Jaume Balaguer amb Anita Ramis va continuar representant per a les diverses societats obreres mallorquines (Nadal, Perelló 1993: 24, 30-36).

⁷ Al final dels anys 20, Anita Ramis va fundar una companyia pròpia amb l'actor Ernesto Martón. Aquesta companyia va rellevar la de Jaume Balaguer —el seu anterior soci— a la reorganitzada Càtedra de Declamació el març i l'abril de 1930. La companyia Ramis-Martón va representar la part més gran del teatre obrerista durant la Segona República (Nadal, Perelló 1993: 25, 36).

⁸ La informació sobre *La garra* només la trobam al fulletó del Premi de Teatre Antoni Frau i Sans, elaborat per Plaguets del Raval, i a l'entrevista de Margalida Capellà a l'*Última Hora*. El seu fill Fernando ho explicava, i conservam una edició de l'obra que va pertànyer a Antoni Frau.

Els canvis socials que es produïren a l'Europa del segle XVIII (augment demogràfic, ascensió de la burgesia, primers avenços de la tècnica, incipient aparició dels processos industrials, consolidació d'una menestralia urbana menys empobrida) varen afavorir una nova cultura de l'oci amb el teatre com a centre de gravetat (Villalonga 2010: 14). Però, paral·lelament, als territoris de parla catalana, aquest mateix segle també duia al seu punt àlgid la instauració del castellà com a llengua de prestigi. La llengua castellana feia dos segles que millorava les seves posicions⁹, però va ser després que els Borbons guanyessin la Guerra de Successió quan la balança s'hi va decantar definitivament. La legislació lingüística implantada pels vencedors va causar una diglòssia social i cultural que, com era d'esperar, va reflectir-se en el teatre: el castellà es va convertir en la llengua del teatre oficial¹⁰, representat per a les classes dirigents a les grans sales teatrals¹¹; i la llengua catalana «va quedar circumscrita bàsicament als gèneres breus (entremesos, diàlegs, sainets) procedents de l'evolució d'un teatre folklòric de tradició secular —en molts casos de transmissió oral—, que, evidentment, estava compost en català i que havia mantingut una presència continuada en el seu àmbit tradicional (festes rurals, celebracions dels sants patrons, espectacles de carrer)» (Villalonga 2012: 132-133).

4. EL GÈNERE

Una de les primeres dificultats amb què em vaig trobar quan vaig plantejar-me l'edició i estudi d'*En busca de contrata* va ser identificar quin era el gènere de l'obra. Lluís Fàbregas i Cuxart (1974: 260), i Antoni Nadal i Aina Perelló (1993: 30, 35) es refereixen a *Mar gran* com a sarsuela, i per analogia vaig aplicar la mateixa etiqueta a *En busca de contrata*. Entenia que estàvem davant d'una sarsuela (peça de teatre musical, amb parts parlades i parts cantades) en un acte; això que s'ha anomenat "género chico"¹². Però, com veurem, les adscripcions genèriques no sempre són tan clares ni estan exemptes de

⁹ Segons Antoni Serrà Campins (1987: 43-44), a Mallorca ja hi ha notícies d'obres en castellà al segle XVI, sabem que, almenys des del 1662, ja hi anaven companyies castellanes, i també que la Casa de les Comèdies va programar en castellà des de la seva inauguració el 1667.

¹⁰ Teatre professional o públic, monopolitzat per l'Estat (Fàbregas 1972: 54, 1986: 54). La xarxa de teatres públics va possibilitar l'homogeneïtzació de la programació teatral arreu de l'Estat (les castelleres es movien dins els mateixos paràmetres i les companyies teatrals recorrien Espanya i posaven en escena el mateix repertori) (Villalonga 2012: 132).

¹¹ El Teatre de la Santa Creu a Barcelona (posteriorment anomenat Teatre Principal) o la Casa de les Comèdies a Palma (on posteriorment s'hi va edificar el també anomenat Teatre Principal).

¹² Vegeu la nota 41.

problemes. Els límits entre gèneres, en tant que abstraccions creades per organitzar el món —en el nostre cas, artístic—, són difusos; els límits els establim nosaltres per entendre el que ens envolta, però normalment estam davant de contínuums, no de fronteres.

A *Mar gran*, de vint-i-cinc escenes només tres inclouen música —original de Francesc Monjo—. És molt poca música per a una sarsuela... No sembla, doncs, que puguem aplicar aquesta etiqueta a *Mar gran*. *En busca de contrata* té més música, però, llevat de la del primer quadre, no és original... Però és que, a més, si *Mar gran* no és una sarsuela, l'analogia que dèiem que havíem fet entre les dues peces queda invalidada. Potser és millor, doncs —al manco per començar—, que en lloc de sarsueles parlem senzillament de peces de teatre breu amb música.

Anna Maria Villalonga (2010: 16) defineix el teatre breu com a «comercial, popular, caracteritzat per l'humor fàcil, el llenguatge col·loquial, el caràcter festiu i la finalitat lúdica». Es tracta, doncs, d'un teatre sense gaires complicacions que prioritza la diversió del públic, no d'una elit sinó d'un públic ampli i heterogeni. La finalitat del gènere, que és divertir, i el consegüent contacte directe i immediat amb el públic, que parlava majoritàriament en català, varen afavorir que les peces de teatre breu mantinguessin l'ús de l'idioma propi (l'efectivitat de l'humor depèn del coneixement de l'idioma). Ara bé, que el català fos relegat al teatre breu no significa que el teatre breu fos sempre en català. En general els grans teatres programaven, com a complement de les obres llargues, aquestes petites peces, en castellà. Solien representar-se a l'intermedi o com a colofó final de la funció, però va arribar un moment que, degut al seu èxit, els teatres varen començar a programar de manera independent diverses obres curtes agrupades.

El teatre breu ha acusat històricament una important ambigüitat terminològica. Antoni Frau defineix la seva obra com un «pasatiempo cómico-lírico». Però què és un "pasatiempo"? Sabem que obres molt semblants eren anomenades de diverses maneres: pas, peça o comèdia en un acte, joguina, joguet, jugueta, humorada, entremès, sainet...; conjunt de denominacions al qual podem afegir el nostre "pasatiempo". Aquests noms eren acompanyats d'adjectius o algun complement que ajudaven a definir la peça: còmic/a, de costums, líric/a, burlesc/a, etc. Malgrat tota aquesta diversitat, els termes entremès i sainet eren els més difosos, els que ocupaven un lloc destacat, i els que s'han fet servir per denominar el gènere. El terme "sainete" va començar a aparèixer, de forma escadussera, al segle XVII en l'àmbit de la literatura castellana (Serrà Campins 1987: 25-26), i va conviure amb la denominació d'entremès —la més general— fent referència a peces idèntiques o

molt semblants. Va ser més tard, durant el segle XVIII, amb aportacions com les de Ramón de la Cruz¹³, que el terme es va estendre i que aquestes obres varen començar a diferenciar-se. Avui dia, estudiosos de la matèria, com ara Josep Maria Sala Valldaura, Mireille Coulon i Anna Maria Villalonga, apunten l'existència de dos gèneres diversos en els quals pot encabir-se tot aquest conjunt de productes amb noms tan diferents; per una banda l'entremès, més primitiu, i per l'altra el sainet, més sofisticat o modern:

L'entremès, hereu de la comicitat farsesca (en la línia dels esquemes i estereotips de la *Commedia dell'arte*), posseeix uns clars lligams amb el teatre còmic medieval i els entremesos barrocs. El seu tractament de l'humor és primitiu i bufonesc i inclou com a recursos bàsics de la comicitat els cops, les baralles, els insults, els crits i les corredisses. [...] Ja a les últimes dècades del XVIII, el gènere inicia una evolució que culmina en el XIX i que es caracteritza per una major presència d'elements de la realitat coetània, una millor definició dels personatges, una sintaxi dramàtica narrativa més elaborada (amb trames que se sustenten en la causalitat) i una manera més refinada de resoldre els conflictes. Es tracta d'un teatre més ambiciós, amb peces d'una llargària superior, que recrea la vida quotidiana de les diferents classes socials en un àmbit principalment urbà i amb un to costumista. [...] Evidentment, el canvi no es produeix mitjançant cap tipus de ruptura. Gradualment, les peces van incorporant els nous elements. La nova modalitat teatral que designem amb el terme de "sainet" és la base de la comèdia de costums i del vodevil i es construeix a partir d'uns codis establerts que impliquen la complicitat d'autors, actors i públic.

(Villalonga 2010: 18-20)

Antoni Serrà Campins¹⁴, al contrari de Villalonga, considera que entremès i sainet conformen un mateix gènere. Per a ell, el mot "sainet", pres de l'espanyol, no és necessari donat que en català ja tenim el mot genuí "entremès". Serrà Campins, doncs, parla sempre d'entremès, tant si es refereix a una obra primitiva com a una de més moderna. No considera que hi hagi prou diferències com per parlar de dos gèneres diferents, i les que assumeix (extensió i complexitat) les explica en termes d'evolució dins del mateix gènere. Deixant de banda aquesta divergència, l'obra de Serrà Campins (1987: 21-26) ens ha servit, entre d'altres coses, per entendre que el gènere no és exclusiu de cap literatura nacional, sinó que es tracta d'un fenomen d'abast europeu.

Les discrepàncies pel que fa a la categorització i la nomenclatura del gènere tenen una importància relativa, ja que, al cap i a la fi, s'està parlant del mateix: una dramaturgia

¹³ Ramón de la Cruz (Madrid, 1731-1794) va ser un escriptor de procedència culta que va renovar el teatre breu en castellà fent evolucionar la tradicional i fossilitzada fórmula de l'entremès. Un dels principals canvis que va dur a terme va ser dotar l'argument d'un marc temporal i espacial precisos, fet que va permetre al gènere incorporar elements de la realitat contemporània. Les seves peces, a les quals ell denominava "sainetes", serveixen als estudiosos per marcar el canvi de paradigma que ens permet parlar d'entremès i de sainet com a gèneres diferents. Vegeu Sala Valldaura (1994: 67-80) i la nota 16.

¹⁴ Serrà Campins (1987) exhuma, inventaria i estudia cinquanta-un entremesos mallorquins datats entre 1701 i 1850.

popular hereva d'una antiga tradició —potser caldria recular a l'Edat Mitjana, o fins i tot a l'època grecoromana— que es projecta cap al futur repetint personatges, trames i recursos. Aquesta recurrència d'elements, el manteniment i aprofitament de tòpics i convencions, és típic (tot i que no privatiu) del teatre breu, i fa que puguem parlar de gènere —en un sentit més ample o més estret— a través del temps (Villalonga 2012: 145). De tota manera, aquí hem seguit el punt de vista de Sala Valldaura i Villalonga perquè ens permet d'acotar més el gènere i no haver d'anar tan enrere en el temps.

5. SALA I ALCOVA

La política lingüística borbònica va provocar que la programació dels teatres públics fos en castellà, i que en conseqüència els sainets en català fossin relegats als escenaris privats, anomenats de "sala i alcova". Aristòcrates, burgesos i menestrals organitzaven representacions en palaus, sales de ball, magatzems, seus gremials, fàbriques... (Villalonga 2010: 21), normalment amb actors aficionats. Les característiques del gènere —teatre profà i burlesc, lleuger, sense complicacions— i la llengua en què es vehiculava —català— asseguraven la connexió amb el públic, especialment entre les classes populars, i prest aquestes representacions privades varen esdevenir un autèntic fenomen social¹⁵. Aquest èxit en els escenaris privats va afavorir que, a poc a poc, les sales comercials de l'àmbit català comencessin a incloure en la seva programació algunes peces breus catalanes i bilingües, presència que va anar creixent al llarg del segle XIX, tot i que les peces en castellà varen continuar sent majoritàries.

A més, a mitjan segle XIX l'escenari privat es va transformar i diversificar, varen aparèixer nous locals, com ara societats recreatives, casinos i cafès cantants, que varen fer lloc al teatre entre les seves activitats (Mas i Vives 1986: 57-74). L'abundós esplet d'aquesta mena d'espais a la segona meitat de la dècada dels anys 50 i durant els 60 i 70 és una prova de la vitalitat del teatre, més o menys professionalitzat, entre les classes populars. Entitats com el "Montepío" de Santa Catalina o l'Associació Instructiva Bellver, tot i que posteriors, són exemples d'aquest fenomen.

¹⁵ Cal deixar clar que el fenomen del teatre de "sala i alcova" no va ser exclusiu del teatre en català, també va ocórrer en l'àmbit castellà, però no perquè la llengua castellana fos reduïda a cap espai concret, sinó per la mateixa popularitat de gènere.

6. CARACTERÍSTIQUES

6.1. Extensió

El sainet es caracteritza per la seva brevetat. Fàbregas (1972: 39-40) diu que «en general, [...] consta d'un sol acte i la seva durada no ultrapassa la mitja hora de representació». La qüestió de l'extensió, però, és força relativa: un sainet és breu en comparació amb una comèdia llarga.

6.2. Cronologia

Com hem vist, en les darreres dècades del segle XVIII el gènere de l'entremès comença a evolucionar, en la línia de les innovadores peces de Ramón de la Cruz¹⁶; aquest procés culmina el segle XIX en un tipus de teatre nou que, com les peces d'aquell autor madrileny, rep el nom de sainet. Fàbregas ens informa (1986b: 54-55) que va ser el gènere més important dels primers seixanta anys del segle XIX, i que va persistir més o menys modificat fins ben entrat el segle XX. La nostra obra està datada el 1912.

6.3. La llengua

Com diu Villalonga (2010: 79), «el llenguatge col·loquial és un dels trets definitoris del gènere en tots els estadis de la seva evolució, inherent de manera intrínseca a la seva idiosincràsia». Es tracta de teatre popular, amb una certa intenció "realista" —en el sentit que el públic hi ha de poder reconèixer, més o menys tipificats, elements de la seva quotidianitat—, i, consegüentment, la llengua és col·loquial, amb els trets dialectals i castellanismes que li corresponguin.

Com diu Serrà Campins, el caràcter dialectal de la llengua del teatre breu respon també a la fragmentació que arrossegava el català literari: «els autors mallorquins no tenien una consciència clara de la unitat de la nostra llengua i, a més, la seva producció quedava geogràficament circumscrita a Mallorca i estaven mancats d'una tradició literària prou forta que els servís de model» (1987: 122). No existia un model clar de català literari, i per tant els autors —especialment els de classes més humils, que no tenien gaire fàcil l'accés a la

¹⁶ «Mireille Coulon, en l'àmbit de la literatura castellana, situa l'aparició del terme "sainet" entre 1760 i 1770, vinculada a la consolidació de Ramón de la Cruz com a autor principal d'aquestes peces [...]» (Villalonga 2010: 20, nota 11).

literatura culta en català— feien el que podien. Per això els textos són escrits amb una ortografia vacil·lant o directament anàrquica.

Una bona part d'aquestes peces eren bilingües, i no per casualitat. Com diu Fàbregas (1986a: 292), aquesta tendència devia ser fruit, d'una banda, de les disposicions legals¹⁷ i, de l'altra, de la llengua dels actors, la majoria dels quals provenien de terres de l'interior peninsular. També hi va contribuir el fet que el sainet català begués de peces llargues d'altres procedències, d'autors de fora del domini o de dramaturgs catalans que escrivien en castellà (Villalonga 2012: 157). A més, com veurem tot seguit, la utilització de les dues llengües funcionava com a recurs humorístic.

En el cas de la nostra peça, és interessant d'observar que els personatges-actors, quan han de decidir en quina llengua han d'actuar, fan una menció explícita a l'ús dels dos idiomes: «PANCRACIO Pero ¿en castellano o mallorquín? PANTALEÓN De las dos maneras, así verá que servimos para en género bilingüe»¹⁸. En aquesta obra, però, el pes específic de la llengua catalana és molt menor que el de la llengua castellana; i la tendència de l'autor era continuar reduint el ja escàs text en català: trobam diversos fragments escrits originalment en català que varen ser tapats i sobre els quals s'hi va afegir un nou text en castellà. Segurament hi devia tenir molt a veure el fet que es retratés una companyia d'actors, perquè, com sabem, el teatre professional era en castellà; i si amb el temps això havia canviat a Catalunya, no havia estat així a Mallorca.

A part d'alguna cançó, l'únic personatge que s'expressa en català és el Poeta. No sembla casualitat: a Mallorca, l'únic gènere en què la llengua literària havia fet camí, un dels pocs fruits de la tímida Renaixença, era la poesia; i també hi havia la poesia popular. Això devia permetre Antoni Frau de fer parlar en català el seu Poeta —personatge pel qual tenia un interès especial, com veurem a la dedicatòria—. Ara bé, és curiós que només parli en català al segon quadre, que és quan la companyia demostra les seves habilitats a l'empresari. De la mateixa manera que en Manolo comença a fer de torero i a imitar l'accent andalús, o don Pantaleón fa el paper de don Juan, el Poeta comença a compondre versos en català i a parlar-hi. El Poeta, doncs, no és un poeta sinó que fa el paper de poeta («Tú serás un poeta», diu don Pantaleón¹⁹). És a dir, que només fa servir el català en el

¹⁷ La Reial Ordre de 15-I-1867 prohibia que es presentessin a censura les obres que no tinguessin almenys un personatge que parlés en castellà. Aquesta llei va deixar de tenir valor amb el decret de 23-X-1868, que suprimia la censura. Després d'això la censura no va ser restaurada fins el 1879 (vegeu Mas i Vives 1986: 41-43).

¹⁸ Escena V, quadre I.

¹⁹ Com a la nota anterior.

teatre dins el teatre. La metateatralitat de l'obra provoca que els usos lingüístics siguin força esquizofrènics: un grup d'actors mallorquins, i per tant suposadament catalanoparlants, interpreten un grup d'actors que parlen en castellà, tot i que l'acció es desenvolupa a Mallorca; amb l'afegit que alguns d'ells, a l'hora d'actuar, fan servir el català perquè el codi del gènere ho permet.

