

MARGARIDA CASACUBERTA

**SANTIAGO RUSIÑOL
I EL TEATRE PER DINS**



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

Margarida Casacuberta, nascuda a Olot (la Garrotxa) el 1964, es llicencià en filologia catalana a la Universitat Autònoma de Barcelona el 1987. Autora de la tesi doctoral *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997), actualment és professora d'història de la literatura catalana contemporània a la Universitat de Girona.

M O N O G R A F I E S D E T E A T R E

MARGARIDA CASACUBERTA

**SANTIAGO RUSIÑOL
I EL TEATRE PER DINS**

Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monerde

MONOGRAFIES DE TEATRE
Director de la col·lecció: Carles Batlle

Comissió de Publicacions:
Montserrat Álvarez-Massó
Carles Batlle
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Jaume Melendres
Pau Monerde
Francesc Rodellas

© Margarida Casacuberta, 1999

Primera edició: novembre, 1999
Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 932 682 078. Fax: 932 681 070

Disseny gràfic: SDD
Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.
Impressió: Relligats Industrials del Llibre, s.l.
Dipòsit legal: B. 41808-1999
ISBN: 84-7794-655-8

SANTIAGO RUSIÑOL, HOME DE TEATRE

Santiago Rusiñol va ser, en la seva joventut, no només un gran aficionat a l'espectacle teatral i operístic, sinó també un actor especialment dotat de talent. Assidu dels teatres barcelonins i soci del Liceu per tradició familiar, no eren poques les vegades que participava activament en funcions teatrals que s'organitzaven en tallers, en cases particulars i també en els balnearis a què acudia tot sovint, sol o amb la seva família, per tal de refer-se dels mals aires de la ciutat. De fet, fou en un d'aquests balnearis on Santiago Rusiñol i la que va ser la seva muller, Lluïsa Denís, es van conèixer. Tots dos prenien les aigües en un establiment de salut de Sant Hilari, l'estiu de 1883, quan, aprofitant els molts moments de lleure de què gaudia la colònia d'estiuejants, hom va decidir d'organitzar una vetllada teatral. L'obra escollida fou el conegut diàleg *Cinc minuts fora del món*, d'Eduard Aulés. Santiago Rusiñol hi féu el paper de galant i Lluïsa Denís el de dama jove. Encara l'any 1930, Lluïsa Denís recordava què van suposar per a ella aquells *Cinc minuts fora del món*: «¿Quiere usted saber cómo nos conocimos? Verá usted, es un caso verdaderamente curioso. Nuestras familias eran amigas y nosotros nos conocíamos de vernos en los paseos y teatros, pero sin tener una amistad que nos llevase al diálogo... Pero, de pronto, un estío, a las dos familias, y a nosotros, nos enlazó una sincera simpatía. Ocurrió que se organizó por la colonia veraniega una función de teatro. Se repartieron los papeles, y Santiago fue el designado para el de galán, y yo para el de dama. La obra era catalana y se titulaba *Los cinco minutos fuera del món*. Estos cinco minutos que íbamos a pasar fue-

ra del mundo —siendo otros, entre decoraciones de papel— resultaron ser los que decidieron nuestro verdadero destino en el mundo. Aquellos personajes de la obra se conocían también casualmente, simpatizaban y se casaban. Y así nos ocurrió a nosotros también, fuera de la obra.»¹

La memòria no traïa en absolut Lluïsa Denís malgrat els gairebé cinquanta anys que havien passat des d'aquell estiu, però és que, a més, les seves declaracions apuntaven la sempiterna confusió entre la ficció i la realitat com un dels aspectes més peculiars de la vida de Santiago Rusiñol, de gran rendibilitat a l'hora d'abordar la biografia intel·lectual de l'autor. Aquesta confusió va presidir, com a mínim des de 1888 —moment en què Rusiñol va decidir d'emprendre la vida d'artista— i fins a la seva mort —el trasllat de les despulles de Santiago Rusiñol, amb tren, des d'Aranjuez fins a Barcelona va ser, per damunt de tot, una gran *mise en scène*— la construcció de la seva imatge pública. Rusiñol era un actor nat, un actor que no només va saber representar el rol d'un personatge concret, sinó que va ser capaç d'adaptar la seva figura a les exigències d'un guió confeccionat i meticulosament dirigit per ell mateix. D'acord amb aquest guió, Rusiñol considerà, en primer lloc, la vida bohèmia; més endavant adoptà la figura del dandi —la qual, a poc a poc, esdevingué la de l'artista decadent— i, al cap d'un temps, després de la crisi que patí al voltant de 1899, la personalitat del seu *alter ego* Xarau, que culminà en la imatge més tòpica de Santiago Rusiñol: patró de la joventut, noctàmbul empedreit, prototípus de la facilitat literària i pictòrica.

Tots aquests rols, tan distints entre ells, mantenen, això no obstant, un tret comú: la mirada distanciada i crítica que tots aquests personatges projecten sobre la societat coetània. A través dels seus ulls passa, com en un llac d'aigües mortes o com en un mirall de fira, el reflex de la realitat moderna, els principals signes de la qual són el moviment, el canvi i la fluctuació.

1. Emilio FORNET, «La mujer en el hogar de los hombres célebres: Doña Luisa Denís, esposa y camarada de Don Santiago Rusiñol, nos habla de la vida del ilustre bohemio», dins *La Estampa*, 22-IV-1930.

Santiago Rusiñol va començar a emprar molt aviat el llenguatge teatral a l'hora de reproduir literàriament aquesta realitat. Primer foren els monòlegs, els quals, en un principi, constituïren un camp de proves perfecte per a l'experimentació literària que Rusiñol empenia en el marc del simbolisme, encara que sempre hi quedava el pòsit de la tradició popular, humorística i pitarresca de la qual provenia. Després fou el teatre líric, un altre assaig modernitzador en l'erm que era el teatre català finisecular. Més endavant, seduït per la força del gran públic, foren els drames, els melodrames, els sàinets, les joguines i els vodevils. Totes aquestes formes teatrals, innovadores o tradicionals, contribuïren a donar forma, juntament amb la resta de la producció literària de Santiago Rusiñol, al que va ser el gran tema de la seva literatura i la base del mite Rusiñol: la construcció de la imatge de l'artista modern. Edificada sobre materials autobiogràfics convenientment literaturitzats, aquesta imatge «inventada», eminentment pública, acabaria suplint completament la seva biografia íntima, que apareix fragmentada, literaturitzada, constantment interpretada i reinterpretada, a més de dispersa, tot al llarg de la seva extensa obra literària.

Aïllar la producció dramàtica russinyoliana de la resta del corpus literari no és, si tenim present l'argumentació precedent, la manera òptima de tractar un autor de les característiques de Santiago Rusiñol. És a dir: un autor la més gran aportació del qual a l'art, la literatura i, en general, la cultura catalana del tombant de segle és la construcció —en contacte directe amb l'evolució cultural, política i social de la Catalunya de l'època— de la pròpia figura. Això no obstant, dedicar una monografia al teatre de Santiago Rusiñol té l'interès específic que comporta l'anàlisi d'un gènere literari en estreta relació amb la construcció d'una cultura.

Però és que el teatre, el gènere socialitzador per excel·lència i popular per definició, té l'interès afegit del públic, un públic que, a la Catalunya del final de segle, comença a estratificar-se efectivament i provoca un replantejament important del gènere. Així, si en el marc del simbolisme es produeix un intent de dignificació del teatre tot sostraint-lo de les urpes del

monstre «públic» i atorgant-li dignitat d'alta literatura, amb l'adveniment del cinema no cal dir que aquesta posició havia de quedar absolutament fixada. Part del públic típicament teatral es passaria automàticament al nou espectacle, més barat i més immediat, amb la qual cosa el teatre perdria també automàticament la condició de gènere popular per antonomàsia i s'introduiria en el terreny de la literatura culta. Aquest procés, a Catalunya, coincideix amb l'eclosió i evolució del moviment modernista. No cal dir que el paper de capdavanter que hi representà Santiago Rusiñol durant els darrers deu anys del segle XIX havia de tenir alguna cosa a veure amb la seva participació activa en el programa de renovació de l'escena catalana i redefinició del teatre català modern. Ara bé, quan la mateixa evolució del modernisme per la banda de la construcció de la «Ciutat Ideal» va intentar de convertir el teatre, gènere realista també per excel·lència, en un producte refinadament idealista, Santiago Rusiñol, com a portaveu de tots aquells que creien que el teatre era un instrument eficacíssim de cara a la culturalització del país, inicià la marxa enrere pel que fa als intents de relegar el teatre a l'àmbit estricte de l'alta literatura. Segons Rusiñol, per damunt de l'Ideal hi havia un públic que calia no només acontentar sinó també instruir, i que, a més, es corresponia amb la base real de la cultura catalana que en aquells moments hom pugnava per assentar. La reflexió a l'entorn del teatre, doncs, esdevé una reflexió sobre l'estat de salut d'una cultura. En aquest sentit, l'actitud antinoucentista de Santiago Rusiñol, defensor ultrat de tots aquells gèneres que quedaven relegats a discretíssims segons i tercers termes en la jerarquització de gèneres que proposava el noucentisme, es pot entendre com una reacció contra el model de cultura que s'intentava d'implantar per mitjà de la política cultural impulsada per la Lliga Regionalista durant les dues primeres dècades del nou segle. Una política cultural que tendia a obviar un dels pilars mestres sobre els quals s'assenta una cultura sòlida, un pilar que té molt a veure amb la construcció d'un mercat real que no descuidi, ans al contrari, el vessant més comercial del mercat literari cultural en general. Va ser justament per la relació que Santiago

Rusiñol va saber crear amb el gran públic que, després de l'esfondrament del noucentisme i la implantació de la dictadura de Primo de Rivera, l'artista es va convertir en model o, en qualsevol cas, en punt de referència dels nous intel·lectuals que havien trobat, en l'herència que els havia deixat el noucentisme, un divorci preocupant entre autor i públic, els dos principals vectors que configuren l'estructura interna de qualsevol mercat literari.

Santiago Rusiñol i el teatre per dins és, doncs, un intent de resseguir la trajectòria intel·lectual de Santiago Rusiñol des de la perspectiva del teatre, tant pel que fa a la seva concepció del gènere com per la seva forma peculiar d'enfrontar-se amb la creació i els problemes de professionalització que la dedicació al teatre planteja. També, però, és un intent d'analitzar, partint del cas individual, les formes d'inserció de la literatura en la construcció de la societat moderna. Per això, perquè tota aquesta reflexió es fa, a més, des de la perspectiva de Santiago Rusiñol, d'aquell actor nat que sap convertir la seva vida en una construcció d'art i que, a més, no s'està d'intervenir activament —com a dramaturg, com a comentarista, com a crític— en la construcció de la cultura catalana moderna, he escollit aquest títol, que he manllevat del text amb què Santiago Rusiñol va obrir, el 10 de març de 1910, un cicle de conferències a l'Ateneu Barcelonès sobre la situació del teatre a Catalunya. Aquest text, escrit des del punt de vista del dramaturg vocacional però gris, entusiasta però mancat de geni, que converteix el teatre en la seva vida i ho sacrifica tot amb l'única finalitat de veure la seva obra damunt les taules escèniques, és protagonitzat per un *alter ego* rebaixat, un personatge de ficció que mostra algunes de les interioritats de la precària situació del teatre català, però que tanca significativament el relat de la seva experiència amb una oda —en prosa— al teatre:

El teatre, per a tots els que en fem, no és pas fer escenes que vagin passant, és pensar-nos que les passem; no és pas la insinceritat d'enganyar els altres per la ficció, és enganyar-nos a nosaltres; no és fer comèdia com fa tothom, és creure'ns que som sols a fer-la, i les angoixes, i els insomnis, i la incertesa, i fins les llàgrimes, són potser el millor pler d'escriure-les. Perquè aixís com els

jugadors, després del goig de jugar i guanyar, diuen que és el de jugar i perdre, creiem que, després del riure, lo més distret és el plorar; perquè la incerta emoció de la recerca de la veritat és molt més bella que la certesa; perquè una nit de teatre, com una nit de París pels soldats de Napoleó, ens paga tots els sofriments; i perquè no hi podem fer més; el que té el vici, ja ha rebut: quan pot escriure, escriu comèdies; quan no pot, les veu representar; quan no pot més, s'hi fa portar amb cotxe, i quan no té cotxe ni entrada, es queda a l'ombra a mirar com entren, potser amb una llàgrima als ulls, però amb el cor ple d'enyorances, i també, després de l'esperar, no hi ha res tan dolç com enyorar; que lo més trist, cavallers, és l'anar passant per la vida sense tenir pena ni glòria.

I amb una defensa de la creació enfront de la crítica:

Quan veieu, doncs, alçar la cortina, i veieu que l'obra, de tan natural, sembla que s'hagi fet sola, penseu que la comèdia és dintre; penseu lo que s'ha sofert per escriure-la, per fer-la admetre i per ensajar-la; compteu que, per venir al món, ha hagut de passar tantes trifulgues que sembla impossible que visqui; que ha anat deixant bocinets d'entranyes per tots els arbres de drap pintat; que hi ha bocins d'ungles, als bastiments, dels que han volgut esgarapar, i gotes de sang de l'autor; però no el planyeu molt, que ja s'ho ha guanyat: ha plorat, ha sofert, no ha dormit, però, en canvi d'això, ha viscut, i si el Faust es va vendre l'ànima per viure dues vegades, els autors les han viscudes sense fer tractes amb el dimoni, i el que pot viure més que els altres, sense dar res al maligne esperit, avui que treballa tant, per poca glòria que li quedi, no s'ha de plànyer del seu destí: val més veure el teatre per dins que haver de badar per fora.

Quan va escriure aquest text, Santiago Rusiñol passava per una de les seves etapes més prolífiques dramàticament parlant. Quedaven lluny, tanmateix, els temps en què el seu teatre era considerat com la punta de llança de la modernitat. Aleshores, Rusiñol es prodigava com a Xarau, i va ser justament des de l'òptica de Xarau que el dramaturg va opinar repetidament sobre la situació del teatre català. De fet, entre 1907 —any de l'aparició de la columna de Xarau a *L'Esquella de la Torratxa*— fins al comiat del glosador el 1925, Xarau va dedicar un nombre considerable de gloses a parlar del teatre i particularment de la crisi a tots nivells per què travessava el gènere, sobretot a Catalunya. Aquestes gloses, juntament amb altres textos signats per Santiago Rusiñol, han estat recollides

al final del llibre en un apèndix que constitueix, sense cap mena de dubte, l'aportació més valuosa d'aquest llibre.

Els textos de Santiago Rusiñol reproduïts en aquest llibre han estat transcrits d'acord amb els criteris d'edició que August Rafanell ha confeccionat per als llibres d'aquesta col·lecció. A grans trets i partint de la base que cal alterar el mínim possible la presentació primera dels escrits, he regularitzat i actualitzat l'ortografia i l'«aspecte» dels textos a fi de facilitar-ne al màxim la lectura. He intervingut mínimament en la puntuació i en la distribució del text en paràgrafs; he respectat la utilització que fa Rusiñol de les majúscules de la lletra cursiva per posar èmfasi en determinades paraules; he aglutinat els mots que es presenten separats i que en el català normatiu requereixen una ortografia unificada i he desaglutinat els que es presenten segregats en el català d'avui, i he accentuat els mots segons les regles avui vigents. Finalment, he conservat la configuració lingüística primigènia de mots que presenten una realització fònica rellevant, com és ara la preposició *an*, tan utilitzada per Rusiñol, i el verb *pendre* i els seus derivats. Pel que fa al conjunt del text, he optat per regularitzar i actualitzar també els títols de les obres i els noms propis que hi apareixen, per bé que a les notes a peu de pàgina he conservat la grafia original.

Agraeixo a l'Institut del Teatre, a Francesc Castells, a Lluís Marquet i, sobretot, a Carles Batlle que l'hagin fet possible.

EL SACERDOT DE L'ART

L'ENTRADA AL MÓN DEL TEATRE

La nit del 28 de novembre de 1890, Lleó Fontova estrenà un monòleg titulat *L'home de l'orgue* al Teatre Novetats. L'actor celebrava el seu benefici i incorporava al seu extens repertori una peça nova, breu, d'autor conegut encara que presumiblement novell en el món del teatre, el nom del qual s'havia amagat al públic amb la intenció d'augmentar l'expectació que normalment podia aixecar una estrena d'aquest tipus. El resultat no defraudà ningú. *L'home de l'orgue* suposava la primera experiència de Santiago Rusiñol en el teatre i una nova aproximació de l'artista al conreu de la literatura en català. La representació fou un èxit rotund —el monòleg s'aguantà a la cartellera durant set dies consecutius—, que s'explica tant pel caràcter aparentment humorístic del monòleg com per la presència, a l'estrena, d'una claca molt efectiva —«els del Cau i altres amics»¹; però, sobretot, per la direcció que féu de *L'home de l'orgue* Josep Yxart.

El crític s'havia entusiasmat amb el monòleg de Rusiñol només llegir-lo. Per això, no dubtà a acceptar la responsabilitat que li encomanà el seu amic, aleshores instal·lat a París, de supervisar els assaigs de Fontova per tal de controlar la interpretació que l'actor feia del text. Rusiñol li havia enviat una carta on indicava detalladament com calia interpretar el monòleg

1. Josep YXART, «Lletra a Santiago Rusiñol», dins *Obres catalanes*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1896, p. 341-348.

per tal que els espectadors arribessin a experimentar l'efecte desitjat per l'autor, que no era, com podia fer semblar la reacció del públic, humorístic, sinó, ben al contrari, de vaga tristesa, de fina ironia, d'inquietant agredolç. Yxart, doncs, guiat per Rusiñol, va procurar que la representació de Fontova suggerís el fons dur, amarg i trist de la vida a partir d'unes peripècies que, malgrat els esforços del crític, el públic va interpretar per la banda humorística i jocosa, la més superficial. Així, en una carta que Yxart va escriure a Rusiñol immediatament després de l'estrena, deia: «L'efecte és per a mi més trist que al matí, però per al públic, almenys en apariència, passen desaparebutts alguns tocs i riuen, en canvi, amb tots els xistos, fins aquells amb què no comptava.» El públic reia, d'entrada, amb el que era el sùmmum de la desgràcia per a un rodamón que perdia, amb només uns quants cops de tisores, la seva principal font d'ingressos: una barba i una cabellera blanques i imponents que l'havien convertit en un model sol·licitat. I reia, no pas per la situació en si, sinó per la manera de presentar-la literàriament. Jocs de paraules amb els diferents sentits del mot «orgue» o frases del tipus «¡Qui t'ho havia de dir, Pinyol, que arribaria a mantenir-te aquella barba que no podies mantenir!», que remetien a la tradició humorística menestral, van determinar, juntament amb la presència de personatges tan típicament costumistes com el barber, l'agafagossos o el municipal, la interpretació de Fontova, el qual Yxart va haver de corregir repetidament durant els assaigs de l'obra perquè fugia de les pautes marcades per Rusiñol. Escrivia Yxart:

Resoltament en Fontova diu bé. Però noi, el teu monòleg era completament una altra cosa, tota diferent de lo que havia estat cinc minuts... ni què ni tant!... dos minuts abans llegit per mí. *C'est ça le théâtre...*

El crític remarcava, amb aquest comentari, la incompatibilitat existent entre aquella forma nova d'entendre el teatre que insinuava la peça de Rusiñol i la més genuïna tradició dramàtica catalana:

Aquella tristesa malinçònica, aquell agredolç, aquella caricatura de la misèria, s'havien desvanescut. En boca de Fontova ressaltaven més els xistos que les delicadeses tristes [...]. Li he advertit, li he explicat, he vist que ho comprenia, però me n'he anat convençut que res no lograria. És més: moltes d'aquelles mitges tintes no ressurten prou, no poden ressortir en la recitació: les hi trobes tu, les hi trobo jo, les hi trobaran tots els que, tenint afinitats de gustos i un paladar exprés, les portin ja a dintre; però és difícil donar-los-hi relleu en lo teatre.

L'home de l'orgue és, per tant, no pas una simple aproximació de Santiago Rusiñol a les taules escèniques des dels esquemes ja periclitats del costumisme, sinó el resultat de traduir al llenguatge teatral els mitjos tons, les ambigüitats i l'agredolç de l'existència humana sense haver de recórrer a la declamació artificiosa i convencional que corresponia, d'acord amb la formació autodidacta dels actors i actrius catalans, als gèneres dramàtics «majors». De manera paral·lela a la renovació pictòrica empresa per Santiago Rusiñol durant aquests anys a cavall de la dècada dels vuitanta i de la dels noranta, l'incipient escriptor s'enfrontava a formes teatrals i literàries en general «menors» per tal de mostrar un fet molt simple però molt revolucionari alhora: que l'art i la literatura no estaven sotmesos a uns determinats clixés, que la condició *sine qua non* de la bel·lesa ja no depenia dels grans temes ni de les grans parafernàlies i que la capacitat d'emoció, de suggestió i de provocació havia desbancat els valors artístics que funcionaven amb anterioritat. Josep Yxart ho havia remarcat també en un article dedicat al monòleg:

A pesar de la aparente modestia de sus formas, por él podría refinarse el gusto y ofrecer a los autores ocasión para salir de la rutina, adoptando una forma más elástica y comprensiva que la acción dialogada, y a los actores, un medio de comprender más cumplidamente en qué consiste todo su arte. Aquí mismo hemos visto algunos actores cómicos darnos mejor la medida de sus facultades en algunos monólogos que en ciertos tipos convencionales a los cuales sólo les falta el cordelito del que tira por debajo de las tablas la mano del autor.²

2. J. YXART, «El monólogo», dins *La Vanguardia*, 16-IV-1891.

Tanmateix, ja ho hem dit, la clau de l'èxit del primer monòleg de Rusiñol té ben poca cosa a veure amb les qualitats que hi destacava Yxart quan, entusiasmat, escrivia al seu amic: «resulta més literari, és a dir, més correcte, sense deixar de ser espontani, de lo que potser tu et figures. Està molt ben tallat, per dir-ho sense embuts, ni perdre l'alè». Això no obstant, era el to irònic, la naturalitat del llenguatge, el gust per les situacions saïnetesques, allò que atreïa el públic. I poca cosa més. El mateix que l'atrauria de *L'alegria que passa*, l'obra amb què, al cap d'uns anys, Rusiñol donaria resposta als consells amb què Yxart posava punt i final a la seva carta:

Dius que et proposes escriure i que estudies des d'aquí el teatre; ja has donat el primer pas: *arriba, arriba...* treballa força, envia alguna cosa grossa, atrevida, espontània i que faci escriuir. Vols que t'ho digui? Que no t'espanti res. És més: si per atrevit haguessis de caure, val més que caiguis de ben alt, que no pas amb alguna cosa bona o regular, però mansa.

Fou, ben segur, aquest punt de cosa nova allò que va determinar que fos *L'Avenç* i no *L'Esquella de la Torratxa* la publicació que donés a conèixer el monòleg de Rusiñol.³ En realitat, va ser aproximadament per aquestes mateixes dates que *L'Avenç* va començar a jugar-s'ho tot a una carta combinada de modernitat i de catalanisme. Per tant, no hi podia haver ningú millor que Rusiñol, un artista català més o menys instal·lat a París i en contacte amb la més candent actualitat en matèria artística, literària, musical i dramàtica, per a exemplificar la modernitat i la vitalitat de la cultura catalana. Una vitalitat que contrastava, no cal dir-ho, amb l'esmoreïda activitat cultural de la resta d'Espanya. A partir d'aquests moments, la presència de Santiago Rusiñol fou constant a les pàgines de *L'Avenç*. Hi va publicar, després de *L'home de l'orgue*, «Records d'estudi», «La gent de l'esquena dreta», «Jardins de secà», «Discurs llegit a Sitges» (amb motiu de l'estrena de *La intrusa*), «Els cami-

3. Santiago RUSIÑOL, «L'home de l'orga. Monòlech... (Il·lustracions de Ramon Casas)», dins *L'Avenç* (2a època), II, núm. 12, 31-XII-1890, p. 269-274.

nants de la terra» i «La suggestió del paisatge», textos que compartien, tots ells, el caràcter innovador i experimental —poemes en prosa, discursos lírics, monòlegs— i que significativament serien aplegats més endavant en el volum titulat *Anant pel món* (1896), l'obra amb què Rusiñol va fer la seva entrada triomfal en el món de les lletres catalanes.

Una sort molt diferent van fer, en canvi, els altres monòlegs que l'artista va escriure coetàniament a *L'home de l'orgue: El sarau de Llotja*, *El bon caçador* i *Els planys d'en Joan Gari*.⁴ Per bé que comparteixen amb el primer el rerefons de tristesa, ironia i agredolç, cap dels tres monòlegs no aconsegueix de superar els límits de la tradició humorística que és en els orígens de la literatura de Santiago Rusiñol. Això no vol dir que les tres peces no tinguin un interès intrínsec, ans al contrari, però el tenen més com a intents que no pas com a realitzacions. M'explico. El protagonista d'*El sarau de Llotja*, per exemple, és un dels personatges més emblemàtics del món literari de Santiago Rusiñol. Es tracta, tal com apareix consignat a la primera anotació de l'obra, d'un «senyor Esteve, vestit lo més de guerrero possible». D'entrada, doncs, el monòleg promet; perquè és en aquests precisos moments quan Santiago Rusiñol comença a introduir la figura del burgès en la seva obra i en el seu discurs ideològic i estètic, i perquè ho fa a través de l'expressió popular «senyor Esteve», a la qual comença a donar forma corpòria. Una forma que encara no existeix a la carta on, que jo sàpiga, apareix per primera vegada entre els papers russinyolians el nom de «senyor Esteve». En aquesta carta, escrita a París i destinada a Narcís Oller, al qual retreia la catxassa amb què s'havia pres la redacció de *La febre d'or*, Santiago Rusiñol es queixa-

4. *El sarau de Llotja* fou estrenat per Hermenegild Goula al Teatre Novetats la nit del 3 de març de 1891 i publicat a *La Vanguardia* (3-III-1891) i a *L'Esquella de la Torratxa* (14-III-1891). *El bon caçador* fou estrenat pel mateix Goula al Teatre Català (Romea) i publicat a *Almanach de La Esquella de la Torratxa per a 1892*, Barcelona, Antoni López ed., 1891, p. 176-179. Finalment, *Els planys d'en Joan Gari* va romandre sense estrenar i va aparèixer a l'*Almanach de La Esquella de la Torratxa per a 1893*, Barcelona, Antoni López ed., 1893, p. 177-182.

va amargament del diferent nivell cultural de la societat parisenc-a i la societat catalana, i pronosticava la indiferència amb què seria rebuda, quan finalment sortís, la novel·la de l'amic:

Com vols que sàpiguen tants senyors Comas i Puigs i Mates com hi ha per aquí lo que vol dir escriure, si tots tenen un escrivent per 20 \$ cada mes? Allí a on no hi ha molts que breguin per una cosa, no hi donen importància perquè no ho poden entendre. Aixís és que a Barcelona es dóna tant mèrit a ser ric, perquè són tants els que suen per ser-ho. Perquè hi ha hagut quatre «cebes» per escriure i quatre més per pintar ens havem arribat a creure que es podia fer alguna cosa en el país de la mitja cana! I que en som de mansos! Agafa tot el carrer del Carme de cap a cap, el de la Princesa, les rambles i tots els demás carrers i ves preguntant (si vols fer estadística) si saben què vol dir literatura i et pendran per boig. Lo més que et podran contestar és que allò que els anomenes no és ofici reconegut i que tot lo que no té gremi no pot ser de bon regent! Tothom té de tenir ofici i per això fins la majoria dels que escriuen o pinten ho tenen com ofici i no són artistes ni mai ho han sigut ni ho seran. Com vols, doncs, que tots aquests senyors Esteves se preocupin de lo que pots donar de si! Sols se belluguen quan los hi abarateixes el gènere, no quan lo fas millor que ells! Perquè los pocs que hi veuen clar pensen: Si ho dóna més barato jo no vendré, si ho fa bé, no em fa cap por, perquè tampoc no l'entendran, amb això que s'escarrassi i que perdi els cabells negres i la salut.⁵

La queixa anava acompanyada d'un diagnòstic sobre els problemes de la societat catalana, que, segons Rusiñol, tenien molt a veure amb la poca volada de la burgesia autòctona, un tema que esdevindria omnipresent en l'obra literària de l'artista. En realitat, les limitacions de la burgesia catalana constitueixen l'eix principal d'un monòleg com *El sarau de Llotja*. Anton Pujol, el protagonista, es defineix com un «home de bé» que fa «totes les coses amb mida» i es presenta davant del públic amb tots els atributs propis de la «gent de bé».