Alguns anys després, Antoni Frau escriuria *Mar gran* íntegrament en català. ¿Per què ara sí? Doncs segurament perquè *Mar gran* no és protagonitzada ni per actors ni per gèneres com la sarsuela espanyola. És un sainet sense cap joc metateatral, i, en tant que teatre popular fet a Mallorca, és absolutament normal que sigui en català —de fet és el que pertoca—.

6.4. Costumisme

Un dels trets que ens serveixen per diferenciar l'entremès del sainet és que, per sobre de la pura acumulació de convencions, fixades per repetició al llarg del temps, al sainet hi ha un interès per la recreació de la quotidianitat, de la realitat. No es tracta, evidentment, de realisme com l'entendem avui dia, perquè és un teatralitat altament tipificada, però sí que hi ha una intenció de representar la societat contemporània i que el públic s'hi reconegui. Segons Sala Valldaura (1994: 77-78), això comença amb Ramón de la Cruz, que aplicant un espai i lloc concrets a les seves peces les està acostant a la realitat. Aquest nou plantejament del gènere és un indicatiu de modernitat, i, com diu Villalonga (2012: 159) «situa inequívocament aquest teatre a l'avantsala de la comèdia ciutadana i del quadre de costums».

6.5. La paròdia idiomàtica i el joc verbal

Un dels recursos còmics més emprats és la paròdia idiomàtica, que consisteix en el joc amb llengües diferents (en el cas del sainet català, especialment el castellà i el llatí). Hi apareixen personatges que parlen malament una llengua, o que no l'entenen, i es creen confusions. Es tracta, com diu Serrà Campins (1987: 128-134), d'un recurs antiquíssim, present en totes les literatures occidentals: la farsa medieval i l'entremès l'aprofiten. Però el bilingüisme imperant en els territoris de parla catalana el fa especialment present, fins al punt d'esdevenir una de les bases principals de la comicitat dels sainets de l'àmbit català (Villalonga 2010: 55).

A la nostra obra, trobam el cas del Guàrdia municipal, que, com es diu en una acotació, «habla el castellano muy mal»²⁰ (diu "piscolapis" en lloc de *piscolabis*); també tenim un cantant d'òpera que canta la famosa ària *Spirto gentil...* de *La favorita*, de Donizetti, pronunciant "espíritu argentí"; i hi ha un joc de confusió amb la paraula *talent*, que en català pot tenir un significat que en castellà no té («gana, apetit»).

6.6. Paròdia literària

La paròdia pot sortir de l'àmbit estrictament lingüístic i materialitzar-se en la imitació burlesca d'un fragment d'alguna obra literària (Serrà Campins 1986: 134-142). Al nostre sàinet, hi ha diversos moments amb clares referències —un veritable homenatge— al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Aquest drama, estrenat el 1844, era extraordinàriament popular. De fet, és la peça més representada de la història del teatre espanyol, i durant molt de temps ha estat tradició que es representés per la festa de Tots Sants (l'1 de novembre). La seva mateixa popularitat l'ha portat a ser objecte de nombroses paròdies.

L'any 1899, al Teatre-circ Balear, l'actriu, funàmbula i ballarina Geraldine Leopold, a part de disparar amb rifle, fer exercicis de trapezi i ballar la "dansa serpentina", interpretava el paper de doña Inés (*DTIB*: vol. I, 74). El 2 de novembre de l'any 1900 aquests drama es va representar al Teatre Mar i Terra²¹. El 1915 Jordi Martí Rosselló, "es Mascle Ros", va publicar el *Tenorio mallorquí o hazañas d'en Vergueta i en Magacantons*, una paròdia mallorquina en set actes del drama de Zorrilla (*DTIB*: vol. I, 418). Gairebé un segle després, la setmana de primers de novembre de l'any 2012, el Teatre Principal de Palma encara duia a escena l'obra original de Zorrilla, no sense el rebuig d'una part important del sector teatral de les Illes. I el maig i juny del 2013, al Teatre Condal de Barcelona, Joan Pere i Lloïl Beltran hi interpreten *Don Juan Tenorio, una versión muy zorrilla*. Com podem veure, la vida d'aquesta obra continua, tant en la forma original com en la paròdica.

Don Pantaleón, el director de la companyia teatral, és un especialista a fer de don Juan i recita diversos fragments de l'obra. No sabem com ho devia interpretar l'actor que feia de don Pantaleón, però el fet que fos un text tan famós i la mateixa convenció del

²⁰ Escena II, quadre I.

²¹ Societat mutualista i recreativa creada al barri de Santa Catalina de Palma el 1898. L'edifici de la seva antiga seu, on hi ha el teatre, és a l'actual carrer de Sant Magí, molt a prop d'on vivia Antoni Frau (*DTIB*: vol. I, 412-413).

gènere (comèdia) segur que donaven peu al joc, a la imitació caricaturitzada dels grans actors, a l'histrionisme.

6.7. Vers o prosa

Fàbregas (1972: 39-40) diu que el sàinet «és escrit en vers de set síl·labes, assonantat, i només molt rarament en trobem algun escrit en prosa». És veritat que la majoria de sàinets eren en vers, però, com apunta Villalonga (2010: 39), a mesura que avançava el segle XIX apareixien sàinets en prosa. Tot i que minoritari, aquest fenomen es va naturalitzar, impulsat per la influència del costumisme; a poc a poc el teatre deixava d'entendre's com un art lligat a la convenció del vers i cercava la versemblança a través de la prosa.

En busca de contrata és escrita majoritàriament en prosa —som a començaments del XX—, però en boca del Poeta no hi manca el vers, gairebé sempre heptasíl·lab. Aquest, ens diu Serrà Campins (1987: 143), és el vers més usual en la nostra literatura popular i ja el trobam abundantment emprat al teatre del segle XVI. «Probablement [...] procedeix de la poesia popular, i a més de comportar una reelaboració estètica del llenguatge parlat facilita la retenció memoritzada de paràgrafs relativament llargs. És tracta, alhora, d'un metre que, si bé no permet èmfasis ni circumloquis sintàctics, genera un diàleg fluid i és a l'abast d'autors que tindrien dificultats per a construir estrofes més complicades» (Fàbregas 1986a: 301-302). Deixant de banda els fragments musicals, també hi trobam versos decasíl·labs, d'ús habitual en aquestes peces (Sala Valldaura 2007: 94), i pentasíl·labs.

6.8. Els motius

El teatre popular es caracteritza per la repetició d'una sèrie de llocs comuns al llarg del temps:

El conservadurismo estético de cualquier género popular o popularista vigorizaba [...] la repetición de los viejos trucos, dentro de una celebrada reiteración de las archisabidas marcas de representación y de los conocidos signos verbales o no verbales en que se apoyaba la secular habilidad de graciosos y autores. Asimismo, la necesidad de estrenar sainetes para conseguir llenar los locales no beneficiaba la renovación de unas obras que, de no gustar, eran substituidas inmediatamente [...].

(Sala Valldaura 1994: 58)

Però que el teatre popular sigui conservador no significa que no estigui obert al canvi. De fet, és un tipus de teatre sempre permeable²², que incorpora noves variacions, sense per això deixar de fer servir els tipus i motius que segueixen fent riure el públic:

[...] cada nueva aportación en la historia del entremés no supone la pérdida de anteriores tipos, temas, motivos, etcétera, al menos en la media que los cambios sociales permiten todavía la risa ante el hambre, el chasco, el aporreo final, la "inferioridad" del bobo, o el sacristán mujeriego.

(Sala Valldaura 1994: 33)

La picaresca, per exemple, és un dels motius més rendibles; «té una enorme presència en el sainet català, associada a personatges tipus força coneguts (estudiants sense recursos, aprenents, criats i minyones, murris, ganduls, noiets bromistes)» (Villalonga 2012: 152). De fet, Xavier Fàbregas (1972: 56-58) va considerar l'existència del subgènere *sainets de la vida picaresca*, unes peces que «ens mostren els costums de la gent que es mou al marge de la societat per manca d'un mitjà regular de subsistència»; i resulta que entre la llista de "pícaros" prototípics que esmenta hi trobam els «parats forçosos». Em sembla que el nostre sainet pot encaixar en aquesta subdivisió de Fàbregas. És veritat que no som davant d'uns personatges estrictament al marge de la llei, però sí d'un grup d'actors —col·lectiu que durant llargues èpoques de la història ha patit la violència dels moralistes i, de retruc, de gran part de la societat—, que a més passen gana. I la fam —«motiu universal des de Plaute», com diu Serrà Campins (1987: 97)— és la principal causa de la picaresca. Als nostres actors, la fam (explicitada en el títol de l'obra) els impulsa a presentar-se davant un possible "comprador" i vendre-li, amb tota l'energia que tenen, el seu producte, que és el seu art.

Un altre dels llocs comuns que pot presentar el sainet, i que el diferencia del seu avantpassat directe, és la presència d'enfrontaments de classe (Villalonga 2012: 149). La representació dels diversos estaments socials ja existia en el teatre més primitiu, però és a partir del segle XVIII que el desenvolupament d'un paper social més actiu per part de les classes populars es reflecteix en els sainets en forma d'enfrontament amb les classes dirigents. En aquest sentit, és clar l'enfrontament entre els actors i l'empresari. També, tot i que no és exclusiu del teatre breu ni del segle XVIII, és comú l'escarni a l'autoritat, ridiculitzant «les actituds de les classes benestants amb la impunitat que permet la broma

²² «La permeabilidad del género permitiría su consolidación, beneficiada por los préstamos que obtiene tanto de la literatura oral como escrita y que lo sitúa [...] en los borrosos lindes de lo que más tarde se llamará realismo y, a la vez, en el cruce de otros géneros y diversas épocas» (Sala Valldaura 1994: 30).

aparentment ingènua» (Villalonga 2010: 61-62). A la nostra obra l'exemple més clar és el del Guàrdia municipal, un senyor de «pretensiones exageradas», que o dorm o empenya, i que no vol manifestacions.

La representació d'enfrontaments de classe, sumada al fet que sabem que es tracta d'un espectacle popular, ens podria portar a pensar que el gènere podia servir per vehicular idees socials trencadores, de canvi. Si, a sobre, l'autor és un activista polític d'esquerres, i escriu i dirigeix teatre per a obrers, ens sembla impossible que aquestes obres no vehiculin algun missatge de justícia social. Però en *En busca de contrata* aquest suposat missatge, si és que existeix, és molt tímid: s'explica la història d'un grup d'aturats que cerquen feina i que entren en conflicte amb un empresari, però tot plegat té un final feliç, amb un càndid missatge d'harmonia social i cultura per al treballador. I és que, paradoxalment, el gènere²³ és ideològicament conservador. «Rarament el teatre breu català sobrepassa els límits del simple entreteniment o assumeix transgressions significatives dels valors tradicionals. No hi apareix la crítica punyent, ni en relació amb la realitat social ni amb altres gèneres literaris. La sàtira hi té una minsa presència i fins i tot la paròdia sol ser innòcua i sense maldat» (Villalonga 2012: 142). L'alegria i la lleugeresa pròpies del gènere solen comportar «la recuperació de l'ordre establert i un final feliç» (Villalonga 2012: 155).

Un tret que no és especialment característic del gènere però que dóna una forta personalitat a *En busca de contrata* és la metateatralitat, és a dir, la representació del teatre dins el teatre. El component metateatral en la seva forma més lleugera es dóna quan, per exemple, un personatge es dirigeix als espectadors reals amb una *captatio* o fent-los algun comentari. Però hi ha casos, com els de la nostra obra, en què la metateatralitat és molt més evident i ocupa un lloc central. Em sembla que per entendre bé el fenomen pot servir-nos d'exemple, paradigmàtic i extrem, el sainet titulat *Sainete que no es sainete*, una peça bilingüe del 1837. En aquesta obra els actors no poden començar la funció perquè el galant jove, per despit, ha fet desaparèixer el text, impedit a l'apuntador de fer la seva feina (els actors no se saben el text de memòria, almenys completament²⁴). Aquesta circumstància crea una situació força caòtica: diversos personatges del públic (que són actors) exigeixen que es representi el sainet o que els tornin els diners de l'entrada, però no hi ha res a fer i el

²³ Deixam de banda els sainets polítics (vegeu Fàbregas 1986: 58-59), que no segueixen les convencions del sainet més general —costumista—, que és el que estam tractant.

²⁴ «Certament la funció del consueta [o apuntador] era molt més important que no és ara, i encara sovint s'excedia i no es limitava a donar entrades. Fins i tot es pot afirmar que més d'un cop la feina de l'actor és reduïda a repetir en veu alta allò que, poc dissimuladament, li deia el consueta. Però això són exemples extrems [...]» (Mas i Vives 1986: 100).

sainet de la ficció no és representat. Bé doncs, de forma semblant, a *En busca de contrata* també tenim un grup d'actors que interpreten actors, però amb la diferència, i major complexitat, que a aquests sí que els veim fer el seu paper.

6.9. El suport

El teatre popular s'ha transmès eminentment de forma manuscrita:

La vida teatral produeix i consumeix una literatura predominantment pragmàtica, la qual circula molt sovint de forma manuscrita; si hi ha un públic espectador en nombre suficient, no succeeix el mateix pel que fa al públic lector, i només les obres que, pel fet que sigui, obtenen una certa notorietat, mereixen d'ésser vehiculades a través de la impremta. Això explica l'existència de còpies soltes i de quaderns [...].

(Fàbregas 1986a: 299)

A això s'hi pot afegir la circumstància, no gens estranya, que només hi hagi una còpia. Com diu Villalonga (2010: 33), «sabem que la tradició unitestimonial és una de les característiques de la nostra literatura». Amb *En busca de contrata* passa exactament això: tenim un únic manuscrit.

7. EL SAINET A MALLORCA

Villalonga (2012: 143-144) ens explica que, en comparació amb el Principat, on el sainet va presentar tot d'una un costumisme més desenvolupat i un accentuat caràcter urbà, el gènere a Mallorca va continuar lligat força més temps a la transmissió oral, les rondalles i els antics entremesos; és a dir, que va mantenir fins més endavant el seu caràcter rudimentari i primitiu. Caldria esperar la segona meitat del segle XIX, diu Fàbregas (1974: 51), per trobar autors, com Pere d'Alcàntara Penya i Bartomeu Ferrà, que renovessin el sainet mallorquí. Això no ens ha d'estranyar, som a una zona geogràfica aïllada i, en conseqüència, arcaïtzant.

Com sabem, el teatre breu en català havia estat relegat a l'àmbit privat, però, no obstant això, a poc a poc els teatres públics, com ara el Principal a Palma, varen començar a programar peces en català²⁵, tot i que d'una manera «molt marginal i poc intensa»²⁶. Als

²⁵ Vegeu-ne una llista a Mas i Vives (1986: 152-154).

teatrets de les associacions recreatives i els cafès cantants, amb un públic menys sofisticat, el panorama tampoc no era gaire més encoratjador. Aquesta minsa activitat teatral en català solia venir de Catalunya (obres de Robrenyo, Francesc Renart i Arús, Serafí Pitarra...) i del País Valencià (Bernat i Valdoví, Rafael Maria Liern...). És veritat que l'arribada d'aquestes produccions va impulsar lleugerament el teatre en català, però «això no va comportar cap canvi essencial: el teatre important va continuar representant-se en castellà o cantant-se en italià i aquesta mica de revifament ni tan sols va servir perquè els nostres autors més dotats, P. d'A. Penya al capdavant, poguessin pensar a escriure regularment per al teatre "comercial", ni tampoc va servir perquè el públic admetés que el teatre en català substituís els dramots romàntics en castellà».

En comparació amb les produccions en català que arribaven de Barcelona i València, les obres mallorquines en el circuit comercial varen ser molt poques. Segons Mas i Vives, podria haver-hi influït la procedència dels actors, molts dels quals venien de Catalunya i el País Valencià²⁷, i el fet no hi hagués autors mallorquins tan populars com els seus homòlegs catalans i valencians; el cas és que «Mallorca fou receptora del teatre més famós de la resta dels Països Catalans, però no va tenir els mitjans adients per a la promoció de la producció pròpia». Per contra, els sainets mallorquins que triomfaven seguien sent els del segle anterior, de caràcter més primitiu, com ara *L'entremès de na Faldó Gomila* o *L'entremès d'en Llorenç Malcasadís*, molt editats durant el segle XIX, i representats fins a començaments del XX²⁸.

Pere d'Alcàntara Penya²⁹ i l'estrena d'*El cordó de la vila* al Principal el 1866 havien de significar la superació d'aquest estadi: el sainet s'obria al costumisme, s'allunyava de les convencions heretades i s'acostava a la realitat. Penya, un escriptor de prestigi, culte, es decidia a conrear un gènere popular, i n'aprofitava tots els recursos per fer una sàtira social i política —trencant les convencions del gènere—, amb la qual denunciava l'actitud de les classes dirigents en l'epidèmia de còlera que va assotar la població mallorquina l'any 1865. En aquest camí de canvi «Frederic Soler va ésser un estímul important per a Penya»³⁰, un exemple a seguir; excepte pel que fa al conreu del drama romàntic en català, pas que, a diferència de Soler, ell mai faria. A més d'*El cordó de la vila*, Penya va escriure *La*

²⁶ Per tot el que té a veure amb el teatre popular en català representat en el circuit comercial de Mallorca, i les citacions que hi tenen relació, vegeu Mas i Vives (1986: 158-160). Si altres informacions són detallades a una altra part del llibre o per un altre autor, ho marcam amb una nova nota a peu de pàgina.

²⁷ Vegeu Mas i Vives (1986: 96-99).

²⁸ Vegeu Serrà Campins (1987: 61).

²⁹ Vegeu Mas i Vives (1986: 292-305).

³⁰ Vegeu Mas i Vives (1986: 299).

marquesa d'Avinyó, una comèdia d'embolic, *Por no entenderse*, sainet bilingüe basat en l'humor lingüístic, *La pesta groga*, un altre sainet, i el drama *Catalina Tomàs*. La seva obra apuntava, salvant les distàncies, cap a una renovació del panorama teatral semblant a la que Frederic Soler duia a terme al Principat, però «l'estructura de l'organització teatral a Mallorca no ho permeté»³¹.