De la «gent de bé» vista des de la mirada de l'artista, és clar, perquè el personatge d'Anton Pujol és construït a partir de tots els tics que, des de l'adveniment de la sensibilitat romàntica, caracteritzen la imatge literària del burgès. En aquest cas, el burgès

5. Santiago Rusiñol a Narcís Oller (París, desembre 1890), dins Núria CABRÉ - Enric GALLÉN eds., «Set cartes de Santiago Rusiñol a Narcís Oller», *Faig*, núm. 11, març 1980, p. 25-50.

és un home preocupat pels negocis molt més que no pas per les coses de l'esperit, encara que les coses de l'esperit apareguin rebaixades fins al nivell d'un ball de Carnestoltes celebrat a Llotja. La necessitat de figurar i d'aparentar un refinament que no es té és la causant de la situació ridícula en què es troba el personatge, empresonat dins una disfressa de guerrer, completament aïllat enmig de la multitud. Aquest senyor Esteve de nom Anton Pujol és sotmès a un procés de caricaturització no gaire allunyat del que aplica Narcís Oller a la família de Gil Foix a la primera part de *La febre d'or*. Com Gil Foix, Anton Pujol juga a la borsa; com Gil Foix també, n'ha sortit escaldat. A diferència de Gil Foix, però, ha conservat la condició de burgès i, com es desprèn del següent diàleg de besucs, reportat pel personatge, n'ha mantingut les limitacions culturals:

Jo sóc pare de família, i una tarda, em ve la dona i me diu:

—Mira, Anton, aquest any sí que tenim d'anar a Llotja.

—Que hi ha alguna novetat? Que potser baixen les *frances*?

—No, home! Tenim d'anar a ballar.

—Com s'entén, a ballar? Ja em van fer ballar amb l'Ibèric a les hores de la baixa.

No hi fa res! Aquest any ballen de nits.

—I bé, què tinc de fer?

—Disfressar-te!

—I ara, boja!, però de què?

—D'època!

—De diari?

—No, papanates; te tens de vestir com si fóssim a un altre temps.

—Doncs me vestiré d'estiu.

Santiago Rusiñol, amb una gran habilitat, se serveix del llenguatge, dels jocs de paraules, de la confusió entre el sentit literal i el sentit figurat dels mots, a l'hora de caracteritzar el seu personatge. El fragment anterior és un exemple immillorable d'aquest procediment, el qual, d'altra banda, remet a la tradició del «català que ara es parla» i justifica que el text fos publicat a *L'Esquella de la Torratxa*, un dels principals baluards d'aquesta tradició.

El sarau de Llotja va passar sense pena ni glòria pel Teatre Novetats, com qualsevol altra de les peces breus que acostuma-

ven a fer de teloners de les obres teatrals de pes. Aquesta vegada, el to jocós, la proliferació dels acudits i els trets caricaturescos del personatge passaven molt per damunt del punt d'agredolç que podia presentar un defensor de la mesura ridículament superat per les circumstàncies. Una cosa semblant va ocórrer amb el tercer monòleg que va escriure Santiago Rusiñol, *El bon caçador*, que és, com anuncia el títol, una paròdia de la versió romàntica de la llegenda popular d'*El mal caçador*. El bon caçador de Rusiñol és un botiguer bon jan, un altre «home de bé», que s'enriqueix jugant a la borsa i, de resultes de l'esforç, perd la salut. Una de les teràpies que li recomanen és la pràctica d'activitat cinegètica, la qual, realitzada per un home de ciutat que desconeix la vida del camp i és negat per a la caça, esdevé una metàfora de l'absurd que plana sobre l'existència humana. El bon caçador, igual com el mal caçador de la llegenda, es veu obligat a vagarejar sempre, sense repòs, per tal de purgar les seves culpes, en aquest cas provocades pel vici del joc, és a dir, per la falta de voluntat. La borsa, novament, torna a tenir un paper important en el monòleg russinyolià. La borsa, mecanisme regulador de la nova societat burgesa, imposa unes regles del joc duríssimes que només els més forts poden seguir. Els altres queden engolits per l'engranatge, ja sigui amb la ruïna econòmica o amb l'alienació personal. El bon caçador, un altre representant de la burgesia catalana, mostra, a través de la caricatura que en fa Rusiñol, a quin nivell té posat el llistó aquesta classe. Rusiñol, amb els seus monòlegs, posa al davant del burgès català un mirall que li torna la imatge, no pas del superhome, com farà el mirall que Joan Maragall posarà al davant dels lectors del *Brusi*, sinó la del seu antagonista, l'home feble, gris, poc emprenedor, incapaç d'anar més enllà de la visió del món que li marca la mitja cana.

Lligat de peus i mans a la mitja cana, sembla estar-ho també el protagonista d'*Els planys d'en Joan Garí*. Malgrat la seva condició d'ànima en pena condemnada a viure eternament en els llimbs sota la forma d'un ós, la figura de fra Garí, passada pel sedàs de la ironia russinyoliana, perd tota la seva grandesa i la capacitat de seducció que posseeix el mal i les seves representacions artístiques o literàries. Fra Garí, més que una ànima en

pena, és una ànima avorrida que enyora l'ordre burgès de la seva cova d'ermità i les visites dels altres ermitans montserratins, i que enllesteix la narració de la història passional i escabrosa que el porta al seu estat actual amb un lacònic «Pobreta! Fet i fet, la vaig tenir de matar!». L'individualisme, la voluntat de transgressió, la rebel·lia, la terrenalitat, el materialisme que caracteritzen el protagonista de la llegenda romàntica —que Joan Maragall va utilitzar posteriorment com a punt de partida d'una de les seves «visions»— queden rebaixats, en el monòleg de Rusiñol, als atributs propis del típic calavera que, després d'haver-la feta, s'aburgesa, renega de l'anterior «vida de bohèmia» i adopta la vida pròpia de la «gent de bé» amb totes les conseqüències, que inclouen la hipocresia i el fariseisme com a formes habituals de comportament.

En la línia de la més pura tradició de les gatades pitarresques, *Els planys d'en Joan Garí* torna a ser una paròdia d'una llegenda romàntica catalana i se situa també, com ocorria a *El bon caçador*, a una distància prudent, fonamentalment crítica, del procés de construcció dels mites de la catalanitat. El procediment emprat tampoc no és nou: Rusiñol fa un ús sistemàtic de l'estirabot lingüístic, del joc de paraules i de l'acudit. En aquest sentit, no es pot descartar que la raó de ser última del monòleg es trobi en l'expressió «fer l'ós»: «i jo, que tant havia fet l'ós, ós m'he tornat en persona»; ni tampoc que l'estructura del text depengui de la frase feta «anem a dormir, que això és la lluna». El monòleg s'inicia, efectivament, amb una referència a la son i a l'ensopiment del personatge, que s'acaba de despertar, i acaba amb un «Joan Garí, torna-te'n a la cova, que això és la lluna, és una lluna peluda, però és ben lluna». Malgrat tot, el text no deixa de ser, com els altres monòlegs, inquietant: més enllà de la immediatesa de l'acudit, el monòleg provoca en el lector una sensació agra que és producte tant de la irreversibilitat de la situació del personatge, com de la impossibilitat de redempció de la classe —grisa, prosaica, adormida, abúllica— que personifica fra Garí.

Els primers monòlegs de Santiago Rusiñol prefiguren, doncs, els grans temes de la literatura i, més concretament, del teatre posterior de l'artista, però sobretot constitueixen un

camp de proves perfecte per a la cuina literària, també narrativa. Perquè, tot i el paper fonamental que havia de representar el teatre en la vida artística de Santiago Rusiñol, l'escriptor comença a trobar la seva veu peculiar en el terreny de la narració. El drama de l'artista que amb tant de talent protagonitzava Rusiñol es plantejava i es mantindria durant uns quants anys com a novel·la de l'artista. L'espectacle, però, no havia fet sinó començar.

TEATRE NOU

Santiago Rusiñol va fer cas dels consells del seu amic Yxart i va aprofitar les estades a París per escriure teatre i per posar-se al dia de les noves tendències dramàtiques. En realitat, des de la seva arribada a la *ville lumière*, l'artista havia freqüentat amb assiduïtat tot tipus de teatres i s'havia anat amarant de la nova sensibilitat simbolista i decadentista que havia substituït, en els escenaris parisencs, el realisme i el naturalisme que a Catalunya —on el teatre era encara considerat un pur entreteniment o una simple excusa per promoure les relacions socials— no havien aconseguit de superar el costumisme més localista. Rusiñol, tot just arribat a París, ja va experimentar una sensació peculiar en presenciar, en un teatre de *variétés*, una peça protagonitzada per una gran senyora que cap dels dramaturgs catalans hauria ni tan sols somiat a incorporar a les seves obres, ja que, simplement, la societat en la qual s'emmirallava el teatre català no havia estat capaç de produir uns tals espècimens ni el luxe que els envoltava. Rusiñol es lamentava amargament d'aquesta incapacitat de la burgesia catalana d'assolir un estatut similar al de la francesa, i ho feia en la mateixa carta en què el pintor aconsellava Narcís Oller de publicar ràpidament *La febre d'or* davant la pressió que suposava la imminent aparició de *L'argent*, d'Émile Zola, una novel·la que, sens dubte, «retrataria» una borsa més potent i de funcionament molt més espectacular que la Borsa de Barcelona. Retratar: en aquests moments —la carta és de final de 1890—, Rusiñol encara tenia

perfectament assimilada l'equivalència entre literatura i realitat, una equivalència que si en el moment d'escriure els monòlegs havia quedat interceptada per la poderosa presència de la subjectivitat, amb el descobriment del simbolisme perdia, per a Rusiñol, la mateixa raó de ser.

Santiago Rusiñol es va posar per primera vegada a la ploma el terme simbolisme, referit a la seva obra literària, en una carta a Raimon Casellas datada a Florència el març de 1894. S'hi referia de manera desmenjada i fins arribava a afirmar que «de simbolista no n'he llegit cap encara, ni en vull llegir, per fer una cosa meua, bona o dolenta»⁶ quan, feia poc més de mig any, s'havia convertit en el cap visible de la campanya per a la introducció del simbolisme francobelga a Catalunya amb l'organització, a Sitges, de l'estrena de *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck. Desconec les raons d'aquest desmenjament, encara més curiós si tenim en compte que Santiago Rusiñol era a París quan es va estrenar, l'any 1892, el drama maeterlinckià i que molt probablement va assistir a alguna de les representacions de l'obra al Théâtre Libre, ni que fos empès pels crítics Yxart i Sardà, que estaven perfectament al corrent de les noves propostes escèniques i que, prèviament a la importació de *La intrusa* a les lletres catalanes, havien donat a conèixer l'autor belga als lectors de *La Vanguardia*. Però és que, a més, l'estrena d'una altra obra maeterlinckiana, *Pelléas et Mélisande*,⁷ amb la qual es va inaugurar el Théâtre de L'Oeuvre, va coincidir amb el viatge que Rusiñol i Raimon Casellas van fer a París, el maig de 1893, per tal que el crític visités els *Salons* que s'hi celebraven a la primavera i es pogués amarar directament de l'ambient de la capital de la modernitat artística. Del viatge, en resultà una interessant reflexió sobre la funció i el sentit de l'art i de l'artista en un moment històric dominat per la crisi i per la conscièn-

6. Santiago Rusiñol a Raimon Casellas (Florència, 15/21-III-1894), dins Jordi CASTELLANOS ed., «Correspondència Rusiñol-Casellas», *Els Marges*, núm. 21, 1981, p. 97-98.

7. Sobre l'estrena de *Pelléas et Mélisande*, vegeu «Maurice Maeterlinck», dins *La Vanguardia*, 26-V-1893.

cia de crisi, que Casellas va explicitar en un article dedicat al pintor James McNeil Whistler. En aquest text, que conté una significativa referència al dramaturg belga, Casellas hi destacava la importància de «esta aspiración en que coinciden con unánime asentimiento las artes y letras de nuestros días, al afirmar con palabras y con hechos que la finalidad de la obra bella es promover una sensación. Así la poesía tiende a eliminar el concepto en beneficio de lo sensorio, según lo entiende Verlaine y todos los líricos decadentistas. Así la dramática se esfuerza por anular todo vestigio de acción humana determinada, para sugerir una impresión general: terror, voluptuosidad, unción, misterio... como pretende el teatro de Maeterlinck. Tanto en estas como en aquellas modalidades, el motivo, el tema, el asunto, que antes constituía la causa primera, viene a quedar reducida a causa secundaria, ocasional, de creación artística. De ahí que todo argumento, que todo dibujo, que toda acción acaben por disolverse en una especie de nebulosa, que tanto o más que el excipiente idóneo viene a ser el principio eficiente de la sensación a producir».⁸

El nou art s'allunyava de la realitat quotidiana i esdevenia una via d'accés a les realitats suprasensorials, a l'experiència terrorífica i atraient alhora del més enllà. Pretenia, en darrer terme, «arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos y circunscritos, no las fases corrientes y banales... sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxistas, alucinatorias; traducir en dementes paradojas las eternas evidencias; vivir de lo anormal y de lo inaudito; contar los espantos de la razón, inclinada sobre el margen del abismo; referir el anonadamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente; cantar las congojas del dolor supremo y describir el calvario de los hombres; llegar a lo trágico, frecuentando el misterio, adivinando lo ignoto, prediciendo los destinos, dando a los cataclismos de las almas y a los desquiciamientos de los mundos la expresión exacerbada del terror...! Tal es la fórmula estética de este arte nebuloso y espléndido, caótico y radiante, prosaico y sublime,

8. R. CASELLAS, «París artístico VI: Jaime Mac Neill Whuistler», dins *La Vanguardia*, 1-VI-1893.

sensualista y místico, refinado y bárbaro, modernista y medieval... que en alas de vientos hiperbóreos vino hasta aquí, llamado, atraído por nuestra juventud intelectual que quiere conocerlo, vivirlo, aquilatarlo...».⁹

La formulació d'aquesta estètica, que situava el crític de *La Vanguardia* en l'òrbita del simbolisme decadentista, va servir com a presentació de *La intrusa* al públic català just abans de ser estrenada al Teatre Prado Suburense de Sitges. Tant Casellas com Rusiñol s'havien sentit fortament atrets, a París, per l'obra de Maeterlinck, però encara més per la figura de l'autor belga, que veien com a prototipus de l'artista modern, el model a imitar per la «jove intel·lectualitat» catalana, la qual, d'acord amb els plantejaments de Casellas, havia de fer de la pràctica artística, no pas un instrument, sinó una forma de vida, una ètica. D'aquesta manera, l'artista esdevenia el visionari, el sacerdot de l'art, l'ésser excepcional capaç de superar els límits de la realitat i d'accedir, a través del sacrifici individual i gràcies a una acusada hipersensibilitat, als espais de misteri ocults a la resta dels mortals.

Santiago Rusiñol no va tardar gaire a adoptar aquesta nova imatge de l'artista. En realitat, no diferia excessivament de la que s'havia anat construint a partir del moment que el pintor aficionat va decidir d'assumir amb totes les conseqüències la vida d'artista. Així, l'amfitrió de la que havia de ser coneguda com a segona festa modernista havia abandonat el posat característic del personatge extrovertit, amic de l'humor i de la gresca, que es proposava d'*épater le bourgeois* amb actituds típicament xarones, per convertir-se en el viu reflex de l'artista decadent. Refinat, solitari i situat molt per damunt de la resta dels mortals, el nou artista predicava la religió de l'art, es permetia d'establir una divisió maniquea de la realitat i es presentava davant del món com a detentor de la veritat. Revestit d'aquesta imatge, Santiago Rusiñol va pujar a l'escenari del Prado Suburense per tal d'oferir al públic selecte que omplia el teatre

9. R. CASELLAS, «*La intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck», dins *La Vanguardia*, 8-IX-1893.

la primícia de *La intrusa*. Fou, probablement, una de les millors interpretacions de la seva vida, a l'èxit de la qual va contribuir la important feina de direcció que realitzà Raimon Casellas, el qual, a més, va cedir generosament al seu actor el text que va publicar a *La Vanguardia* dos dies abans de l'efemèride i que Rusiñol integrà perfectament en el seu discurs. És clar, prèviament traduït al català.

L'actuació de Santiago Rusiñol sembla que va convèncer molta més gent que no pas la representació del drama maeterlinckià, que provocà una sensació d'estranyesa generalitzada en l'auditori. Jaume Brossa i Alexandre Cortada, els elements més radicals del grup de *L'Avenç*, dissentien rotundament del pessimisme còsmic inherent al decadentisme maeterlinckià, trobaven perillósíssimes les implicacions espiritualistes i metafísiques d'aquell art que Casellas havia teoritzat amb tant d'entusiasme i en denunciaven la propensió a l'abúlia.¹⁰ Malgrat això, compartien amb Rusiñol i Casellas la defensa incondicional de la independència de l'art enfront de la manipulació que en feien aquells sectors de la cultura catalana que enarboraven de seguida la bandera de la tradició i de la moral contra el poder taumatúrgic de l'art; però, sobretot, compartien amb els dos amics la convicció que calia defensar la modernitat per la modernitat, un dels ingredients bàsics que propiciaven l'existència del conglomerat ideològic i estètic conegut amb el nom de modernisme i que va néixer, com a moviment, amb l'estrena de *La intrusa*. Joan Maragall va saber expressar a la perfecció el significat de la festa de Sitges en una frase que ha fet fortuna: «Amb això de *La intrusa* es pot dir que ha vingut a la vida pública el grupo modernista de Barcelona».¹¹

10. Jaume BROSSA ROGER, «Quimeres contemporànies», dins *L'Avenç*, V, núm. 1, 15-I-1893, p. 12-14. Del mateix autor, «La joventut catalana d'aire», *L'Avenç*, V, 1893, p. 201-206.

11. Joan Maragall a Antoni Roura (Barcelona, 15 setembre 1893), dins Joan MARAGALL, *Obra completa*, vol. IV, p. 112-113. Vegeu, a propòsit de la voluntat combativa que movia el grup modernista, la carta en què Maeterlinck autoritzava Fabra a traduir *La intrusa* per a les pàgines de *L'Avenç* i per a la representació de l'obra a Sitges.

El «grupo», que aglutinava personalitats tan diferents com Casellas, Rusiñol, Maragall, Brossa, Cortada, Massó i Torrents o Fabra, mostrava, enfocat a parts menudes, reticències importants referides tant a la tria de l'obra com a la manera com *La intrusa* havia estat interpretada, però acceptava, en bloc, el paper que hi havia representat Rusiñol com a sacerdot de l'art i capdavanter del modernisme. Santiago Rusiñol havia arrodonit, a més, la seva actuació amb la presentació pública de l'espai que, a partir d'aquells moments, s'havia de convertir en la seva casa-taller, el nou Cau Ferrat. Es tractava, més que d'un taller, més que d'una casa, d'un temple. I és que el taller de l'artista modern ja no podia ser el taller d'un artesà, sinó un temple on l'artista, erigit en sacerdot, pogués oficiar el ritual propi de la nova religió de l'art davant d'uns feligresos que li reconeixien, per damunt de tot, la capacitat de lideratge. Ho demostra el ritual d'iniciació que representa la publicació íntegra del discurs de Rusiñol a *L'Avenç*, amb una endreça de Jaume Massó i Torrents que feia «Company Rusiñol, treballem sols però combatem plegats»,¹² una veritable declaració de principis a favor de l'existència d'un moviment modernista que, per damunt de la manca reconeguda d'homogeneïtat, trobava en la figura de Rusiñol un possible punt de confluència gràcies, precisament, a la seva condició d'«artista sincer». Va ser de Jaume Brossa, el més combatiu dels nois de *L'Avenç*, de qui va sortir aquesta referència al paper que havia representat Santiago Rusiñol en l'escenari ideal que li oferia Sitges. La imatge de l'«artista sincer» neutralitzava l'aparentment insuperable tensió entre decadentisme i regeneracionisme que tanta tinta havia fet, feia i encara faria, rajar a l'època. L'«artista sincer», fàcilment identificable amb l'artista modernista, «que porta la seva devoció artística fins al sacrifici», garantia, segons Brossa, la regeneració «de l'esperit debilitat de l'art modern català».¹³ Ni que

12. J. MASSÓ I TORRENTS, «An en Rossinyol», dins *L'Avenç*, V, núm. 17, 15-IX-1893, p. 261-262.

13. Jaume BROSSA, «La festa modernista de Sitges», dins *L'Avenç*, V, 1893, p. 257-261.

fos a partir de l'adopció o de l'acceptació d'una estètica considerada, tanmateix, poc recomanable:

El senzill fet d'haver presentat una obra que és la simbolització de la mort descomponent la humanitat, ha fet creure que als iniciadors de la festa els menava un goig estètic de decadència pura. No hi ha res d'això. Individualment cada un dels que hi han pres part tindran les seves preferències literàries, artístiques i filosòfiques, i sentiran devoció per tal o qual personalitat; però no vol dir que el seu esperit ni la idea de *L'Avenç* siguin fomentat el programa dels decadents. El verdader llaç que ens uneix és un sincer entusiasme artístic que ens permet acceptar totes les obres d'art suggestionadores d'una emoció pura i elevada. Un poble jove que ha de refer la seva educació artística, intel·lectual i moral, que ha de purificar el seu idioma, que ha de sensibilitzar el seu sistema nerviós no pot alimentar exclusivismes que podrien matar energies que estan per a despertar. Al contrari, el nostre interès té d'ésser eixamplar la nostra esfera de comprensió artística, apoderar-nos de tots els perfeccionaments tècnics, educar el nostre gust en el saboreig de les obres de totes les escoles; i no en passeu ànsia: el nostre caràcter, fatalment, inevitablement, farà una natural selecció i s'aprofitarà dels factors que s'avinguin més amb el seu íntim modo d'ésser.

La intrusa es va representar una sola vegada i davant d'un públic d'iniciats que, si no sabien exactament què estaven a punt de presenciar, eren conscients que assistien a un experiment i a una efemèride. Santiago Rusiñol els ho recordava a l'inici del seu discurs: «Lo que anem a representar és un ensaig, és una prova atrevida d'uns que, sentint amor per l'art modern, ne presenten una mostra a un públic de carinyosos amics amb tot el respecte que es mereix i amb garantia de la bona voluntat amb què sabem que el rebran; és un tribut, una ovació que fem amb tot el cor a uns ideals que amb totes les nostres forces perseguim; un anticip que us fem mirant enllà, tot caminant commoguts amb els sants pelegrins de l'avenir.» I tot seguit es van trobar amb un acurat i sobri arranjament escenogràfic¹⁴ emmarcat per una inhabitual sala a les fosques que convidava al silenci i al recolliment¹⁵ alho-

14. L'escenografia va ser arranjada pel mateix Rusiñol. Vegeu EL CORRESPONSAL, «La fiesta artística de Sitges», *La Vanguardia*, 14-IX-1893.

15. M. [Joan Maragall], «Sitges, 11 de septiembre», dins *Diario de Barcelona*. Sebastià Sans, a la crònica de l'estrena que va publicar, com a bon carlí, a *El Correo Catalán*, 16-IX-1893, remarcava la immoralitat que comportava la sala fosca.

ra que atorgava un major protagonisme als actors, els quals, d'altra banda, podien reduir considerablement el timbre de veu i podien adoptar, en comptes de la declamació estrident i efectista, una dicció molt més propera a la conversa i la possibilitat de posar en joc tota una sèrie de modulacions de veu —murmuris, xiuxiueigs, mitjos tons—, inèdites fins aleshores, que propiciaven un canvi substancial en la mateixa concepció de l'obra teatral.

Tan substancial que, a l'hora de buscar actors i actrius catalans per a la representació sitgetana de *La intrusa*, els promotors de l'experiment van topar amb la dificultat afegida d'haver-los de desacostumar de tots els vicis adquirits, per la qual cosa finalment van optar per la formació d'un quadre escènic *amateur* que comptava amb la participació del mateix Rusiñol, l'home jove de la família visitada per la Mort, i de Raimon Casellas, que feia el personatge, principalíssim, de l'avi cec.¹⁶ El públic selecte que omplia el Prado Suburense va tenir l'oportunitat d'experimentar, a més dels canvis en la dicció i en la posada en escena, el «*frisson nouveau* del arte, la última palabra del pensamiento nuevo, la última moda de la estética contemporánea».¹⁷ Amb aquestes paraules, Joan Maragall intentava explicar als seus lectors del *Brusi* el significat d'una obra que trencava radicalment amb qualsevol referent realista, que explorava noves vies i nous espais de relació entre autor, obra i espectador, i que es valia de la intensitat de l'emoció, de la suggestió i de la intuïció com a procediments dramàtics; una obra que, en nom del modernisme, proposava una renovació espectacular de la tradició teatral catalana.

Renovació era el que continuaven reclamant personatges com Alexandre Cortada, qui, pocs mesos abans de la celebra-

16. La representació es féu amb el concurs dels mateixos organitzadors de l'acte —Raimon Casellas va fer el paper de l'avi en una interpretació memorable— amb la intenció de neutralitzar el to declamatori dels actors professionals catalans. Vegeu Jaume Brossa, «La festa modernista de Sitges», dins *L'Avenc*, V, núm. 17, 15-IX-1893, p. 257-261.

17. M. [Joan Maragall], «Sitges, 11 de septiembre», dins *Diario de Barcelona*, 12-IX-1893.

ció de la festa de Sitges, havia publicat una sèrie d'articles on denunciava el localisme i l'encarcarament endèmics del teatre català.¹⁸ Cortada no s'havia limitat a criticar la manca d'ambició artística dels repertoris de les poques companyies que representaven obres catalanes, sinó que havia tingut també en compte la incidència de les companyies forasteres, sobretot castellanes, italianes i franceses. El motiu: comprovar fins a quin punt la modernització de l'escena catalana podia provenir de la influència dels repertoris estrangers. El crític de *L'Avenç* qualificava el repertori castellà d'«amanerat i fals» i veia en la finalitat purament comercial de moltes d'aquestes companyies un important inconvenient a l'hora de crear en el públic una certa predisposició a acceptar les innovacions escèniques i de contribuir al «desenrotllament» del seu gust, una de les úniques vies, segons Cortada, per assolir la tan desitjada regeneració de Catalunya: «nosaltres, que voldríem que es reformés el modo de ser de la nostra pàtria, podria servir per anar propagant totes les grans reformes polítiques i socials, de les que el teatre modern s'ha fet el defensor i l'impulsador».

Segons això, la renovació del teatre català havia de passar forçosament per l'assimilació, a través de la traducció directa, de totes aquelles obres que poguessin contribuir d'una o altra forma a l'enriquiment i la consolidació de la tradició teatral autòctona. La traducció que Pompeu Fabra va fer de *La intrusa*, un drama que exigia, en paraules de Maragall, «la devoció de un filólogo-artista capaz de transportar los nerviosismos de un idioma a los nerviosismos de otro idioma»,¹⁹ responia perfectament als pressupòsits assenyalats per Cortada, encara que no considerés precisament Maeterlinck, per la sensibilitat decadentista dels seus drames, l'autor més adequat per portar a terme aquesta funció regeneradora. Tanmateix, allò que interessava primordialment en aquests moments a la gent de *L'A-*

18. A. CORTADA, «El teatre a Barcelona», dins *L'Avenç*, IV, núm. 9, setembre 1892, p. 276-281; núm. 10, octubre 1892, p. 325-331; V, núm. 2, 31-I-1893, p. 20-24.

19. M., «Sitges...».

venç era la defensa de la modernitat per la modernitat i, per bé que el decadentisme maeterlinckià no els acabés de convèncer, feien un veritable esforç per trobar-hi algun element que poguessin integrar al seu propi discurs ideològic-estètic. A aquest esforç responia, claríssimament, l'article de Cortada dedicat a «Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga»,²⁰ on l'autor intentava de mostrar la cara «moderna i vigorosa, encara que visionària i mística», de la novíssima literatura belga:

En ella hi trobarem l'atreviment, l'exuberància i la força de l'art de sempre de tota aquella raça. La barreja de lo il·lusionari, fantàstic i macabre amb el realisme més detallat, més casolà i més *terre-à-terre*; la robustesa i la concepció valenta foses amb la incoherència més desordenada són ara, com abans, la tònica d'aquell poble artista. No esperem que els seus idealismes siguin massa delicats o massa suaus, com els dels francesos, ni tampoc supraideals i exclusivament imaginaris, com els dels alemanys: són sempre potents i atrevits, com llur país de clarors tristes i de naturalesa regada, fèrtil i ufana.