En busca de contrata no sembla participar de la tradició mallorquina. Estam davant d'una obra de la segona dècada del segle XX en què els materials "realistes" estan consolidats, però que, a part del lloc de l'acció (Santa Catalina) i el text en català d'algun dels personatges-actors, participa poc del que podríem anomenar "mallorquinitat". Sembla que la temàtica (actors, teatre i sarsuela) i els magres canvis que havia comportat la Renaixença a Mallorca³², especialment pel que fa a la catalanització dels gèneres teatrals, hi devien tenir alguna cosa a veure.

8. LA MÚSICA: EL GÈNERE DE LA SARSUELA³³

El teatre ha estat sempre íntimament lligat a la música i la dansa, i aquesta simbiosi es perd en el temps:

En realidad, [...] la tradición de los espectáculos teatrales con música se remonta a unos orígenes que son prácticamente imposibles de relatar con precisión [...]. Ya mucho antes de que apareciesen las formas establecidas para las diversiones teatrales de la sociedad barroca, se solía incorporar música a tales funciones y no había por lo tanto representación escénica en la que no hubiese músicos, aunque fuese en un número muy reducido. Des de la Antigüedad había persistido la noción —muy arraigada entre los griegos, y también, aunque no tanto, entre los romanos— de que la música daba un realce especial e insustituible a la palabra.

(Alier 2002: 39)

En busca de contrata, com tot el teatre líric, segueix aquesta antiga convenció, i posa en escena una barreja de músiques diverses, la major part de la qual és de sarsuela, un gènere extraordinàriament popular a l'època. Hi trobam els títols de vuit sarsueles conegudes: *¡A la piñata! o la verdadera matchicha* (1907), *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), *Amor ciego* (1907), *Picio, Adán y compañía* (1908), *El guardabosque*

³¹ Vegeu Mas i Vives (1986: 304).

³² Vegeu Mas i Vives (1986: 11-15).

³³ Per tot el que fa referència a la sarsuela seguim Roger Alier (2002). La informació sobre les diverses peces musicals que apareixen a *En busca de contrata* la trobarem en notes a peus de pàgina a la transcripció del text.

(1868?), *La moza de mulas* (1910), *Alma de Dios* (1907) i *Los sobrinos del capitán Grant* (1877). Ara bé, no es tracta de copiar un fragment de la sarsuela en qüestió, sinó d'aprofitar-ne la música, sobre la qual hi va una lletra nova, creada per l'autor³⁴. Els mateixos personatges ens ho expliquen: «CARUSINI Y los que tenemos que cantar, ¿con qué música lo hacemos? PANTALEÓN Con música conocida. ARTURO ¿Y letra? PANTALEÓN Cualquiera»³⁵; és una declaració d'intencions de l'autor pel que fa a l'element musical. Aquestes melodies eren conegudes, devien ser tot d'una identificades pel públic, i inevitablement es devia crear una contínua expectativa (¿quina serà la següent?); tot plegat al servei del gaudi de l'espectador.

A part de la música de sarsuela, Carusini —el tenor d'òpera— sembla que canta, deformant-ne la lletra, un fragment d'una ària de l'òpera italiana *La favorita*, de Donizetti; també hi ha la música del vals *Frou frou*, d'Henri Jacques Chatau; i, a més, la música original de Jorge Martí Rosselló per al primer quadre.

Tot i la varietat de material musical que hi podem trobar, el que destaca especialment, com hem vist, és la música de sarsuela. Roger Alier (2002: 11) defineix aquest gènere com la «variedad española de teatro musical hablado y cantado a la vez, y por lo tanto equivalente en cierto modo a la ópera-comique francesa, al *singspiel* alemán, a la *ballad-opera* o *masque* inglesa y, salvando distancias mucho mayores, a la ópera bufa italiana». La sarsuela és un gènere musical destinat, com el sainet, a un públic eminentment popular. De fet, se'n podria dir "òpera popular". La seva música és més senzilla que la de les òperes, com a conseqüència de la simplicitat de mitjans, i els seus arguments solen ser de tipus costumista i, sovint, humorístic. Alier (2002: 12) afirma que el gènere «no [proporciona] una fuente de experiencias intelectuales y emociones estéticas como las que podía proporcionar una ópera [...], sino un simple pasatiempo agradable, una grata inmersión en un mundo musical afable, de ritmos conocidos, de cantabilidad asegurada, de urdimbre melódica familiar, incluso con resabios folclóricos [...]. Y con la ventaja, respecto a los géneros extranjeros, de llevar un texto comprensible».

A la seva obra, Alier intenta acotar i definir la sarsuela, però és conscient que som davant d'un fenomen teatral heterogeni i dinàmic, sempre porós a novetats exteriors, i amb moltes zones frontereres en què el gènere es dissol, barreja o confon amb altres gèneres, com ara l'òpera espanyola, l'opereta, el cabaret, la revista, i —aquest és el punt que ens

³⁴ No és cap novetat, es tracta de l'antiga tècnica de les *contrafacta*, que ja trobam a l'Edat Mitjana.

³⁵ Escena V, quadre I.

interessa— el sainet, o el teatre dramàtic en general, que pot incorporar música incidental molt desenvolupada. Quan ens trobam en aquests espais limítrofes, la tasca de l'etiquetatge, de l'adscripció genèrica, pot implicar, com sabem, alguns problemes.

Podem afirmar, per tot el que hem anat veient, que la sarsuela i el sainet comparteixen la característica de ser espectacles populars d'àmbit europeu. I, a més, sabem que en diversos moments de la història els camins d'ambdós gèneres s'han creuat o s'han desenvolupat freqüentment, intercanviant materials l'un amb l'altre. Per exemple, tenim notícies que Ramón de la Cruz, el famós autor de sainets, també va escriure textos de sarsueles antigues³⁶. Cap al final de la dècada de 1760, diversos autors varen usar com a base per a les seves sarsueles els sainets de Ramón de la Cruz. Això va fer que la sarsuela antiga abandonés el món de la mitologia i els herois per adoptar arguments de tipus popular, de tema rural, de costums, satírics, etc. Al costat de les sarsueles més grans va aparèixer, doncs, l'anomenat "sainet líric" (Alier 2002: 50)³⁷, de proporcions més modestes.

A mitjan segle XVIII va sorgir, de la mà de la sarsuela, un nou gènere musical no italianitzant: la *tonadilla* (Alier 2002: 48-49, Villalonga 2010: 15, nota 3). Es tractava d'una peça teatral breu, caracteritzada per l'alternança de parts recitades i parts cantades, generalment formada per una sola escena, i que va gaudir d'un èxit importantíssim, sobretot en castellà. Només requeria dos o tres personatges que cantessin, i molts pocs elements escènics. Aquest gènere es va desenvolupar durant la segona meitat del segle XVIII i el primer quart del XIX.

Més tard, a la Barcelona de mitjan segle XIX, apareix la figura de Frederic Soler, que, amb el pseudònim de Serafí Pitarra, comença a representar als "tallers"³⁸ les seves comedietes satíriques. El 1864 Soler estrenava *L'esquella de la torratxa*, amb música de Joan Soriols, una paròdia de *La campana de la Almudaina*, drama romàntic del mallorquí

³⁶ Gènere de teatre musical desenvolupat a partir de mitjan segle XVII. El seu nom prové del lloc on es varen fer les primeres representacions: La Zarzuela. Eren drames musicals escrits en castellà, en dos actes, influenciats per l'òpera italiana i, com aquesta, amb arguments de tema mitològic o llegendari. Aquest gènere musical es va anar escampant per la majoria de ciutats de l'Estat, competint amb l'òpera italiana, i assemblant-s'hi cada vegada més. A finals del segle XVIII el gènere va anar desapareixent, fagocitat per la *tonadilla* i l'òpera italiana. Cap a mitjan segle XIX reapareix el teatre musical en castellà, se'n recupera el nom, i es desenvolupa la sarsuela moderna (Alier 2002).

³⁷ Segons Alier els sainets lírics s'han de considerar assimilats al gènere de la sarsuela. De fet, és una manera d'anomenar les sarsueles en un acte. Per tant, per evitar confusions, a l'hora de denominar la nostra obra fugirem d'aquesta etiqueta.

³⁸ Pisos llogats per colles de joves, on es llegien poemes, es cantaven cançons, s'hi va a fer gresca, s'hi discuteix de política i s'hi fan petites representacions de teatre de caràcter paròdic, per a gaudi d'amics i coneguts (Fàbregas 1986a: 295-296).

Joan Palou i Coll. Aquesta obra, provinent dels "tallers" d'aficionats, va cridar l'atenció de l'empresari del Teatre Odeon³⁹, i es va constituir l'agrupació teatral professional de La Gata, per a la qual Soler i el seu grups d'amics havien d'escriure. Era l'origen de les "gatades", paròdies de drames romàntics representades a l'Odeon o als "jardins"⁴⁰ del passeig de Gràcia que varen tenir molt d'èxit; un primer pas en la professionalització del teatre en català. Les obres d'aquest primer període tenien música, i després, quan Soler va deixar enrere els patrons còmics i va bascular cap a quadres de costums, també. Sempre hi va haver música, i per això aquestes composicions s'han considerat sarsueles (DZ, sv. *zarzuela catalana*, 985).

Com hem vist, doncs, els gèneres de la sarsuela, el sainet i la *tonadilla* entronquen els uns amb els altres. Pel que fa al sainet, podem dir va anar incorporant cada cop més música, fins que va deixar de ser pròpiament un sainet. Xavier Fàbregas ens explica aquesta transformació en l'àmbit català:

En un estadi inicial, que podem situar en el primer terç del segle [XIX], trobem cançons populars intercalades en l'acció del sainet. [...] La situació canvia pels volts de 1850, quan comencem a trobar un gran nombre de peces breus en les quals el diàleg, i fins i tot l'anècdota, no és més que un pretext pel cant. [...] Ja entrats els anys 60, Francesc Altamira formarà en l'estol de compositors que musicaren els sainets de Frederic Soler i dels escriptors del seu grup, i convertiren en veritables operetes [podríem dir sarsueles] moltes de les peces d'aquell moviment que avui només coneixem a través del text.

(Fàbregas: 1986b: 64)

Sarsuela i sainet varen entrar en un diàleg continu, especialment a partir del naixement de "género chico"⁴¹, i els límits sovint varen ser difusos: «La zarzuela, como la ópera, pasó por etapas en las que se daba prioridad a la música y otras en las que la parte hablada asumía buena parte del gracejo que se suponía a la obra, en ocasiones verdaderos sainetes con el añadido de algunos números musicales» (Alier 2002: 12). Però llavors, ¿on és el límit —si és que ens interessa trobar-lo—? Potser és tan senzill, i subjectiu, com

³⁹ Al carrer de l'Hospital número 45, molt a prop del Remei.

⁴⁰ Espais acotats en els quals podia entrar-hi tothom amb el pagament d'una entrada. Eren zones d'esbarjo, amb atraccions, on abundaven el ball i el teatre els mesos d'estiu (Fàbregas 1986a: 294).

⁴¹ En la dècada del 1870, la sarsuela entesa com a gran espectacle va entrar en crisi, el públic havia disminuït molt. Al Teatro Variedades de Madrid varen tenir la idea de reduir a una quarta part la llargada dels espectacles i, consegüentment, baixar el preu de manera proporcional. Així, en lloc de llargs espectacles de dos, tres, o quatre actes, que duraven quatre hores, es va passar a programar quatre espectacles breus d'una hora. D'aquesta manera naixia, oposat a la sarsuela gran, el "género chico", que va fer gran fortuna, i que amb el temps va destacar per ser més planer i popular que la sarsuela gran. Tot i l'èxit del nou fenomen, la sarsuela gran no va desaparèixer mai, i a partir de la primera dècada del segle XX va tornar a agafar força (Alier, 2002).

determinar quina és la importància del paper de la música respecte del total de l'obra: segons Alíer (2002: 21), «en la zarzuela es prácticamente siempre la música la que ejerce el papel determinante».

9. LA SARSUELA A MALLORCA

A la Mallorca del segle XIX hi va haver una gran afecció pel teatre líric. Mas i Vives (1986) ens explica que s'hi varen programar moltes òperes, al Principal i al Círculo Mallorquí⁴², i també moltes sarsueles⁴³, gènere introduït a l'illa, en castellà, a finals de la dècada dels 40 —que és quan es desenvolupa a tota la Península (Alíer, 2002)—. Sembla que les primeres sarsueles a Mallorca són les que Josep Frexas va musicar per al Principal, però va ser a la segona meitat dels 50, gràcies a l'activitat dels cafès cantants, els casinos i les societats recreatives, que el gènere es va popularitzar. Quan, el 1860, després de l'incendi que l'havia destruït, es va inaugurar novament el Principal, l'èxit de la sarsuela va fer que aquest teatre incorporés el gènere a la seva programació d'una forma més activa. Mas i Vives (1986: 151) apunta que «és precisament a través de la sarsuela que s'intensificaren les representacions d'obres en català a Mallorca», sobretot mitjançant les obres de Frederic Soler, que varen començar a arribar a Mallorca a partir del 1864. Aquestes obres varen difondre a Palma la moda de la sarsuela en català. De fet, les primeres dues versions de *La marquesa d'Avinyó*, de P. d'A. Penya, eren sarsueles; la primera, del 1866, en mallorquí, i la segona, del 1871, en català central (Mas i Vives 1986: 298-299).

Mes endavant, l'epicentre de l'activitat sarsuelística va ser, primer, el Teatre-circ Balear⁴⁴ (1876-1900) i, després —i incorporant l'òpera, que fins llavors havia monopolitzat el Principal— el Teatre Líric⁴⁵ (1902-1967). Els dos edificis varen estar situats al carrer Conquistador⁴⁶ de Palma, exactament al mateix lloc; primer el Teatre-circ Balear i, més endavant, quan va ser derruït, el Teatre Líric, que va existir fins a finals dels anys seixanta, quan es va esbucar per recuperar els antics jardins de l'Hort del Rei.

⁴² El "Círculo" va ser constituït el 1851 i va destacar pel seu caràcter aristocràtic (vegeu Mas i Vives 1986: 57).

⁴³ Per a la sarsuela a Mallorca vegeu Mas i Vives (1986: 150-151).

⁴⁴ DTIB: vol. I, 73-75.

⁴⁵ DTIB: vol. I, 383-386.

⁴⁶ En aquest carrer hi havia un dels locals de l'Estampa Amengual i Muntaner, on treballava Antoni Frau (vegeu la nota 3).

10. ELS ESPAIS

Antoni Frau va repartir la seva afició pel teatre entre El Terreno i Santa Catalina, on va anar a viure després de casar-se amb Magdalena Planas. A El Terreno va dirigir el grup de teatre de l'Associació Instructiva Bellver, i a Santa Catalina va portar a terme la seva tasca en el "Montepío".

La Societat Instructiva Bellver⁴⁷ es va constituir l'any 1922 en la seva seu del llavors anomenat carrer Alfons XIII (la carretera d'Andratx)⁴⁸; i va desaparèixer al començament de la Guerra, clausurada per la Falange. La Societat Instructiva comptava amb un cafè, una biblioteca (amb l'enciclopèdia Espasa), un billar i un teatre, on també s'hi projectaven pel·lícules de cinema mut acompanyades amb un piano. Antoni Frau hi va crear i dirigir els grups de teatre infantil i juvenil. A més, sembla —és una curiositat— que la Societat també comptava amb un grup esperantista, anomenat Amikeco (L'amistat).



El grup infantil de la Societat Bellver en la funció de la sarsuela en un acte *El alcalde interino*, cap a l'any 1929. L'agrupació també va representar l'obra al Principal i al Líric. Antoni Frau és el primer per l'esquerra. Hi actuava Antònia Felani (la sisena per l'esquerra, amb la seva germana petita, Catalina, a la dreta), que és qui ens ha donat la informació.

⁴⁷ Vegeu Fàbregas i Cuxart (1974: 15-16, 80-81) i el lloc web: http://ca.wikipedia.org/wiki/Societat_Bellver.

A més, hem d'agradir la valuosa informació que ens ha proporcionat Antònia Felani (1921), veïna d'El Terreno i integrant de l'agrupació infantil de teatre de la Societat.

⁴⁸ Actualment és l'avinguda Joan Miró. L'antic edifici, que anteriorment havia estat el Teatre Jovellanos (Nadal 2005: 36) —conservam partitures amb el seu segell—, ha desaparegut; ocupava el lloc de l'actual número 58.



El grup infantil de la Societat Bellver vestits per a la funció de la sarsuela en un acte *El santo de la Isidra*, al bosc de Bellver, cap a l'any 1929. Hi participaven el fill major d'Antoni Frau Sans, Antoni Frau Muntaner, i Antònia Felani.



El grup de teatre juvenil de la Societat Bellver al terrat de l'edifici. Antoni Frau seu al mig.

Per la seva banda, el "Montepío" de Previsió del Raval de Santa Catalina⁴⁹ va ser una societat de caràcter mutual. Aquestes societats tenien com a finalitat principal la prestació d'una pensió temporal al soci malalt, substitutiva d'un jornal no guanyat. Els socis pagaven una quota i això possibilitava un fons de reserva. Hi havia mutualitats de diversa

⁴⁹ Per tot el que té a veure amb el "Montepío" vegeu Fullana i Marimon (1994).

mena: gremials, religioses, polítiques i populars o obreres. El "Montepío" pertanyia a aquest darrer grup, una societat de caràcter popular, en la qual es conjugava l'oferta mutual amb elements de caràcter cultural i instructiu. Fundada el 1894, l'objectiu de la societat era «socorrerse mutuamente en caso de enfermedad y defunción de los asociados, excluyendo así cuanto tenga relación con la religión y la política»⁵⁰. L'entitat pretenia, doncs, no definir-se a nivell polític, però, no obstant això, la barriada obrera de Santa Catalina era un espai especialment sensible al republicanisme i l'obrerisme, i molts dels dirigents del "Montepío" varen estar vinculats als sectors progressistes de la societat palmesana.