Hi havia també una altra raó, segons Cortada, que justificava l'elecció de Maeterlinck com a bandera de l'incipient grup modernista, una raó que anava més enllà de l'adscripció de l'autor belga a una escola o altra: Maeterlinck era, per damunt de tot, un dels més grans reformadors del drama modern, ja que, seguint una via iniciada «per alguns dels dramaturgs realistes», havia comprès «que el drama de la vida i de la humanitat no estava únicament en la lluita d'idees i de passions, sinó també en l'emoció, en l'efecte que la naturalesa que ens rodeja i ens aclapa produeix en els sers humans». És evident que Cortada feia un gran esforç per aferrar-se als aparentment sòlids pilars del realisme, per més que fos perfectament conscient que la innovació maeterlinckiana radicava en la introducció dels presupòsits del simbolisme en el llenguatge teatral, cosa que Rusiñol i Casellas havien sabut veure i que ell mateix explicitava en un comentari sobre la gran revolució que suposava la incorporació de l'espai escènic en el significat global de l'obra:

20. Alexandre CORTADA, «Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga», dins *L'Avenç*, V, núm. 15-16, 15/31-VIII-1893, p. 243-248.

L'escenari no és un decorat fred, fet només que per completar el quadre, sinó naturalesa que, com en una pintura impressionista, porta dins d'ella un estat d'ànima i de sensació que rodeja com una atmosfera suggestiva els personatges, i que intervé en llurs emocions i en llurs lluites. Tots els detalls, tots els més petits accidents, contribueixen a produir més perfecta la impressió general de l'escena i del drama. Els boscos, els castells, les cases, els arbres, les plantes, els aucells, el vent, el cel, tot diu alguna cosa, tot porta una significació, una idea, dintre. Els personatges s'harmonisen amb els demés objectes i els demés sers que els voltren per tots cantons. Sembla com si els uns i els altres s'entenguessin i es diguessin mútuament quelcom de misteriós. No hi ha res que no parli: la naturalesa desprèn pertot arreu veus que intervenen constantment en el drama humà, com formant part intrínseca d'ell.

Les reticències d'Alexandre Cortada no apuntaven, per tant, cap a unes determinades formes estètiques, sinó, òbviament, cap a tot allò que aquestes formes connotaven. De fet, entre l'«idealisme gris», el «misticisme espiritualista» i el «simbolisme imaginatiu propi dels antics pobles creadors de l'art gòtic i de les literatures místicoreligioses i cavalleriesques dels segles de l'Edat Mitjana» amb què el crític identificava les noves tendències estètiques, i un art confessional —o susceptible de ser utilitzat com a tal— hi havia un simple pas no gaire difícil de fer, com molt bé demostrarien els membres del Cercle Artístic de Sant Lluc al cap de ben poc temps.

Perquè les reaccions davant l'estrena de *La intrusa* no es van fer esperar. I les opinions foren moltes i tan variades com diferents sectors culturals hi havia representats en una festa que, per damunt de tot, era l'acte de presentació pública del moviment modernista. El caràcter de manifest avantguardista *avant la lettre* i l'existència d'importantes implicacions extraliteràries que envoltaven la representació de l'obra eren reconeguts per tothom, i tothom, per tant, es va situar davant *La intrusa* com si d'una excusa per parlar del modernisme es tractés. És per aquest motiu que Joan Sardà i Josep Yxart, els dos crítics que havien demostrat una major sensibilitat davant la precària situació de la cultura autòctona des dels anys setanta i que havien donat a conèixer abans que ningú el dramaturg belga al públic català, van demostrar més preocupació que no pas entusiasme davant l'efemèride sitgetana. Maurice Maeterlinck,

de fet, havia entrat al món de les lletres catalanes per la porta gran gràcies a la mà de Joan Sardà, que va publicar a *La Vanguardia*, el 20 de desembre de 1892, un entusiasta article de presentació de la seva obra dramàtica.²¹ Hi lloava des de l'originalitat de l'estètica del terror i de la suggestió fins a la ruptura que suposava aquell teatre amb la «convencionalidad tradicional de la dramática realista». Però, sobretot, elogiava «el tono, la frase» pel fet de ser «vulgares, familiares, sin pompas ni rebuscamientos retóricos, sin altezas trágicas de coturno: cláusulas breves, concentradas, con repetición adrede monótona de unos mismos giros, de unas mismas voces gramaticales, sin hacer una sola frase; algo, repito, como una instrumentación musical hecha con palabras del diccionario». Sense oblidar la manca d'argument i d'acció. El crític, doncs, que estava perfectament al corrent de l'estrena de *L'intruse* al Théâtre Libre de París, avançava en aquest article els arguments que al cap d'uns quants mesos havien de justificar l'adopció de l'autor belga com a model i bandera del moviment modernista. El setembre de 1893, tanmateix, l'entusiasme de Sardà s'havia refredat fins a tal punt que la seva participació en l'estrena de *La intrusa* a Sitges va ser nul·la. Fou el seu amic Yxart qui, per carta, el va mantenir informat sobre els detalls de l'esdeveniment. L'un i l'altre eren ben lluny del rebuig declarat que va demostrar Narcís Oller, però tot i així la seva actitud era fonamentalment escèptica, com ho demostren les cartes d'Yxart, escrites en un to d'absoluta confiança i complicitat que, naturalment, no tenien els articles que sobre el tema va publicar *La Vanguardia*.²²

Després de posar la mel a la boca a Sardà, dient-li que «lo de Sitges és digne d'una xerrada llarga» i que hi havia tema «per set o vuit conferències: còmico-sèries-crítiques-filosòfiques i fins

21. Juan SARDÁ, «Los dramas de Mauricio Maeterlinck», dins *La Vanguardia*, 20-XII-1892. Recollit a Juan SARDÁ, *Obras escogidas*, vol. I, Barcelona, Llibreria de F. Puig i Alfano, 1914, p. 335-341.

22. *La Vanguardia*, 1-II-1894. Aquest article va ser recollit a Josep YXART, *El arte escénico en España*, vol. I, Barcelona, *La Vanguardia*, 1894, p. 271-283.

eròtiques»,²³ el crític exposava els pros i els contres d'aquella representació. Encara que, per una banda, assenyalés que l'efecte «va ésser intens, sincer i fondo en tots els que sabíem de què es tractava», de l'altra qüestionava el veritable abast de l'efemèride:

Donar-li jo a la representació i a la vetllada les proporcions d'una solemnitat *novíssima*, un triomf dels que ens han d'arraconar, això, la veritat, no ho vaig saber veure. *La intrusa* era un quadro realista, tal com tots nosaltres ja els hem somiat; l'escenografia, ben presentada, feta de mà d'artista, no tenia res de particular... Aixís és que quan me trobava amb els Cortades i els Galcerans, xarrupant de gust, com si es tractés d'una batalla de l'*Hernani* a Sitges, me sentia jo per dins, ja expert, ja home, pensant lo que ja es pensa a la nostra edat: «però és que són criatures o què? ... *Perquè això és la invenció de la tartana!*». M'entens? Ve't aquí el contrast entre els entusiasmes de què hauràs sentit parlar i hauràs vist en *La Vanguardia* i la meva impressió de debò! Res: bastanta criaturada.

Significativament, l'oposició que plantejava Yxart entre els «homes experts» i les «criatures» no es corresponia del tot amb la dicotomia entre modernistes i no modernistes. De Casellas, per exemple, n'elogiava les modificacions que havia realitzat en la traducció, «massa directa i poc *literària* d'en Fabra», i la seva interpretació del personatge de l'Àvi. Una interpretació que va fer que aparegués una severa crítica contra l'improvisat actor en un dels articles que *L'Avenç* va dedicar a la festa i que signava Jaume Brossa.²⁴ Contra el jove i agressiu crític va arremetre Yxart quan, des de les pàgines de *La Vanguardia*, va intentar de demostrar que, si bé «los conocedores de la teoría del autor, los sugestionados por la lectura de la obra, no viéndola totalmente realizada en la representación, lo atribuían a una carencia de idealidad, al exceso de caracterización del anciano ciego», per a ell «no era el actor el culpable, sino la misma representación, que no consiente esa indeterminación ideal en un personaje dramático; éste resulta siempre en las tablas un hombre vivo».

23. ROSA CABRÉ, ed., «Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», dins *Els Marges*, núm. 24, gener 1982, p. 69-89, sobretot núm. 2 i 4, p. 72-77. Pel que fa a la qüestió eròtica, vegeu «Epistolari Rusiñol-Casellas»: hi queda força explicitada.

24. JAUME BROSSA, «La festa modernista de Sitges», esmentat més amunt.

Aquesta era, segons Yxart, una de les limitacions més importants del teatre maeterlinckià, de la qual Casellas, «el més literat i ja menos jove i molt desconfiat de l'èxit (i *fins del mèrit de la cosa*)»,²⁵ n'era perfectament conscient: la impossibilitat que el text fos representat sense perdre l'emoció, la intensitat i la poesia que, en canvi, provocava la seva sola lectura.²⁶ Yxart partia d'una concepció essencialment realista del teatre dins la qual es feia difícil de fer encaixar les propostes escèniques maeterlinckianes. Maeterlinck, afirmava, «es el dramaturgo del ensueño en lo que tiene de más espiritual, impalpable e incoloro, y el teatro, por ideal y poético que sea, es una realización plástica, material, tangible y con color. Los dos términos son antitéticos». D'altra banda, tampoc no oblidava les reaccions que una tal antítesi sobre les taules escèniques podia provocar en «un públic de debò». A Sitges, havia temut que «algún guasón» no hagués tingut la temptació de burlar-se d'«aqueixa languidès i fins puerilitat d'alguns medis» —la manca d'acció, les preguntes insistents— i que, per tant, hagués provocat la substitució de la sensació terrorífica, fatalista i refinada que el drama havia de deixar en els espectadors per la temuda riallada grassa. D'aquí que Yxart preveiés l'aparició de paròdies com la que, al cap de poc temps, va publicar el seu mateix cosí Oller, i que considerés amb un gran escepticisme la possibilitat de renovació de l'escena catalana a partir del model maeterlinckià, opinió que, com es va poder comprovar més endavant, era compartida pels mateixos organitzadors de la festa de Sitges.

L'escepticisme d'Yxart i la indiferència aparent de Sardà s'expliquen per l'important conflicte generacional que plantejava el modernisme. Entès com un moviment cultural de factura regeneracionista que es proposava de construir una cultura nacional sobre els fonaments del catalanisme, de l'universalisme i de la modernitat, era també un projecte dràsticament selectiu que no vacillava a defenestrar totes aquelles individualitats i col·lectius que no compartissin els pressupòsits de base

25. ROSA CABRÉ, «Cartes...», p. 76.

26. JOSEP YXART, *El arte escénico...*, p. 277.

del projecte. En aquest sentit, Brossa i Cortada actuaven com a veritables «àngels exterminadors» de tota aquella vellúria que s'entestava a mantenir inamovible la concepció de la cultura i de la societat provinent de la Renaixença i que es mostrava incapaç d'assimilar els novíssims plantejaments culturals, polítics, socials i nacionals propugnats pels que s'autoanomenaven joves. I com a vellúria passava, molt més que no pas Yxart i Sardà, Narcís Oller. Profundament desencaixat a causa de la seva condició d'escriptor de diumenge a la tarda i d'estius, Oller es va sentir profundament dolgut per la rebuda que els joves de *L'Avenç* van dispensar a *La febre d'or*. No sé si aquesta va ser l'única causa que va provocar que el novel·lista es girés completament d'esquena al modernisme, però el cas és que va aprofitar l'estrena de *La intrusa* per escriure una de les peces que va iniciar la tradició literària —de gran productivitat durant el tombant de segle— de la paròdia de l'estil simbolista. Oller es va amagar rere el pseudònim de Metsjaustinch a l'hora de publicar, en una revista tan seriosa com la *Il·lustració Catalana*, dirigida per Francesc Matheu, *La blusa*, una obreta escrita contra «aqueixes escoles literàries que duen los noms de simbolista, decadent, incoherent, etc.»²⁷ i destinada a destruir els pressupòsits de base de la dramaturgia simbolista. Començant pel mateix concepte de símbol.

Un element tan concret com la brusa d'un obrer esdevé el motiu recurrent del quadre escènic ollerianà. D'aquesta manera, allò que a l'obra de Maeterlinck constitueix la veritat última, terrible i fatídica de l'existència humana a la qual menen tots els indicis que apareixen enmig d'un ambient vague, misteriós, marcat per les correspondències entre les diferents cares de la realitat, a *La blusa* no és res més que un fàcil recurs d'intriga que l'improvisat dramaturg utilitzava com a fil conductor de l'acció. Una acció protagonitzada per personatges de carn i ossos que, lluny de representar entitats abstractes, podien ser extrets perfectament de qualsevol quadre de costums de la més

27. «Crònica general», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 316, 15-IX-1893, p. 258.

genuïna tradició teatral catalana.²⁸ Això sí: imitant el fragmentarisme dels diàlegs i la prosòdia típicament simbolista. Es tractava, de fet, d'un sàinet d'intriga i embolics, essencialment paròdic, sense altre interès que el fet de procedir d'una de les plomes més reconegudes de la moderna literatura catalana, que, d'una banda, es declarava incapaç d'entendre i assimilar les noves tendències defensades pels «joves», i, de l'altra, no aconseguia portar a bon fi les seves pròpies conviccions literàries. Tal com va escriure a les seves memòries, «sentint-me absolutament refractari a les formes i tendències que anaven dibuixant-se en el nou art batejat llavors de Modernisme, m'entrà un descoratjament i tot ensems un fàstic tan gran per seguir conreant les lletres que, de no veure'm alentat encara per antics i novells admiradors entre els quals destacaven singularment per llur constant i incansable sollicitud en Casellas i en Matheu, el més devot i generós company que encara em queda, i sollicitat a més un dia i altre pels directors de diaris, revistes i almanacs d'aquí i de fora, ni les petites cosetes d'aquell temps [...] hauria escrit».²⁹ La causa va ser, probablement, la manca d'entesa entre l'autor de *La febre d'or* i els elements més agressius i radicals de *L'Avenç*, que havien posat Narcís Oller al sac de les relíquies que calia retirar si es volia oferir una imatge moderna i progressista de la cultura catalana, just en el moment que el novellista havia arribat al punt màxim de projecció social dins i fora de Catalunya. Això, que en una cultura normal no hauria suposat res més que una estratègia que havia de permetre a les noves generacions de bastir-se el seu propi clos en el terreny artístic i literari, en una cultura com la catalana, d'una precarietat gairebé absoluta, amb un públic encara per construir, comportava com a mínim el perill d'una substitució. Encara més si la víctima dels atacs de la gent jove

28. METSJAUSTINGH [Narcís Oller], «La blusa», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 322, 15-II-1894, p. 35-40.

29. Narcís OLLER, *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona, Editorial Aedos, 1962, p. 337. Altres referències a l'«Epistolari de Josep Yxart a Narcís Oller», dins *La Revista*, XXII, I/VI-1936, p. 54-79.

era un personatge desconfiat, insegur i obsessiu com Narcís Oller, que necessitava el suport constant i incondicional dels seus amics i el reconeixement públic per tal de continuar escrivint i publicant.

Els atacs de la gent de *L'Avenç* eren, segons Josep Yxart —un personatge fonamentalment lúcid que, tot i simpatitzar amb el nou projecte politicocultural es mirava des d'una distància prudent els intents de cohesionar un moviment unitari a l'entorn de la idea de modernisme—, poca cosa més que «criaturades»³⁰ i aquest li retreia en un to paternal que es deïxés desanimar per tot allò que ell considerava absurdes cabòries:

Ja saps tu mateix que no tens raó en cap sentit. En literatura t'has fet un nom vertaderament gloriós; una reputació sòlida que ja ni el temps ni aqueixos canvis que et preocupen podran destruir. Deixa córrer la boba, doncs. Encara pots fer molt i ésser saborejat, puig totes les corrents, tots els gèneres viuen en pau i tenen sempre admiradors en totes epòques, sia la que es vulgui la dominant. Això s'ha vist sempre i sempre es veurà.³¹

Amb l'al·lusió a «aqueixos canvis que et preocupen», Yxart feia referència a la crisi del positivisme i de la concepció realista de la novel·la a què Oller s'havia d'enfrontar irremissiblement; però no només a això: també a la tendència a utilitzar la literatura com a vehicle d'unes idees amb les quals el novel·lista difícilment podia combregar per dissolvents i contràries a l'ordre moral establert. Els escarafalls de Narcís Oller davant del modernisme provenien en gran mesura d'unes discrepàncies ideològiques contra les quals Yxart, que li feia de mentor literari, no es podia estar de prevenir-lo, ja que transgredien les més fonamentals regles del joc artístic. Així, després d'una carta en

30. Pel que fa a la idea que tenia Yxart de la gent de *L'Avenç*, «Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», especialment la carta núm. 5, datada al Mas Barberà el 2-X-1893, i la núm. 8, a Ciurana el 20-VIII-1894.

31. «Epistolari de Josep Yxart a Narcís Oller», p. 69-70. Vegeu especialment la carta del 5-VIII-1894, en la qual ha de tornar sobre el mateix tema, i la signada a Tarragona el 29-V-1894. En aquest cas, les referències a les generacions joves són absolutament explícites.

què Oller devia recriminar Yxart per l'article que havia dedicat a la representació d'un drama ibsenià, Yxart es veia obligat a recordar-li que, més que el contingut moral i immoral d'una obra, allò que interessava era «la potència artística de qui fa les coses» i, sobretot, que «la nota moral no es pot extremar massa».³²

No era tot el modernisme, per tant, el que rebutjava Narcís Oller. Rusiñol, per exemple, que en aquests moments es declarava admirador incondicional de la dramaturgia maeterlinckiana, que anava adaptant la seva obra als pressupòsits del simbolisme francobelga i havia adequat la seva vida al paper de sacerdot de l'art, mantenia bones relacions amb el novel·lista. El mateix es pot dir de Raimon Casellas, a qui Oller considerava com un dels principals defensors de la seva literatura, a més d'un gran amic.³³ Tant Rusiñol com Casellas, a més, havien entrat a *La Vanguardia* per la porta que els havien obert Yxart, Sardà i Oller, i val a dir que aquests no en van renegar, malgrat l'important paper que van representar els primers en el procés de definició del modernisme. De fet, com ja va dir Jordi Castellanos, «el grup naturalista, coherent amb la seva actitud politico-social, no potencià "el" Modernisme, sinó una tendència, la més moderada socialment de la joventut modernista, la que definia les pròpies actituds en relació amb l'art i la literatura per damunt de les socials i polítiques».³⁴ Però és evident que dins d'aquest «grup naturalista» les posicions no eren homogènies, i que Narcís Oller no hi ocupava precisament el lloc més avançat, ideològicament parlant, cosa que el distingia de les actituds, força més obertes, de Sardà i sobretot d'Yxart. L'escepticisme que, políticament, professava aquest darrer tenia ben poca cosa a veure amb la intransigència fonamental del pensament ollerí, que el feia reaccionar contra tot allò que feia tuf

32. Josep Yxart a Narcís Oller (Tarragona, 27-II-1894), «Epistolari...», p. 69.

33. Narcís OLLER, *Memòries literàries*, p. 337.

34. Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1983 p. 34.

d'immoralitat i feia que s'aliés amb els sectors més retrògrads i tradicionalistes del panorama cultural català del moment. Això s'aparta bastant de la imatge essencialment moderna que s'ha presentat d'Oller, en tant que vèrtex del triangle que ocupava, a Catalunya, els espais que a França corresponien als representants del naturalisme. No resulta gens estrany, en aquest sentit, que la tríada no acabés de trencar mai amb els plantejaments i les plataformes culturals de la Renaixença. Per bé que Yxart apuntés, en bona part de la seva obra crítica, alguns dels presupòsits que havien d'utilitzar els modernistes per presentar —ells sí— les seves reivindicacions a l'entorn de la figura de l'intel·lectual en termes de ruptura, no es pot dir tampoc que aquesta posició no fos compartida pels altres membres del «grup naturalista», molt més conformistes pel que feia a la seva condició de dilettants. Tornant a Oller, és ben probable que mai no s'arribés a qüestionar la situació anòmala de l'escriptor català —Rusiñol sí que ho havia fet, i a propòsit del mateix Oller, quan comparava la diferent circumstància que va envoltar l'edició gairebé simultània de *La febre d'or* i *L'argent* de Zola—, però, en canvi, va reaccionar amb contundència contra alguns dels mitjans emprats pels sectors més radicals del modernisme, demostrant que, de fet, els seus interessos connectaven preferentment amb el projecte conservador de la Renaixença. És des d'aquesta perspectiva que cal interpretar la paròdia olleriana de *La intrusa*, apareguda per acabar de reblar el clau a les pàgines de la visceralment antimodernista *Il·lustració Catalana* de Francesc Matheu: com una voluntat, per part d'Oller, de marcar distàncies amb un moviment que naixia sota el signe de la revolta política, social i cultural.

Per més paradoxal que pugui semblar, *La blusa* va provocar el descontent de Gaietà Soler, un dels antimodernistes més conspicus. L'aversion al moviment arribava fins a tal punt que, tot i considerar les obres de Maeterlinck i dels simbolistes com un infal·lible «remei contra l'insomni»,³⁵ criticava molt dura-

35. Gayetà SOLER, «Un poch de literatura modernista», dins *La Tradició Catalana*, 28-II-1894, p. 59-63.

ment les paròdies que se'n feien, ja que «el procediment belga, per lo molt que tira a la paròdia, està en vies de crear tota una generació d'autors dramàtics del gènere còmic-simbolista, que constituirà una plaga tan temible com la mateixa generació modernista». I encara més si aquestes paròdies provenien de pomes consagrades com la d'Oller. Gaietà Soler considerava que calia evitar de totes passades la divulgació de les noves tendències, encara que fos a través de la burla, perquè allò realment temible, més que no pas les excentricitats elitistes d'una colla d'iniciats, era la popularització d'un tipus de teatre portador d'idees dissolvents i revolucionàries. En aquest sentit, el deixeble de Sardà i Salvany i director de *La Tradició Catalana*, una publicació especialitzada en el comentari de l'actualitat des de l'òptica del regionalisme tradicionalista d'arrel integrista, parlava de la necessitat d'evitar la propagació del «*baccillus Maeterlinck*» i de tots els altres «*baccillus*», «tan negres com ell mateix, i encara més insignificants e imperceptibles», que l'acompanyaven: Hauptmann, Lerberghe, Fulda i «*tutti quanti* escriuen desbarats en forma més o menys dramàtica». ³⁶ Soler acusava el modernisme d'estrangeritzant, de rupturista en relació amb la Renaixença i, per tant, de desnaturalitzat i exclusivista. ³⁷ Era, per a Soler, ³⁸ la «taca heterodoxa i anticientífica» del catalanisme, ³⁹ comparable amb un altre flagell que uns anys abans ja havia sofert la cultura autòctona. Una cultura que, des dels sectors més tradicionalistes i confessionals de la Catalunya de la Renaixença, s'intentava de bastir damunt dels pilars inamovibles de la religió, la pàtria i la tradició. Es refereix, és clar, al fla-

36. Gayetà SOLER, «Un poch de literatura modernista».

37. «Crònica general», dins *La Tradició Catalana*, núm. 6, 15-IX-1893, p. 95.

38. Sobre Gaietà Soler, Josep MASSOT I MUNTANER, «Gaietà Soler i la Solidaritat Catalana», dins *Recerques*, núm. 17, 1985, p. 105-122. Pel que fa a les relacions de Soler amb Santiago Rusiñol i el modernisme, Josep de C. LAPLANA, «Gaietà Soler i Santiago Rusiñol, un diàleg entre fe i cultura en el marc del Modernisme», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalana*, XV. *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 7, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, p. 125-140.

39. «Crònica», dins *La Tradició Catalana*, 15-I-1894, p. 16.

gell revolucionari, republicà, anticlerical i irreverent que, sobretot a Barcelona, la «ciutat» per antonomàsia, suposava un perill real a causa del suport que trobava entre les classes més populars. Tant els uns com els altres, modernistes i revolucionaris, s'havien fet «guerrers [...] per a dar sortida als revolts humors que els hi bullien per dintre l'esgavellada testa, i que, a quedar-hi reclosos, potser los haurien portat cap al temple mani-còmic, a on van finalment a parar de grat o per força los genis més admirats dels modernistes»,⁴⁰ amb la qual cosa la desqualificació del modernisme, com de qualsevol altre projecte polític o cultural subversiu, es fonamentava en la desqualificació personal dels seus adeptes. Com diria Rusiñol més endavant, fent clarament al·lusió als comentaris corrosius dels tradicionalistes, «preferim ser simbolistes i desequilibrats, i fins bojós i decadents, a decaiguts i mansos».⁴¹ Però la veritat és que aquest argument del desequilibri havia de pesar en l'ànim de molts modernistes i havia de contribuir en gran manera al ràpid desgast del terme «modernisme». I encara més si pensem que no tots els que es reconeixien sota aquest qualificatiu haurien subscrit l'anterior afirmació de Rusiñol un cop desballestat aquell grup que, amb motiu de l'estrena de *La intrusa*, s'havia presentat a l'opinió pública com a unitari.

Però no calia ser tradicionalista per fer paròdida del simbolisme. Un dels més constants conreadors del gènere, des de les pàgines de *La Publicidad*, era Daniel Ortiz, més conegut per Doys, pseudònim que li servia per publicar una coneguda secció titulada «Chirigotas». Doys ofería, des de les pàgines del principal òrgan de difusió dels republicans,⁴² la cara jocosa i grotesca de la realitat en un llenguatge plagat de jocs de paraules, d'associacions fàcils i d'acudits. L'estrena de *La intrusa* li va permetre començar el rodatge en l'art de ridiculitzar el tea-

40. Gayetá SOLER, «Un poch de literatura modernista».

41. Santiago RUSIÑOL, «Discurs llegit a Sitges en la tercera "festa modernista"», dins *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, 1976 (3a), vol. II, p. 609-612.

42. Sobre *La Publicidad* del final de segle, J. B. CULLA-Àngel DUARTE, *La premsa republicana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1990.

tre i, en general, la literatura simbolista. Maeterlinck era un filò inexhaustible que el «chirigotero» va començar a explotar amb l'article «¡Quiero ser decadente!»,⁴³ un dels primers textos que Doys va dedicar al que es convertiria en un dels seus temes predilectes, el modernisme, que identificava en bloc amb els «incoherentes, decadentes y hasta [los] delincuentes literarios». L'autor no es podia estar, òbviament, de parodiar alguns dels trets més vistents de la prosòdia maeterlinckiana, però el més interessant és la seva percepció de les manifestacions artístiques de Sitges, destinades «a ponerlo [todo] de abajo arriba y viceversa». Els seus comentaris difícilment poden ser considerats com una crítica oberta contra l'esperit «subversiu» o «immoral» del modernisme i, en canvi, sí que contenen una clara denúncia de l'actitud altament elitista que dominava aquelles manifestacions.

Doys va convertir moltes vegades Rusiñol en protagonista de les seves «chirigotas». El seu posat de sacerdot de l'art, la seva condició de capdavanter del modernisme i, és clar, la seva capacitat d'organitzador, el convertien en una figura especialment atractiva per a una secció eminentment frívola que ocupava una petita part de les pàgines culturals de l'edició de nit de *La Publicidad*. Rusiñol i els seus amics havien entrat a formar part, amb *La intrusa*, del repertori de personatges que poblaven el món de les «chirigotas» i que arribaven al públic rere la pantalla de l'excentricitat i de l'elitisme. Es tractava, sens dubte, d'una arma de doble tall: per una banda, Rusiñol i companyia tenien cada vegada més assegurada la seva projecció pública i, de rebot, la del moviment modernista; de l'altra, es produïa, amb la divulgació de la caricatura del modernisme, un rebaixament dels pressupòsits ideològics i estètics del moviment. I això que *La Publicidad* va participar activament en l'organització de la festa de Sitges —al costat de *L'Avenç*, *La Vanguardia*, *L'Esquella de la Torratxa* i la Sala Parés— i que els seus col·laboradors feren un desplegament d'excepció per cobrir la

43. Daniel ORTIZ, «¡Quiero ser decadente!», dins *La Publicidad*, 14-IX-1893 (ed. de nit). Vegeu referències jocosos a aquest article a l'«Epistolari Rusiñol-Casellas», p. 92-93.

notícia. Ni Pompeu Gener, que es va referir a l'estrena de *La intrusa* com una prova irrefutable de la vitalitat de la cultura catalana, sobretot en comparació amb l'encarcament de l'espanyola,⁴⁴ ni Josep M. Jordà, que es va encarregar de cobrir la corresponsalia del diari a Sitges,⁴⁵ ni J. F. Luján, que va publicar al diari republicà dos articles dedicats a Maeterlinck i a la innovació teatral que s'estava produint⁴⁶ no van arribar a superar les limitacions contra les quals havia de topar la tímida obertura dels sectors republicans a algunes de les propostes del modernisme.⁴⁷ Unes limitacions tant internes com externes que havien d'impedir, en darrer terme, la creació i la posterior consolidació d'un projecte polític i cultural ampli i divers al voltant del moviment: des de l'«elitisme» de les propostes modernistes que ja havia denunciat Doys fins a la mateixa incapacitat del republicanisme possibilista de plantejar la seva política en termes nacionalistes, sense menystenir molts altres entrebancs específicament relacionats amb la manca d'homogeneïtat ideològica i, fins i tot, d'interessos comuns entre els diferents sectors que compartien, això sí, una clara voluntat de transformació de la societat catalana coetània a través d'una acció cultural progressista i modernitzadora.

La dissolució de *L'Avenç* tres mesos després de la celebració de la festa de Sitges demostra la inviabilitat del modernisme com a moviment unitari i homogeni. Amb la revista va desaparèixer també el «grup modernista» que amb tant d'èmfasi havia batejat Joan Maragall en la famosa carta a Antoni Roura. Tanmateix, això no va impedir que el modernisme es mantingués com a actitud i que, per tant, els diversos elements que s'ha-

44. Pompeyo GENER, «Carta máxima. A mi amigo "Clarín"», dins *La Publicidad*, 12-IX-1893.

45. J. [Josep M. Jordà], «La fiesta artística de Sitges», dins *La Publicidad*, 12-IX-1893. Vegeu novament l'«Epistolari Rusiñol-Casellas», p. 92-93.

46. J. F. LUJÁN, «Lo nuevo en el teatro», dins *La Publicidad*, 4-X-1893, i (II), 13-X-1893.

47. Vegeu l'estudi de la cultura republicana reusenca que fa Àngel DUARTE a *Possibilistes i federales. Política i cultura republicanes a Reus (1874-1899)*, Reus, Associació d'Estudis Reusencs, 1992.

vien proposat unir esforços per a una lluita conjunta continuessin la seva trajectòria d'acord amb els propis interessos i moltes vegades completament al marge de la resta de grups. Rusiñol, Casellas i companyia, si hem de fer cas de l'escassa informació que ens ha arribat sobre la manera com van viure la desaparició de *L'Avenç*, no semblaven gaire encaboriats ni per la desfeta del «grup», ni per la interrupció de la revista. Després de l'estrena de *La intrusa* i de la inauguració del Cau Ferrat, Santiago Rusiñol, novament instal·lat a París, va dedicar un parell de línies a la publicació desapareguda en una carta de resposta a Casellas, el qual, des de Barcelona, devia haver-li comunicat que la revista havia deixat de sortir:

Sento molt lo que em dius per una cosa. Perquè, sigue com vulguí, era una revista que es preocupava de les coses de l'esperit tan refotut, cada dia més, a la nostra terra botiguera.⁴⁸

De *La intrusa* va quedar, a més del record vague i l'anècdota curiosa, la petja que Maeterlinck va imprimir en els escriptors catalans més inquiets. Començant pel mateix Rusiñol. El sacerdot de l'art i capdavanter del modernisme, que havia decidit passar per simbolista i desequilibrat, i fins per boig i decadent, abans de doblegar-se al gust del burgès, s'havia començat a prendre molt seriosament la seva faceta literària, la qual, seguint els pressupòsits del simbolisme i del wagnerisme, quedava perfectament ben integrada en una concepció totalitzadora del fet artístic. El sacerdot de l'art, sota l'ègida del simbolisme maeterlinckià, no va escriure textos pròpiament teatrals entre 1893 i 1898, però m'atreviria a dir que tota la producció russinyoliana d'aquests anys es pot entendre com una marxa lenta però progressiva cap al terreny de la literatura dramàtica. Per una raó fonamental: perquè, en esborrar les fronteres entre gèneres, Santiago Rusiñol escriu una literatura a mig camí entre el conte, la crònica periodística, la prosa poètica i el monò-

48. Santiago Rusiñol a Raimon Casellas (París, final de gener 1894), «Epistolari Rusiñol-Casellas», p. 92.

leg teatral, i aquests textos, recollits posteriorment a *Anant pel món* (1896) i, sobretot, a *Fulls de la vida* (1898) forniran d'arguments, durant molts anys, el teatre russinyolià. El tema és sempre el mateix: la situació i el sentit de l'artista dins la moderna societat burgesa. El que canvia és la tipologia dels personatges i les històries concretes, tot i que és fàcil de quedar-se amb la sospita que al darrere dels personatges que representen la figura de l'artista hi ha sempre un referent autobiogràfic. Santiago Rusiñol, el sacerdot de l'art, que sacrifica la seva vida privada als imperatius de l'art, no dubta a convertir-se en personatge de les seves pròpies ficcions literàries i provocar una confusió, cada vegada més acusada, entre la seva imatge pública i la seva vida privada. Una imatge pública que, després de l'estrena de *La intrusa* i coincidint amb la reformulació del modernisme un cop suspès *L'Avenç*, cada vegada manté més relació amb la causa catalanista i amb el procés de recatalanització de Catalunya amb què s'identifica el moviment.

Santiago Rusiñol incorporarà, doncs, al seu paper de sacerdot de l'art els atributs i les funcions propis del croat de la causa. Per això, la festa modernista celebrada el 1894 va anar dirigida de dret a la línia de flotació de Jocs Florals i certàmens literaris, amb la intenció de modernitzar-los; per això, Rusiñol va pronunciar un discurs d'homenatge a Frederic Soler on recreava i recuperava tots i cadascun dels símbols i mites d'un catalanisme més aviat de tendència conservadora; per això el Cau Ferrat es va veure progressivament envaït pels socis de centres i associacions catalanistes que començaven a identificar-lo no només amb la Meca de l'art modern, sinó també amb el símbol del regeneracionisme catalanista; per això, Rusiñol va acollir-hi, l'any 1895, l'Orfeó Català en pes; per això, finalment, ell i els seus amics van anar perfilant la idea, tot al llarg de 1896, de crear una alternativa viable al *género chico* mitjançant la «invenció» d'una tradició de teatre líric català que es va iniciar amb l'estrena de l'òpera *La fada* —llibret de Jaume Massó i Torrents i música d'Enric Morera— i que va trobar una certa continuïtat en l'intent de crear una temporada comercial de teatre líric català a Barcelona. La primera vegada, l'intent no passà

d'això, d'intent. Malgrat tot, l'eufòria que va produir l'èxit de *La fada* entre un públic catalanista, combatiu i nombrós, va fer que autors com Santiago Rusiñol es decidissin a fer la seva aportació particular al teatre líric català. A final de 1897, *L'alegria que passa* hauria estat a punt d'estrena si el projecte no hagués fet fallida abans de començar. D'aquesta manera, el quadre líric en un acte amb què Santiago Rusiñol havia de fer l'entrada triomfal al món del teatre es va haver de passar, un cop publicat per la tipografia de L'Avenç, molts mesos a l'abast únicament del públic lector. A les taules escèniques no hi arribà fins que un jove dramaturg fascinat per *La intrusa* i, en general, per l'obra maeterlinckiana, no va posar en funcionament un altre projecte destinat a modernitzar i a regenerar el teatre català. El jove dramaturg, de nom Adrià Gual, considerava *L'alegria que passa*, un producte de qualitat idèntica a la de les *Oracions* que responia al concepte d'art total per la integració que feia de diferents llenguatges artístics —del dramàtic al poètic, del musical al pictòric— i dirigit també a un públic refinat i culte, un model per a la renovació de l'escena catalana. Per això la va estrenar, la nit del 19 de gener de 1899, durant la segona sessió del Teatre Íntim, una iniciativa amb què Gual va contribuir decisivament a la consolidació del teatre simbolista.

LA PROPOSTA SIMBOLISTA

L'alegria que passa no tracta un tema ni especial ni innovador en el conjunt de l'obra de Santiago Rusiñol. És, de fet, una variació més de la principal línia temàtica que l'artista havia anat seguint des del moment que va començar a escriure; una línia que enllaça les cròniques publicades a *La Vanguardia* amb les narracions destinades a *Anant pel món* o a *Fulls de la vida*, amb els poemes en prosa d'*Oracions* i amb *Els caminants de la terra*, el text que va convertir Santiago Rusiñol en l'introduïdor del poema en prosa a Catalunya i que contenia, en embrió, la idea mare de *L'alegria que passa*. *Els caminants de la terra* va

passar, l'any 1898, de poema en prosa a «quadro líric», de monòleg sorgit d'una veu fàcilment identificable amb la figura de l'artista que s'estava construint Rusiñol a una polifonia de veus provinents, totes elles, de personatges desarrelats, marginals i inquietos, personalment i intel·lectualment parlant. Identificat amb el mític Jueu Errant, en la seva accepció wagneriana, l'artista és el despert entre adormits, l'ésser que, havent comès el pecat de la saviesa, és condemnat a vagar eternament, com una ànima en pena:

On van els caminants de la terra, ni ells mateixos ho saben. Van d'esma, atrets per lo desconegut, fiant-se en lo que vindrà, provant sempre terres noves com remeis nous an els seus mals, fascinats pel blau cel lluny, i... qui sap?... somniant potser en lo infinit, en el sempre més d'un fatalisme sens límits.

L'artista és un caminant de la terra, un caminant que sequeix una «carretera polsosa», blanca i sense final conegut. Ni el cansament ni la decepció el fan desistir de continuar el viatge, al qual, com resa la veu del «Cor de gimnastes i pallassos» d'*Els caminants de la terra*, no es pot humanament sostreure, perquè l'artista és també l'escollit, l'ésser sotmès a la fatalitat d'una vocació indefugible i abocada necessàriament al sacrifici:

Som els joglars del poble, pasturant pel camí les engrunes dels pobres. Disfressats amb retalls de la misèria dels altres sargides a sobre nostre; nascuts anant pel món; formada nostra parla de l'escòria de paraules pertot arreu recollides, seguim també la polsosa carretera. Nostra missió és fer riure, i no ens queda ni una arruga d'alegria! Tenim de divertir el poble, amagant el sofriment darrere d'una rialla; tenim de pidolar amb ganyotes que inspirin el goig de viure. No podem demanar la pietat que mereixem, perquè els homes no s'allunyin de prop nostre. Caminar és nostre ofici, arrossegar la tristesa per les planes, i amagar les misèries, per presentar-nos riallers a les tristes arenes i seguir caminant. Ombra, no ens deixis, que no podem aturar-nos!

En la veu dels gimnastes i dels pallassos és fàcil de trobar-hi el punt de partida de *L'alegria que passa*. L'obra recrea simbòlicament la irreversible marginalitat de l'artista en el si de la moderna societat burgesa. Una societat materialista, farisea, prosaica i grisa que rebutja l'artista un cop se n'ha servit, jun-

tament amb la seva obra, com a bàlsam i consol de l'esperit modern, malalt de progrés i desproveït de qualsevol esperança de redempció. La societat és representada pel poble de carretera i pels seus habitants:

L'escena passa en un poble indiferent, vulgar, ensopit. En el fondo, travessant l'escenari, hi ha la carretera, ben polsosa, i dos o tres guarda-rodes. [...] A primer terme, una placeta. A l'esquena, una iglésia, sense estil ni ordre d'arquitectura, amb tres esglaons al portal, i una capelleta amb un fanal apagat. [...] Al mig de la plaça, mitja dotzena de plàtans ben polsosos i malalts, i dos bancs corcats, de pedra. Comença la tardor. De tant en tant caurà alguna fulla seca. Mentres duri la comèdia, per la carretera passaran uns pobres amb un carretó, un noi arplegant fems, adormit. Són dos quarts de cinc de la tarda.

L'acotació inicial es caracteritza per la presentació d'una atmosfera dominada per la monotonia, el tedi i l'ensopiment, sensacions que l'autor aconsegueix de suggerir a partir de l'ús sistemàtic d'una adjectivació altament significativa —«poble indiferent, vulgar, ensopit», «carretera polsosa», «fanal apagat», «plàtans polsosos i malalts», «bancs corcats», «fulla seca», «carro anant molt a poc a poc», «carreter adormit»— i d'unes imatges igualment tòpiques que, pel simple fet de l'acumulació, esdevenen efectives. En el moment de l'escenificació, aquests elements es veuen reforçats per l'ambientació musical i altres efectes sonors com ara la cançó dels boters, la cançó dels ferrers, els cops del mall sobre l'enclusa, el toc d'oració, l'avemària o el toc de les hores.

Durant els quatre primers actes, aquesta atmosfera és la protagonista absoluta de l'obra, fins que un element extern interromp de forma sobtada la monotonia. Els artistes de circ que arriben al poble —el Clown, Cop de Puny i Zaira, «símbol de la poesia que passa», amb un mico, un carro, molt soroll i molta gatzara— personifiquen la poesia i la llibertat en contrast amb la prosa i l'immobilisme dels habitats del poble de carretera, els quals, significativament, quan no dormen, només pensen i parlen de dormir. Tots, tret de Joanet, un personatge que, ja des del primer moment, però sobretot després de conèi-

xer Zaira, es planteja la possibilitat d'escapar de l'ensopiment d'una existència monòtona i grisa a la qual, tanmateix, restarà fatalment condemnat després de la partença dels comedians:

JOANET (*mirant per on ha marxat el carro*): Déu meu! Adéu, poesia! Adéu, visió d'un instant! Aneu enllà, mentres jo em quedo encastat aquí, a la prosa! Amb vostres cançons amargues i rialleres, em deixeu una recança, el buit al cor, d'un trosset de joventut que corre darrera vostre! Sou l'alegria que passa. I que trista és l'alegria per als que passen i els que es queden! Com que sóc fill del terròs, m'haig de veure condemnat a veure sempre la iglésia, a sentir aquestes comparses, a veure aqueixes parets, a morir d'ensopiment i a no adonar-me del viure. Dormim. (*S'apoya en un plàtano i cau una pluja de fulles seques.*) Dormim al llit de la prosa, ja que em fuig la poesia.

I és que, en definitiva, l'ideal resulta sempre inabastable, com ho demostra el fet que Zaira —«un núvol d'estiu»—, personificació de l'ideal de Joanet —«l'heura arrapada»— sigui també incapaç d'assolir el seu:

JOANET: Córrer, sentir-me volar, anar abraçat per la ruta, veient passar el món com si rodés per mes plantes; relliscar ran de terra, a bracet de ma estimada; córrer pobles i fronteres, portats del vent de la sort, i besar-se amb ales ben esteses.

ZAIRA: Ai, amic meu! Jo, al revés! Poc es pensa, quan, ja fosc, travessem amb el carro per algun poblet de la ruta, la tristesa que jo sento veient sota el quinqué aquells grups de família vora el caliu! La tristesa sentint gronxar un bressol; l'enyorament d'una vida reposada, d'un home que m'estimés a mi sola, i em deixés morir tranquil·la sobre els seus braços honorats! Quan veig això tot passant, quin fred que fa dintre el carro! Quina fosca... i quina vida! «Déu meu —penso—, si ara et poguessis quedar! Si hi hagués qui et recollís, com viviries arrupida, estimant amb tota l'ànima».

Aquests dos personatges i la relació que mantenen des del moment que entren en contacte els dos mons constitueixen el principal motor de l'obra i, alhora, atorguen a *L'alegria que passa* una dimensió que va més enllà del simple maniqueisme com a forma de tractament de la realitat.

La figura del Clown personifica la concepció russinyoliana de l'artista, de l'intel·lectual. És, juntament amb Zaira, el personatge més positiu de l'obra. Se'n distancia, això no obstant,

per la manca de complexitat psicològica. «Bohemí, amb bons sentiments, burlant-se fins d'ell mateix», és a dir, dotat de la capacitat de situar-se críticament enfront de la realitat, representa l'ésser privilegiat, amb un punt de messiànic i en constant recerca d'un ideal que es troba sempre «més enllà de l'horitzó» i «no es pot mirar sense tenir un dubte al cor, un sentiment de vaguetat, un buit d'absència de l'ànima que se'n va seguint anguniosa la vida, amb l'afany de descobrir sa llargària, que arriba a semblar infinita». Com els saltimbanquis, la missió dels quals és «divertir el poble, amagant el sofriment darrera d'una rialla», l'intel·lectual, l'artista, se sacrifica per redimir la societat del mal de prosa i espera, en contrapartida, el reconeixement i l'acceptació del seu rol dins l'engranatge social. Tanmateix, la «gent de bé», que a *L'alegria que passa* com en altres obres de Rusiñol representa el conjunt de la societat, mai no accepta els termes en què l'artista planteja la seva relació. La cançó de Zaira, plagada de motius típicament decadentistes, sintetitza a la perfecció la situació i el sentit de l'artista en la societat:

De terres enllà
portem la tristesa,
la portem pel món
per deixar-la enrere.

Pertot a on passem,
passem ben de pressa,
per no encomanà'ns
el mal de la terra.

El mal de l'amor,
el mal que s'arrela
i deixa en el cor
enyorança eterna.
Tant si plorem, com si patim,
hem de fer riure,
hem de cantar per viure.

Tal com diu la tornada, la condició de l'artista és immanent i, per tant, indefugible. També té un important component de sacrifici:

Com flors esmortuïdes
creixem en la serra
i anem desfullant-nos
en la carretera.

Les fulles que ens cauen
són cançons bohèmies
que sembren poesia
i la prosa enterren.

De l'arbre del món
som les fulles seques,
regades de llàgrimes
i rodolant sempre.
Tant si plorem, com si patim,
hem de fer riure,
hem de cantar per viure.

Tan significativa i deliberada com la cançó de Zaira és l'acotació que la segueix —«Ningú aplaudeix. No ho han entès»— perquè, just en aquest moment, esclata el conflicte. Un cop acabada la cançó, Zaira passa la safata entre un auditori ben poc generós. Joanet és l'únic que hi posa una moneda i la ballarina, ofesa, la rebot per terra davant la indignació de tot el poble:

L'ARCALDE: Fora del poble!

TOTS: Fora!

L'ARCALDE: Fora del poble! Saltimbanquis, poetes, comedians! Fora d'aquí, somiatruïtes!

Les possibilitats que té l'artista de trobar i conservar el punt just d'equilibri amb la societat són, per tant, ben remotes, i la ruptura esdevé insalvable, com ho demostra el desenllaç de *L'alegria que passa*. Amb el rebuig dels saltimbanquis per part del poble, aquest, «indiferent, vulgar i ensopit», es nega voluntàriament la presència de Zaira, el consol de la poesia. Les paraules del Clown són dràstiques i concloents:

CLOWN (*tirant-los tots els quartos per la cara*): Què se'ns en dóna, del teu diner! Aquí el tens! Poble pasturant terrossos! No en tastareu, de poesia! Us condemno a prosa eterna; us condemno a tristesa perdurable! (*Rient i tocant el bombo.*) Visca la bohèmia! Visca la santa alegria!

Aquest consol quedava reservat a una elit prou capacitada —per educació, cultura i sensibilitat— per entendre i apreciar en tot el seu valor un art que és bàlsam, consol i, en darrer terme, «oració».

El discurs ideològic i estètic de Santiago Rusiñol va assolir a *L'alegria que passa* un dels nivells de màxima tensió. La ruptura entre l'artista i la societat, que tenia en la cultura la seva principal i potser única via de regeneració, legitimava la defensa d'un art i d'una literatura per definició minoritaris i antisocials. És el mateix discurs que es troba a la base d'obres com *Oracions* o *Fulls de la vida*, dels diversos parlaments amb què Santiago Rusiñol acostumava a coronar totes les seves intervencions públiques, o d'obres posteriors com *Cigales i formigues*. I és prou conegut:⁴⁹ Rusiñol atacava directament la burgesia autòctona perquè no era prou «burgesa», és a dir, prou moderna per concedir a l'art i a l'artista el tracte de privilegi que es mereixien per la seva funció social, i deixar definitivament enrere tots els prejudicis propis de la «menestraleria». Així, des d'una posició d'artista consagrat que li permetia d'actuar com a consciència crítica, arremetia contra «tots els que no tremolen per dins davant d'una posta de sol, davant d'una dona que plora, davant d'un núvol rosat que passa o d'una aurora que despunta»,⁵⁰ i no s'estava de dir que només una societat assentada sobre uns valors artístics i culturals fermes tenia guanyat el dret a la supervivència.⁵¹ Tota aquesta retòrica, revestida d'un idealisme esteticista i aristocratitzant, havia esdevingut inherent a l'obra i a la figura pública de Rusiñol des del moment que el pintor va decidir de representar el paper de l'Artista, amb majúscula. Amb

49. Joan Lluís MARFANY, «El modernisme», dins Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Editorial Ariel, 1987, p. 75-142.

50. Santiago RUSIÑOL, «Modernisme», dins *Obres completes*, vol. II, p. 612-615.

51. Rusiñol va fer aquesta afirmació en el discurs que pronuncià a Sitges amb motiu de la inauguració del monument al Greco, just durant el desenllaç de la guerra de Cuba. Va ser transcrit per T.V.O, «El Greco» dins *El Eco de Sitges*, núm. 653, 4-IX-1898, p. 1-2.

L'alegria que passa, tanmateix, prenia cos, pujava a les taules escèniques i es feia accessible a un públic ampli que no dubtaria a identificar els saltimbanquis foragitats del poble de carretera amb el mateix autor de l'obra, que acabava de refermar, d'aquesta manera, la seva imatge d'artista modern.

La modernitat de *L'alegria que passa*, perfectament detectada per Adrià Gual,⁵² tenia a veure amb la indefinició, amb els subtils estats d'ànim que caracteritzen els personatges de Joannet i Zaira, dues ànimes sensibles atrapades entre el desig de felicitat i la temptació de l'abisme, el rabeig en la tristesa, la monotonia i el tedi. Són sensacions, totes elles, difícils de traspassar al públic teatral. Sobretot si aquest era, com ho era el català del tombant de segle, pèssimament educat. I encara més si tenia, com tenia, prevencions d'alguna mena: ideològiques, per exemple. I abonades per la crítica, una crítica militant, decantada clarament cap al catalanisme i incapaç de superar els prejudicis contra unes concepcions de la realitat i de l'obra d'art que, segons ella, eren socialment nefastes.

L'estètica i l'ètica decadentistes, presents a *L'alegria que passa* com a *Els caminants de la terra*, van provocar la severa amonestació que va aparèixer a la revista *Catalònia* de la ploma d'Ignasi Iglésias: «El decadentisme, tan impropï de l'esperit dels catalans, ha entrat triomfalment a casa nostra».⁵³ L'obra, per la coloració fonamentalment escèptica amb què presenta les relacions entre l'ideal i la realitat, la poesia i la prosa, l'individu i la societat, era, segons Iglésias, una nova «queixa» sorgi-

52. Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Ed. Aedos, 1960, p. 95. L'interès que va desvetllar des d'un primer moment *L'alegria que passa* en Adrià Gual queda perfectament palès en un article que aquest va escriure amb motiu de l'homenatge a Santiago Rusiñol, el 1926. Vegeu Adrià GUAL, «*L'alegria que passa*. En homenatge», dins *La Veu de Catalunya*, 9-I-1926.

53. I. I. [Ignasi Iglésias], «Bibliografia: *L'alegria que passa*. Quadre líric en un acte, per Santiago Rusiñol. Música d'Enric Morera», dins *Catalònia*, núm. 3, 25-III-1898, p. 52-53. Comenta com, al cap de molts anys, quan *L'alegria que passa* havia esdevingut una de les obres emblemàtiques i més ben considerades de Rusiñol, Iglésias va recordar, en un homenatge dedicat a l'artista el gener de 1926, que ell havia estat un dels primers a lloar l'obra.

da d'una ànima malalta, d'«una ànima que no pot gaudir la vida i que sols se sent acariciada i satisfeta entre tristeses i entre celatges entelats per espessos teixits de boires grises. En Rusiñol només se sent consolat en ses penes davant de tot lo que mor, davant de tot lo que va a la posta i de tot lo que es mustiga de fred o d'enyorança; produint-li un cert malestar, una certa angoixa, la sola contemplació de les exhuberàncies de Natura, quan aquesta es presenta a sos ulls ben sana i vigorosa: eternisant la vida». Tanmateix, el cant a la vida, a la força i a l'optimisme que hauria permès a Iglésias presentar el quadre líric de Rusiñol com a model indiscutible per a la regeneració de la malmesa escena catalana, quedava més o menys compensat per la «sinceritat» que caracteritzava la cosmovisió russinyoliana. Per això, continuava, «l'admirem i el respectem, perquè sempre se'ns presenta tal com és, amb tota sinceritat, malalt i trist, cultivant les seves tristeses, cantant-les, exalçant-les, volent-les encomanar als altres, no podent mai desfigurar la seva ànima essencialment catalana, ja que en ses obres no hi manca pas quelcom de falaguer, ni aquell agredolç tan propi de la nostra terra».⁵⁴

La catalanitat essencial de l'ànima de Rusiñol es manifestava, segons Iglésias, precisament en tots aquells aspectes que connectaven *L'alegria que passa* amb la tradició del realisme i del costumisme humorístic típicament vuitcentistes. D'una banda, lloava el «vigor» amb què l'autor havia sabut traçar els personatges, arrancats «de la vida real». De l'altra, demostrava un interès molt especial a remarcar la pretesa comicitat de l'obra en detriment de l'ambigüïtat, els mitjos tons i els matisos que resulten del joc de psicologies en conflicte. És ben significativa, en aquest sentit, la lectura que va fer Iglésias del desenllaç de *L'alegria que passa*. Els mitjos tons i els matisos que feien de l'obra molt més que un simple drama de tesi havien desaparegut per tal d'abonar una interpretació perfectament compatible amb la ideologia vitalista que, des de les pàgines de *Catalònia*, es presentava com a principal i més moderna via per

54. I. I., «Bibliografia: *L'alegria que passa*», p. 53.

aconseguir la regeneració de la societat catalana. Zaira i Joanet, afirmava Iglésias, «són dos cors que no es poden arribar a comprendre. Com tampoc el poble comprèn els gimnastes, aquella colla de bohemis que van deixant arreu un rastre d'alegria de què els altres se gaudeixen; i els insulta i apedrega quan menyspreen el diner amb què ha recompensat el llur treball. Els gimnastes, al veure's apedregats per aquells sers eternament enso-pits, diuen en to sentenciós i com fent-los denteta: "No en tastareu, de poesia!" I desapareixen en mig d'una cridòria im-mensa!».