Amb el temps, l'entitat va anar incorporant una sèrie d'elements recreatius i culturals, com, per exemple, l'organització de vetllades festives (balls de màscares amb motiu del Carnaval, vetllades literariomusicals, representacions teatrals...), primer en el Teatre Victòria⁵¹ i més tard en el nou local⁵²; la formació d'un equip de futbol; i la creació d'una Secció Instructiva, que se centraria en l'oferta cultural (taula de lectura, subscripció a revistes i diaris...). El 1930 es varen crear l'Orfeó i la Càtedra de Declamació, cap al 1932 es va bastir un escenari dins el local de l'entitat, i el 1935 Antoni Frau va dirigir la Càtedra de Declamació.



Vetllada celebrada el 28-XII-1935 en el local del "Montepío" (Fullana i Marimon 1994: 61). Antoni Frau Sans seu al bell mig de l'escenari.

⁵⁰ "Reglamento de la Sociedad Monte-pío del Arrabal", 1896, manuscrit (Fullana i Marimon 1994: 33).

⁵¹ El mateix teatre on es va estrenar *Mar gran*. S'hi varen celebrar moltes funcions benèfiques per a societats obreres.

⁵² El 23 d'agost del 1930 es va inaugurar el nou local del "Montepío" (Fullana i Marimon 1994: 56), al carrer Fàbrica número 30. L'any 2012, a causa de la manca de suport institucional, l'entitat es va veure obligada a deixar el seu local històric, que ha estat reconvertit en un modern restaurant.

Amb l'esclat de la Guerra Civil s'aturaren gairebé totes les activitats recreatives del "Montepío", que va quedar reduït a la mínima expressió. L'entitat, que havia donat mostres clares del seu tarannà republicà, va patir la repressió feixista (recordem que Antoni Frau va ser assassinat el 1936). A partir del 1939 el que quedava d'aquell "Montepío" va adaptar-se a la nova situació política, no sense recels per part de les autoritats franquistes.

Els espais teatrals d'aquestes dues entitats, el "Montepío" i la Societat Instructiva Bellver, ens fan pensar en els teatres de "sala i alcova" del passat, en són com una mena de prolongació. Això és especialment clar en el cas del "Montepío", una mútua de caràcter popular i laic que, com les antigues associacions gremials, tenia «la funció d'auxiliar els membres malalts o amb problemes greus» i a més comportava, sovint mitjançant el teatre, la celebració d'«un seguit de rituals i festivitats establertes» (Villalonga 2010: 41-42).

11. CRITERIS D'EDICIÓ

A l'hora de transcriure el text, hem seguit els criteris per a l'edició de textos en català proposats per l'IEC, en aquest cas elaborats per Susanna Rafart i Coromines en l'avinentesa de l'edició de l'obra completa de Santiago Rusiñol. Hem partit del manuscrit original d'Antoni Frau, el qual, a l'hora d'escriure en català, segueix uns criteris poc regulars, fruit de l'anarquia imperant a l'època i de la dificultat per accedir a una literatura culta en català que li pogués furnir un model. Per suplir aquestes mancances, l'autor comptava amb la llengua oral i la seva intuïció, el model de la llengua castellana, i potser amb el model de llengua d'alguns escrits en català que devia llegir⁵³.

Pel que fa a l'escriptura en castellà, deixant de banda alguna equivocació, és ben palès que en dominava la normativa. És segur que no era la seva llengua d'interacció habitual, i no sabem com devia ser la seva competència oral, però era la llengua que disposava d'un codi clar i definit, que havia après a l'escola, que havia posat en pràctica en els àmbits més formals, i que li permetia d'escriure sense gaires dificultats. Tot i així, respecte de la normativa actual, trobam diferències pel que fa a alguns aspectes ortogràfics i tipogràfics, i també algun error, que esmenam, i, en el cas que hi hagi interferència del català, també comentam .

⁵³ Per exemple, obres teatrals bilingües, com ara *El que fuig de Déu*, del valencià Liern i Cerach, i *El sereno y el borracho* (en desconeixem l'autor), de les quals posseïa partitures amb lletra, que conservam; o publicacions periòdiques, com ara el setmanari satíric bilingüe *Pu-put*, que és esmentat a l'obra.

La nostra adaptació del text té com a objectiu principal que l'obra pugui ser llegida per un públic general, sense noses, però sense desvirtuar l'essència de l'original. Vegem com ho explica Susanna Rafart:

Cal fer alguns ajustaments per mantenir un grau d'acceptabilitat del text als ulls actuals, sense trair les fonts primeres, però aplicant la regularització gràfica de les formes segons la normativització actual de la llengua.

Els editors opten per mantenir, per tant, la genuïnitat lingüística, en molts aspectes fins i tot sintàctics, pel fet que es tracta d'un model eminentment viu i col·loquial. Els editors en mantenen el lèxic, tant si es tracta de castellanismes com de mots arcaics. [...] Per contra, l'ortografia es tractarà segons l'ús vigent, acordant el text a la seva lectura optimitzada i es regularitza la puntuació, canviant-ne alguns signes, així com l'adequació a la convenció de minúscules i majúscules [...].

(Rafart 2011)

11.1. Aspectes tipogràfics i signes de puntuació

- En el manuscrit el text en català apareix subratllat, però hem decidit transcriure'l sense diferenciar-lo del text en castellà; creim que així es transmet millor la sensació d'amalgama bilingüe.
- Escrivim en cursives els manlleus conscients: castellanismes o fragments en castellà, que es transcriuen segons la normativa castellana (*poquitos*, *Castilla ancha*), paraules catalanes en el text castellà (*tiberi*), fragments en italià (*primo cartello*, *espíritu argentí*).
- També escrivim en cursives les paraules deliberadament equivocades (*piscolapis*) o inventades (*teatralia*).
- Desenvolupam les abreviatures *d.* (don) i *vdes.* (ustedes).
- Regularitzam majúscules i minúscules.
- Afegim entre claudàtors algunes anotacions o apunts que no apareixen al manuscrit i que serveixen per explicar algun detall del text.
- Revisam alguns usos vacil·lants dels signes de puntuació, especialment quan això ajuda a entendre més bé el text.

11.2. Aspectes ortogràfics

- Restituïm els límits entre paraules: ajò – a jo, non – no em, d'anou – de nou, nan – n'han, eyá – hei ha, ahón – a on, veten – ve-te'n, meu – m'heu.
- Regularitzam l'ortografia dels accents.
- Regularitzam els castellanismes no conscients segons l'ortografia catalana: aplausos, cotxina.
- Regularitzam les grafies vocàliques que no comporten alteracions morfològiques significatives: poque–poca, manere–manera, ma–me, Faxina–Feixina, veura–veure, famellut–femellut, sa–ser, chepá–xapar, la conjunció copulativa y–i (i una estranyíssima ê hara – i ara), duya–duia, taringue–taringa, Juan Palós – Joan Pelós, d'anou – de nou.
- Mantenim les monoftongacions en o dels diftongs *ua*: goitava, Pasco.
- Adequam les grafies consonàntiques no normatives que no representen dissensions fonètiques: ecuestres–eqüestres, sera–cera, an–han, non ve – no em ve, dextat–deixat, Faxina–Feixina, chepá–xapar, cotgina–cotxina.
- Es regularitzen les –r finals mudes que no apareixen al text: autó–autor, señó–senyor, milló–millor, amó–amor, sollicitá–sol·licitar, festetjá–festejar, chepá–xapar, dormí–dormir, dí–dir, sa–ser, carré–carrer.
- Es regularitza l'ús de la hac, tan vacil·lant: hara–ara, ahón – a on, les formes del verb haver (e dit – he dit, meu – m'heu, auria – hauria).
- Mantenim els casos de iodització, propis del dialecte, però amb *i* llatina: vermeya–vermeia, vuy–vui, joneyar–joneiar, trebayar (i derivats) – trebaiar.
- Mantenim la grafia de les palatals que en balear es pronuncien africades: lletgir, passetjar, festetjar.
- Es regularitzen elisions del text: qu'hermosa – que hermosa, que's – que és, un'altra – una altra, vin'aquí – vine aquí, qu'estás – que estàs; en canvi respectam afèresis com la de *sustat* (asustat).
- Es regularitzen els grups consonàntics: sollicitá–sol·licitar, compañía–companyia, gitnàstiques–gimnàstiques, descuentá–descomptar.

11.3. Morfologia

- Mantenim les formes "salades" dels articles definits.
- Mantenim l'article neutre *lo*: lo que.
- Mantenim les formes plenes dels pronoms *me*, *te*, *ne*, *se*, *mos*, *vos*, generals en el dialecte; tot i que darrere de vocal podem trobar formes reforçades⁵⁴: non ve – no em ve.
- Mantenim la forma *heu* (ho) del pronom neutre, que al text trobam escrit *ehu*, per mantenir-ne la pronúncia d'una forma clara. De la mateixa manera, mantenim la forma *hei* (hi) del pronom de lloc⁵⁵: eyá – hei ha.
- No hem marcat gràficament l'accentuació dels pronoms febles en proclisi, tot i que aquesta és la pronúncia genuïna en mallorquí: lletgirní – lletgir-n'hi, joneyarmós – joneiar-mos.
- Regularitzam el pronom datiu *li* en algun cas en què s'ha produït una elisió: l'inviava - li enviava.
- Mantenim les formes dels pronoms personals *voltros* i *noltros*.
- Regularitzam el relatiu *on* evitant grafies com *ahón*.
- Mantenim l'infinitiu *porer*⁵⁶ en lloc de *poder*.
- Mantenim les dues variants que apareixen del verb *ser*: *ser* (que apareix quan ho demana la mètrica del vers) i *esser*, la forma pròpia del dialecte.
- Mantenim la forma *som*, en lloc de *sóc*, per a la primera persona del present d'indicatiu del verb *ser*.
- Recuperam auxiliars del verb *haver* que s'han perdut en elisions vocàliques: lo que dextat lletgit – lo que he deixat lletgit.
- Canviam *an* per *en* quan el context sintàctic ho aconsella: a n-es balcó – en es balcó, a n-es capell – en es capell.
- Restituïm sistemàticament la preposició *amb*, que es confon amb *en*⁵⁷: pen mí – p'amb mi, vení'n – venir amb, pensar amb–pensar en.
- Mantenim certes contraccions quan la mètrica ho exigeix: p'amb mi.

⁵⁴ Segons Veny (2002: 67), en mallorquí, *me*, *te* i *ne* alternen, com a variants lliures, amb les reforçades *em*, *et* i *en*.

⁵⁵ Els pronoms *ho* i *hi* tenen en molts dialectes les formes *heu* i *hei* (Moll 2006: § 270, 177).

⁵⁶ Vegeu Moll (2006: 234).

⁵⁷ La preposició *amb* substitueix sovint la preposició *en* a determinades zones del català oriental, continental i insular, i del català occidental (vegeu Sancho Cremades 2002: § 11.5.1.1.; § 11.5.2.1.).

11.4. Sintaxi

- Manteniment de l'ús exclusiu de la preposició *per*⁵⁸.
- Manteniment de l'ordre CD+CI en la combinació de pronoms febles, el més antic, i genuí del dialecte⁵⁹: *la me va veure*.
- Manteniment de *jo* en funció de datiu, que al text apareix combinat amb *mi*⁶⁰: *a jo no em ve de nou*.

11.5. Lèxic

- Mantenim els castellanismes, que escrivim segons l'ortografia catalana: *puesto*, *aplaussos*, *cotxina*, *navaja*, *bono*, *antes*, *sustat*.
- Conservam la forma *joneiar* en lloc d'*agenollar*.

⁵⁸ En el català oriental no es fa distinció entre les preposicions *per* i *per a* i s'empra únicament la forma *per* (Sancho Cremades 2002: § 11.5.4.1.).

⁵⁹ En mallorquí, però no en altres varietats del balear, el pronom de tercera persona acusatiu apareix davant dels pronoms de primera i segona persona, i el pronom *se*; l'ordre és *aleshores* acusatiu > datiu (Bonet 2002: § 10.3.4.).

⁶⁰ Sobre aquesta qüestió, en la GCC s'afirma el següent: «En el dialecte balear, la forma *mi* no s'usa, sinó que en comptes d'aquest pronom apareix la forma *jo*, tant si es troba en posició de subjecte com si segueix una preposició» (Todolí 2002: § 6.4.1.). Veny (2002: 68) es limita a recollir el fenomen, però no l'explica. Badia (1994: 459-460) també en parla, però afegeix el següent: «De totes maneres, en el [nivell elevat] (i subratllat) que és el parlar ciutadà més fi) també s'hi sent la forma *mi* (amb determinades preposicions, sobretot *a*, també amb *per*, *de*, *fins*, però no amb les altres)». Sembla que l'observació de Badia s'acosta més a la realitat, perquè *mi* no és desconegut en el dialecte balear. Existeix la forma gramaticalitzada *per mi* (DCVB: «em ma opinió, segons crec»). També trobam la preposició *mi*, per exemple, a entremesos dels segles XVIII (Serrà Campins 1971), a les rondalles que va posar per escrit Alcover, i en el parlar de gent major.

En busca de contrata
o
los del hambre libertados⁶¹

Pasatiempo cómico-lírico en un acto y dos cuadros original de
Antonio Frau Sans

⁶¹ El segon títol havia de ser «còmics desbaratats», però l'autor el va guixar i va escriure «los del hambre libertados».

Mi dedicatoria

A todos lo que tomasteis parte en la interpretación de esa⁶² obra, os la dedico; ya que con vuestro atento, fino y delicado trabajo lograsteis que tuviera éxito lisonjero esa hija de mi pobre inteligencia, la que seguramente hubiera sido rechazada. A la falta de maestría literaria y condiciones escénicas, hubo el buen sentido de vosotros que la interpretasteis, que hizo pasar un rato divertido a la concurrencia y a mí me gravó en el corazón eterno agradecimiento. A todos, amigos míos, os doy las gracias y no puedo pasar de darlas, en particular, a ti, Jorge Castell, que hiciste un Poeta que yo no lo había soñado nunca; de un grano de arena formaste un monte, pues con tu aplomo artístico lograste que me lo aplaudieran. Gracias os doy a todos, y que aceptéis os suplico esa humilde dedicatoria.

Antonio Frau

⁶² En castellà, l'autor usa molt sovint els demostratius *ese, esa, esos, esas* quan esperaríem *este, esta, estos, estas*. Sembla una interferència del català de les Balears, en el qual la reducció dels antics tres graus de *dixi* a dos ha produït la convivència en el primer grau de les formes *aquest, aquesta, aquests, aquestes* amb les antigues *aqueix, aqueixa, aqueixos, aqueixes* (vegeu Colomina i Castanyer 2002: § 3.2.2.1.).

Reparto de la obra:

POETA

FRANCISCA

D. PANTALEÓN

LEÓN

D. FERMÍN

PANCRACIO

CUPLETISTA

ARTURO

CARUSINI

MANOLO

CELEMÍN

UN GUARDIA

UN VENDEDOR DE PERIÓDICOS [CHICO]

UN CHICO [el mateix o un altre]

CORO GENERAL

Derecha e izquierda, las del espectáculo.

Acto único

Cuadro primero

La escena representa el paseo Sagrera de Palma, habiendo un banco practicable. Al levantarse el telón habrá un GUARDIA municipal sentado en el banco y durmiendo.

Escena I

LEÓN, CUPLETISTA, ARTURO, CARUSINI, MANOLO, el GUARDIA y CORO [i POETA].

Música⁶³

CORO, *frotándose las manos*: Heladitas ya las manos
tenemos en este tiempo,
con contrata pues soñamos
sueños que se lleva el viento. [*Es repeteix l'estrofa.*]
Tres meses de agonía
sin trabajar,
sin trabajar,
nos pasamos todo el día
en bostezar,
en bostezar.
Somos artistas de gran primor
y el director
cansado está, [*Es repeteixen els darrers tres versos.*]
esa vida no se puede aguantar.

Hablado

POETA⁶⁴, *señalando al GUARDIA*: Mira, León, ya nos han usurpado nuestro palacio, ya nos han quitado nuestra propiedad.

⁶³ Conservam la partitura de la música del primer quadre, amb data del 1912, i signada per Jorge Martí Rosselló.

LEÓN: Calla, y es verdad, ¿quieres que le hagamos una broma?

POETA: No, que no nos costase dar con nuestros huesos en la cárcel.

LEÓN: Mejor, así no nos faltará el pan de cada día.

POETA: Vaya, déjate de bromas y deja al guardia que se divierta.

LEÓN: ¡Hombre, buen divertimento! Bueno, te obedezco. Pero ¡qué frío hace, señores!

MANOLO: ¡Atroz!

ARTURO: Y lo peor es que con la barriga vacía se hace insoportable. (*Por el guardia:*)

¡Hola! Aún no había visto a aquel mastuerzo⁶⁵.

LEÓN: No, pues yo sí.

MANOLO: ¿Y para eso le pagan?

LEÓN: ¡Hombre, claro!

MANOLO: ¡Qué lástima de dinero!

POETA: El trabajo de un guardia es ése, o dormir o no verles por ninguna parte.

LEÓN: Para mí un guardia municipal es como un billete de banco.

ARTURO: ¿Y eso cómo se entiende?

LEÓN: Porque es rara la vez que vea alguno.

TODOS: ¡Ah!

ARTURO: Bueno, dejad a esa autoridad y decidme: siguiendo de la manera que seguimos, mejor dicho, sin contrata, ¿qué vamos a hacer?

LEÓN: Lo que es yo, ya lo tengo pensado.

MANOLO: A ver, di.

LEÓN: Comprar un acordeón.

ARTURO: ¿Para ir tocando por la calle?

LEÓN: No, hombre, no.

ARTURO: Explícate pues.

LEÓN: Teniendo un acordeón, o cualquier instrumento, no importa qué, uno come, pues sus sonidos sirven para distraer el hambre.