Iglésias no devia oblidar, d'altra banda, la participació activa de Santiago Rusiñol en la campanya regeneracionista contra el *género chico* i el «flamenquisme» que havia tingut en l'estrena de *La fada* un dels moments més àlgids, ni que la creació de *L'alegria que passa* responia directament al projecte d'implantació d'un teatre líric català.⁵⁵ Rusiñol, de fet, s'havia encarregat que no hi pogués haver cap dubte en relació amb un dels principals motius que l'havien portat a escriure l'obra, com ho demostra la picada d'ullet que dirigia al públic en incloure, just a l'inici de la primera escena, una mostra representativa de les perniciosos influències del *género chico*. Només aixecar-se el

55. L'acollida, d'allò més favorable, de l'edició de *L'alegria que passa* es va fer, en general, en clau catalanista. *El Eco de Sitges* (núm. 627, 17-III-1897, p. 2) corroborava, a propòsit de *L'alegria*, la fama de «autor catalanista de altos vuelos» que havia anat adquirint Rusiñol. Francesc DALMASES I GIL, des de les pàgines de *Lo Teatro Regional* (núm. 319, 19-III-1898, p. 100-101) i Josep ROCA I ROCA des de *La Vanguardia* (27-III-1898) i *L'Esquella de la Torratxa* (núm. 1002, 25-III-1898, p. 207) van coincidir amb el mateix Ignasi Iglésias a l'hora de plantejar la necessitat que l'obra fos ben aviat representada, no només per poder-ne apreciar l'efecte totalitzador, sinó, sobretot, perquè l'estrena del «quadro líric» de Rusiñol i Morera havia de suposar un nou i decisiu pas en la campanya per a la creació d'un teatre líric català alternatiu al *género chico*. Val a dir, a més, que *L'Atlàntida* va començar a anunciar molt aviat l'aparició de *L'alegria que passa* (vegeu núm. 40, 1-I-1898, p. 23) i posteriorment en va reproduir un fragment (núm. 45, 19-III-1898, p. 2-4), i que *Lo Somatent* de Reus també va reproduir diversos fragments de *L'alegria* («La cançó de Zaira», 27-III-1898, i, amb motiu de l'estrena de l'obra, l'escena V al número de 18-I-1899).

teló, Rusiñol havia previst que se sentís la tonada següent, que devia fer les delícies de tot el públic catalanista sense perdre en cap moment el caire humorístic:

ELS BOTERS (*cantant*):

*Mis ojos se conmovieron, ¡ay!,
al contemplarte,
mi carubín.*

*¿Cómo no amarta,
siendo tan bella?
Tú eres l'astrella
preziosa aburí.*

*¿Cómo no amarta,
siendo tan bella?
Tú eres l'as...tre...lla
prezio...za aburí,
Sé.⁵⁶*

Per tot plegat, la ressenya de *Catalònia* acabava amb una clara prova de reconeixement del valor de la primera temptativa teatral de Santiago Rusiñol. Malgrat el decadentisme. *L'alegria que passa*, va concloure Iglésias, «és, en resum, una joia de l'art líric-dramàtic de Catalunya.»⁵⁷ No podia ser d'altra manera: *Catalònia* representava l'intent de reconstituir el moviment modernista a l'entorn d'un òrgan d'expressió que canalitzava, com ho havia fet anteriorment *L'Avenç*, els interessos dels diferents elements que continuaven mantenint una comuna actitud modernista tot i l'adversió que començava a produir el terme entre els mateixos modernistes. Segons Maragall, el moviment havia «reprès fort a Barcelona: ahir estreno de *Mossèn Janot*, avui lectura de Rossinyol a l'Ateneu, demà sortirà el cartell de la *Ifigènia* (pintat per Utrillo)... vaja, tot va bé, i *ande* el moviment».⁵⁸

Tota aquesta agitació arrencava, en bona part, de l'èxit de

56. Pel que fa a les il·lustracions musicals de *L'alegria que passa*, vegeu Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*. Barcelona, 1985, Curial Edicions Catalanes, p. 284. Hi remarca el component nacionalista de la música del quadre poemàtic, molt més acusat que en *La fada*, més pròxima al wagnerisme.

57. I. I., «Bibliografia: *L'alegria que passa...*», p. 53.

58. Joan Maragall a Antoni Roura (5 d'octubre 1898), p. 1127a.

l'estrena de *La fada* i tenia en el catalanisme una de les principals raons de ser, a més de la garantia que aquesta vegada el moviment no havia de quedar limitat a uns quants iniciats, sinó que podia assolir el suport d'importants sectors de la burgesia catalana, ja no només barcelonina. I és que la primera *Catalònia* representava la unió entre modernisme i catalanisme. Encara més: la consideració del catalanisme intervencionista o possibilista com un dels projectes polítics més moderns, cosa que, en relació amb la cultura, establia una idèntica correlació de forces entre tots dos «ismes». Ho demostra la jerarquització a què van quedar sotmesos, a *Catalònia*, els diferents corrents estètics en voga durant el tombant de segle. Així, el vitalisme que informava la visió del món del comentarista de *L'alegria que passa* es trobava en la punta de la llança de la modernitat, molt per damunt d'aquell art «exquisit» però també «de dolor», «de descomposició de la naturalesa humana, de la vida d'aquest món» i, sobretot, «terriblement individualista»⁵⁹ que caracteritzava, segons Joan Maragall, el drama *Silenci*, d'Adrià Gual. Malgrat tot, les reticències que demostraven els redactors de *Catalònia* enfront de l'esteticisme decadentista quedaven, de moment, en un segon terme, perquè del que es tractava era d'afirmar la vitalitat real d'una cultura i d'una societat capaces de generar productes per definició moderns.

Les reticències enfront del decadentisme i del projecte renovador de Gual no provenien únicament del catalanisme. Pràcticament tota la crítica coincidia a considerar la tasca del Teatre Íntim com «lo triomf de l'art, sigui qualsevulla el nom amb què aquest art se bategi»,⁶⁰ però també eren gairebé unànimes les preevencions contra la manera com arribava al públic la revolució escènica proposada per Gual. Se li va retreure, so-

59. M. [Joan Maragall], «Bibliografia: *Silenci*. Drama de món d'Adrià Gual», dins *Catalònia*, núm. 2, 25-III-1898, p. 54-55.

60. Francesch RIPOLL, «Teatre Íntim.- *Silenci*.- *L'alegria que passa*», dins *La Veu de Catalunya*, 18-I-1899. Vegeu també J. M. JORDÀ, «Teatro Íntimo: *L'alegria que passa* por Santiago Rusiñol», dins *La Publicidad*, 17-I-1899.

bretot, l'elitisme de la seva proposta, per la potenciació unidireccional del simbolisme francobelga⁶¹ i per l'aire de cenacle per a iniciats que prenien les representacions. L'elitisme de l'Íntim poca cosa tenia a veure, tanmateix, amb la factura d'una obra com *L'alegria que passa*, la qual, a diferència del teatre de Gual, on l'acció i les situacions dramàtiques restaven subordinades a l'aprofundiment de la psicologia dels personatges o bé aquests abandonaven tota la seva individualitat per esdevenir pures abstraccions, afegia a la seva condició de quadre simbòlic i poemàtic i, per tant, modern, una sèrie de concessions al gust del gran públic que la convertien en una obra perfectament comercial. Tota la premsa humorística i satírica de Barcelona, que tenia en Adrià Gual i les seves obres un dels principals filons temàtics, es va haver de treure el barret davant l'estrena de *L'alegria que passa*, una obra que, en paraules de Doys, «es uno de tantos agrídulces de Rusiñol, sencillo y sentido. En este terreno me gusta el portaestandarte del modernismo bajado desde las cumbres de Montmartre».⁶²

Que *L'alegria que passa* constituïa una proposta interessant de cara a iniciar una tradició dramàtica moderna i plausible a Catalunya és el que volia dir Josep Roca i Roca quan afirmava, a *L'Esquella de la Torratxa*, que la nova producció de Santiago Rusiñol era «teatro nou; però no teatre íntim».⁶³ Aquesta opinió, la compartien explícitament o implícitament la major part dels crítics del moment, que en general van tendir a remarcar, per damunt dels aspectes innovadors de l'obra i de la lectura simbòlica que aquesta exigia, tots aquells elements que la connectaven amb la tradició dramàtica autòctona. Costumisme, humor agre dolç, pintoresquisme escenogràfic i lingüístic i potenciació de situacions dramàtiques convencionals eren els

61. Joan PÉREZ-JORBA, «Els conscients, poema dramàtic de Ignacio Iglesias», *La Publicitat*, 29-VII-1898 (el d. de nit).

62. Doys, «Chirigotas», dins *La Publicidad*, 17-I-1899.

63. P. del O. [Josep Roca i Roca], «Crònica», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1045, 20-I-1899, p. 39. També J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona», dins *La Vanguardia*, 22-I-1899.

principals ingredients que destacaven tant el comentarista de *Lo Teatro Català* —una revista programàticament antimoder-nista— en qualificar *L'alegría que passa* de «bonic, ben combi-nat i detingudament estudiat quadro de costums [...] que veurà amb gust, no direm una concurrència íntima o amiga, sinó un públic heterogeni i vivament imparcial»,⁶⁴ com el d'*El Noticiero Universal*, que recomanava l'obra «por los muchos chistes de la misma».⁶⁵ Miquel i Badia, del *Diario de Barcelona*, feia una descripció detalladíssima de l'escenografia i acabava comentant que «el entusiasmo del público fue tal que hasta lle-garon a olvidarse las reglas sentadas por el Teatre Íntim, o sea las de que no debe suspenderse la acción con llamamientos a las tablas, ni repeticiones, ni con otros vicios admitidos en tea-tros que atienden más a la especulación que al arte en serio»;⁶⁶ i Claudi Planas i Font conduïa l'atenció dels lectors de *La Re-naixensa* cap a l'espectacular aparició en escena del carro dels saltimbanquis, «un tros de realitat artística clavada a les taules» capaç de fer aplaudir el públic «com quan està entusiasmat de debò».⁶⁷

Heus aquí una de les limitacions de la modernitat de *L'ale-gria que passa*: l'intent de casar modernitat i tradició va con-vertir l'obra en un producte ambivalent que contenia tots els elements que feien possible tant la lectura costumista com la interpretació en clau simbolista.⁶⁸ Aquesta paradoxa, ben lluny

64. Jo, «Teatro Líric.- *La alegría que passa*», dins *Lo Teatro Català*, núm. 402, 23-I-1899, p. 2.

65. M., «Teatro Lírico», dins *El Noticiero Universal*, 17-I-1899.

66. F. M. Y B. [Francesc Miquel i Badia], «Teatre Íntim.- Presenta-ción», dins *Diario de Barcelona*, 17-I-1899.

67. Claudi PLANAS Y FONT, «Teatro Íntim», dins *La Renaixensa*, 19-I-1899.

68. Un intent d'interpretació del símbol de *L'alegría que passa* el trobem en la crítica de Marian ESCRIU FORTUNY a *Lo Teatro Regional*. Ho va fer, sig-nificativament, en clau realista i el resultat és prou representatiu de les po-ques taules que tenia una part important de la crítica catalana a l'hora d'in-terpretar amb justesa les obres estèticament avançades. Vegeu «Teatre Íntim», núm. 363, 21-I-1899, p. 30. El mateix es desprèn de la ressenya de *L'alegría que passa* signada per Francisco COLOM I ESCODA a *Lo Somatent* de Reus, 13-III-1898.

de ser interpretada com un defecte, va ser presa sense cap mena de vacil·lació com una de les principals qualitats de *L'alegria que passa*. Josep Roca i Roca, primer des de *L'Esquella* i al cap de dos dies a les pàgines de *La Vanguardia*, va confessar la seva sorpresa davant el fet que una obra «tan nueva por sus tendencias como rica y lozana por sus medios de expresión» fos el resultat del «maridaje íntimo de la realidad y el idealismo que en ella felizmente se consuma». ⁶⁹ Per idealisme entenia «la condensació d'una idea poètica i simbòlica»; ⁷⁰ per realitat, la impressió que feia aquesta idea a través dels procediments teatrals emprats per Santiago Rusiñol, que no tenien res a veure, segons el crític, amb el teatre «a la sordina i de calculada concentració» que es feia a l'Íntim. Entre aquests procediments destacava un «ambient pintoresc digne realment de l'escenari», un «llenguatge exhuberant de locucions e imatges pintoresques» que és «do llenguatge mateix del poble enriquit per la imaginació galana i fecunda d'un humorista de primera força», i unes escenes «d'una intensitat i d'una vida que mai havíem vist en lo teatro». No cal que hi insistim més: són les mateixes contradiccions internes de l'obra les que van convertir *L'alegria que passa* en un model per a la regeneració de l'escena catalana, cosa que, sempre segons Roca i Roca, difícilment podien haver aconseguit les obres que seguien fidelment les regles del Teatre Íntim. Amb aquesta observació, el crític no es proposava dinamitar la proposta dramàtica de Gual. Només intentava desmarcar-ne les obres que, com *L'alegria que passa*, «con sus destellos de luz y de color, con su fuerza poética y su aroma popular, se desbordan del escenario, no caben, ni son pertinentes tales miramientos. En el aplauso franco del *gros public* encontrarán mayor vida y aun podrán proporcionar a los iniciadores del Teatre Íntim la gloria de haber contribuido poderosamente a la regeneración de la escena catalana, que bien lo necesita». ⁷¹

69. J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona», dins *La Vanguardia*, 22-I-1899.

70. P. del O., «Crónica», p. 39.

71. J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona».

L'èxit de crítica i de públic que va obtenir l'estrena de *L'allegria que passa a l'Íntim* es va repetir al cap de pocs mesos, l'agost de 1899, quan el quadre poemàtic es va convertir en el plat fort de l'anomenada cinquena festa modernista de Sitges. En aquesta ocasió, l'acte tenia com a objectiu últim propugnar la renovació del teatre català des del punt de vista líric i va consistir en una vetllada liricodramàtica coprotagonitzada per la reposició de l'obra de Rusiñol⁷² i l'estrena de *La reina del cor*, d'Ignasi Iglésias, amb il·lustracions musicals d'Enric Morera. Completaven el programa la representació d'*Els lladres*, del mateix Iglésias, la interpretació, ja habitual en aquesta mena d'actes, d'*Els Segadors*, i un concert de Joaquim Nin. El fet de reunir Rusiñol, Iglésias i Morera en una funció teatral conjunta sembla un intent de la recentment creada Agrupació Catalanista de Sitges⁷³ de convertir la Blanca Subur en plataforma propagandística de la renovació de l'escena catalana. *El Eco de Sitges* hi va contribuir amb l'edició d'un número especial dedicat als autors que participaven en la «solemnidad teatral lírica catalana», als quals anomenava «héroes», «paladines del renacimiento de nuestra literatura y predicadores de las nuevas ideas en todas las manifestaciones del arte»,⁷⁴ d'acord amb el to vitalista i la tendència regeneracionista que caracteritzaven la revista en aquests moments de màxima ebullició del catalanisme.

72. L'acte de Sitges es va ressentir considerablement de l'absència de l'artista en l'organització i no va tenir ni de bon tros la significació programàtica ni la transcendència dels anteriors. Rusiñol, entre el començament de març i els primers dies de juliol de 1899, es va haver de sotmetre a una cura de desmorfinització al Sanatori de Boulogne sur Seine. Immediatament després va passar una temporada de convalescència al balneari de Cardó. Per a més informació, vegeu *El Eco de Sitges*, núm. 680, 12-III-1899, i núm. 699, 23-VII-1899. Vegeu també Pere ROMEU, «Sobre la taula», dins *Quatre Gats*, núm. 6, 16-III-1899, p. 2, i núm. 12, 4-V-1899, p. 3.

73. Sobre la creació de l'Agrupació Catalanista de Sitges, vegeu JOFRE, «L'Agrupació Catalanista de Sitges», dins *El Eco de Sitges*, núm. 671, 8-I-1899, p. 1, i R. RAVENTÓS, «Inauguració de l'Agrupació Catalanista de Sitges», dins *Quatre Gats*, núm. 6, 16-III-1899, p. 4.

74. K., «Los héroes», dins *El Eco de Sitges*, núm. 704, 24-VIII-1899, p. 1-2.

Els redactors d'*El Eco de Sitges*, segons aquesta òptica, veien la festa com un esdeveniment que havia d'interessar els «elementos progresivos de nuestra Cataluña», aquells que no conceben el modernisme com un fenomen aliè al catalanisme i que, per tant, «anhelan conocer siguiendo paso a paso esas manifestaciones que valiosos elementos, aparentemente aislados, van organizando mientras llega la hora de unirse para dirigir a fines prácticos el extraordinario movimiento que en literatura, pintura, música e ideas viene despertándose como señal evidente de que está próxima la mayor edad para el arte catalán en todas sus embelesadoras manifestaciones».⁷⁵

La col·laboració entre Morera i Iglésias no es reduïa a un pur fet circumstancial, sinó que preluïava el que seria un intent seriós i definitiu d'organitzar el teatre líric en català. En efecte: al cap d'un any, aproximadament, de l'estrena de *La reina del cor*, i de prop de tres de la frustració del projecte que tenia Morera per a la implantació definitiva d'aquest nou gènere a la cultura catalana, la premsa va notificar la creació d'una societat exclusivament dedicada a promoure el gènere lirico-dramàtic. Aquesta vegada, la iniciativa transcendia a la premsa com un fet consumat: la societat tenia un nom —Teatre Líric Català— i, en aparèixer la notícia, ja havia signat un contracte amb el Teatre Tívoli.⁷⁶ Ignasi Iglésias n'era el director literari, al costat de Miquel Utrillo, director artístic, i del mestre Sadurní, director musical. I la temporada es va iniciar el 12 de gener de 1901 amb una gran empenta: una sessió triple el plat fort de la qual era la represa de *L'alegria que passa*, tot i que s'estrenaven *Les caramelles*, de Morera i Iglésias, i *Colometa la*

75. K., «Los héroes», p. 1.

76. *El Eco de Sitges*, núm. 753, 5-VIII-1900, p. 3. També Bertran de l'Os, «Teatros catalans», dins *La Tomasa*, núm. 634, 25-X-1900, p. 590. Morera, de fet, no va abandonar en cap moment la idea de crear el Teatre Líric Català, com ho demostren les notícies breus que regularment anaven apareixent a la premsa. De l'11 de febrer de 1899, per exemple, és la «chirigota» que Doys li va dedicar a *La Publicidad*: «Me han dicho que el maestro Morera, juntamente con otros, trata de fundar aquí un teatro del género chico en catalán.»

gitana, d'Emili Vilanova i Joan Lapeyra. El resultat no es va ajustar, però, a les expectatives que l'opinió pública tenia posades en la iniciativa de Morera. Ja a partir de la inauguració es començà a percebre un descens general que es va anar agreujant a mesura que es van anar succeint les estrenes, i que arribà a provocar durs enfrontaments entre els diferents grups d'opinió de la societat barcelonina del moment. A la base d'aquests enfrontaments hi havia, és clar, una pugna entre concepcions de la realitat i de la cultura diametralment oposades, que va trobar en la campanya del Teatre Líric Català un pretext idoni per manifestar-se.

Que les sessions del Líric comencessin amb la representació de *L'alegria que passa és*, tanmateix, significatiu. L'obra de Rusiñol i Morera havia superat amb gran lluïment la prova de foc del Teatre Íntim i assegurava, com a mínim, una bona entrada al nou projecte. De tota manera, el saludable influx que havia d'exercir *L'alegria que passa* sobre la campanya del Líric Català no passà d'això, d'una bona entrada, ja que de seguida sorgiren molts problemes que la crítica, pendent tothora de les representacions del Tívoli, no es va estar de remarcar. Des de problemes d'ordre tècnic —actors mancats de formació, de mètode de treball i d'experiència, llibrets i partitures escrits a corre-cuita, escenografia poc treballada, improvisació excessiva—, fins a problemes que afectaven els mateixos criteris de selecció de les obres a estrenar. Emili Tintorer, des de la revista *Juventut*, una de les principals detractores de la campanya, va denunciar amb to agressiu tots i cadascun d'aquests problemes pocs dies després de la inauguració de la temporada. I n'extreia, sense contemplacions, la conclusió que «no han estat a l'altura que [la tasca] reclamava»: ⁷⁷

Se tractava d'una empresa simpàtica a no poder ser-ho més: l'empresa de donar la *puntilla* al funest *género chico*, aqueix acanallat gènere, d'exportació madrilenya, desgraciadament massa arrelat en nostra terra. I això tenia de lo-

77. Emili TINTORER, «Teatre Líric Català: La inauguració», dins *Juventut*, núm. 49, 17-I-1901, p. 64-65.

grar-se, no paulatinament i per la lenta evolució del gust del públic, sinó imposant-se a aquest de sobte. La revolució havia d'ésser radical e instantània. Doncs bé: aquesta mena de revolucions, lo mateix en art que en política, sols s'imposen quan se realisen amb admirable perfecció.

Més endavant, després de l'estrena de *Cors joves*, de Josep M. Jordà i Joan Gay, i la represa de *La reina del cor*, d'Iglésias i Morera,⁷⁸ Tintorer no només dubtava de la viabilitat de l'acció del grup de Morera, sinó que preveia una perillosa i imminent corrupció del gènere liricodramàtic en català, cada vegada més a prop dels esquemes viciats del *género chico*:

Si això succeeix, com molt ens temem, tindrem un *género chico* català, però tant més migrat i tant més ridícul, quant els autors de nostra terra estan faltats d'aquella especial agudesia i espontaneïtat de xiste, que fa que a voltes puguin perdonar-se a l'autèntic certs defectes, en gràcia a aquestes qualitats que els castellans en grau superlatiu posseeixen.

L'agressivitat i, en certa manera, la intransigència dels redactors de *Juventut* en la crítica al Teatre Líric Català —que compartien, en un grau inferior, *La Renaixensa* i *Catalunya Artística*— contrasta amb la benevolència amb què, en general, va ser acollida l'empresa. Així, el crític de *La Publicidad*, probablement Josep M. Jordà, declarà en la ressenya de la sessió inaugural que «las obras gustarán más o menos, pero la demostración de lo que puede la reunión de un conjunto de elementos valiosos, es un hecho».⁷⁹ Marc Jesús Bertran, Josep Roca i Roca i Federico Urrecha van fer, per la seva banda, un seguiment detallat de les sessions des de *La Vanguardia*⁸⁰ i compartien l'opinió que *L'alegria que passa*, *Picarol* i *La Rosons*,

78. Emili TINTORER, «Teatre Líric Català: *Cors joves*.- *La reina del cor*», dins *Juventut*, núm. 50, 24-I-1901, p. 78-79.

79. «Teatre Líric Català (Inauguración)», dins *La Publicidad*, 13-I-1901.

80. Vegeu, de *La Vanguardia*, M. J. B. [Marc Jesús Bertran], «Teatre Líric Català», 14 i 22-I-1901 i 1,6,14,20 i 24-II-1901; J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona», 29-I-1901 i 3, 24-II-1901; Federico URRECHA, «Perfiles de teatro: De la temporada próxima, del desastre de América y otros excesos», 27-VIII-1901.

d'Apelles Mestres, eren les úniques obres que mereixien l'acceptació sincera del públic. Ara bé, tots tres crítics reconeixien, per dir-ho amb Urrecha,⁸¹ «la meritoria tarea de quienes han creado muy recientemente el Teatro Lírico Català», i abonaven la possibilitat d'una nova temptativa sempre que la direcció de l'empresa tingués en compte una sèrie de modificacions que afectaven sobretot la formació dels actors i la necessitat d'una total compenetració entre la lletra i la música de les obres. Un major perfeccionament a tots nivells, que és el mateix que parlar de professionalització. Com va especificar Roca i Roca a *L'Esquella de la Torratxa*:

L'ensaiig ha tingut fi, i si nosaltres ens hem entretingut en senyalar les principals deficiències, constí que ho hem fet no per mortificar els iniciadors d'una idea que tenim per bona i practicable, sinó a l'objecte d'alentar-los en el sentit de que quan determinin prosseguir-la, hi posin tots els sentits.

I aconsellava:

Baix la base de les obres que s'han salvat i que vénen a demostrar que el primer ensaiig no ha sigut del tot estèril, busquin-ne d'altres que tinguin condicions acceptables, descartant sense pietat les que no vagen prou bé, que això ja es veu, per més que el Teatro siga sempre un viver de sorpreses.

I procurin, sobretot, organitzar una companyia de les millors condicions possibles. Sense bons actors, sense cantants que tinguin veu i sàpiguen de cantar, és impossible que pugui viure i prosperar un *Teatre Líric*, per molt gran que siga l'amor que es tingui al renaixement de l'art de la terra.

El públic ha demostrat clarament ses pròpies inclinacions. Procuri's que la llavor siga de bona mena, que el conreu siga esmerat, i la collita serà segura i gloriosa.⁸²

Fins i tot *La Veu de Catalunya* va adoptar una actitud possibilista davant de la tasca del Líric. Josep Morató va acceptar, des del primer moment, que el resultat de la iniciativa de Morera, Iglésias i Utrillo fos la creació d'un *género chico* genuïnament català. Calia encoratjar de manera incondicional, va es-

81. Federico URRECHA, «Perfiles...».

82. P. del O., «Crónica», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1156, 8-III-1901, p. 178-179.

criure després de la inauguració de la temporada,⁸³ «els que han emprès la tasca de donar vida a un gènere escènic completament mort a Catalunya». I afegia, amb una al·lusió clara als «nois gòtics» de *Juventut*.⁸⁴

N'hi ha que diuen que no està bé que en català hi hagi *género chico*. Jo crec que sí, de la mateixa manera que crec que ho estaria que tinguéssim un bon assortit de melodrames, que ens traguessin d'una vegada dels cartells tantes *Porteras de la fábrica* i tants *Registros de policía* com encara s'hi veuen. Per poc que fos, sempre el poble que hi disfruta en sortiria guanyant. Lo que caldria, si es tractés de fer un gènere equivalent al *chico* castellà, fóra procurar donar-li un aire de cultura que el fes acceptable a tota mena de persones, sense que el poguessin refusar les il·lustrades.

Els motius de tanta condescendència tenen molt a veure amb la possibilitat de casar mentalitats diferents que comparteixen, per damunt de qualsevol altra cosa, una voluntat regeneracionista. No és gens estrany, doncs, que un Jordà o un Roca i Roca, estretament relacionats amb Rusiñol i el seu grup —Morerà inclòs— i incondicionals, des de la primeria, d'un modernisme que adaptaven a les seves particulars posicions ideològiques, compartissin l'opinió d'Urrecha, republicà i anticatalanista, el qual valorava el Teatre Líric sobretot per la fórmula que havia trobat per fer comprensible al gran públic el «teatre d'idees»;⁸⁵ o que poguessin mantenir certs punts de contacte amb el crític teatral d'una *Veu de Catalunya* en procés de definició ideològica que intentava de fer-se seu el monopoli del catalanisme i el de la modernitat. Això també explica, d'altra banda, que publicacions tradicionalistes com *Lo Teatro Regional* defensessin incondicionalment la iniciativa de Morera en nom de la unitat

83. J. M. [Josep Morató], «Tívoli.- Inauguració del Teatre Líric Català», dins *La Veu de Catalunya*, 13-I-1901.

84. Pel que fa a aquesta denominació, «Una carta als noys gòtics», dins *La Veu de Catalunya*, 15-VI-1900, clar reflex de les tensions existents entre el grup de *Juventut* i el de *La Veu de Catalunya* pel monopoli del modernisme i del catalanisme en el tombant de segle.

85. Federico URRECHA, «Balance del siglo XIX. El teatro (VIII-IX)», dins *La Vanguardia*, 17-IV-1901 i 7-V-1901.

de la pàtria⁸⁶ i s'enfrontessin a l'actitud intransigent dels catalanistes de *Juventut* i de *La Renaixensa*, els defensors del conegut «en art, com en catalanisme, *O tot o res*»,⁸⁷ igualment com ho va fer, des d'una perspectiva jocosa, el setmanari satíric *La Tomasa* quan, a través de Ramon Berenguer, puntualitzava que «ademés de l'obra d'artistes, tenen los directors del teatro líric català una altra tasca que complir i aquesta és obra de patriotisme»⁸⁸ i denunciava les traves que posava un determinat sector del catalanisme a la bona marxa d'aquesta empresa:

La Renaixensa i *Juventut* no han parlat de la simpàtica obra que estan portant a cap en Morera, Utrillo e Iglésias, sinó amb tons de mofa o amb un olvit imperdonable.

És a dir, que una institució com la que s'intenta arrelar, més fructífera per la causa catalana que cent campanyes de cent periòdics, no els mereix ni una ratlla, com no siga de despreci?

¡*Apaga y vámonos!* Sí, anem-se'n, o més ben dit, girem-nos de cara a Madrid, perquè ens assotin lo rostre aquests vents defronda, ¡vents purificadors! que ha mogut l'estreno d'*Electra*.⁸⁹

Va ser *Pèl & Ploma*, però, la plataforma que va assumir la defensa de l'estendard del Teatre Líric Català com si d'una qüestió personal es tractés. El fet que Miquel Utrillo fos el responsable de l'escenografia i que Rusiñol, a part de la col·laboració artística, actués de presentador oficial d'alguna de les

86. COP DE PUNY, «Teatro Líric Català (Tívoli)», dins *Lo Teatro Regional*, núm. 471, 16-II-1901, p. 97-98, i, especialment, del mateix autor, «Molts y mal avinguts», núm. 474, 9-III-1901, p. 126-127.

87. És el lema, tan discutit en el tombant de segle, que van adoptar els sectors que restaren a la Unió Catalanista després de l'escissió dels elements que van formar el Centre Nacional Català. Vegeu, com a mostra representativa, Oriol MARTÍ, «En art com en catalanisme», dins *Juventut*, núm. 79, 15-VIII-1901, p. 541-543, i núm. 81, 29-VIII-1901, p. 575-578.

88. RAMON BERENGUER, «El teatro líric català», dins *La Tomasa*, núm. 646, 17-I-1901, p. 10.

89. RAMON BERENGUER, «La setmana teatral: *Electra* i el teatro líric català», dins *La Tomasa*, núm. 649, 7-II-1901, p. 72.

obres⁹⁰ i s'encarregués, finalment, de la cloenda de la temporada, foren raons de pes. Així, a mitjan febrer de 1901, *Pèl & Ploma* va dedicar a la campanya del Tívoli un número-homenatge profusament il·lustrat que incloïa, com a plat fort, un polèmic article en castellà signat per Eduard Marquina, autor de moda en el cercle d'influència de *Pèl & Ploma*, que en aquesta circumstància va actuar com a portaveu del grup:

El nombre de Enrique Morera que con Ignacio Iglesias ha tomado a su cargo la dirección de dicha empresa, nos hizo simpatizar con ellos desde luego, porque —afortunadamente— más hombres que pedantes, todavía gustamos de poner afecto en nuestra vida y en nuestras ideas; no tenemos la pretensión ridícula de haber llegado a la posesión de lo perfecto y, valientes para intentarlo y no dejarnos prender en las impurezas de lo real, preferimos la acción evolutivamente mejorándose a la lamentación estéril que se cruza de brazos, abomina de la realidad y entona salmos en honor de un ideal que hoy por hoy a nada compromete porque no existe.

Continuava Marquina:

Habéis rechazado por malas o anodinas todas, absolutamente todas, las obras estrenadas en el escenario del Teatre Líric y, en lugar de avergonzaros de vosotros mismos, defensores de una región, que en la primera ocasión de abrir los labios decís cosas tan abominables a juicio nuestro; en lugar de callaros corridos de tan espantoso, mentís a vuestros ditirambos catalanistas; en lugar de tener, por lo menos, el valor de vuestras convicciones y declarar honradamente lo que apuntásteis con insidia —que el género chico castellano es más perfecto y tiene más derecho a la vida que el mismo género catalán—, cometísteis con vuestros lectores la más servil de las bajezas y les engañásteis, a sabiendas, cargando sobre los iniciadores del Teatre Líric todo el peso de un delito común, en el que, después de todo, tanta culpa tenéis vosotros, escritores catalanes, como los demás. [...]

Confesad que vuestro criterio tiene mucho de la ley del embudo, amigos míos, y vuestro decantado catalanismo mucho de quijotesco y meridional todavía.⁹¹

90. Santiago Rusiñol va ser qui va fer la presentació de *L'adoració dels pastors*, de Jacint Verdaguer, en la quarta sessió del Teatre Líric Català, el 31 de gener de 1901. Vegeu, pel que fa al discurs que hi va pronunciar, *La Vanguardia*, 1-II-1901.

91. E. MARQUINA, «Teatre Líric Català», dins *Pèl & Ploma*, núm. 70, 15-II-1901, p. 2-4.

Els trets de Marquina apuntaven directament cap a la colla de *Juventut* i tot fa pensar que tant el seu article com l'home-natge de *Pèl & Ploma* al Líric eren la resposta directa a uns mots que Lluís Via, amb voluntat eminentment provocativa, va dedicar a la *crème* de l'avantguarda artística catalana a propòsit dels fracassos del Teatre Líric:

I pensar que els *organismadors* de tot això es burlaven dels artistes de per aquí que tenen botiga! No és mala botiga la que han plantat ells, els *snobs* de l'art, els quintaessenciats del París de França, que de tant fer-nos menjar patum ens tenien empatumats, i que al dir-los-hi lo que fa al cas, s'han enfadat més de lo que podria fer-ho qualsevol patum clàssica. Si no ens haguessin volgut regenerar, menos mal que ens dessin gat per llebre, però francament: aquí en sabem més si volem, amb tot i no saber-ne gaire.⁹²

Els «quintaessenciats del París de França» eren darrere la iniciativa d'Enric Morera per les mateixes raons que, uns anys abans, havien prestat suport a l'estrena de *La fada*, a totes les festes modernistes i a altres activitats culturals que necessitaven el concurs del grup per obtenir un cert ressò social. Allò que els interessava, fonamentalment, era no perdre el control del mercat artístic català, que havien arribat a conquerir durant l'última dècada del passat segle a través de la potenciació d'un nacionalisme cultural que tenia com a principal tret distintiu la modernitat. Per això, en aquests moments, del Teatre Líric, n'intentaven conduir cap a propi molí la novetat, el component modern que caracteritzava la iniciativa, més que no pas la significació regeneracionista, que quedava relegada a un segon terme. I és que, en matèria política, adoptaven sistemàticament una posició escèptica, pròpia de l'ésser superior que rebutja qualsevol mena de contacte amb els aspectes més prosaics de l'existència, cosa que, traduïda en termes més concrets, vol dir que optaven per la indefinició política per tal de conservar impecable l'estatus d'artista pur, independent, no compromès, situat per damunt del bé i del mal. D'aquí que el fracàs del Líric

92. Lluís VIA, «Cas de consciència», dins *Juventut*, núm. 51, 31-I-1901, p. 89-90.

els deixés bastant més indiferents del que pretenia donar a entendre Lluís Via en l'article que acabem d'esmentar. Com s'explicarien, si no, la gràcia i l'encert de les paraules amb què Rusiñol va fer la cloenda de la campanya del Tívoli al costat d'un Iglésias exaltat, ofès i ofensiu?⁹³

Tot i el rebuig declarat, per part dels redactors de *Juventut*,⁹⁴ del grup de *Pèl & Ploma*, Santiago Rusiñol tornava a sortir molt ben parat de la prova. Tant ell com *L'alegria que passa* van refermar a les polèmiques taules del Tívoli l'èxit de públic i de crítica assolit dos anys abans sota la direcció d'Adrià Gual, la qual cosa legitimava la seva condició de model de la renovació escènica a Catalunya. Així, immediatament després de la temporada del Líric, *L'alegria que passa* va ser representada en versió italiana al Teatre Novetats,⁹⁵ en traducció d'Alfredo Sainati, primer actor de la companyia d'Itàlia Vitaliani, de gran prestigi en els ambients teatrals barcelonins del moment. L'èxit aconseguit incrementà encara més la fama ja indiscutida de l'o-

93. B. P., «Tívoli», dins *Catalunya Artística*, núm. 39, 7-III-1901, p. 121, i J. MORATÓ, «El Teatre Líric Català», dins *La Veu de Catalunya*, 16 VI-1901. Una defensa de l'actitud d'Iglésias en aquest acte de cloenda va aparèixer publicada en forma de carta oberta a *Pèl & Ploma*, núm. 71, 1-III-1901, p. 8. La signaven Jaume Bausà, Joaquim Biosca, Alfons Maseras i Joan Puig i Ferrer.

94. JOAN BRULL, «Notas d'art», dins *Juventut*, núm. 57, 14-III-1901, p. 89.

95. EMILI TINTORER, «*L'allegria che passa*», dins *Juventut*, núm. 59, 28-III-1901, p. 230-231. Vegeu també «*L'alegria che passa*», dins *La Vanguardia*, 19-III-1901 i J. ROCA Y ROCA, «*L'alegria que passa*, traducida al italiano en Novedades», dins *La Vanguardia*, 25-III-1901; J. M. [Josep Morató], «Novetats.- *L'alegria que passa*, en italià, per la companyia Vitaliani», dins *La Veu de Catalunya*, 19-III-1901; EL PLANYS, «Novetats.- *L'allegria che passa*», dins *Lo Teatro Regional*, núm. 477, 30-III-1901, p. 155-156; A., «*L'alegria que passa*, representada en italià», dins *Catalunya Artística*, núm. 42, 28-III-1901, p. 157-158. *Pèl & Ploma*, per la seva banda, dedica tot un número a la traducció italiana de l'obra de Rusiñol: «En Sainati i *L'alegria que passa* en italià», núm. 73, 1-IV-1901, p. 2-3. «Teatros.- Novetats», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1158, 22-III-1901, p. 218. Sobre el traductor de l'obra i els procediments peculiars que va emprar en la traducció de *L'alegria que passa*, vegeu J. TORRENDEL, «Arte y artistas: Alfredo Sainati», dins *La Almudaina*, 29-III-1902.

bra, que, a parer de Roca i Roca, demostrava amb escreix el seu caràcter cosmopolita.⁹⁶ Només al cap d'un mes, se'n va estrenar la versió castellana a Eldorado. Aquesta vegada, el traductor va ser el mateix Rusiñol i també fou objecte d'una bona acollida, tot i que va provocar algunes reticències pel fet d'haver-se representat en el mateix escenari que habitualment acollia el tan blasmat *género chico*.⁹⁷ Per reblar el clau, els darrers dies de desembre de 1901, *L'alegría que passa* va aparèixer, en versió francesa de Màrius André,⁹⁸ a la cartellera d'un nou teatre parisenc, Los Latinos.⁹⁹ No fou, però, fins a la primavera de 1902 que l'obra va entrar en els circuits pròpiament comercials del teatre català acomplint, d'aquesta manera, el destí que li havia vaticinat Josep Roca i Roca i que posteriorment havien ratificat crítics com Federico Urrecha o Ramon D. Perés. Aquest, a través de la seva col·laboració a *La Lectura*¹⁰⁰ de Madrid, intentava d'establir un pont de diàleg entre la intel·lectualitat catalana i la madrilenya sota el signe de la modernitat i potenciava la figura de Santiago Rusiñol —d'altra banda prou coneguda en deter-

96. J. ROCA Y ROCA, «*L'alegría que passa* traducida al italiano...».

97. «Eldorado», dins *La Vanguardia*, 30-IV-1901; «Eldorado», dins *Catalunya Artística*, núm. 47, 2-V-1901, p. 238. En aquesta darrera crònica, s'hi pot llegir «En castellà produirà més, ¿veritat?». La notícia de la traducció va aparèixer al núm. 40 de *Catalunya Artística*, 14-III-1901, p. 136. Finalment, N. N. N., «Teatros», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1164, 3-V-1901, p. 314.

98. Màrius André va traduir al francès *L'alegría que passa* poc després de l'èxit que va suposar l'estrena de l'obra al Teatre Intím. La va publicar al *Mercure de France* i tenim notícies d'una possible representació de l'obra a París. Vegeu, pel que fa al cas, *El Eco de Sitges*, núm. 706, 10-IX-1899, p. 3, i núm. 709, 1-X-1899, p. 2. Vegeu també «Crònica nacionalista», dins *La Nació Catalana*, núm. 38, 30-IX-1899, p. 4.

99. «Un nuevo teatro: Los Latinos de París», dins *La Vanguardia*, 28-XII-1901.

100. R. D. PERÉS, «*Llibertat!* Comedia en tres actos por Santiago Rusiñol», dins *La Lectura*. Madrid: Est. Tip. Viuda e Hijos de M. Tello, vol. II, 1901, p. 921-923. Vegeu també, del mateix autor, «La evolución del Teatro Catalán», dins *La Lectura*, 1901, vol. II, p. 415-418. Sobre R. D. Perés vegeu l'article de Jordi CASTELLANOS, «Ramon D. Perés i l'actitud modernista», dins *L'Avenç*, núm. 125, abril 1989, p. 16-21.

minats ambients culturals madrilenys— com a capdavanter de la renovació de l'escena catalana: «El conocido pintor catalán tiene el don de convencer a su público de todo cuanto él se propone, o de una parte al menos». Per això, continuava Perés, «su popularidad y su talento han de ser utilísimos en la lucha emprendida para modernizar y dar vida verdadera a lo que por largo tiempo ha dormitado en manos de gentes más prácticas que dotadas de sentido artístico».

Amb *L'alegría que passa*, Santiago Rusiñol havia aconseguit —deliberadament o no— la síntesi perfecta entre modernitat i tradició, entre renovació formal i concessions al gran públic, entre dignitat artística i èxit comercial, cosa que no implicava un rebaixament dels pressupòsits estètics i culturals de base. Aquests apareixien reafirmats en una crònica que Rusiñol va dedicar, l'estiu de 1901, a una de les seves actrius preferides, Itàlia Vitaliani,¹⁰¹ que va donar vida al personatge de Zaira en la versió italiana de *L'alegría que passa* i que l'artista considerava, juntament amb Sarah Bernhard, Eleonora Duse i la Réjane, el prototipus de l'actriu moderna, cosmopolita, refinada:

Es uno de esos cometas que pasan siguiendo su vago destino; un cometa de Oriente, triste y mate y con claridad melancólica, ave mensajera del arte, llevándonos en su camino ecos de cultura exótica, perfumes de flores raras, sufrimientos y alegrías de otros pueblos y otros hombres, y lo que hay que estimar más: emociones de belleza, sensaciones intimistas de estética del sentimiento y estimulantes de arte a nuestra mente dormida.

Però, sobretot, sensible i intuïtiva:

El arte de Itàlia Vitaliani no es de grandes líneas plásticas, ni viste el amplio ropaje de las estatuas romanas o de las tragedias griegas. Es de líneas delicadas y de emociones subilísimas; es arte de vida actual, arte de raras sensaciones, de frases a flor de labio y de perfumes exquisitos; arte de sentir los nervios vibrando suavemente como cuerdas de una lira afinadísima dando notas de colores apagados, de sonrisas moribundas y de todos los matices del sufrimiento moderno.

101. Santiago Rusiñol, «Itàlia Vitaliani», dins *La Almudaina*, 7-VII-1901.

L'actriu que segurament Rusiñol hauria escollit per encarnar un altre dels seus personatges dramàtics, el més proper, amb diferència, als personatges de factura maeterlinckiana a través dels quals l'autor s'havia proposat de reproduir el *mal du siècle*, el pessimisme finisecular: Aurora, la protagonista d'*El jardí abandonat*.

D'*El jardí abandonat*, les primeres referències que en tenim corresponen a una lectura pública que Rusiñol en va fer l'estiu de 1899 en una «reunió íntima» organitzada per l'Agrupació Catalanista de Sitges,¹⁰² i a la publicació del llibret per L'Avenç a principi d'abril de 1900. Al cap de dos mesos, Adrià Gual en va fer una nova lectura pública a la Sala Parés acompanyada, aquesta vegada, de la interpretació de les il·lustracions musicals que Joan Gay havia compost per a l'obra. L'acte, que va atraure «al espacioso local una distinguida concurrencia entre la cual predomina la flor y nata de nuestros intelectuales»,¹⁰³ formava part de la sèrie de «vetllades íntimes» amb què Ramon Casas, flamant director de *Pèl & Ploma* i, sens dubte, l'artista més reconegut per la burgesia barcelonina,¹⁰⁴ va acabar d'arrodonir el ja prou sofisticat reclam publicitari que habitualment envoltava les seves exhibicions pictòriques.¹⁰⁵ Només havien

102. *El Eco de Sitges*, núm. 696, 2-VII-1899, p. 3. Al cap de pocs dies hi apareixia la notícia de la publicació immediata del llibret. Vegeu també *El Eco de Sitges*, núm. 708, 24-IX-1899, p. 3.

103. J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona: En el Salón Parés. - Veladas íntimas. - Marquina y *Las vendimias*. - *El jardí abandonat*, de Santiago Rusiñol y música de Joan Gay», dins *La Vanguardia*, 10-VI-1900.

104. És el moment del gran èxit dels retrats de Ramon Casas. Sobre el reconeixement públic generalitzat del pintor, vegeu R. CASELLAS, «Una altra exposició d'en Casas», dins *La Ven de Catalunya*, 7-VI-1900.

105. L'acte es va celebrar el dimecres 6 de juny de 1900 en el marc de l'Exposició de Ramon Casas i no, com afirma Sam Abrams a Santiago Rusiñol, *Obres completes*, vol. I, p. 447, amb motiu de l'exposició anual de Rusiñol, Casas i Clarasó. A aquestes mostres conjuntes, en general força mitificades, feia anys que havien deixat de celebrar-se i no es reprendrien fins força més tard. Vegeu la notícia sobre l'audició d'*El jardí abandonat* a *La Vanguardia*, 30-V-1900, en aquests moments encara fidel ressenyadora de les activitats de Santiago Rusiñol. Pel que fa a la recepció de l'esdeveniment artístic, que incloïa l'execució, per Crickboom, Meriz, Fornis i Dissó, del *Quartet en*

passat deu anys i quedaven ben enrere els famosos vernissatges amb què Casas, Rusiñol i Clarasó havien començat a donar a conèixer la seva obra al reticent públic burgès barceloní amb una clara voluntat revulsiva. Ara, la sofisticació i el refinament d'aquestes manifestacions artístiques, acceptades pràcticament per tothom, denotaven l'existència d'un consens entre l'artista i una classe que, en una dècada, havia fet un pas important en el camí de la modernització i havia acabat acceptant i, per tant, consumint, totes aquelles novetats que anteriorment li havien suposat un motiu d'escàndol. Josep Roca i Roca, testimoni d'excepció de tot aquest procés, no es va estar de consignar-ho en la crònica que va dedicar, des de *La Vanguardia*, a l'audició d'*El jardí abandonat*:

A muchos de los concurrentes, la solemnidad artística del miércoles nos sugería el recuerdo de las primeras exhibiciones de cuadros que en el propio Salón Parés efectuaron Rusiñol y Casas amigablemente asociados y batiéndose contra la rutina a cara descubierta. ¡Cuánto camino andado desde aquella fecha en que los atrevimientos de ambos pintores atribuíanse generalmente a desahogos de jóvenes de buena posición, que no tenían que pensar en el arte para vivir y a quienes se suponía tocados tan solo del afán de singularizarse!... Casas ha adelantado con paso firme y seguro, y hoy se ve que aquellos mal comprendidos estudios impresionistas eran los jalones que iba poniendo en su camino, y del propio modo ha avanzado Rusiñol por su peculiar temperamento. El miércoles les veíamos asociados de nuevo; pero ¡cuán distantes el uno del otro y cuán sólidos ambos! Casas está hecho un pintor insuperable, y Rusiñol un insuperable poeta: poeta cuando pinta, poeta cuando escribe, poeta siempre.¹⁰⁶

do menor per a dos violins, viola i violoncel de Beethoven, vegeu J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona», dins *La Vanguardia*, 10-VI-1900; A., «Al Saló Parés» i J. MORATÓ, «*El jardí abandonat*», dins *La Veu de Catalunya*, 7 i 11-VI-1900, respectivament; Oriol MARTÍ-Joaquim PENA, «Una audició de *El jardí abandonat*», dins *Juventut*, núm. 18, 14-VI-1900, p. 282-284, i *Pèl & Plo-ma*, núm. 54, 15-VI-1900; i molt especialment E. MARQUINA, «*El jardí abandonat* de Santiago Rusiñol», p. 4.

106. J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona», 10-VI-1900. En aquest mateix sentit, Oriol MARTÍ, «Una audició d'*El jardí abandonat*», p. 282-283.

L'assistència d'un públic nombrós, culte i refinat —el mateix que s'entusiasmava amb algunes sessions del Teatre Íntim, el mateix que trobava elegant tenir *Pèl & Ploma* a les sales d'estar particulars i a les sales d'espera dels hotels, bufets d'advocats i metges, i que decorava les seves llars i despatxos amb les obres dels pintors més cotitzats— a l'audició d'*El jardí abandonat* és una de les proves més clares de l'èxit assolit pels artistes més emblemàtics del modernisme en la lluita pel reconeixement de la figura de l'artista modern. I marca, per tant, un gir important en les relacions entre artista i societat que encara durant força temps continuarien centrant el tema de les principals obres literàries de Santiago Rusiñol, com a mínim fins a *L'auca del senyor Esteve*.

El jardí abandonat és un producte refinat, d'elevat contingut simbòlic, que manté ineludibles punts de contacte amb els primers textos que van sortir de la ploma de Santiago Rusiñol arran del descobriment que va fer el pintor dels jardins de Granada a final de 1895, sobretot l'oració dedicada «Als jardins abandonats».¹⁰⁷ De fet, entre el poema en prosa i el quadre poemàtic hi ha únicament una diferència de gènere que es concreta en la creació, de cara a la versió dramàtica, d'una galeria de personatges, femenins i masculins, que poblen l'espai simbòlic creat pel poema. Els primers, mig allegòrics mig simbòlics, personifiquen la concepció de l'art i de la bellesa que en aquells moments defensava l'autor. La Marquesa, descrita per Santiago Rusiñol com un «retrat noble de senyora de començaments de segle. Blanca de cera, sedosos els cabells, abundants i ondulats. Distinció heretada de moltes generacions. Veu dolça i afinada. Pàtina mate de quadre de Museu», constitueix juntament amb Aurora, «la seva neta. Últim rebrot d'una família noble. Color de rosa pàl·lida, mans com magnòlies, ulls de blau d'ombra, vestit de colors suaus, harmonitzat amb l'envellutat dels arbres», i Gertrudis, una vella cambra que l'autor compara amb una «figura arrencada d'un esgrafiat de palau», l'essència del jardí, al qual totes tres romanen íntimament lligades.

107. Santiago Rusiñol, «Als jardins abandonats», dins *Oracions*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1897.

Ho demostra la significativa descripció de l'escenari que encapçala el llibret:

L'escena representa un jardí descurat, un jardí clàssic, amb plantes nobles, emmalaltides pel descuit, i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats, un jardí amb patina de vellesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrellades. A un costat, la glorieta de xiprers retallats amb simetria; al fons, una graderia de marbre pintada per la molsa i amb les lloses esgrogueïdes; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiades mig destenyides per la pluja; desmais i xiprers al lluny; en primer terme un sortidor d'aigües quietes i somortes.

Aquesta presentació, que podria tenir com a referent plàstic qualsevol de les pintures que formaven part de la col·lecció titulada *Jardins d'Espanya*, dibuixa, a partir d'un joc de simetries i del mateix cromatisme, un espai clos —aïllat de la contingència del món— i màgic; un espai on s'esborren les fronteres entre present, passat i futur, i on regna l'harmonia còsmica, cosa que en el quadre poemàtic és representada per l'aparició d'un element sobrenatural, molt del gust del teatre líric d'arrel wagneriana, que obre i tanca la peça dramàtica. Es tracta del «Cor de fades», que atorga des d'un primer moment al jardí abandonat un significat especial, místic, com a santuari de la poesia:

Dels vells jardins del món
som la veu cadenciosa,
som l'eco d'altres temps
plorant on tot reposa.

Dels sortidors eixuts
guardem el cant de l'aigua,
escoltant la veu
de lo que ens conta l'aire.

Som el ressò apagat
de la vella memòria;
som l'antiga cançó
contada per la història.

Som les fades resant
al fons dels arbres foscos,
la llegenda cantant
que ens expliquen els boscos.

Jardins abandonats,
serviu-nos de guarida
que enlloc del món gaudim
tan dolça poesia.

Al final de l'acte, són aquestes mateixes veus les que assisteixen a les simbòliques noces d'Aurora, personificació de la poesia, amb el jardí. Els versos que clouen l'obra, cantats pel cor de fades al mateix temps que baixa el teló, reflecteixen l'íntima i definitiva comunió de la poesia i els jardins en un espai que es manté al marge del món real:

Filla dels vells jardins
no ploris d'enyorança:
vine al niu de verdor,
que és el niu d'esperança.

Aurora, la dona-poesia, fa vots de «soledat» i la Marquesa, en llegar-li la seva herència, que és el món del jardí amb tot el que representa, li recorda: «No visquis en el món, que el món no és per a nosaltres». Es planteja, per tant, una oposició irreductible entre el món tancat, ideal, de la poesia i el món real de la prosa, que queda expressada en el diàleg que manté Aurora amb un dels personatges masculins que apareixen a *El jardí abandonat* com a antagonistes dels femenins. Lluís, «vint-i-cinc anys. Enginyer. Jove a la moderna. Temperament actiu, pràctic i ambiciós. Vesteix correctament la moda de tothom» i enamorat d'Aurora, intenta arrencar-la del jardí-mort i obrir-li les portes del món-vida. Es tracta, efectivament, d'una altra figura simbòlica, personificació del progrés, del moviment, de la vida. Tot i la impossibilitat de conciliar ambdues posicions, l'autor en cap moment els nega la coexistència, que, d'altra banda, considera indispensable:

LLUÍS: Tot se renova en el món, tot canvia. Ells [els arbres] ja cauen de velle-sa i vós naixeu a la vida. Per què mirar-los morir quan tot just comenceu a viure?

AURORA: Perquè no sóc jove, Lluís. Sóc el rebrot d'una raça, no sóc un arbre novell, i he de morir-me amb la soca.

LLUÍS: Veniu a la vida, veniu que el món no s'acaba. Veureu amb quin esplet que brota, veureu quin cel més hermós, quin aire de matinada, quina serena blavosa, quin sol d'or, quina aubada, quin alè de primavera, quin goig de viure i d'amor sentireu córrer en les venes. Deixeu les ruïnes embolcallades amb l'heura, i veniu al jardí del món, que altres ocells més alegres cantaran himnes de festa al reparar vostra hermosura.

AURORA: No, Lluís. Ni el sol d'or, ni l'aubada, ni l'alè de primavera de què em parreu falten en aquest oasi, en aquest níu de verdor. El nou món s'hà d'omplir de nova gent, de gent que miri endavant, de gent que esperi i que desitgi, i no d'ànimes que resin, que contemplin i somniïn. Els jardins abandonats són cementiris frondosos per adormir-s'hi la història, són illes misterioses, voltades del mar del món, per a gaudir-hi i sospirar-hi l'agredolç de l'enyorança.

Santiago Rusiñol superava, amb *El jardí abandonat*, la dicotomia entre vitalisme i decadentisme que tanta tinta havia fet rajar en relació amb la seva pròpia obra. El món de la poesia i el món de la prosa hi són presentats com a inconciliables en tant que es regeixen per unes lleis i uns valors radicalment oposats. És un fet, segons es desprèn de les paraules d'Aurora, que la prosa té i ha de tenir la força, el progrés i l'acció com a principals punts de referència. El regne de la poesia presenta, en canvi, un important component de misticisme, de refinament i de culte a les subtilitats de l'esperit. La relació ideal que poden arribar a mantenir aquests dos mons és la que planteja *El jardí abandonat*: és impossible de casar-los, certament, però existeixen ponts de diàleg entre l'un i l'altre, simbolitzats per les paraules i la «flor esmortuïda» que Aurora ofereix a Lluís:

AURORA (*buscant la flor i donant-l'hi*): És l'última flor que em queda. No la mireu, mentre aneu endavant: contempleu-la a l'aturar-vos. Potser sa flaire esmortuïda calmaria la vostra pobra ambició. Potser serà un bàlsam recordar des de la guerra aquest raconet de pau.

LLUÍS: Sí, que ho serà, Aurora. Sa flaire misteriosa em portarà a la memòria la vostra misteriosa figura, el vostre pensament misteriós, la vostra religió estranya, que m'atreu sense explicar-me-la.

La poesia, que es manté en l'àmbit de l'ideal, al marge de la contingència del món real és, això no obstant, indispensable per a la pervivència d'aquest món, ja que serveix de bàlsam i

consol per a l'esperit modern. Lluís, símbol de la vida, del progrés, de la força i de la matèria, és perfectament capaç de reconèixer —a diferència dels personatges que tant a *L'alegria que passa* com a *Cigales i formigues* representen la cara prosaica de la realitat— la importància de la bellesa, que té com a santuari el jardí abandonat i com a vestal Aurora, la dona-lliri. No és, per tant, una ruptura entre l'art i la societat, entre la poesia i la prosa, el que presenta *El jardí abandonat*, sinó la conciliació dels dos termes del binomi. Tampoc no és una jerarquització excloent el que proposa Santiago Rusiñol en relació amb la visió decadentista i la visió vitalista del món: *El jardí abandonat* constitueix la mostra més evident de la capacitat regeneradora del decadentisme, amb la qual cosa Rusiñol rebatia de la forma més elegant i refinada possible tots els retrets que, des d'*Anant pel món* fins aleshores, havien dedicat a la seva obra literària els protagonistes de la reacció antidecadentista a Catalunya.

L'altra figura masculina que destaca en la galeria de personatges d'*El jardí abandonat* és Ernest. Com Lluís, aquest personatge té una significació que va molt més enllà de la simple —i, d'altra banda, tenuíssima— trama argumental. «Cosí d'Aurora. Trenta anys. Pintor de gustos delicats. Distinció mascle. Abandono de bon gust en el vestir. Temperament somniador»: així és com Santiago Rusiñol va caracteritzar el representant per excel·lència de l'artista modernista i el seu propi *alter ego*. Ernest és fàcilment identificable amb el «caminant de la terra», amb el «somniador de la terra» a qui Rusiñol atorgava, en l'oració dedicada «Als jardins abandonats», el privilegi de captar i immortalitzar el llenguatge dels jardins:

No els deixem sols, somniadors de la terra, els jardins abandonats! Aneu-hi abans que s'esborrin els últims records que hi nien, abans que els arbres i les gloriètes s'enfonsin, abans que caiguin els marbres i l'heura colgui les pedres, abans que els ocells ne fugin i les aus dela nit hi entrin. Aneu-hi mentre quedin drets els xiprers i els boixos arrengrerats; mentre es puguin llegir els noms gravats a parèlles sobre les soques dels arbres; mentre siguin ruïnes vives o oasis de poesia. Aneu-hi, que vostre cor gaudirà el lirisme de les línies grandioses escrites a pinzellades solemnes; sentirà l'aroma marcit i tebi amb

vaguetats decadents d'essències esmortuïdes, rebrà el consol i el repòs de l'obra ja envellutada per la dolçura del temps i el segell de sa noblesa, i la fonda impressió que inspira la solitud dels paratges que expliquen sa vella història amb estrofes de madura poesia.