ARTURO: ¡Camará!

POETA, *mirando por la izquierda*: Ahora viene Celemín, el vendedor ambulante.

LEÓN: Mirad, vamos a hacerle cantar unas cuantas coplas.

MANOLO: Déjale.

⁶⁴ En aquest primer quadre el Poeta parla en castellà; en el segon parlarà en català.

⁶⁵ «Majadero, hombre necio y porfiado» (*DRAE*).

LEÓN: No, y así nos ahorrará el almuerzo.

TODOS, *riendo*: Ja... ja... ja...

Escena II

DICHOS y CELEMÍN, que viene por la izquierda pregonando su mercancía.

CELEMÍN: Papeles, plumas, tinteros; para las chicas que quieran escribir cartas amorosas.

LEÓN: ¡Hola Celemín!

CELEMÍN: Buenos días; ¿se ha dormido bien?

LEÓN: ¡Oh! Perfectamente. (*Aparte:*) Encima de un banco de ese paseo. Mira, desearía que nos cantases alguna copla.

CELEMÍN: No, será otro día.

ARTURO: Pero...

CELEMÍN: ¿No ven que allí hay un guardia?

POETA: No hay cuidado, que está de servicio.

LEÓN: Y como siempre, durmiendo.

CELEMÍN: Vamos pues, pero pocas.

ARTURO: Las que tú quieras.

Música

CELEMÍN: Ayer de mañana
salí a pasear
y vi a una chica
que la quiero amar.
Cuando ella me vio
me vino a abrazar,
yo a su cinturita
intenté apretar
y ella me dio...

CORO: ¿Qué?

CELEMÍN: Me dio ella la mar. (*En ese momento el GUARDIA levanta la cabeza y vuelve a quedar dormido.*)

Esperarse que se duerma
el guardia municipal.

CORO: Esperemos que se duerma
el guardia municipal.

CELEMÍN: Esa mercancía
fui a pregonar
delante unas chicas
con mucha de sal.
Tenían un talle,
talle regular,
talle que me hacía
los nervios bailar.
Y una cosa...

CORO: ¿Qué?

CELEMÍN: Una cosa, ¡ay! ¡ay! (*El mismo juego del guardia pero al acabar se dirige a ellos.*)

Esperarse que se duerma
el guardia municipal.

CORO: Esperemos, etc., etc.

Hablado

LEÓN: Muy bien, Celemín.

GUARDIA, *habla el castellano muy mal, tipo exagerado*: ¿Qué es eso? ¿Qué es ese escándalo? No sabes que no queremos coplas sicalípticas, ¿eh?, ¿no lo sabes?, ¿eh? A mí no se me contesta, si no a la prevención, ¡ale, ale!, fuera de aquí, ¡ale, ale!, en marcha, fuera de aquí.

CELEMÍN: ¡Abur!⁶⁶

LEÓN: Adiós Celemín.

GUARDIA: ¿Qué? ¿Qué se habla aquí?

LEÓN: Nada, hombre, nada.

GUARDIA: Vaya, vaya, vaya. (*Se vuelve al banco y a dormir.*)

LEÓN: Hombre, estoy por darle dos pescozones.

⁶⁶ «Interjección usada para despedirse, variante del basco *agur*» (DRAE).

ARTURO: Déjale, ¿no ves que es un mastuerzo?

LEÓN: Tienes razón; y a todo eso aún no hemos visto al director ni al señor Pancracio.

POETA: Se habrán dormido.

ARTURO: Quia⁶⁷, buena temporada pasan para dormirse.

MANOLO: Temporada de ayunos.

ARTURO: Yo en toda la noche no puedo conciliar el sueño.

LEÓN: Causa que la produce la debilidad.

POETA: ¿No pedíais por el señor Pancracio?

LEÓN: Sí.

POETA: Pues por allí viene. (*Por la izquierda.*)

ARTURO: Es verdad; no, y parece que está alegre.

LEÓN: Bueno, pues ya nos dirá la causa.

ARTURO: Callad, que ya está aquí.

Escena III

DICHOS y el señor PANCRACIO, que entra en escena por la izquierda muy deprisa; todos se pondrán a su alrededor. A poco el VENDEDOR DE PERIÓDICOS [CHICO].

Música

CORO: Heladitas ya las manos
tenemos en ese tiempo,
con contrata pues soñamos,
sueños que se lleva el viento.
Tres meses sin trabajar,
tres meses de agonía,
lo que hago es bostezar
todas las horas del día.
Artistas de gran primor
estamos sin contratar,
todos y el director

⁶⁷ «Interjección coloquial usada para denotar incredulidad o negación, de *qué ha [de ser]*» (DRAE); també es pot escriure *ca*, exactament igual que en català, i d'aquesta manera apareix també al text. És curiós que aquesta interjecció aparegui un parell de vegades just començar el *Don Juan Tenorio*.

cansados de ayunar.

PANCRACIO: Compañeros, venid⁶⁸ aquí,

escuchad por caridad,

ponedme atención a mí,

vuestro cuerpo alegrad.

Contrata tengo

de un empresario que tiene

gran abolengo.

CHICO, *sale de la izquierda: La Almudaina*⁶⁹ y el *Pu-put*⁷⁰.

CORO: Siga usted señor Pancraccio,

siga usted pero despacio.

CHICO: *La Almudaina* y el *Pu-put*. (*Mutis derecha.*)

PANCRACIO: Venía de pasear

por el Borne, hacia aquí,

cansado de caminar,

cuando un amigo vi.

CORO: ¿Qué le dijo?, ¿qué le dijo?,

diga usted por caridad.

PANCRACIO: Que contratados de fijo

quedamos en la ciudad.

Un anuncio habían puesto

en la prensa de aquí,

que quien quisiera contrata

que pasara por allí.

Y al saber tal noticia

⁶⁸ Escrit *venit*. «L'absència d'obstruents sonors a final de mot és un tret que comparteixen totes les varietats geogràfiques de la llengua catalana. [...] Aquest fenomen es dona de manera sistemàtica a final de mot, fins al punt que actua sobre les pronúncies originàriament sonores de mots forasters [...]» (Pradilla Cardona 2002: § 8.1.).

⁶⁹ Diari fundat a Palma el 1887 per Joan Lluís Oliver, Enric Alzamora, Guillem Sampol, Jeroni Amengual i Francesc Muntaner (els dos darrers també editors i impressors de la publicació, ja que es tirava a l'Estampa Amengual i Muntaner, on va treballar Antoni Frau Sans). Defensor del regionalisme i, en segons quines èpoques, del partit liberal, va donar suport al centre-dreta durant la II República. Hi col·laborà el més destacat de la intel·lectualitat mallorquina d'aleshores, des de Joan Alcover, Costa i Llobera, Gabriel Alomar, Pere d'Alcàntara Penya... El 1952 s'uní al *Correo de Mallorca* per fundar, un any després, el *Diario de Mallorca* (GEM: vol. 1, 125-126).

⁷⁰ Setmanari editat a Palma, des de desembre de 1907 a gener de 1914. De caràcter satíric i humorístic, criticava sovint el clericalisme i el caciquisme. Es redactava en català i en castellà i tenia un tiratge de 3.500-5.000 exemplars (GEM: vol. 14, 101-102).

me apresuré en venir
y todos en comisión
hacia aquel sitio partir.

CORO: Marchemos pues,
marchemos ya
a estos puestos
solicitar
antes que otros
vayan allá
y nos consigan
esto quitar.
Hemos concluido ya de bostezar.

Hablado

PANCRACIO: Sí, compañeros, estamos salvados.

LEÓN: ¿Qué ha pasado?

PANCRACIO: Lo siguiente: venía yo por el Borne hacia aquí, cuando me encuentro a un amigo nuestro, a Julio, el tenor cómico, que sale esta noche contratado para un teatro del Continente.

ARTURO: Feliz él.

PANCRACIO: Enseguida que me vio me alargó la mano para despedirse y fijándose en mi tristeza me preguntó el motivo de mi pesadumbre. Le pinté con franqueza nuestra situación, el tiempo que hace que estamos sin contrata, en fin, todas las calamidades que pasamos; a lo que me contestó que había leído en un periódico que un empresario necesitaba personal para ser compañía, aconsejándome que fuera enseguida, antes que otros no se adelantasen y nos ganasen la primicia. Me despedí de él y corriendo he venido aquí para darles la noticia.

ARTURO: Por fin dejaremos esa vida, que es peor que la que tienen los perros.

MANOLO: Ya era hora.

LEÓN, *dice eso con tono solemne*: Adiós, banco precioso, tú que tienes ahora encima a una autoridad local, tú que hasta ahora has sido mi albergue, albergue que me ha ahorrado las molestias de un casero, gracias te doy por el beneficio que me has hecho.

PANCRACIO: Pues a casa de ese señor empresario antes de que vayan otros.

ARTURO: Es imprudente.

PANCRACIO: ¿Y eso?

ARTURO: Que creo yo que lo mejor sería esperar al director y que vinera con nosotros.

POETA: Es verdad, y que no puede tardar mucho.

PANCRACIO, *señala izquierda*: Calle, ya le veo venir por allí.

ARTURO: Y corriendo como un loco; apuesto a que sabe ya la noticia.

LEÓN: Puede ser.

Escena IV

DICHOS y don PANTALEÓN⁷¹ por la izquierda, viene muy alegre.

D. PANTALEÓN: Albricias⁷², amigos, el día más venturoso de nuestra vida (digo de los tres meses que llevamos sin contrata) es hoy.

MANOLO: ¿Y eso?

D. PANTALEÓN: Que tenemos cien probabilidades contra una de quedar todos con contrata.

ARTURO: Esa misma noticia nos estaba dando don Pancracio.

PANCRACIO: Efectivamente señor Pantaleón, y le estábamos esperando a usted para saber su opinión.

D. PANTALEÓN: Pues mi opinión es que no tenemos ni un minuto que perder, marchando ahora mismo a visitar *es*⁷³ señor.

PANCRACIO: ¿Y cómo ha tenido usted noticia de esto?

D. PANTALEÓN: Por un anuncio que lleva el periódico.

ARTURO: ¿Cuál periódico?

D. PANTALEÓN: Creo que es *La Almudaina*.

ARTURO: Hay que comprarla, ¿no te parece, León?

LEÓN: Sí, hay que comprarla, pero yo no tengo ni una perra suelta.

POETA: Y yo ni una agarrada.

⁷¹ És el nom d'un dels famosos personatges de la Commedia dell'Arte.

⁷² «Interjección usada para denotar júbilo» (DRAE).

⁷³ Un article salat mentre parla en castellà; primer indici que som a Mallorca...

Escena V

DICHOS y VENDEDOR DE PERIÓDICOS [CHICO], por la derecha.

CHICO, *cantando*: *La Almudaina*.

D. PANTALEÓN: Ya la compraré yo; la única moneda que me queda. ¡Oh, talismán prodigioso! ¡Me desprendo de ti en anales de la instrucción! ¡Muchacho!

CHICO: ¿Qué quiere usted?

D. PANTALEÓN: Haz el favor de un número.

CHICO: Tome usted.

D. PANTALEÓN: Ya lo tenemos.

CHICO, *cantando y salir izquierda*: *La Almudaina*.

D. PANTALEÓN: Vamos a leerla.

PANCRACIO: Silencio pues.

D. PANTALEÓN: «Compañía Júpiter».

MANOLO: Bonito nombre.

LEÓN: Cállate, hombre.

D. PANTALEÓN: «Encontrándose esa compañía en falta de personal, se comunica a todas las personas que quieran optar a alguna plaza de las que hay vacantes, se presenten en el despacho del empresario, calle Venus, para que se les puedan examinar sus cualidades. Inútil presentarse sin buenas referencias». ¿Qué os parece?

PANCRACIO: Hay que ir.

ARTURO: Creo que tenemos una contrariedad.

D. PANTALEÓN: ¿Cuál?

ARTURO: Según ha leído usted, se tienen que traer buenas referencias.

D. PANTALEÓN: No importa, hombre, a artistas como nosotros les sobran medios para presentarse bien.

LEÓN: ¿Y cómo hacemos la presentación?

D. PANTALEÓN: Artísticamente. El primero tienes que ser tu, León, y le enseñas algún trabajo de los que hayas hecho. El segundo seré yo, haciendo una entrada dramática. Y de esa manera, todos, unos cantando, otros declamando... Tú, Manolo, ya que te gustan los toros, te presentas a lo torero. Carusini le cantará algún pasaje de ópera. Tú serás un poeta y te las arreglas para improvisarle poesías. Y así sucesivamente, todos en diferentes trabajos.

PANCRACIO: Pero ¿en castellano o mallorquín?

D. PANTALEÓN: De las dos maneras, así verá que servimos para en género bilingüe.

CARUSINI: Y los que tenemos que cantar, ¿con qué música lo hacemos?

D. PANTALEÓN: Con música conocida.

ARTURO: ¿Y letra?

D. PANTALEÓN: Cualquiera.

LEÓN: En marcha pues. (*Medio mutis.*)

Escena VI

DICHOS y FRANCISCA por la izquierda.

FRANCISCA: ¿En⁷⁴ dónde van ustedes?

LEÓN: A la gloria.

FRANCISCA: ¿Sí?, pues buen viaje.

ARTURO: Alégrate, mujer.

FRANCISCA: Pero ¿qué pasa?

D. PANTALEÓN: Que ya puedes prepararte para rescatar todo lo que tienes en secuestro.

FRANCISCA: Yo no tengo nada en secuestro.

D. PANTALEÓN: Quiero decir que ya tenemos contrata, y podrás sacar todos los trajes que tienes en la casa préstamos⁷⁵.

FRANCISCA: ¿Cómo? ¿Estamos contratados?

D. PANTALEÓN: Sí, mujer, sí.

FRANCISCA, *palmoteando*: Bravo, bravísimo.

D. PANTALEÓN: Ahora en marcha, y ya te explicaremos lo que hay que hacer.

FRANCISCA: ¡Qué felicidad!

D. PANTALEÓN: Desde hoy fuera más fatigas.

FRANCISCA: Y fuera más hambre.

D. PANTALEÓN: Vamos.

TODOS: Sí, vamos.

⁷⁴ Confusió de la preposició *a* per *en*, que entenem en un catalanoparlant. En castellà, *en* expressa lloc, i *a*, direcció. En canvi, en català la preposició *a*, a més de direcció, també expressa lloc; és per això que es confon amb l'*en* castellà. Per les preposicions *a* i *en* en català, vegeu Sancho Cremades (2002: § 11.5.1.).

⁷⁵ Hi manca la preposició *de*: casa de préstamos (*DRAE*).

(Esa escena, que se llevará muy movida, despierta al GUARDIA, que se dirige a ellos y dice:)

GUARDIA: ¿Qué pasa? ¿Qué es ese escándalo? ¡Ale, ale!

UNOS, riendo: Je... je...

GUARDIA: Fuera grupos.

OTROS, íd.: Je... je...

GUARDIA: Fuera de aquí, ¡ale!, no quiero manifestaciones, ¡ale, ale!

TODOS: Je... je...

D. PANTALEÓN: Dejad a ese cachivache y en marcha. (*Todos mutis.*)

Escena VII

GUARDIA solo.

GUARDIA: ¿Qué se ha dicho? ¡Ale, ale! Bueno es eso, si uno no lo hiciera de ese modo se nos subirían a las narices. ¡Ale, ale! Hay que hacer respetar ese traje, y nuestra autoridad. Bueno, ahora que está todo tranquilo vamos a tomar un *piscolapis*⁷⁶. (*Medio mutis.*)

Escena VIII

DICHO y VENDEDOR DE PERIÓDICOS [CHICO] por la izquierda.

CHICO, cantando: *La Tarde*⁷⁷, el *Pu-put*.

GUARDIA: ¡Ale, ale, ale! (*Al ver el GUARDIA al VENDEDOR, le persigue hasta que desaparece por la derecha. Al desaparecer el VENDEDOR, el GUARDIA da media vuelta y hace mutis por la izquierda, con pretensiones exageradas.*)

Mutación⁷⁸

⁷⁶ Confusió per *piscolabis*, que segurament té a veure amb l'humor lingüístic, tan típic del sainet.

⁷⁷ Diari editat a Palma entre 1903 i 1912. Era redactat exclusivament en castellà i tractava temes d'informació general (*GEM*: vol. 17, 118).

⁷⁸ «Cada una de las diversas perspectivas que se forman en el teatro variando el telón y los bastidores para cambiar la escena en que se supone la representación» (*DRAE*). «Canvi de decoració», en el teatre (*DEC*).

Cuadro segundo

Sala representando un despacho, una mesa a la izquierda, dos sillas, puertas al fondo derecha e izquierda.

Escena I

D. FERMÍN.

D. FERMÍN, *paseándose*: Pues señores, me parece que me he metido en un mal empleo. Ese maldito gerente todo el día me está pinchando porque el negocio, según él, va muy mal. Con unos modales de mil demonios se vino esta mañana, diciéndome que los accionistas pedían una junta extraordinaria para juzgar la conducta del empresario (que soy yo) por su poco celo en el trabajo. ¿Que yo no trabajo? Pues esa sí que es buena; y no me dejan ni vivir, ni dormir, ni comer, ni beber, ni pasear, ni...

Escena II

D. FERMÍN y LEÓN, que le toma la palabra.

LEÓN: Ni fumar.

D. FERMÍN, *sorprendido*: ¿Qué...?

LEÓN: Ni fumar, sí señor, ni fumar, eso es lo que me pasa a mí. Si usted no me da la mano no me queda otro recurso que fumar un poste telegráfico⁷⁹.

D. FERMÍN: Pero ¿y usted quién es?

LEÓN: Yo, señor empresario, soy yo.

D. FERMÍN: Supongo que usted será usted.

LEÓN: Bueno, pues yo soy mí. Mejor dicho, soy un pobre cómico que vengo en busca de contrata.

D. FERMÍN: ¿Y a mí qué me cuenta usted?

⁷⁹ Si no li dóna feina no té per comprar tabac.

LEÓN: No, si no le cuento nada, lo único que haré será enseñarle uno de mis trabajos, que me ha valido ovaciones mil en cuantos sitios lo he representado. Oiga pues:

Música (*A la Piñata*⁸⁰)

Yo soy aquel que traje las gallinas
de Filipinas,
y de Cuba me traje un equipaje
fenomenal;
y ahora voy a ponerme otro entorchado
que yo he ganado
peleando con el sastre que me viste,
que es especial;
y pim pam pum
zaracatapum
y pim pam pum,
yo soy aquel general bumbum.

Hablado

¿Qué le parece?

D. FERMÍN: Lo que me parece es que voy ahora mismo a telefonear para que le preparen sitio en el manicomio.

LEÓN, *picado*: Mire, señor empresario, que yo no soy loco, soy León, y, si no me protege, hasta la suegra de usted me como, porque yo soy así, peor que el ácido carbónico, que el sulfúrico, que el aguarrás, que el petróleo, que la pólvora, que la dinamita, que le cojo y la emprendo a coscorriones, hasta hacerle saltar la tapa de los sesos, verlos esparcidos por el suelo, sacarle las entrañas, comerme una fritura con todo eso y saciar el hambre que me devora. (*Al acabar esa relación le coge por el cuello y aparece don PANTALEÓN, que le detiene.*)

⁸⁰ *¡A la piñata! o la verdadera matchicha*, revista en un acte amb música de Mariano Hermoso Palacios i Rafael Calleja Gómez, i llibret de L. de Larra i R. Fernández, estrenada el 27 de febrer de 1907 al Gran Teatro de Madrid (DZ: vol. I, 966).

Escena III

DICHOS y D. PANTALEÓN, y a poco el POETA.

D. PANTALEÓN: Atrás miserable, ese hombre es mi protector, y antes que tocarle a él tendrás que traspasar todo mi cuerpo, escudo fuerte como los de los gentileshombres, que usaban en los torneos para defenderse y agradar a sus encofetadas damas, odaliscas de la Edad Media. Arrodíllate y pide perdón. Al suelo, canalla, microbio dañino, insecto venenoso que te arrastras por el suelo, cual víbora, siendo el desprecio de la humanidad entera⁸¹.

D. FERMÍN: ¿Pero quién es usted?

D. PANTALEÓN: Un testigo de su miedo
y un entusiasta por vos.

Yo soy un primer actor que vengo a pedir un puesto en la compañía de usted.

D. FERMÍN, *aparte*: ¿Será de guardagujas?

D. PANTALEÓN: Si viera qué bien lo hago; ovaciones y coronas siempre llueven encima de mi persona (y a veces algún patatazo que parece el diluvio universal). Mi mayor exitazo es en el drama *Don Juan Tenorio*, especialmente en el quinto acto, hablando con los muertos estoy superior, cuando les digo:

«Ya⁸² no me causan pavor
vuestros semblantes esquivos;
jamás, ni muertos ni vivos,
humillaréis mi valor.

Yo soy vuestro matador
como al mundo es bien notorio;
si en vuestro alcázar mortuorio
me aprestáis venganza fiera,
daos prisa; que aquí os espera
otra vez don Juan Tenorio»⁸³.

Y en aquello de:

⁸¹ En aquesta rèplica i l'anterior, de León, hi podem observar el recurs còmic que s'ha denominat "cascada d'imatges i insults"; Sala Valldaura (1994: 45) en parla fent referència a altres estudiosos del gènere.

⁸² Aquest *ya* és un afegit, sembla que després d'adonar-se que falta una síl·laba per completar el vers heptasil·lab (octosílabo). Però el vers original és: «No, no me causan pavor [...]».

⁸³ Final de l'escena V, acte I, part II (acte V en tant que segueix els quatre de la primera part) de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

«Yo a los palacios subí

yo a las cabañas bajé

y en todas partes dejé⁸⁴...»

POETA, *entrando*: Hoy⁸⁵ fins a sutsuaquí⁸⁶.

D. FERMÍN: ¿Otro?

POETA: ¿Cómo otro? No señor, només som un.

D. FERMÍN: Vaya usted al asunto porque estoy fastidiadísimo.

POETA: Som autor, poeta fi,

autor de teatralia⁸⁷,

i he vengut avui a dir

que lo millor és sa poesia.

D. FERMÍN: Con todo eso ¿qué pretende usted?

POETA: Què pretenc? Oh! Molt poca cosa. Venc a sol·licitar un puesto en es repertori d'aquesta companyia; tenc obres de totes maneres: còmiques, tràgiques, dramàtiques, líriques, mímiques, fantàstiques, gimnàstiques, acrobàtiques, eqüestres⁸⁸.

LEÓN, *aparte*: Una compañía de títeres.

D. PANTALEÓN: ¡Villano! ¿Acabarás con tu cuento?⁸⁹

D. FERMÍN: ¿Se están ustedes burlando de mí?

POETA: ¿Burlarme? De cap manera, i perquè heu vegi, vaig a lletgir-n'hi una:

Que hermosa estava una nina

quan goitava en es balcó.

Li enviava mon amor

a ella, que és tan divina.

Era rosa alexandrina,

vermeia com un clavell

que duia en es capell

⁸⁴ «JUAN Yo a las cabañas bajé / y a los palacios subí, / y los claustros escalé; / y pues tal mi vida fue, / no, no hay perdón para mí» (escena II, acte III, part II del *Don Juan Tenorio*).

⁸⁵ Sembla que l'autor escrigu «Oy», per tant, interpretam que aquesta primera paraula és en castellà.

⁸⁶ A les formes *susaquí* o *suaquí*, la partícula *su*, un dels significats de la qual és «prop, a la vora», dóna a l'adverbi un sentit de proximitat (DCVB). En la forma del text, viva encara a Mallorca, hi ha una repetició del *su*; el contacte de les dues sibilants produeix una africació del so, típic fenomen del mallorquí, que és palès en la grafia. Coromines descriu detalladament aquestes combinacions adverbials amb *su* en el *DECat* (s.v. *sus*).

⁸⁷ Paraula inventada.

⁸⁸ Vegeu la nota 81.

⁸⁹ Coincideix amb una rèplica de *Don Juan Tenorio* (escena II, acte I, part I): «JUAN [...] ¡Pardiez! / ¿Acabarás con tu cuento?».

quan sortia a passetjar

p'amb mi porer festetjar

quan jo era bergantell.

Què li sembla? És bona, i ara n'hi lletgiré una altra. (*Hojea una plagueta, busca la poesia.*)

D. FERMÍN: Déjeme usted en paz.

POETA: Escolti, que és bona. (*Íd.*)

D. FERMÍN: Váyase usted.

POETA: Escolti, escolti.

D. FERMÍN: No, no.

POETA: Sí, sí... (*Íd.*)

D. FERMÍN: He dicho que no.

POETA: Sí... (*Aquí la encuentra y dice:*)

Si mi padre viniera al mundo

i me trobava per aquí,

m'enviaria a dormir

con ademán furibundo.

Ven aquí, tú, retrechera,

vine aquí, que estás molt bé,

una taringa de tot es carrer

forman por ti hechicera.

Cuando pasas por la acera

dus «pare, vui venir amb vós;

sant Joan Pelós va vestit de cera

amb una candela per joneiar-mos⁹⁰».

D. PANTALÉON: Si vuelves a repetir eso te arrancaré la lengua, fementido.

D. FERMÍN: ¡Cuánto disparate, Dios mío!

LEÓN, *aplaudiéndole*: ¡Bien...! ¡Muy bien...! ¡Requetebién...!

POETA: Oh...! Ell⁹¹ a jo no em ve de nou! Sempre me n'han fet d'aplaussos.

⁹⁰ La cançó és: «Sant Joan Pelós / va vestit de seda / amb una candela / per joneiar-mos». L'autor hi escrivé *cera* en lloc de *seda*, la rima hi ha contribuït.

<http://www.mitcat.net/13_s_joan/index.html>

<<http://www.soncarrio.org/news/index.php?entry=entry090518-135327>>

Serrà Campins (1987: 14) parla del Sant Joan Pelós de Pollença, i s'hi refereix com un antic «entremès processional» associat a la festa del Corpus: un fragment d'un antic entremès en un sainet modern.

⁹¹ «*Interj dial* Partícula usada al començament d'una frase exclamativa, per a reforçar-ne l'expressió. *Ell no n'hi ha cap! Ell seràs un senyoràs!*» (DEC).

LEÓN, *íd.*: ¡Bien...! ¡Muy bién...! ¡Muy bien, hombre...!

POETA: Amb lo que he deixat lletgit,
i heu he llegit fent molta via,
repetesc un altre pic
que no hei ha com sa poesia.

Escena IV

DICHOS y MANOLO.

MANOLO, *para torear*: ¡Fuera...!

POETA: I ara a on me ve, aquest.

MANOLO: ¡Fuera...!

POETA: I jo no me'n vui anar.

MANOLO: ¡Fuera...!

POETA: He dit que no me'n vaig, maleta⁹²!

MANOLO, *toreando*: Fuera gente..., olé..., bien..., requeteole..., ¡requetebién...!

D. PANTALEÓN, *amenazándole*: Granuja..., insolente.

MANOLO, *le torea*: ¡Bien...!

LEÓN, *íd.*: Insípido, canallesco.

MANOLO: ¡Ole...!

D. FERMÍN, *íd.*: ¡Te voy a romper el alma...!

MANOLO, *íd. y rematando*: ¡Requetebién...!

D. FERMÍN, *en tono de enfado*: Pero ¿qué es lo que pasa por aquí? Acabad⁹³ de una vez y sabré a qué atenerme.

MANOLO⁹⁴: Pue' na', que creo que con las filigranas que dejo echa', ya habrá usted comprendió que to' lo que han dicho estos señores es mentira y que no hay como los toros, y por eso, ¡viva Calderón!

⁹² El DCVB té una accepció de *maleta* en què es diu: «*m.* Home que exerceix malament un ofici, càrrec, etc. (Pama de Mall.). Es diu especialment del toreros». El DRAE també recull aquest ús.

⁹³ Escrit amb *t* final. Vegeu la nota 68.

⁹⁴ Manolo interpreta un torero, i per això parla amb accent andalús (en el primer quadre no hi ha rastre d'aquest accent). La figura en qüestió sembla deutora de la sarsuela d'ambient andalús, que tanta popularitat va tenir, també a Barcelona. El mateix Clavé (1824-1874), figura cabdal de la Renaixença, abans de

POETA: Conformes, Calderón de la Barca.

MANOLO: No, ¡Calderón el Picaor⁹⁵!

POETA: Visca Zorrilla!

D. PANTALEÓN: Ca⁹⁶, ¡viva Calvo⁹⁷!

LEÓN: Protesto, ¡viva Mesejo⁹⁸!

MANOLO: ¡Viva lo' toro'!

POETA: Visca la poesia!

D. PANTALEÓN: ¡Viva el drama!

LEÓN: ¡Viva la zarzuela!

(Todo ese diálogo tiene que ser muy vivo, y al concluir los actores tienen que quedar: don PANTALEÓN a la derecha, POETA a la izquierda, don FERMÍN tras la mesa, y LEÓN y MANOLO paseando de derecha a izquierda; y enseguida todos juntos dicen lo siguiente:)

POETA, *declamando*: Que hermosa estava una nina

quan goitava en es balcó.

Li enviava mon amor

a ella, que és tan divina.

Era rosa alexandrina,

vermeia com un clavell

que duia en es capell

quan sortia a passetjar

p'amb mi porer festetjar

quan jo era bergantell.

D. PANTALEÓN, *declamando*: Ya no me causan pavor

vuestros semblantes esquivos;

començar amb les sarsueles en català va estrenar *Paco Mandria y Sacabuches* i *Una zambra en Alfarache*, obres d'ambient andalús o flamenquistes (DZ: vol. I, 503).

⁹⁵ Antonio Calderón Díaz (1821-1889) va ser un famós picador i torero de peu.

<<http://www.laplazareal.net/gacetilla58.htm>>

⁹⁶ Variant del *quia* que hem trobat abans, recollida al DRAE, i que també apareix al *Don Juan Tenorio* (esc. X, acte II, part I); és molt viva al català de Mallorca.

⁹⁷ Potser es tracta de Ricardo Calvo (1875-1966), un famós actor i director de teatre. Si no, potser es refereix al seu oncle, Ricardo Calvo Revilla (1844-1895). Els Calvo eren una família d'actors.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Calvo_Agostí>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Calvo_Revilla>

⁹⁸ Emilio Mesejo (1864 - 1931) va ser un cantant i actor espanyol molt popular. Va protagonitzar moltes sarsueles, com ara *El santo de la Isidra*, *Agua, azucarillos y aguardiente* o *La verbena de la Paloma*; va treballar a la companyia de Maria Guerrero i a la de Jacinto Benavente; el 1916 va participar en un muntatge de *Don Juan Tenorio* al Teatro Español. <http://es.wikipedia.org/wiki/Emilio_Mesejo>

jamás, ni muertos ni vivos,
humillaréis mi valor.
Yo soy vuestro matador
como al mundo es bien notorio;
si en vuestro alcázar mortuorio
me aprestáis venganza fiera,
daos prisa; que aquí os espera
otra vez don Juan Tenorio.

LEÓN, *cantando*: Yo soy aquel que traje las gallinas
de Filipinas,
y de Cuba me traje un equipaje
fenomenal,
y ahora voy a ponerme otro entorchado
que yo he ganado
peleando con el sastre que me viste,
que es especial,
y pim pam pum
zaracatapum
y pim pam pum,
yo soy aquel general bumbum.

MANOLO, *cantando*: Vamos a los toros,
que es corrida real,
que es corrida real;
los toros son navarros
y no tienen rival,
y no tienen rival, etc., etc.

(Todos concluyen a la vez, y don FERMÍN, al oírlos, hará las exclamaciones que crea necesarias, procurando concluir con los demás; seguidamente pasa a decir lo siguiente:)

D. FERMÍN: Pero señores, me voy a volver loco, no puedo más, eso es un abuso de confianza, es indigno... *(Viendo al CUPLETISTA:)* Pero ¿qué es eso? Ya tenemos uno más aquí.

Escena V

DICHOS y un CUPLETISTA, y luego FRANCISQUITA.

Música

CUPLETISTA, música de *Agua y azucarillos*⁹⁹:

(*Sale con una guitarra.*) Una criada a sa Feixina
que conversava amb un soldat
la me va veure s'enamorat
i li va dir més que cotxina.
I ella tot d'una li contestà
«ve-te'n d'aquí, tros de perdut,
sempre has estat molt femellut
i no te vui per festetjar¹⁰⁰».

FRANCISCA, música de *Amor ciego*¹⁰¹:

(*Con una navaja en la mano.*) Deveu ser voltros sa guarda
que m'han vengut a insultar,
amb aqueixa gran navaja
vos hauria de xapar¹⁰².

TODOS, música de *Picio, Adán y Compañía*¹⁰³:

(*Como implorando.*) No nos mates,
no nos mates,
déjanos vivir en paz,

⁹⁹ *Agua, azucarillos y aguardiente* és una sarsuela en un acte amb música de Federico Chueca i llibret de Miguel Ramos Carrión, estrenada el 23 de juny de 1897 al Teatro Apolo de Madrid. Amb la lletra inventada per l'autor s'està fent referència a un episodi de la sarsuela original, en què Lorenzo retreu la seva coqueteria a Pepa, a la qual ha vist parlar el dia anterior amb un noi que es diu Serafín (DZ: vol. I, 13).

¹⁰⁰ Versió castellana superposada: «Una chiquilla muy retrechera / con unos ojos llenos de amor / se le cantaba con gran honor / sus bellas gracias un calavera, / y con un tono muy insultante / le interrumpía otro cantor / y le decía con gran furor / "callad que yo soy su amante"».

¹⁰¹ *Amor ciego* és una sarsuela en un acte amb música de Manuel Penella Moreno i llibret de J. Pastor i Manuel Penella Moreno, estrenada el 13 d'agost del 1907 al Teatro Novedades de Madrid (DZ: vol. II, 448). Va ser representada l'11 de desembre de 1920 al Teatre Victòria de Santa Catalina en l'àmbit d'unes funcions benèfiques organitzades per l'Agrupació Socialista de Santa Catalina (DTIB: vol. II, 322). En conservem partitures.

¹⁰² Versió castellana superposada: «Sois vosotros la comparsa / que me venís a insultar / y con esa gran navaja / aquí os voy a matar».

¹⁰³ *Picio, Adán y compañía* és una sarsuela en un acte amb música de Carlos F. V. Mangiagalli i llibret de Rafael Maria Liern i Cerach, estrenada el 29 de juny del 1880 al Teatro de los Jardines del Buen Retiro (DZ: vol. II, 164). Liern i Cerach també va compondre diversos sainets en català, però la part més important de la seva activitat va ser en castellà i a Madrid (GEC).

a tu lado vida mía
seré firme y nada más.

CUPLETISTA, *cantando*: Con el capotín, tin, tin, tin,
tin, tin.

FRANCISCA, música de *A la Piñata*:

Si mos contracten avui,
TODOS: Libera nos Domine¹⁰⁴

CUPLETISTA: no pasarem ja més gana
perquè amb molta ufana
'nirem pes carrer.

FRANCISCA: Hem de fer *Castilla ancha*
CUPLETISTA: amb so sou que gonyarem,
FRANCISCA: i a sa nostra dèbil panxa
CUPLETISTA: cada dia l'omplirem.

FRANCISCA: Don Fermín, que mos contracta,
TODOS: Libera nos Domine

CUPLETISTA: li ha dat per sa mania
que vol companyia
que trebai¹⁰⁵ bé.

FRANCISCA: Ell pareix fa es desentès
CUPLETISTA: quan mos mira trebaià,
FRANCISCA: i com que no ser-ne res
CUPLETISTA: així mos podrà jutjar¹⁰⁶.