Aneu-hi sovint a sentir-la, somniadors de la terra; aneu a aquell museu fet d'essència de paisatge; aneu-hi tots a resar per la bellesa enterrada en son mateix cementiri.

És a través dels ulls d'Ernest que la figura d'Aurora es confon amb el paisatge a partir d'una metamorfosi múltiple. Són també els ulls del pintor els qui dibuixen la imatge prerafaclita de la dona:

ERNEST: No hi fa res que et sufoquis: sols així se't coloreix el rostre, aquesta blancor pura com fulla de magnòlia. Si et vegessis caminar davant del vellut dels arbres, com s'enfosqueixen els arbres per fer-te d'aurèola, i quin aire de deessa, de nimfa de jardí, pren la teva figura! Si poguessis mirar, pujant els graons de marbre, com se torna catifa la verdor de les lloses, i com al caminar prens figura de tórtora amb moviments de cigne!

La figura de l'artista apareix a *El jardí abandonat* estretament lligada al món de la prosa, a la vida, amb tots els atributs característics de l'intel·lectual modernista, entre els quals cal destacar la inquietud vital i intel·lectual. «El camí és la vida», fa dir l'autor a Ernest durant el duet que interpreta amb Aurora. Com a caminant de la terra, el pintor acomplirà el seu destí tot i haver de renunciar a la presència física de la dona-poesia, que romandrà dins el claustre-temple-cementiri que és el jardí. Al que no renuncia Ernest, com tampoc no ho havia fet Lluís, és al consol que infon la sola existència d'Aurora, un consol que torna a aparèixer sota la forma d'una flor:

Respecto la teva ànima i respecto el teu vot. Perdona'm. M'he aturat un moment a respirar l'aroma d'una flor de ruïnes. Jo volia emportar-me-la, aquesta flor olorosa; la volia portar pels camins de la terra; la volia arrencar de la molsa sagrada per ensenyar-la al món, on, esllanguida i mústiga, s'hauria doblegat ferida d'enyorança; la volia arrencar d'allí on està arrelada i viu de saba antiga; tot volent-la fer viure, la volia matar. Tens raó, Aurora, de sentir-te enllaçada als nervis i esperit d'aquestes branques vives; són teves i tu ets d'elles, que han passat massa anys entre la llum que els dónes i l'ombra que et re-

galen, perquè puguis deixar-les. No et moguis, no et moguis d'aquest claustre fins a complir amb el temps i deixa a un caminant que hi deixi el seu exvot, que hi deixi el pobre quadro arrencat d'aquest temple.

Tot i que el rerefons ideològic d'*El jardí abandonat* difícilment pot admetre la qualificació de decadentista —l'autor desestima la possibilitat de plantejar el divorci absolut entre art i vida en rebutjar la morbositat d'una relació amorosa que es nodreix de la mort—, Santiago Rusiñol hi va posar en joc tots els recursos propis de l'estètica decadentista que tenia a l'abast. Des de la creació de personatges de factura clarament maeterlinckiana, com és el cas de la Marquesa, ésser visionari que, mancat del sentit de la vista com l'Avi de *La intrusa*, és capaç de traspassar les capes més superficials de la realitat i copsar-ne els nivells ocults, fins a la inclusió d'episodis relatats des de la perspectiva d'una sensibilitat refinada i malaltissa. Sense caure, però, mai en el terreny de l'erotisme, tan del gust de l'època. La imatge d'Aurora, d'altra banda, respon al prototipus de la dona etèria, fràgil i espiritualitzada que té els orígens en el pre-rafaelisme¹⁰⁸ i que l'estètica decadentista ràpidament va adaptar a la seva pròpia sensibilitat. Santiago Rusiñol la presenta estàtica, immaterial, del tot integrada en l'escenari del jardí talment una imatge pictòrica. Com l'Agna-Rosa d'*El pati blau*, Aurora esdevé el punt de fuga on conflueixen totes les línies de la pintura, de la mateixa manera que és també el centre neuràlgic del jardí. Això no obstant, la seva figura no destaca ni es retalla en cap dels dos espais: la Marquesa, en contemplar l'obra d'Ernest, veu un lliri en el lloc que ocupa la figura d'Aurora, i aquest la descriu com una síntesi de diversos elements que formen part del jardí (fulla de magnòlia, tórtora, cigne). Els atributs d'Aurora són, en darrer terme, els de les flors: Aurora és «tota olor, tota encens de flor»; la Marquesa li diu «poncella meva», la veu «delicada i hermosa com una flor d'umbràcul» i la compara amb «l'última flor d'un jardí ple de ruïna»; Aurora

108. HANS HINTERHÄUSER, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Editorial Taurus, 1980, p. 91-121.

es refereix a si mateixa com a una «grogna poncella» que ha de morir assecada entre els dos darrers fulls «d'un llibre de vell», i Ernest li confessa que té por «que el vent de la paraula et desfulli i mustigui». La puresa, la virginitat i la joventut d'Aurora contrasten amb la constant presència de la mort al jardí, presència que es fa evident sobretot a partir de referències sensorials que es relacionen a través de la sinestèsia: «només visc de quietud, d'olors adormidores i d'ombres de desmais...», diu Aurora. Els sons (quietud, silenci, solitud: «hereto soledat i soledat de noblesa caiguda, ruïnes, fonts callades, salons de quietud, cambres despoblades»), les olors («l'olor de ruïnes, olor de noblesa caiguda, els sembla flaire de tomba...») i els colors («colors del capvespre», «colors somorts», «colors de tristesa», «els colors de les llàgrimes sense color») simbolitzen l'ocàs i la mort, i atorguen a l'espai del jardí, que fins ara hem vist com a temple, claustre o reliquiari, la categoria de cementiri i el refinament d'una bellesa mortuòria.

Ni Itàlia Vitaliani ni cap més altra actriu no va tenir l'ocasió de representar el personatge d'Aurora fins l'any 1928, quan la companyia de Pius Daví i Maria Vila va desenterrar la troballa arqueològica en què s'havia convertit, a punt de començar la dècada dels trenta, *El jardí abandonat*. Desconec els motius que en van impedir la posada en escena en el moment oportú. Rusiñol, l'any 1912, en una carta al traductor francès Georges Billotte, afirmava que *El jardí abandonat* no s'havia estrenat mai perquè «siempre he temido que fuera una obra poco teatral para el público español».¹⁰⁹ Pot ser. En qualsevol cas, la, segons Maragall, «obra personal definitiva» de Santiago Rusiñol¹¹⁰ va veure com li passaven al davant obres com *Cigales i formigues*, un quadre líric en un acte escrit per ser estrenat dins la campanya del Teatre Líric Català.

109. Santiago Rusiñol a M. Georges Billotte (Barcelona, 28-III-1912), dins «Per a enriquir els futurs epistolars d'Ignasi Iglésias, Santiago Rossinyol i Àngel Guimerà. L'ur correspondència amb el traductor francès M. Georges Billotte», dins *La Revista*, juliol-desembre 1934, p. 79-83.

110. Joan MARAGALL, «La obra de Santiago Rusiñol», dins *Diario de Barcelona*, 20-IV-1900.

Ramon D. Perés, l'any 1901, va dedicar una ressenya a la producció dramàtica de Santiago Rusiñol, que acabava de veure publicades en un únic volum *L'alegría que passa, El jardí abandonat i Cigales i formigues*.¹¹¹ El crític de *La Lectura* no es va estar de remarcar la gran diferència qualitativa que hi havia entre les dues primeres obres i *Cigales i formigues*, la segona peça que Santiago Rusiñol va destinar al Líric. La primera, remarcava Perés, havia estat molt més aplaudida que la segona «por más clara, humana y bien redondeada».¹¹² Malgrat tot, recapitulava, calia no oblidar que aquestes dues obres, juntament amb *El jardí abandonat*, marcaven l'entrada de ple del teatre català als plantejaments moderns i revolucionaris del teatre simbolista «en el que la observación de la realidad no es un fin, ni mucho menos, sino un pretexto o un medio para que el símbolo vaya a influir en la multitud». I és que l'estrena de *Cigales i formigues*, la nit del 20 de febrer de 1901, va provocar la divisió de parers entre la crítica entre qui destacava la modernitat de l'obra, i qui en retreia la manca de teatralitat. Ningú, tret de l'incondicional Josep Roca i Roca,¹¹³ que de seguida va remarcar l'originalitat del plantejament simbòlic del tema i va trobar que les reticències de la majoria dels seus companys de premsa eren producte d'una incapacitat innata d'acceptar les innovacions, o de Juan P. de Zulueta,¹¹⁴ que valorava per damunt de tot l'esperit revolucionari de l'obra, ningú més no va dedicar a *Cigales i formigues* els elogis que, en aquells instants, encara continuava recollint *L'alegría que passa*. Molt pocs crítics es van atrevir, malgrat tot, a rebentar declaradament l'obra.¹¹⁵ Emili Tintorer i Joaquim Pena, a *Juventut*,¹¹⁶ van confessar que

111. Santiago RUSIÑOL, *Teatre*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1901.

112. R. D. PERÉS, «La evolución...», p. 416.

113. J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona», dins *La Vanguardia*, 24-II-1901.

114. Juan P. DE ZULUETA, «Del Liceo al Edén. Teatro Lírico Catalán: *Cigales i formigues*», dins *La Patria*, 21-II-1901.

115. «Gacetilla», dins *El Diluvio*, 21-II-1901.

116. Emili TINTORER-J. P. [Joaquim Pena], «Teatre (Líric Català)», dins *Juventut* núm. 55, 28-II-1901, p. 109.

haviem experimentat una certa decepció davant «la filosofia i la poesia de *Cigales i formigues*», les quals «a pesar de l'autor, no són prou pures i elevades». Ramon Suriñach Senties, de *Catalunya Artística*, i el crític de *La Renaixensa*¹¹⁷ van coincidir a denunciar les condicions dramàtiques mínimes del quadre poètic i les dificultats que presentava per a la comprensió d'un públic ampli i divers. Tant l'un com l'altre veien en *Cigales i formigues* una peça destinada a un públic intel·lectual, d'elit, una mostra representativa d'aquell teatre refinat que, a partir de la primera campanya d'Adrià Gual, es coneixia amb el nom de «teatre íntim». D'acord que aquestes tres publicacions eren les principals promotores del descrèdit que va haver d'afrontar el projecte de Morera i Iglésias, la qual cosa els podria restar força representativitat, però no resulta gaire difícil de trobar altres opinions que coincideixen, des de posicions en principi poc sospitoses, amb les seves reticències. És el cas de Marc Jesús Bertran, crític de teatres de *La Vanguardia*, que en cap moment no va deixar de donar suport al Teatre Líric Català i que, en canvi, va coincidir amb els redactors de *Joventut* a l'hora de parlar de la «filosofia» de l'obra: «Los chistes que hacen los poetas a la puerta del "parnasillo de la montaña" son chistes arrancados de la bohemia de Montmartre. Son agudezas de la abstinencia material, pero no llegan a alimento del espíritu».¹¹⁸ És també el cas de Francesc Ripoll, autor d'una ressenya que defensava els mateixos arguments exposats pels crítics de *Catalunya Artística* i de *La Renaixensa* i acabava amb la conclusió que «l'obra no hi està bé en el marc d'un escenari».¹¹⁹

Cigales i formigues és un producte difícil de classificar. Per als uns, el sol fet de jugar amb personatges simbòlics conferia a

117. R. S. S. [Ramon Suriñach Senties], «Tívoli (Líric Català)», dins *Catalunya Artística*, núm. 38, 28-II-1901, p. 109. Vegeu també la nota que hi dedica *La Renaixensa*, 20-II-1901.

118. M. J. B. [Marc Jesús Bertran], «Teatro Líric Català: *Cigales y formigues*», dins *La Vanguardia*, 20-II-1901.

119. R. [Francesc Ripoll], «Tívoli.- *Cigales y formigas*. Opereta en un acte, lletra de Santiago Rusiñol, música d'Enrich Morera», dins *Diari de Catalunya (La Veu de Catalunya)*, 20-II-1901.

l'obra una significació elevada que la feia poc adequada a la tasca de divulgació que s'havia proposat el Teatre Líric Català. No s'aturaven a pensar que el principal problema que presentava el quadre líric de Rusiñol era un desencaix fonamental entre el contingut de l'obra i la formalització d'aquest contingut, cosa que tampoc no acabaven de veure, tot i que ho intuïen, els que criticaven el rebaixament de plantejaments conceptuals de *Cigales i formigues* en relació amb *L'alegria que passa*. Perquè, de fet, ben poca diferència hi havia entre la cosmovisió que reflectien ambdues obres. El tema era, en tots dos casos, la fatal impossibilitat de conciliar els pols oposats d'una realitat entesa en termes duals: poesia i prosa, ideal i realitat, esperit i matèria, individu i massa, artista i societat. I tampoc no podia ser la forma en si allò que determina la distància abismal que separa *Cigales i formigues* de *L'alegria que passa*. A més de compartir l'estructura formal bàsica —totes dues porten l'etiqueta de «quadro poemàtic en un acte», presenten idèntic nombre d'escenes (10) i van ser pensades en funció de l'acompanyament musical que hi havia d'incorporar Morera—, mantenen un clar paralelisme pel que fa a la construcció de l'obra damunt la confrontació d'unes parelles d'opòsits que, en bona part gràcies a Rusiñol, esdevenen veritables tòpics de la iconografia literària del modernisme: poesia i prosa, artista i societat, sacerdot i poble, bohemí i pagesos, cigales i formigues, terra alta i terra baixa, esperit i matèria, oració i diners. Per acabar de reblar el clau, els personatges que representen el pol positiu d'aquestes parelles d'opòsits i, per tant, de la realitat que es proposava de reflectir l'autor, procedeixen de la mateixa font: *Els caminants de la terra*. De la mateixa manera que Zaira i el Clown ja apareixien esbossats, abans d'adquirir un perfil propi a *L'alegria que passa*, al «Cor de gimnastes i pallassos», els ermitans de *Cigales i formigues* tenen el seu propi correlat en un altre grup de personatges que també deixa sentir la seva veu en la versió dramàtica d'*Els caminants de la terra*. Es tracta, és clar, del «Cor de bohemis»:

Res se'ns en dóna la vida. Visca la bohèmia! Mai treballar! Emborratxem-nos de sol, endormisquem l'esperit al compàs de la indolència, groxem-nos

en el bressol de la ruta. Cantem entre la pols com les cigales; cantem la marxa eterna del somni, i deixem-nos relliscar amb la vaguetat dels núvols. No tenim ambició. Avorrim an els jueus de la terra, i tu, Jueu Errant, ets l'únic que ens atreus per la vida misteriosa. Cantant i somniant te seguirem. Porta'ns allí on tu vulguis.

La funció simbòlica dels saltimbanquis i dels bohemis és inqüestionable. Tant els uns com els altres personifiquen els valors més declaradament oposats a la tendència uniformadora i anihiladora de les facultats espirituals de l'individu que, segons Rusiñol, caracteritzava la moderna societat burgesa, la més materialista de totes les civilitzacions. Saltimbanquis i bohemis personifiquen també els trets distintius de l'intellectual i de l'artista modernista. Figures marginals, esdevenen els únics éssers capaços de desvetllar una col·lectivitat adormida, manca d'ideals, que els ignora i els menysprea negant-los el reconeixement de la seva funció. Són, també, els sacerdots de l'art, categoria que queda perfectament explicitada a *Cigales i formigues* a través de la identificació entre cigales, poetes i ermitans i la creació d'un espai simbòlic —les coordenades d'espai i de temps perden qualsevol punt de referència realista— com a marc significatiu de l'acció:

És al matí. L'escena, a dalt d'un turó. A la dreta, una capella romànica, amb uns quants graons per a pujar-hi, formant un replà al peu de la porta. La porta serà mig corcada per la pluja i plena de frontisses cargolades. La terra estarà encatifada d'herba i flors blanques, tenint el conjunt quelcom d'hortet sense cuidar i de fossar mort, a on fa temps que no s'hi enterra. Al costat de l'ermita, un gran llorer; un llorer molsut i atapeït que dongui una gran ombra a la porta; a l'altra banda, un ramell de xiprers, alguns atapeïts i altres secs amb les branques primes i mortes; i al lluny, darrere la corcada tàpia, s'endevinarà la plana a baix de tot, amb muntanyes blaves al darrer terme. L'acció passa a l'Edat Mitjana.¹²⁰

Heus aquí la primera gran diferència entre *L'alegria que passa* i *Cigales i formigues*: l'explicitació gràfica del símbol a

120. Santiago Rusiñol, *Cigales i formigues*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1901.

través de la creació d'un espai i d'unes figures pretesament abstractes que, en comptes de projectar el significat de l'obra cap al genèric i l'universal, l'enfonsen definitivament en el terreny del didacticisme i, si molt convé, en la pura anècdota. I és que l'esquematisme és un altre dels trets distintius d'aquesta obra. Els ermitans/poetes, dotats de noms significatius —L'Ermità, En Cobles, En Planys, El Trist, En Vida i El Cego—, viuen a la terra alta i es mantenen en contacte amb la bellesa/divinitat, al culte de la qual han consagrat la seva existència, marcada pel sacrifici. Aquests personatges tenen els seus antagonistes en la gent de la terra baixa, les formigues, que també posseeixen noms significatius, d'un simbolisme pedestre que denuncia la despersonalització de la massa determinada per la matèria i per la força de l'instint: L'Hereu, La Pubilla, En Vianda, En Capficat i la multitud d'«homes, dones i criatures, tots més grassos que els poetes, més malcarats, més bruts. Com aquella mena d'orugues que es tornen del color de la verdura que mengen, tots vesteixen del mateix color de la terra que trepitgen».

Un cop presentats els personatges, l'argument de *Cigales i formigues* s'estructura a partir d'un simple moviment d'ascens i descens: un estiu de gran secada, els habitants de la terra baixa, necessitats d'aigua per al seu sosteniment, decideixen demanar als poetes de la terra alta que intercedeixin per ells davant la divinitat per tal que aquesta els atorgui el miracle de la pluja. Pugen, en processó, a l'ermita i allí troben el bàlsam i el consol adequats als seus sofriments gràcies a la pregària que el summe sacerdot de l'art dedica a la poesia, una pregària que posa momentàniament en contacte el món de la matèria i el món de l'esperit, la poesia i la prosa. D'aquesta síntesi de contraris —el miracle—, en sorgeix la pluja esperada:

EN VIANDA: Fes ploure, si pots!

L'ERMITÀ: Jo alimento l'esperit i mantinc les il·lusions del pobre desconsolat; però de mals del cos no en curo.

L'HEREU: Per Déu, digue'ns què haurà de fer!

L'ERMITÀ: Creure:

TOTS: Ja et creurem.

L'ERMITÀ: No és a mi a qui heu de creure. En comptes de gra, heveu d'estalviar esperances per tenir-ne en les hores de congoixa; heveu d'ésser avars de fe i no d'or, que l'or no calma la set; no teniu de viure en prosa, que la prosa sols serveix pels dies que tenim pluja; però es necessita la poesia pels jorns eixuts de la vida.

PUBILLA: Ja creurem.

(*Fa un gran tro*)

L'ERMITÀ: Escolteu! Fins pluja us darà la fe; fins miracles si creieu: tal força té l'ideal i tan gran misteri és el creure! Escolteu-me, germans meus! Abans que ser descreguts, val més ser supersticiosos.

Aquest moment dolç en les relacions que mantenen els bohemis i els habitants de la terra baixa s'interromp bruscament un cop assolit el miracle de la pluja. S'inicia, per tant, el moviment descendent. Els fins ara penitents, comandats per En Vianda, «l'home-prosa», es neguen a reconèixer la participació dels poetes en el miracle i els declaren, «en nom dels que ens atipem», bojós. La ruptura torna a ser, com a *L'alegria que passa*, irreversible i biunívoca:

EN PLANYS: Aneu-vos-en al diable, miserables sense cura, avars d'edat, flacs d'idees, formigues desventurades! Aneu, ramat d'egoisme! Aneu a jeure en la prosa!

I és reblada per les últimes paraules de l'Ermità:

L'ERMITÀ: Calleu, i calleu per sempre!

EN COPLES: Mireu com ens tracten!

L'ERMITÀ: Deixeu-los estar, pobra gent! Prou pena tenen a l'ànima! Deixeu-los que riguin, que ja tornaran quan sofreixin! La poesia s'adorm quan els instints es desperten, i es desvetlla quan es cansen. Ja tornaran a l'ermita! Ja pujaran la muntanya! Ja vindran quan l'esperit se'ls enlairi! Cantem, mentrestant, cantem sempre, i portem sobre la terra el bàlsam de les cançons i el remei de la bellesa.

No és gens estrany, si tenim en compte la simplicitat estructural de l'obra i l'esquematisme del símbol, que *Cigales i formigues* hagi estat considerat un text programàtic i s'hagi utilitzat com a base per a la formulació, des d'una perspectiva

històrica, de la poètica del modernisme.¹²¹ En realitat, el component didàctic sobrepassa amb escreix l'interès literari de l'obra, la qual cosa propicia una interpretació ideològica en detriment de qualsevol altra lectura. Hi ha, això no obstant, a *Cigales i formigues*, un element distorsionador que, si tan sols hagués estat una mica més accentuat per l'autor, hauria pogut arribar a invalidar aquesta lectura en clau, diguem-ne, simbòlica. No es tracta d'un ingredient nou, en la literatura de Santiago Rusiñol, ben al contrari: l'autor l'havia utilitzat sistemàticament en les seves primeres incursions en el món de les lletres, però ja feia uns quants anys que havia quedat relegat a un discreuïssim segon terme per tal que la seva producció literària adquirís el to culte, refinat i modern que requerien les circumstàncies. Aquest ingredient especial és l'humor. Un humor provinent de la tradició costumista vuitcentista, del més pur barcelonisme, basat en jocs de paraules, estirabots, equívocs i tics conversacionals, elements, tots ells, que permeten de caracteritzar de forma esquemàtica, però gràfica i precisa, una sèrie de personatges prototípics. Com *El Trist*, per exemple, un personatge que l'autor va descriure, en la presentació dels bohemis, amb la frase «El seu nom ja explica el seu gènere» i que, en el decurs de tota l'obra, no fa altra cosa que repetir una mateixa expressió —«Ai Déu meu!»— i aportar el punt de vista pessimista a la conversa descordada dels poetes a través de frases lapidàries que, de tan estereotipades, aconsegueixen un efecte humorístic. O com en *Vianda*, que pel sol fet de portar aquest nom queda automàticament encarregat de pronunciar un discurs sobre els «homes de pes»:

EN VIANDA: Ja us deia que no creguéssiu en miracles: els miracles els fem els homes de pes.

UN: Ha sigut En Vianda qui ha fet ploure!

TOTS: Ha sigut En Vianda!

121. Joaquim MOLAS, «El Modernisme i les seves tensions», dins *Serra d'Or*, núm. 135, desembre 1970, p. 24-26, ampliació i alhora concreció de les idees que el mateix autor apuntava a «Tres commemoracions», dins *El Llibre de Tothom*, Barcelona, Editorial Alcides, 1962, p. 228-230.

L'HEREU: Potser sí, perquè ell veu les coses clares; té sentit comú, En Vianda, i és seriós i enraonat.

EN VIANDA: Sí que en tinc, i heu de creure'm a mi, que peso tot lo que penso, i que només penso despert. Atipar-se i deixar-se de cançons! De teulades cap amunt, només hi veuen els cegos; i de teulades cap avall, els que tenim la vista clara.

TOTS: Visca En Vianda!

El Cego és un altre dels personatges estereotipats que representen un paper no per secundari menys significatiu a *Cigales i formigues*. L'autor el féu protagonista d'una escena que serveix de pont entre el món de la terra baixa i la terra alta. El Cego inicia el moviment d'ascensió que estructura l'argument de l'obra per tal de declarar als poetes la seva voluntat de canviar i esdevenir cigala. Per prendre aquesta decisió, ha estat determinant la pèrdua de la vista, el sentit més relacionat amb el coneixement positivista de la realitat. Com l'Avi de *La intrusa*, mancat també de la facultat de la vista, és l'únic personatge capaç de percebre la silenciosa presència de la mort, al Cego de *Cigales i formigues* només li ha estat possible adonar-se de la seva pobra condició d'home ric en perdre els lligams que el mantenien unit a una visió enganyosa de la realitat:

EL CEGO: Tot ho vaig perdre: la joventut, la fortuna, la família, i no us parlo de la vista perquè des de que la perdo que començo a veure-hi clar. Al principi, quan veia que em tornava pobre, que no veia res del món, fins me volia matar; però un dia, no podent mirar enlloc més, vaig mirar-me a dintre meu i vaig veure lo que jo no sospitava: que a dintre meu portés una ànima. Aquesta ànima l'havia cuidada tan poc, que la tenia quasi morta, i vaig dir-me: «Allí al cim de la muntanya hi ha un ser sobrenatural que cura la melangia i empara els desgraciats» [...] I aquí vinc a les palpentas.

EN COPLES: No, no has vingut a les palpentas: t'hi ha portat la inspiració, que és una eina que ja aniràs coneixent. Tu ets ja dels nostres. Fins ara has estat formiga, però a l'últim t'han sortit ales i ets una formiga alada.

Aquesta imatge de la formiga alada, igualment com la comparació que el bohemí fa de la inspiració amb una eina, serveixen per trencar la possible transcendència del discurs del Cego. I dic possible perquè aquest discurs es caracteritza també per un cert to jocós que ve determinat per la utilització sis-

temàtica de jocs de paraules del tipus «perdre la vista» i «veure-hi clar», «no podent mirar enlloc més, vaig mirar dintre meu», etc. Es tracta del mateix procediment que Rusiñol va utilitzar per caracteritzar en bloc el col·lectiu dels bohemis. Tret, val a dir-ho, de L'Ermità, que rep un tractament del tot diferent, com ho demostra el discurs que aquest personatge pronuncia a l'escena VI, a mig camí entre els parlaments que Santiago Rusiñol havia escrit per ser llegits en el marc de les festes modernistes i l'estil que havia adoptat en la redacció de les *Oraçons*. De fet, bona part del discurs de L'Ermità pertany a l'oració dedicada «A la bellesa»:

No ho tenen tot, ni gaudeixen de lo que gaudiu vosaltres. Ells tenen l'or, això sí, però pateixen l'avarícia de guardar-lo; ells dormen en un llit de ploma, però no somnien sobre núvols; ells podran tenir la terra, però el cel no us el poden prendre, com no ens podran prendre el sol, ni la blavor de la nit, ni el brillar de les estrelles, ni el fruir de la bellesa. I sabeu lo que és la bellesa? La bellesa és l'harmonia que l'ànima busca afanyosa; és el goig que somnia l'esperit; és l'essència perfumada aixecant-se com encens del fons de la matèria i prenent forma de núvol que embolcalla el cor de l'home; és el petó de la glòria que modela amb amor tot lo que besa; és l'ideal que reposa, abans d'emprendre la volada, sobre la ploma del cigne, sobre el vellut de les flors, dintre el fons de la mirada i en els llavis de la dona i a les corbes de les verges; és la serena del cel mirant la bondat que passa; és la daurada polsina que deixaren amb les ales els àngels al passar arran de la terra. Quan la bellesa es desperta, obre les portes del dia; quan s'adorm, encén els estels del cel; quan passa, els núvols ho saben; i vestida d'or i porpra la segueixen majestuosos via enllà, fins al carro de l'aurora o l'hermosa despedida de la posta. Quan s'atura, brota tot un camp de flors, s'aixeca alguna obra d'art, s'escampa un raig d'harmonia o la poesia es desvetlla i canta cants de ventura. Quan somnia, somnien tots els poetes; quan plora, tremolen totes les ànimes; i quan resa, calla l'home, calla el vent, callen les veus de la selva i entreobren els finestrals de la glòria i s'agenollen els àngels.