Hablado

D. PANTALEÓN, *entusiasmado*: ¡Eso son facultades! ¡Eso es arte! ¿Eh? ¿Qué dice usted?
¿No dice nada? ¿Qué le parece?

D. FERMÍN: Pues a mí lo que me parece es que tendrían que marcharse.

LEÓN: Eso sí que no.

¹⁰⁴ En llatí, «alliberau-nos, Senyor».

¹⁰⁵ Transcrivim així *treballi*, un cas de iodització que al manuscrit trobam en la forma *trebahi*.

¹⁰⁶ Tot aquest fragment en català amb música de *La Piñata* havia estat eliminat, l'autor hi havia aferrat un paper a damunt, segurament per escriure-hi alguna altra cosa.

D. FERMÍN: Es que ya me tenéis del todo fastidiado, y lo que están haciendo no es más que de personas de muy poco talento.

POETA: Uei...! Això no ho digui, lo únic que tenim i mos ne sobra és talent¹⁰⁷. (*Por la comida.*)

D. FERMÍN: Bueno, pues muy poca vergüenza, que es igual.

LEÓN: Tampoco, o al menos ese humilde servidor de su persona.

D. FERMÍN: Pues sí señor, ni educación ni vergüenza.

LEÓN: No estoy conforme. Yo tengo la costumbre que cuando salgo de mi habitación dejo en ella toda mi vergüenza, y como no la llevo encima no tengo ocasión para emplearla, así es que creo que tengo más que los que la usan, y si quiere usted cerciorarse de ello ya pasará por mi casa.

POETA: Molt bé! Lo mateix li dic.

D. FERMÍN, *despreciándolos*: ¡Descamisados!

FRANCISCA: Bueno, don Fermín, ¿qué hacemos?

D. FERMÍN: Marcharse de aquí enseguida.

FRANCISCA: ¡Qué cosas tiene usted! No le pregunto eso. A ver si nos contrata, ¿sí o no?

D. FERMÍN: Lo que haré yo será llamar a los dependientes para que los echen de aquí a estacazos.

FRANCISCA: Señor empresario, denos usted colocación, empléenos usted.

D. FERMÍN: Pero ¿en qué voy a emplearla?

FRANCISCA: Señor empresario...

CUPLETISTA: Señor empresario...

LEÓN: Señor empresario...

POETA: Senyor empresari...

MANOLO: Seño' empresario...

D. PANTALEÓN: Señor empresario...

D. FERMÍN, *amenazándolos*: Señores estúpidos, digo yo, fuera de aquí o, si no, la emprendo a silletazos con todos.

FRANCISCA: Pero...

D. FERMÍN: Y a usted la primera; fuera de aquí.

FRANCISCA: Mire que...

D. FERMÍN, *fuera de sí*: He dicho que fuera.

¹⁰⁷ «Gana, apetit» (DEC).

FRANCISCA: Me voy.

No quiero entre sus manos
dejar la piel;
ahora que mis compañeros
se las compongan con él.

LEÓN: ¿Te vas?

FRANCISCA: Sí, me voy. (*Mutis.*)

LEÓN: Te sigo. Señor empresario, (*el POETA le da un puntapié, y él le dice:*) maldito seas.

Escena VI

PANTALEÓN, MANOLO, POETA, CUPLETISTA, D. FERMÍN y UN CHICO.

UN CHICO, *entrando por la derecha*: Señor Fermín.

D. FERMÍN: ¿Volvemos a las andadas?

UN CHICO, *sorprendido*: Dispense usted.

D. FERMÍN: ¿Qué pasa?

UN CHICO: El cartero, que trae un certificado para don Fermín Ciervo. (*Mutis derecha.*)

D. FERMÍN: ¡Ah...! Voy. Desearía que al volver aquí no encontrara a ninguno de ustedes.
(*Mutis derecha.*)

Escena VII

PANTALEÓN, MANOLO, POETA y CUPLETISTA.

D. PANTALEÓN. Muy bien señores, estoy satisfecho, somos los mejores artistas que alumbra el sol, está probado.

CUPLETISTA: ¿Y qué le parece a usted?

D. PANTALEÓN: Veremos, veremos.

POETA: Aquest Ciervo serà molt mal de domar.

MANOLO: ¿Se llama Ciervo?

D. PANTALEÓN: No, es de apodo.

CUPLETISTA: ¡Ah...! Será casado.

MANOLO: Desearía que nos contratara.

CUPLETISTA: Y muchísima falta que nos hace, porque así no podemos seguir.

D. PANTALEÓN: Si nos contrata, solo falta que nos pase lo que me pasó a mí en el pueblo de Peladilla.

CUPLETISTA: ¿Qué le pasó? ¿Qué le pasó?

D. PANTALEÓN: Una cosa atroz.

MANOLO: ¿Le silbaron?

D. PANTALEÓN: Ca, eso no, peor.

POETA: A veure, digui, digui.

D. PANTALEÓN: Pues escuchad. Nos encontrábamos en el Teatro Infante de ese pueblo, en el cual teníamos que representar la zarzuela *Marina*¹⁰⁸. Todo iba a las mil maravillas. Una hora antes de empezar, en el salón había eclipse total, en la taquilla plenilunio y en la escena nos amenazaba una tempestad imposible de decir. No teníamos barítono, se había puesto enfermo, por cuyo motivo, y teniendo la obra anunciada, se encargó del papel de Roque nada menos que un corista. Llegó el momento de empezar la función y yo estaba sudando sangre, pero ya no había remedio: se toca en la orquesta la sinfonía y se sube el telón. Al principio iba bastante bien, pero, cuando salió la tiple¹⁰⁹, fue saludada con una fuerte risa general, y bastantes murmullos, que los produjo el ver el estado en que se encontraba la tiple, por cuyo motivo andaba con bastante dificultad.

CUPLETISTA: ¿Y qué estado era ése?

D. PANTALEÓN: Pues un estado..., que quiera san Ramón que nosotros no nos encontremos nunca. Bueno, eso pasó: sale el Roque y aquí fue Troya, a las primeras notas que dio aquello fue el disloque, gritos, escándalo, en la escena había toda clase de frutas y hortalizas, que al recordarlas aún me duele la nariz de un golpe que recibí producido por una patata. El tumulto iba creciendo por momentos, mediaron los policías, el alcalde, el juez, el jefe de La benemérita; así como pudieron nos sacaron de allí escoltados por unos cuantos números de la Guardia Civil, que nos dio guardia de honor hasta llegar en¹¹⁰ la cárcel y alojarnos en una de sus celdas.

MANOLO: ¡Caramba! ¿Y estuvieron mucho tiempo encerrados?

¹⁰⁸ *Marina* és una sarsuela en dos actes amb música d'Emilio Arrieta i llibret de F. Camprodon, estrenada el 21 de setembre del 1855 al Teatro Circo de Madrid (DZ: vol. I, 163). A Palma, va ser representada al Teatre Principal el 1864 (Mas i Vives 1986: 151) i al Teatre Líric la temporada del 1906 (DTIB: vol. I, 383).

¹⁰⁹ En la sarsuela la denominació comuna de la veu femenina és la de tiple, independentment de la seva tessitura. És poc usual l'ús de les terminologies tradicionals de soprano, mezzosoprano o contralt (DZ: vol. II, 942-943).

¹¹⁰ Confusió de *a* per *en*. Vegeu la nota 74.

D. PANTALEÓN: Tres días que parecieron tres siglos.

CUPLETISTA: ¿Y cómo salieron?

D. PANTALEÓN, *intencionado*: Con aumento.

CUPLETISTA: ¿Engordaron?

D. PANTALEÓN, *íd.*: No, al revés.

CUPLETISTA: No le entiendo.

D. PANTALEÓN: Entramos allí quince y salimos diez y seis.

MANOLO, *íd.*: ¿Y eso cómo?

D. PANTALEÓN: Porque en esos dos días la tiple dio a luz a un precioso infante.

CUPLETISTA: ¡Canela! ¿Con quién era casada¹¹¹?

D. PANTALEÓN: Con don nadie, pero cosas que pasan..., ella y el tenor..., y el tenor y ella..., y..., vamos, etcétera.

POETA: Bono, sí, havien fet Pasco antes del Ram.

D. PANTALEÓN: Sí, eso es.

TODOS: Ja... ja... ja...

Escena VIII

DICHOS y CARUSINI

CARUSINI, *cantando*: Espíritu argentí...¹¹²

D. PANTALEÓN: No te canses Carusini, no te canses.

CARUSINI: ¿Cómo? ¿Que no era eso lo convenido?

CUPLETISTA: Sí, pero ¿no ves que no está el señor Ciervo?

CARUSINI: Bueno, ¿y qué hago yo ahora?

D. PANTALEÓN: Ahora nada, luego sí; al momento que le veas salir, le cantas..., le cantas...

POETA, *interrumpiendo*: Unes peteneres.

CUPLETISTA: Le cantas...

¹¹¹ La forma *era casada* és perfectament correcta en espanyol (*DUE*, s.v. *ser*); no es tracta, doncs, d'una interferència del català.

¹¹² És molt probable que es tracti de *Spirto gentil*..., l'ària per a tenor de l'òpera *La favorita* (1840), de Donizetti. Aquesta òpera va ser representada al Teatre Líric la temporada de 1906 (*DTIB*: vol. I, 383). La confusió pot ser deguda o a la ignorància de l'autor o a l'efecte còmic de la deformació lingüística, recurs típic del gènere; ens inclinam per la segona possibilitat.

MANOLO: Le cantas...

POETA, *íd.*: Unes peteneres.

D. PANTALEÓN: Cántale... alguna cosa de las que tú sabes.

CARUSINI: Le cantaré...

MANOLO: Le cantarás...

POETA, *íd.*: Unes peteneres.

D. PANTALEÓN, amorcado¹¹³: Tú sí que estás hecho un buen petenera¹¹⁴.

CARUSINI: Pero ¿qué es lo que yo canto?

D. PANTALEÓN: ¡Ah...!

TODOS: ¿Qué pasa?

D. PANTALEÓN, *cantando*: Siempre el llanto Matilde

a tus ojos...¹¹⁵

Eso es, algún pasaje de *El guardabosque*¹¹⁶, o lo que quieras, donde tú estés sublime, colosal y hecho todo un tenor.

CUPLETISTA: Como lo que es.

CARUSINI: Gracias, señor director.

D. PANTALEÓN: Alerta, que ya oigo sus pasos, todos al tanto, o si no tres días de descuento.

POETA: I què mos ha de descomptar?

D. PANTALEÓN: Tres días de hambre; pero callad que ya está aquí.

¹¹³ Sembla que hi posa *amorcado* o *amurcado*. El *DRAE* dona la següent definició del verb *amorcar* o *amuercar*: «dicho de un toro: golpear con las astas». Però no s'acaba d'entendre com encaixa aquest significat en la forma d'adjectiu.

¹¹⁴ Recurs còmic basat en les "repeticions sistemàtiques i els processos acumulatius", Sala Valldaura (1994: 44) en parla referint-se a altres estudiosos del gènere.

¹¹⁵ Cantat per Federico al començament de l'acte II d'*El guardabosques*: «Siempre el llanto, Matilde, a tus ojos, / miro triste que no le abandonas, / y, aunque pido a tus pies de hinojos / que lo dejes, no te abandona mi fe». Vegeu la nota següent.

¹¹⁶ Existeix una sarsuela en dos actes titulada *El guardabosques*, de la qual trobam informació a la pàgina 5 de la Gaceta de Madrid (l'equivalent a l'actual BOE) del 16 de juny del 1868.

<http://books.google.es/books?id=eYMaOA_PhIUC&pg=PA42&dq=La+Gaceta+de+Madrid+junio+1868&hl=en&sa=X&ei=gHJxUdzJKSr7AaT64HQBA&ved=0CDcQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false>

Va ser representada l'11 de desembre de 1920 al Teatre Victòria en l'àmbit d'unes funcions benèfiques organitzades per l'Agrupació Socialista de Santa Catalina (*DTIB*: vol. II, 322). Conservam una còpia manuscrita amb el títol d'*El guardabosque*. No sabem quin és l'autor.

Escena IX

DICHOS y D. FERMÍN por la izquierda.

D. FERMÍN: Estoy contentísimo, en esa carta que me han traído se me notifica que he sido nombrado gerente de la compañía y que han dado la cesantía al otro. (*No repara con¹¹⁷ ellos.*)

D. PANTALEÓN: Ejem..., ejem...

D. FERMÍN: ¡Hola! Ya no pensaba con¹¹⁸ esos, no tendré más remedio que seguirles la corriente y a ver qué me resulta de este lío. Ustedes dirán si hay alguna novedad.

D. PANTALEÓN, *codeando a Carusini*: Anda..., anda...

Música¹¹⁹ (de la opereta *El guardabosque*)

CARUSINI: Veréis qué hay de nuevo,

si he de contestar,
buscamos un sueldo
pa' el hambre estorbar.
Muy poco comemos,
sin poder seguir,
pronto acabaremos,
vamos a morir.
Y así desgraciados
pronto moriremos,
le maldeciremos
allí enterrados,
y el remordimiento
pronto usted tendrá
y nos seguirá
aunque sea al infierno.
Fermín, le respeto
cual vasallo a su rey.
Empleo, ¡ah sí!,

¹¹⁷ Es tracta de *reparar en* (*DUE*). Per a la confusió de *amb* per *en* vegeu la nota 57.

¹¹⁸ És *pensar en*, tant en castellà com en català. Per a la confusió entre preposicions, vegeu la nota anterior.

¹¹⁹ Aquest fragment musical està tapat, i a sobre hi ha escrit «CARUSINI cantará lo que crea más conveniente».

queremos si es ley.

Hablado

D. FERMÍN: Admirable, joven, posee una voz que ni Gayarre¹²⁰.

CARUSINI: Es favor.

D. FERMÍN: Justicia, y nada más que justicia.

LEÓN, *de dentro*: Yo primero.

FRANCISCA, *íd.*: Yo, yo.

D. FERMÍN: ¿Qué pasa?

LEÓN, *íd.*: Déjame.

FRANCISCA, *íd.*: Quiero entrar yo la primera.

LEÓN, *íd.*: Los dos.

FRANCISCA, *íd.*: Sí, sí, los dos.

D. FERMÍN: Pero ¿qué es eso?

D. PANTALEÓN: ¿Eso? Dos estrellas zarzueleras.

Escena X

DICHOS, LEÓN y FRANCISCA.

Música¹²¹ (*La moza de mulas*¹²²)

LEÓN: Una hermosa mallorquina

que cortejaba un día vi.

¹²⁰ Sebastián Julián Gayarre (1844 – 1890), tenor navarrès, va ser un autèntic mite a la seva època. Va estudiar a Milà, i va actuar a Roma, Moscou, San Petersburg i París. El 1876 va interpretar a La Scala *La favorita*, de Donizetti, títol que va immortalitzar (va cantar, doncs, *l'Spirto gentil...*). La seva vinculació amb la sarsuela va ser mínima, gairebé limitada als seus primers anys madrilenys (DZ: vol. I, 849-850).

¹²¹ Hi ha dues versions més a sobre, que, per tant, són posteriors. La primera, que ja s'ha cantat abans, fa: «FRANCISCA Si mos contracten avui / CORO Libera nos Domine / LEÓN no pasarem ja més gana [...]». La segona versió, la darrera i sembla que definitiva, consta d'una acotació i un diàleg: «LEÓN con traje torero-paseo, o sea, chaquetilla corta y sombrero cordobés o gorra, y FRANCISCA con mantón, al salir bailarán una jota, y al concluir, dirigiéndose al señor Ciervo, diran: LEÓN ¡Eso es gloria! La más retrechera de España, con más sal... POETA Que no hei ha a ses salines. D. FERMÍN Ya lo veo, ya. FRANCISCA Y pa' que usted lo crea (*Pega cuatro pataítas y dice:*) Sa Chipé». Sembla que aquesta darrera paraula és d'origen caló: «verdad, bondad» (DRAE); aquest àlies s'aplicaria a algú que fa les coses ben fetes. De fet, hi va haver un delinqüent a l'època anomenat El Chipé (<http://es.wikipedia.org/wiki/El_Chipé>).

¹²² *La moza de mulas* és una sarsuela en dos actes amb música de Tomàs López Torregrosa i llibret de Luís de Larra i Manuel Fernández de la Puente, estrenada el 25 d'abril de 1910 en el Teatro Cómico de Madrid (DZ: vol. I, 120).

Això sí.

FRANCICA: Iban los dos siempre juntos
y se llevaban del brazo así.

LEÓN: Él le decía «hermosa,
que yo te quiero mucho a ti».

Això sí.

FRANCISCA: Contestando la mocita
«no seas tonto ni tan gilí».

LOS DOS: Això sí que pareix mentida,
això sí que no pot anar,
això sí que és de *poquitos*
esser empresaris i no contractar.

TODOS: [Es repeteix l'estrofa.]

LEÓN: Él que todo lo miraba
pues enseguida me vio a mí.

Això sí.

FRANCISCA: ¿Qué hace usted observando?,
márchese pronto, fuera de ahí.

LEÓN: Más veloz que un relámpago
le daba un beso a ella vi.

Això sí.

FRANCISCA: Vamos pues con el morito,
no es tan tonto ni tan gilí.

LOS DOS: Això sí que pareix mentida, etc.
Això sí que pareix mentida, etc.

Hablado

D. PANTALEÓN: ¿Qué opina usted?

D. FERMÍN: Que ya empieza todo eso a entretenerme y divertirme.

CUPLETISTA: Nos contrata, nos contrata.

POETA: Sí...? Idò fora més dijunis. (*Bostezando:*) Ha... ha... ha...

Escena XI¹²³

DICHOS y ARTURO.

Música (vals Fru fru¹²⁴)

ARTURO: Ja ha arribat sa gran diada

que jo t'he pogut trobar;
ets hermosa, estimada,
per aquest que aquí està.
No tenguís por, Francisqueta,
que amb mi¹²⁵ estaràs molt bé,
tot lo que manis, moneta,
a corrents t'obeïré.
Estic, estic
sustat per por d'un no,
estic, estic
pendent des teu amor,
estic, estic
amada Francisqueta,
estic, estic
sustat com un ropit.

FRANCISCA: Està, està

per jo¹²⁶ lo més xiflat,
està, està
com un poll arrufat,
està, està
si jo li dic que no,
està, està
que ell ja se vol matar.

¹²³ Tota aquesta escena musical en català va ser coberta i, doncs, eliminada.

¹²⁴ Vals *Frou frou*, amb lletra d'Homero Manzi i música d'Henri Jacques Chatau, enregistrat per l'orquestra d'Enrique Rodríguez amb la veu de l'argentí Roberto Flores, "El Chato" (1907-1081).
<http://www.youtube.com/watch?v=liVcUCDIyFs&playnext=1&list=PL7sZgDnpDjvEuUHryvtOhKxWi4MPEU3cL&feature=results_main>

¹²⁵ Vegeu la nota 60.

¹²⁶ Vegeu la nota anterior.

TODOS: [Es repeteix l'estrofa.]

Escena XII

DICHOS y PANCRACIO, que ve a FRANCISCA y ARTURO abrazados, y ARTURO que lo detiene.

Hablado

PANCRACIO: Aunque Dios se interpusiera, san Pedro y toda la corte celestial, y yo te encontrara aquí abrazada a un hombre, di, ¿qué mereces que te hiciera?

FRANCISCA: ¿A mí? Nada.

PANCRACIO: ¿A ti nada? Mujer perjura, descarriada, traidora, sicalíptica...

FRANCISCA: Borrachín.

PANCRACIO: ¿Y tienes valor para decirme borrachín? Sujetadme, si no la mato.

D. FERMÍN: ¡Hombre! Eso no, ¿no ves que estamos en día de Noche Buena?

PANCRACIO: Pues pa' eso, para armar el belén.

FRANCISCA: Granuja insolente.

PANCRACIO: Le parto la cabeza.

D. FERMÍN: Caballero, todo lo consiento menos escándalos ni riñas en mi casa.

FRANCISCA: Déjelo usted que me pegue, para eso es mi amante.

D. FERMÍN: ¡Caramba! Pues... adelante.

CUPLETISTA: Sosiégate.

LEÓN: No hay para tanto.

PANCRACIO: ¿Que no...? Pues escuchad.

Música (*Alma de Dios*¹²⁷)

Y es vigilar siempre a ella
mi triste sino,
sin lograr que se aparte
de este camino.
Mujer perdida

¹²⁷ *Alma de Dios* és una sarsuela en un acte amb música de José Serrano i llibret de Carlos Arniches i Enrique García Álvarez, estrenada el 17 de desembre de 1907 en el Teatro Cómico de Madrid (DZ: vol. I, 46).

quiere ella ser

y en tal estado

la he de ver.

Corro vagabundo

tras ella siempre el mundo

sin poderla encontrar,

ni la puedo hallar.

Cuando la tengo

mis ganas son de llorar.

CORO: Corre vagabundo

tras ella siempre el mundo

sin poderla encontrar,

ni la puede hallar.

Cuando la tiene

sus ganas son de llorar.

PANCRACIO: Es ella de mis amores

mujer querida,

ha de lograr bien quitarme

mi triste vida.

Vida de perro

me hace pasar,

que sus desvíos

me han de matar.

Corro vagabundo, etc.

CORO: Corre vagabundo, etc.

Hablado

D. PANTALEÓN: Como usted ha podido ver, aquí han desfilado los principales artistas de mi compañía. Los hay de todos los géneros.

D. FERMÍN: ¿De modo que ustedes son artistas?

D. PANTALEÓN: Hombre, claro.

D. FERMÍN: ¿Y esa riña era simulada?

D. PANTALEÓN: Sí señor.

D. FERMÍN: Pues les doy mi enhorabuena, son ustedes artistas de gran valía.

D. PANTALEÓN: Muchísimas gracias.

D. FERMÍN: Deberán traer mucho repertorio.

LEÓN: Desde el

No te tires, Reverte;
no te tires, Reverte;
no te tires, Reverte...¹²⁸

TODOS: ¡Olé!

LEÓN: ... hasta nuestros días.

D. PANTALEÓN: Ya ve usted, cultivamos todos los géneros: dramático, trágico y lírico; artistas-cantantes por¹²⁹ todos los gustos; música de toda clase, desde la clásica hasta el cante flamenco.

CARUSINI: ¡Ay...! ¡ay...! ¡ay!

LEÓN: ¡Ole tu garganta!

PANCRACIO: ¡Viva tus cantares, que valen más que las pantorrillas de mi suegra!

CUPLETISTA: San Pedro... ¡abre!¹³⁰

D. FERMÍN: ¡Admirable! Bueno, pues ya dirán ustedes qué es lo que necesitan.

D. PANTALEÓN. Ya verá, señor Fermín: habiendo tenido noticias que usted es empresario, venimos para que nos contrate.

D. FERMÍN: A ver, explíquese con más claridad.

D. PANTALEÓN: Me parece que no se lo puedo decir más claro. Por conducto de un artista amigo nuestro, hemos tenido conocimiento que usted necesitaba personal y enseguida me apresuré a venir con unos cuantos de mi compañía para que inspeccionara nuestro trabajo, y, si era de su gusto, formar contrata para actuar en el teatro en que usted es empresario.

D. FERMÍN: Entendámonos, caballeros, verdaderamente yo soy empresario, pero no de teatros.

CUPLETISTA. ¡Repollo! ¿Qué dice ese?

POETA: Això són figues d'altre sostre¹³¹.

¹²⁸ Antonio Reverte (1870 –1903) va ser un torero sevillà famosíssim sobre el qual es van cantar diverses coples, com ara: «Me gusta a mí Reverte / por lo torero, / porque tiene matando / ¡olé! / mucho salero. / Y yo le digo: / no te tires Reverte; / ¡olé! / vente conmigo».

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1946/09/29/019.html>>

¹²⁹ Confusió de *para* per *por*; vegeu la nota 58.

¹³⁰ ¿Les portes del Cel? És a dir, ¿el contracte, la possibilitat de tenir feina i, per tant, menjar?

D. PANTALEÓN: A ver, explíquese usted.

D. FERMÍN: Con mucho gusto. Comprendo el error en que yo estaba cuando ustedes han venido aquí para enseñarme su trabajo (por cierto, muy artístico), y por eso les pido mil perdones si acaso con mis desplantes, solo hijos de mi disgusto, por creer que se burlaban de mi persona, los he molestado.

D. PANTALEÓN: Al asunto, caballero, al asunto.

D. FERMÍN: A eso voy, señores. Tengo un verdadero pesar por no poderles servir en lo que me solicitan. Ciertamente soy empresario, pero en representación de una compañía anónima que tiene a su cargo la explotación de minas, túneles, vías férreas y todas cuantas obras públicas y negocios se presenten.

PANCRACIO: ¡Qué plancha, amigos! ¡Qué plancha!

D. FERMÍN: Mi gusto, como ustedes verán, hubiera podido ser lo que se figuraban, pero ya ven que la culpa no es mía, y para que vean que miro por ustedes, si hay alguno que quiera algún empleo, se lo proporcionaré.

ARTURO: Ya es viejo Pedro para cabrero¹³².

PANCRACIO: ¡Me ha dejado esguardamillao!

D. FERMÍN: Y usted, señor director, ¿qué dice a eso?

D. PANTALEÓN: ¡Comendador, que me pierdes!¹³³

D. FERMÍN: No se apure usted, señor Pantaleón.

D. PANTALEÓN: Vamos, amigos, vamos a pasar unos cuantos días de abstinencia forzosa.

PANCRACIO: Eso ha sido un engaño.

MANOLO: Por vía de Belcebú.

FRANCISCA: ¡Pobrecitos de nosotros! ¡Es imposible seguir de esa manera! ¡Tengo hambre!

ARTURO: Marchemos, amigos.

TODOS: Sí, sí, marchemos.

D. FERMÍN: ¡Pobrecitos! Voy a darles contrata. Caballeros, oíd un instante.

TODOS: ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?

¹³¹ «Això són figues d'altre paner (or., occ., val., men.) o figues d'altre sostre (mall.) es diu per significar: "Això és una altra cosa, això és molt diferent del que pensàvem o del que dèieu"» (DCVB).

¹³² «Se aplica con cierta ironía a quien ya no tiene edad para hacer cosas de jóvenes» (CVC, Refranero multilingüe). <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Ficha.aspx?Par=59618&Lng=0>>

¹³³ Rèplica de JUAN a *Don Juan Tenorio* (esc. IX, acte IV, part I); el comendador de Calatrava és don Gonzalo de Ulloa, pare de doña Inés, assassinat per don Juan.

D. PANTALEÓN: Usted dirá.

D. FERMÍN: Voy a darles una buena noticia. Desde hoy he dejado de figurar empresario de esa compañía por haberme nombrado gerente de la misma, y como siendo gerente tengo facultades para obrar así como me parezca, mientras no perjudique a la tal compañía, he resuelto formar como una especie de colonia en las afueras de la población para todos nuestros empleados. En dicha colonia habrá un restaurant¹³⁴ y un teatro para la comodidad de los mismos; por consiguiente quedan desde ahora contratados.

TODOS: Muy bien, muy bien.

D. PANTALEÓN: ¡Clemente Dios, gloria a Ti!

Mañana con mis desvelos
colmados serán los deseos
de los cómicos que hay aquí,
pues es justo sea así¹³⁵.
Tanto se ha trabajado
que a todos se ha contratado
pa' poder agradar,
jurando representar
El del hambre libertado.

D. FERMÍN: Y para que todos disfruten de mi nuevo nombramiento, hoy les pago una comida a libre elección de ustedes.

LEÓN: Alégrate barriga.

POETA: Vol dir un tiberi?

D. FERMÍN: Eso mismo, un *tiberi*.

CUPLETISTA: ¡Viva el nuevo gerente!

TODOS: ¡Viva!

D. FERMÍN: Ahora vámonos y os acompañaré a la fonda para que les den alojamiento, bajo mi responsabilidad.

D. PANTALEÓN: Amigos, vamos. (*Medio mutis.*)

D. FERMÍN: Vamos a cuentas, señores; creo yo que sería una falta imperdonable el marcharnos de aquí sin despedirnos.

D. PANTALEÓN: A ver, tú, despídete en nombre de todos.

¹³⁴ Forma francesa, l'original.

¹³⁵ Paròdia dels darrers versos del *Don Juan Tenorio*: «¡Clemente Dios, gloria a Ti! / Mañana a los sevilanos / aterrará el creer que a manos / de mis víctimas caí. / Mas es justo: quede aquí [...]».

CUPLETISTA: Con eso si que no paso.

D. PANTALEÓN: ¿Cómo no?

LEÓN: Ya lo haré yo.

Cuatro tiros pegaría
al que a mí no me aplaudiera...

D. FERMÍN: ¡Hombre! ¿Y de esa manera quiere usted que le aplaudan? Si amenaza con tiros...

LEÓN: Es que, pensando con¹³⁶ el banquete que nos prepara, la boca se me hace agua y ya no sé lo que me digo.

D. FERMÍN: A ver usted, tenor de ópera barata.

CARUSINI: ¡Caballero!

D. FERMÍN: ¡Digo...! Tenor... de *primo cartello*.

CARUSINI: ¡Ah!

D. FERMÍN: Despídase, pero... con música.

Música (*Sobrinos Capitán Grant*¹³⁷):

CARUSINI: Contrata tenemos por fin
y acabamos la función,
gracias damos de corazón
si ustedes hacen pim, pim, pim, pim.

TODOS: Contrata tenemos por fin
y acabamos la función,
gracias damos de corazón
si ustedes hacen pim, pim, pim, pim.

Telón

¹³⁶ Vegeu les notes 118 i 57.

¹³⁷ *Los sobrinos del capitán Grant* és una sarsuela en quatre actes amb música de Manuel Fernández Caballero i llibret de Miguel Ramos Carrión, estrenada el 25 d'agost de 1877 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid; basada en la novel·la de Verne *Els fills del capità Grant* (DZ: vol. I, 753).

BIBLIOGRAFIA

- ALIER, Roger (2002). *La zarzuela*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- ALCOVER, Antoni M. *Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi des Racó*. 24 vol. Mallorca: Editorial Moll, 1993.
- BONET, Eulàlia (2002). "Cliticització". A: SOLÀ, LLORET, MASCARÓ I PÉREZ SALDANYA (dir.), vol. 1, Morfologia, cap. 10.
- CAPELLÀ, Llorenç (1989). *Diccionari vermell*. Mallorca: Editorial Moll.
- CAPELLÀ, Margalida (2006, 16 de juliol). "Memoria del 36 (CXXXII)". *Última Hora*. Secció Dominical, pàg. 4.
- COLOMINA I CASTANYER, Jordi (2002). "Paradigmes flectius de les altres classes". A: SOLÀ, LLORET, MASCARÓ I PÉREZ SALDANYA (dir.), vol. 1, Morfologia, cap. 3.
- CVC = Centro Virtual Cervantes (Refranero multilingüe):
<<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Ficha.aspx?Par=59618&Lng=0>>
- DCVB = *Diccionari català- valencià-balear*: <www.dcvb.iecat.net>
- DEC = *Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana*: <www.diccionari.cat>.
- DECat = Joan COROMINES (1980-91). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. 9 vol. Barcelona: Curial; La Caixa.
- DIEC₂ = *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans 2 edició*: <<http://dlc.iec.cat>>.
- DTIB = *Diccionari del teatre de les Illes Balears*. 2 vol. Palma; Barcelona: Lleonard Muntaner; Abadia de Montserrat, 2003.
- DRAE = *Diccionario de la lengua española* (vigésima segunda edición): <www.rae.es>.
- DUE = Maria MOLINER (1966). *Diccionario de uso del español*. 2 vol. Madrid: Gredos, 2007.
- DZ = *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. 2 vol. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- FÀBREGAS, Xavier (1972). *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial.
- FÀBREGAS, Xavier (1975). *Les formes de diversió de la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial.
- FÀBREGAS, Xavier (1986a). "Federic Soler i el teatre del seu temps". A: MOLAS, Joanquim (dir.), vol. VII, 291-363.

- FÀBREGAS, Xavier (1986b). "El teatre". A: MOLAS, Joanquim (dir.), vol. VIII, 54-69.
- FÀBREGAS I CUXART, Lluís (1974). *Estampas de El Terreno*. Palma: Ediciones Cort.
- FULLANA, Pere, Antoni MARIMON (1994). *Història del «Montepío» de Previsió de l'Arraval de Santa Catalina. Centenari 1894-1994*. Palma: La Caixa.
- GEC = *Gran Enciclopèdia Catalana*: <www.enciclopedia.cat>.
- GEM = *Gran Enciclopèdia de Mallorca*. 25 vol. Inca: Promomallorca edicions, 1989-1997.
- LINARES RIVAS, Manuel (1915). *La garra*. Madrid: Biblioteca Hispania.
- MAS I VIVES, Joan (1986). *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. 11 vol. Barcelona: Ariel, 1984-1988.
- MOLL, Francesc de B. (1991). *Gramàtica històrica catalana*. València: Universitat de València, 2006.
- NADAL, Antoni, Aina PERELLÓ (1993). *Literatura obrerista a Mallorca (1900-1936)*. Palma: Ajuntament de Palma.
- NADAL, Antoni (2005). *Estudis sobre el teatre català del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 23).
- PRADILLA CARDONA, Miquel-Àngel (2002). "Ensordiment, espirantització i fenòmens que afecten les sibilants". A: SOLÀ, LLORET, MASCARÓ I PÉREZ SALDANYA (dir.), vol. 1, Fonètica i fonologia, cap. 8.
- RAFART, Susanna (2011). "Criteris filològics d'edició". A: RUSIÑOL, Santiago. *Obra completa* [en línia]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
<http://taller.iec.cat/ocsr/veure.asp?epigraf_c=31>
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (1994). *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía*. Lleida: Ed. de la Universitat de Lleida.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (2007). *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Barcelona: Ed. Barcino. (Biblioteca Baró de Maldà; 4)
- SALORD, Josefina (coord.) (2012). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. 2 vol. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Universitat de les Illes Balears; Institut d'Estudis Baleàrics. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43).

- SANCHO CREMADES, Pelegrí (2002). "La preposició i el sintagma preposicional". A: SOLÀ, LLORET, MASCARÓ I PÉREZ SALDANYA (dir.), vol. 2, Sintaxi, cap. 11.
- SERRÀ CAMPINS, Antoni (1987). *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SERRÀ CAMPINS, Antoni (1971), *Entremesos mallorquins del segle XVIII*. Barcelona: Edicions 62. (Antologia Catalana; 65).
- SOLÀ, Joan, Maria Rosa LLORET, Joan MASCARÓ i Manuel PÉREZ SALDANYA (dir.) (2002). *Gramàtica del català contemporani*. 3 vol. Barcelona: Empúries.
- TODOLÍ, Júlia (2002). "Els pronoms". A: SOLÀ, LLORET, MASCARÓ I PÉREZ SALDANYA (dir.), vol. 2, Sintaxi, cap. 6.
- VENY, Joan (1998). *Els parlars catalans*. Mallorca: Moll, 2002.
- VILLALONGA, Anna Maria (2008). "El «serial» d'en Saldoni i la Margarida: una mostra de la casuística del sainet català". A: *Miscel·lània Joaquim Molas, 1*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (*Estudis de Llengua i Literatura Catalanes; LVI*).
- VILLALONGA, Anna Maria (2010). *Teatre català inèdit del segle XVIII: "Examen d'un mestre sabater"*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. (Series Minor; 14).
- VILLALONGA, Anna Maria (2012). "El sainet de màgia en català a la segona meitat del segle XVIII i la primera del XIX". A: SALORD, Josefina (coord.), vol. I, 130-161.
- Wikipedia = Viquipedia. *L'enciclopèdia lliure*:
 <<http://ca.wikipedia.org>>
 <<http://es.wikipedia.org>>
- ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Crítica, 1993. (Biblioteca Clásica; 95).