El contrast entre la prosa poètica amb què s'expressa L'Ermità i el to jocós del Cor de poetes provoca un efecte xocant, com ja van remarcar alguns crítics coetanis en parlar de l'escàs contingut «filosòfic» de *Cigales i formigues*. Efecte que només queda compensat per la força que adquireix la figura de L'Ermità a la segona part de l'obra. Una relliscada cap al terreny dels bohemis a l'hora de crear el llenguatge peculiar d'aquest

personatge i hauria quedat irremissiblement invalidada la lectura simbòlica del text. *Cigales i formigues* hauria estat utilitzada, si això hagués passat, ja no per exemplificar la incursió de Santiago Rusiñol en el teatre simbolista, com s'ha fet tradicionalment, sinó com a mostra representativa de les moltes paròdies que va arribar a inspirar en el seu moment aquest tipus de teatre.

A diferència de *L'alegria que passa*, on l'ingredient humorístic és present de forma mesurada i, sobretot, matisada i selectiva, i d'*El jardí abandonat*, l'única temptativa veritablement reeixida del Rusiñol dramaturg en el marc estètic del simbolisme, *Cigales i formigues* és una obra que presenta importants problemes de registre literari, cosa que afecta tant la intencionalitat del producte, que esdevé ambigua, com la recepció de públic i crítica, en general ben poc entusiasta. Tot i que l'ambigüitat és una característica no pas exclusiva de *Cigales i formigues*, aquí sorgeix d'un desencaix fonamental entre el missatge que l'autor pretén de vehicular de forma programàtica i la formalització concreta d'aquest missatge a partir d'uns materials extrets majoritàriament de la tradició humorística i costumista que topen frontalment amb la voluntat de crear uns personatges abstractes. Sobre aquest desencaix, és impossible edificar el símbol que sintetitza una visió de la realitat com a lluita de contraris si no és de forma explícita i esquemàtica, cosa que comporta la destrucció del símbol i impossibilita qualsevol lectura que pretengui anar més enllà de les facècies d'uns personatges de cartó-pedra o de la utilització programàtica del text. O de la fixació, per part de l'autor, de la pròpia imatge d'artista.

L'AUTOR DE MODA

LA CONQUESTA DEL GRAN PÚBLIC

Entre 1901 i 1903, Santiago Rusiñol va portar una activitat desenfrenada. Passava llargues temporades a Mallorca i va animar les tertúlies de Joan Alcover, a Palma, i de la rebotiga del farmacèutic Torrens, a Sóller, amb la lectura pública de la seva literatura, especialment de les seves obres teatrals. Els membres de totes dues tertúlies van assaborir la primícia de *Llibertat!*, van seguir de prop la gestació d'*Els Jocs Florals de Canprosa* i d'*El poble gris* i van ser testimonis d'excepció de la lectura pública d'*El malalt crònic*, *El pati blau*, *La feminista*, *El prestidigitador*, *L'hèroe* i *El místic*. Això, sense comptar la participació, realment emblemàtica, de Joan Alcover, Gabriel Alomar, Miquel S. Oliver i Miquel Costa i Llobera en el volum dels *Jardins d'Espanya*, que era el colofó d'unes relacions fructíferes que, a poc a poc, s'anirien reajustant. Totes aquestes obres, escrites, estrenades i publicades durant el període en què Mallorca es convertí en l'escenari més preuat de l'artista, constitueixen les principals fites de l'evolució de Santiago Rusiñol cap a posicions estètiques i ideològiques que l'havien d'allunyar irremissiblement del modernisme. Aquesta evolució, que es concreta, per una banda, en la renúncia cada vegada més evident al simbolisme a favor de l'adopció d'un discurs humorístic, costumista, paròdic i amb abundants concessions al sentimentalisme, per l'altra suposa el progressiu decantament de l'obra russinyoliana cap a l'afalac del gran públic, a qui converteix en testimoni de les seves escomeses —producte d'un es-

cepticisme cada vegada més acusat— contra tot allò que faci tuf de farsa, hipocresia o, simplement, «menestraleria».

El procés, contemplat des de la distància privilegiada que permet la història, és absolutament unidireccional, inapel·lable. Això no obstant, va aconseguir de confondre els observadors coetanis, que no acabaven d'entendre quins propòsits guiaven els continus canvis de registre de l'obra de Santiago Rusiñol. Entre aquests observadors, cal destacar-hi Josep Carner i el grup de la revista *Catalunya*. Escandalitzats amb *Els Jocs Florals de Canprosa* per la gosadia que suposava la paròdia dels grans mites del catalanisme davant d'un públic ampli i divers, es van reconciliar amb l'artista arran de la inauguració de l'exposició dels jardins de Mallorca a la Sala Parés i la publicació d'*El poble gris*,¹ el van lloar arran de l'aparició del recull *D'aquí i d'allà*,² li van tolerar l'estrena dels monòlegs i d'altres obres de to menor, el devien gairebé idolatrar amb *L'hèroe* i van acabar per desentendre-se'n del tot després de l'estrena d'*El místic* al Teatre Romea.³ Decididament, l'«autor de moda»,⁴ el que havia supeditat la seva obra al favor del gran públic i n'havia fet, a més, declaració de principis,⁵ no els convenia en absolut de cara al projecte aglutinador que s'havien proposat de portar a terme des de la plataforma de *Catalunya*. Havien intentat integrar-lo, aprofitant el procés de distanciament del modernisme que experimentava Santiago Rusiñol: un fracàs rotund. L'artista es mantenia fidel a una idea de l'intel·lectual que difícilment podia casar amb el model que ells defensaven, compromès i al servei d'un molt determinat projecte polític.

És clar que, d'altra banda, tampoc no podien fer-se seva ni

1. «*El poble gris*, per Santiago Rusiñol», dins *Catalunya*, núm. 3, 15-II-1903, p. 143-144.

2. «*D'aquí y d'allà*, per Santiago Rusiñol», dins *Catalunya*, núm. 5, 15-III-1903, p. 239-240.

3. J. M. TALLÈN, «Dramática: Teatre Romea», dins *Catalunya*, núm. 24, 30-XII-1903, p. 582.

4. *Ibid.*, p. 582.

5. Santiago RUSIÑOL, «Pròleg» a Jacinto Capella, *Llibre del dolor*, Barcelona, Estampa La Renaixensa, 1903.

la imatge ni l'obra russinyoliana altres grups politicoculturals que veien en l'autor, sobretot en el dramaturg, una via interessantíssima per a la canalització i la projecció pública del seu ideari. Era totalment inútil: Santiago Rusiñol, que sempre havia rebutjat i continuaria rebutjant qualsevol contacte directe amb el món de la política, es mantenia en la seva posició d'*outsider*, des de la qual contemplava distanciadament i críticament la realitat, al marge de qualsevol partit pres en funció d'interessos polítics concrets. Es tractava, de fet, de la mateixa actitud, no sé si dir-ne desideologitzada, que havia adoptat des del començament de la seva activitat artística i que li havia permès de captar un ampli i heterogeni ventall d'adeptes que se sentien plenament identificats amb el discurs esteticocientífic que girava a l'entorn de la idea de la «religió de l'art» i de «l'art per l'art». Un cop assolit, en el terreny artístic, el reconeixement social que reclamaven, en el fons, aquestes metàfores, Santiago Rusiñol es llançava a la recerca del gran públic per a la seva obra literària, sobretot dramàtica. L'estratègia no variava substancialment: a través de la provocació i la polèmica —a partir de *Llibertat!*, dues grans constants de l'obra russinyoliana—, l'autor captava l'atenció d'una determinada clientela; amb el descabdellament d'un discurs que tenia com a principal centre d'interès les «palpitacions del temps», que tornava a assumir els motllos dramàtics tradicionals i que reflectia la visió petit-burguesa del món, se l'assegurava.

D'autor modernista a «autor de moda», com assenyalava despectivament la colla de *Catalunya* a final de 1903 després que Santiago Rusiñol s'hagués permès el luxe de fer pujar a les taules del Romea un dels afers més espinosos que havien protagonitzat els principals prohoms del catalanisme catòlic, tradicionalista i conservador: el cas Verdaguer. Rusiñol començava a ser perillós justament ara, quan es proposava de fer partíceps de la seva manca de pressupòsits ideològics i polítics concrets i del seu profund escepticisme unes àmplies capes de públic que, fet i fet, constituïen la massa electoral en potència que calia, pels mitjans que fos, polititzar. I Rusiñol, conscientment o inconscientment, contribuïa molt poc a aquesta tasca, ja que

aplicava l'estre punyent —com més endavant diria Carner— de la ironia, de la sàtira i de l'humor, de forma indiscriminada, a tots aquells símbols, mites, idees o comportaments que reclamaven la mirada esbiaixada de l'humorista. D'un humorista, tanmateix, empeltat de sacerdot de l'art. Aquesta barreja, sens dubte explosiva, s'havia fet palesa a *Cigales i formigues* i adquiriria nous i interessants matisos a mesura que Santiago Rusiñol s'anés endinsant en el món del teatre professional. La primera incursió la féu aprofitant el gran èxit, tant de crítica com de públic, assolit per *L'alegria que passa*, l'obra que li havia atorgat *avant la lettre* la fama de redemptor de l'escena catalana.

La primera obra d'aquesta nova etapa és *Llibertat!*, una comèdia en tres actes estrenada, en versió italiana d'Alfredo Sainati, per la companyia d'Itàlia Vitaliani al Teatre Novetats la nit del 21 d'agost de 1901. Al cap de poques setmanes, l'11 d'octubre, Enric Borràs en va representar la versió original en català al Romea. Abans, Rusiñol n'havia fet una lectura pública al Círculo de Bellas Artes de València, ciutat que l'havia hostatjat durant la primavera i part de l'estiu del mateix any mentre es dedicava a la pintura de jardins i, en les estones de lleure, a escriure la comèdia;⁶ tot seguit, la va oferir com a primícia als membres de la tertúlia de Joan Alcover, a Palma de Mallorca. Rusiñol havia escrit una obra de clars ressos socials que combinava el pla simbòlic i sentimental propi de *L'alegria que pas-*

6. Tenim notícies de l'estada de Rusiñol a València a través d'*El Eco de Sitges*, núm. 789, 14-IV-1901, p. 1. Pel que fa a la lectura de *Llibertat!* a València, vegeu la reproducció que fa *La Almudaina* (20-VII-1901), just en el moment que Rusiñol va donar a conèixer l'obra a Mallorca, d'un article d'Eduard López Chavarrí publicat a *Las Provincias*. Al cap de poc temps, el mateix López Chavarrí va publicar un article titulat «Santiago Rusiñol en València», dins *Pel & Ploma*, núm. 85, febrer 1902, p. 277-279, on especificava que *Llibertat!* fou escrita a Sagunt. *El Eco de Sitges*, el 24-VIII-1901, confirmava que l'obra hagués estat acabada a Sagunt, però assenyalava que Rusiñol la va idear i començar a Sitges. Pel que fa a les relacions de Rusiñol amb el musicòleg i narrador valencià, vegeu les restes de l'epistolari que van mantenir a Santiago Rusiñol, *Obres completes*, vol. II, p. 933-952 i, del mateix Rusiñol, el «Prólech» a Eduardo L. Chavarrí, *Cuentos lírics*, València, 1907, p. IX-XV.

sa amb un pla costumista passat per un sedàs humorístic que ja es començava a identificar com a típicament russinyolià. El resultat és un híbrid que propicia un extens ventall d'interpretacions que van de la purament humorística a la lectura ideològica militant, passant per la consideració de la comèdia de Rusiñol com un intent programàtic d'adaptar a l'escena catalana els nous corrents de teatre social europeus.

I és que *Llibertat!*, que parteix de l'adaptació escènica d'una narració de títol gairebé idèntic publicada, l'any 1898, a *Fulls de la vida*, presenta, des d'una òptica irònica i sentimental, la història d'un *negrito* trasplantat en algun indret de la costa catalana per un *indiano* enriquit. A través del xoc de races i cultures, *Llibertat!* denuncia el desencaix inconciliable entre l'individu en estat pur, primitiu, sense prejudicis, i la societat materialista, ignorant, prosaica i grisa que l'acull en nom de la llibertat i dels drets humans, però que, emparant-se en aquestes mateixes idees —noms buidats de contingut—, li nega qualsevol possibilitat d'integració i, finalment, l'elimina. La narració focalitza sobretot el procés d'anorreament de l'individu marginal per part de la societat. Un cop trasplantat, el negre és abandonat a la seva sort —això sí, ben batejat—, i es va trobant barrades, una a una, totes les possibles vies d'integració. Després d'una lluita tan aferrissada com inútil per la supervivència i la recerca del veritable sentit de la llibertat, «aquell *negrito* endreçat, rialler, vergonyós i trist, s'havia tornat una figura terrible: un ídol indi arrossegat pels fangals; un mascaró vernissat de vaixell pirata, suant quitrà i molsa; una fantasma endolada; tot menys la imatge d'un home». Perquè l'home que és Jaume Negre s'acaba dissolent en el vi, en el mar i en la mort. La societat, d'una grisor i una hostilitat eficaçment representades, aquesta vegada, a través de les «senyores de les conferències» i de les entranyables «*hijas* de Maria», de la crueltat de les criatures del poble i de l'esperit gremial i tancat dels pescadors, contempla impassible el resultat de la seva obra. Desaparegut el negre, «taca de tinta en aquella capsula blanca», la societat recupera amb satisfacció l'equilibri i la tranquil·litat perduts.

Que el canemàs de la comèdia és construït sobre la base d'aquest fil argumental, em sembla irrefutable. Tanmateix, Rusiñol en potencia el to irònic, el sentimentalisme, la individualització dels personatges i la concreció del tipus de societat, de tal manera que el que hauria pogut ser un drama de tesi sobre la condició humana esdevé una paròdia del gènere. Rusiñol crea al voltant de la història del negre un microcosmos social amb entitat pròpia que es converteix en el protagonista real de *Llibertat!*. Ja no és inconcreta, com a la narració, la societat que coarta la llibertat de Jaume Negre: l'autor demostra un cert interès a assenyalar-ne la filiació progressista, a causa, probablement, de les possibilitats paròdiques que li oferia un discurs ideològic carregat de paraules tan imponents com llibertat, igualtat, fraternitat, progrés, sufragi universal o drets humans. No crec que Rusiñol pretengués, com es va dir a l'època, arremetre puntualment contra el discurs del republicanisme o del socialisme, encara que tots aquells conceptes fossin moneda de canvi comuna en les plataformes propagandístiques de què se servien els grups polítics relacionats amb aquestes ideologies concretes. No. Santiago Rusiñol, com es veuria prou bé més endavant, es proposava un objectiu qualitativament distint: mostrar al públic el desencaix entre el llenguatge i la realitat. Llibertat, igualtat, fraternitat, progrés, sufragi universal i drets humans, són els grans mots que enclouen les bases de l'Europa del segle XIX, de l'Europa moderna, positivista i romàntica, producte de les revolucions liberals i encaminada a l'adopció de règims democràtics. Pura ficció, segons Rusiñol, perquè aquests mots, ben lluny de posseir un valor absolut, prenen un valor o altre segons el context en què eren invocats. A *Llibertat!*, aquests termes, posats en boca dels habitants del poble gris que emmarca la tragèdia del negre, no són res més que «cabòries mal païdes», conceptes buits, pura retòrica. Les forces vives del poble, personatges gregaris i carregats de prejudicis, s'encarreguen de demostrar que entre l'ideal que representen aquests mots i la realitat hi ha un abisme insalvable que només els éssers superiors, individualitzables, lúcids i un punt escèptics, són capaços ja no de salvar, sinó únicament —i ja és

prou— de percebre. A la comèdia, aquest personatge es diu Martinet i encarna la figura del despert entre adormits. Com el Clown de *L'alegria que passa* o l'Ermità de *Cigales i formigues*. No es tracta, però, exactament de la mateixa figura: Martinet representa, a *Llibertat!*, més que no pas la imatge de l'artista, un prototipus d'intel·lectual. I dic «un» prototipus perquè, en temps de l'aparició de l'intel·lectual dreyfusian, compromès políticament, Rusiñol n'esbossa una contrafigura. Situat *au-dessus de la mêlée*, separat de la massa, individualista, el model d'intel·lectual proposat per Rusiñol actua com a consciència crítica de la societat, contra la qual es revolta sense, però, intervenir-hi activament. Per a Martinet, a través del qual parla Santiago Rusiñol, la via per a la regeneració social passa necessàriament per la regeneració personal. I, per acabar de reblar el clau, a aquesta regeneració personal només s'hi pot arribar evitant la influència perniciosa de la massa:

Fes-te un món a tu mateix. Que jo et serveixi d'exemple. Quan era una ovella mansa era una ovella mimada i em duïen allà on volien; però a mida que m'he apartat dels seus pensaments de rotllo, sols tinc per amics els llibres i tothom per enemic.

Llibres: és a dir, cultura, educació. Per tant, contra el tríplic revolucionari i la idea de progrés, queda afirmat el culte a l'amor, al bé i a la bellesa, els únics ideals que, segons Martinet, escapen de la contingència i de l'arbitrarietat humana:

Ja podeu anar negant, que els fets us cauen a sobre com una llosa de plom. Desgraciats! Viviu per la competència, i la competència us mata. Voleu donar fruita abundant i l'abundància us ofega. Tingueu compte, que a força d'inventar màquines, no es torni màquina l'home; tingueu compte a fer del progrés una màquina carregada d'engranatges però sense un esperit, i sobretot, tingueu compte a no servir-vos dels invents com a armes de suïcidi; que el telègraf, el vapor i totes aquestes joguines seran bones si les fem servir per al bé; però seran maleïdes si tenen de servir d'arma a la perversió de l'home. Creieu-me companys: competiu per la bondat; treballeu de pensament, més que d'obra; doneu tal forma al treball que ja no sigui una càrrega, sinó un consol de la vida, i, sobretot, si podeu, treballeu individualment; que si cada u treballa per a tots, sereu dignes de tothom; però si tots treballeu d'esma, ni del treball sereu dignes. En comptes dels drets de l'home, posats pels matei-

xos homes, d'aquell triàngul que prediqueu a tothora; creieu-me, acceptem i beneïm els tres amors més hermosos que la gran Naturalesa ens ensenya a totes hores: l'amor a l'Amor, l'amor al Bé i l'amor a la Bellesa.

L'individualisme de Martinet va ser objecte de seriosos retrets per part dels principals defensors, a Catalunya, de les tesis emersonianes del «sies tu mateix» i del vitalisme nietzscheà. Això vol dir que un important sector del modernisme, emparentat de catalanisme progressista, es va incomodar profundament davant l'obra de Rusiñol. Josep Pous i Pagès, a *Catalunya Artística*, retreia a Rusiñol que hagués utilitzat la manca de compromís, l'elitisme i l'escepticisme com a trets característics del personatge:

El verdader individualista, el que ha arribat a poguer afirmar completament la seva personalitat inferior, es caracteritza pel seu altruisme, per l'afany d'ajudar els demés a deslliurar-se dels agents exteriors que els ofeguen, i sent llàstima pels debils que lluiten inútilment amb tendències contradictòries.

Aquesta compassió serena de l'esperit superior, en l'obra d'en Rusiñol no la trobaríeu en cap banda. L'individualisme de *Llibertat!* no lluita per deslliurar els demés; ja en té prou amb haver-se deslliurat ell i, des del cim del seu egoisme i orgull, fuetreja amb despreci an aquells infeliços que no tenen més pecat que l'haver nascut amb el cervell estret; que el de no capir bé les idees; i, prenent la paraula per la cosa, viuen esclaus de preocupacions atàviques, amb tot i parlar sempre d'una llibertat que no saben comprendre.⁷

I proposava a l'autor de *Llibertat!* un altre final, molt més adequat a l'actitud de l'intellectual que, segons Pous, estava destinat a representar un gran paper en la regeneració de la societat. Així, en comptes de renunciar a la vida i a l'amor, el Negre i Florentina, «forts del seu amor i joventut, devien unir-se mal-

7. En aquesta crítica hi ha plantejades totes les línies que confluiran en la que ha estat considerada la darrera novella del modernisme: *La vida i la mort d'en Jordi Friginals* (1912), tota una alegoria sobre l'«ètica de l'autorealització». Vegeu Josep PUJOL, «Algunes consideracions a propòsit de *Llibertat!*», dins *Catalunya Artística*, núm. 65, 5-IX-1901, p. 450-452. Una altra crítica contra l'«artificialitat» de l'individualisme de Rusiñol, a ALFONS MASERAS, «*Llibertat!*», dins *Auba*, núm. 1, novembre 1901, p. 13-14. Els atacs des del punt de vista catòlic, a *La Renaixensa*, 23-VIII-1901, i a B. AMENGUAL, «*Llibertat*», de Santiago Rusiñol», dins *La Almudaina*, 25-VIII-1901.

grat i per sobre de l'ambient que els rodeja, podien ésser vençuts en la lluita, no hi fa res; quan la personalitat individual se redreça enfront dels prejudicis del medi, la revolta ja és un triomf».⁸

Si el gust per l'individualisme, no sé si dir-ne decadentista, que demostrava Rusiñol representava un problema per al catalanisme progressista, què no havia de suposar per als sectors polítics que es van veure directament caricaturitzats a *Llibertat!* Aquests ja es començaren a posar alerta arran de l'estrena de la versió italiana de l'obra, tant pels comentaris de la crítica com per l'edició d'un programa de mà que, per tal d'enllaminir el públic amb la promesa de més que probables disputes, presentava *Llibertat!* com «una sàtira dramàtica, una faula en què fa intervenir l'autor figures observades en la realitat, accentua- des lleugerament cercant la nota còmica i representant cada una un estat social, una massa portada de les mateixes idees, de parescuts sentiments i d'aspiracions semblants més o menys sinceres, més o menys postisses segons els casos. Totes les figures són, per tant, reals, personatges vivents i coneguts, exemplars que pertot arreu se troben i que per la seva mateixa vulgaritat inclou cada un d'ells i és el prototipo de tot un ramat que se li assembla d'un dels molts ramats que junts formen la societat actual. Intenta amb això en Rusiñol presentar aspectes d'aquesta societat, collectivitats, idees en boga, teories i conceptes espirituals de la vida i de la realitat».⁹

I les disputes, efectivament, no es feren esperar. Enfrontaren els dos grups que, l'any 1901, es trobaven en plena campanya de captació d'adeptes per a les seves respectives formacions polítiques. La tot just creada Lliga Regionalista i el republicanisme unitari i liberal mantenien, en aquests moments, juntament amb els tradicionals grups dinàstics, una renyida lluita pel control ideològic i polític de la massa electoral catalana. Aquesta lluita va arribar als nivells de màxima violència i agressivitat

8. Joseph PIJOLA, «Algunes consideracions...», p. 452.

9. Transcrit per E. TINTORER, «*Libertat*», *Juventut*, núm. 81, 29-VIII-1901, p. 585-586.

durant els darrers mesos de 1901, amb la radicalització de posicions que provocà la campanya per a la conquesta de l'Ajuntament de Barcelona. No és gens estrany, doncs, que l'estrena de *Llibertat!* es convertís en un dels catalitzadors de la pugna ideològica que es va establir entre les dues plataformes publicístiques que actuaven com a portaveus dels bàndols en litigi: *La Veu de Catalunya* i *La Publicidad*. Així, la lectura que va fer de *Llibertat!* el crític de teatre de *La Veu*, Josep Morató, no s'entén si no és en el marc de la campanya de desprestigi mutu que alimentaven tots dos grups. Morató interpretava la tragicomèdia de Rusiñol com una sàtira contra els «pobres caps calents que es fan grans bocades de la llibertat que no entenen, [...] ignorants tots ells, com la majoria dels que reben per tot aliment intel·lectual el que els hi proporcionen certs diaris»,¹⁰ i legitimava l'alternativa política que ofería el partit de «la bona gent». La Lliga es presentava, segons la ressenya de Morató, com l'única força política que tenia el dret i el deure històrics de conduir el vot de la classe obrera, la qual calia rescatar de l'engany a què l'havién sotmesa «aquella colla de jacobins pocasoltes»¹¹ que l'enlluernaven a través de la retòrica buida que tan bé havia sabut caricaturitzar Rusiñol —Morató el considerava un dels seus— a *Llibertat!*

Des de la perspectiva de Morató i, en general, de la Lliga Regionalista i *La Veu de Catalunya*, *Llibertat!* era una peça més de l'engrenatge polític i cultural comandat pel catalanisme conservador amb l'objectiu de positivat l'ideal d'una Catalunya autònoma i moderna enfront de la societat sucursalista i fossilitzada que perpetuaven liberals i republicans unitaris. Tant és així, que la crítica de Josep Morató desplega els mateixos arguments que la Lliga va desgranar sistemàticament durant la campanya electoral que havia de suposar un dels passos més fermes del partit catalanista en la concreció d'aquest ideal:

10. J. M. [Josep Morató], «Novetats.- *Llibertat*, drama català de S. Rusiñol y traduït a l'italià per A. Sainati», dins *La Veu de Catalunya*, 22-VIII-1901. Del mateix Morató, «Revista teatral», dins *Calendari Català per a 1902*, p. 57-60.

11. J. MORATÓ, «Revista teatral», p. 60.

Demà hi ha la lluita de dues banderes: la bandera dels desarrelats i dels que criden ¡*Muera Cataluña!* i la bandera dels que la volen gran, dels que la volen triomfant per sobre de tot i contra tot; la bandera dels últims badalls d'una revolució fracassada i la bandera de la revolució del pervenir; la bandera de la Barcelona dominada per la cultura forastera, per l'art vell i per la literatura antiquada de Madrid, amb les portes de sos murs tancades als aires de la civilització, i la de Barcelona, oberta, acollint en son si art propi i lletres pròpies i somiant viure lliure i ser entre les ciutats, entre les capitals dels pobles civilitzats d'Europa.¹²

Quan, al cap d'un any, després del rebombori ocasionat per l'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa*, es representà a Barcelona la versió castellana de *Llibertat!*, en traducció de Jacinto Benavente, la polèmica es va reprendre. Aquesta vegada, foren les pàgines del *Cu-cut!* i de *L'Esquella de la Torratxa* les que acolliren el foc creuat que es van tornar a llançar catalanistes i republicans.¹³ Si el *Cu-cut!* es tornava a burlar de la ingenuïtat dels crítics de *La Publicidad* i dels republicans en general per no haver respost com calia a les injúries que —sempre segons el punt de vista dels catalanistes de *La Veu*— els havia dedicat Santiago Rusiñol a *Llibertat!*, *L'Esquella* treia el santcristo gros d'*Els Jocs Florals de Canprosa* i es permetia d'argüir, sense apartar els ulls de la reacció del catalanisme davant l'afer provocat per la nova comèdia de Rusiñol, que la llibertat és el patrimoni de l'artista i que cal respectar la seva obra «sempre que aquesta sigui bona».¹⁴

I la llibertat de l'artista, en aquesta ocasió, havia portat Santiago Rusiñol a escriure una comèdia sobre un dels emblemes del catalanisme conservador: els Jocs Florals i els certàmens florealcos. L'obra va posar en estat d'alerta l'opinió pública catalana només d'aparèixer anunciada a la cartellera del Romea. Se sabia que, amb *Els Jocs Florals de Canprosa*, Rusiñol s'havia proposat aportar el seu gra de sorra particular a la polèmica sobre la validesa literària de la institució jocfloralca. L'artista, doncs, entrava de ple en una de les discussions més candents que pla-

12. «¡A votar per Barcelona!», dins *La Veu de Catalunya*, 9-XI-1901.

13. N. N. N., «Novetats», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1228, 18-VII-1902, p. 463, i VIROLET, «A Ca la Talia», dins *Cu-cut!*, núm. 29, 17-VII-1902, p. 472-473.

14. N. N. N., «Novetats», p. 463.

naven sobre els ambients culturals del tombant de segle a Catalunya. La ja indiscutible popularitat de l'autor i el fet d'utilitzar les taules escèniques com a vehicle d'una sens dubte excel·lent paròdia del funcionament de Jocs Florals i certàmens literaris anunciaven una primavera tòrrida en l'àmbit cultural català. I la primavera va arribar puntualment. I no defraudà ningú.

La comèdia, que es recrea en l'accentuació de tots els clixés característics del funcionament dels certàmens floralescos, organitza l'acció a l'entorn d'un triangle amorós que potencia una possible lectura en clau simbòlica. El triangle format per Tonet, Maria i Ramon en prefigura un altre que situa la poesia en el vèrtex principal i les dues concepcions del poeta que apareixen en pugna tot al llarg de la comèdia —el poeta versaire i el poeta sacerdot de l'art—, en els altres dos. Els Jocs Florals són el feu dels Tonets, dels versaires, de les reines postisses, de les Bases de Manresa i dels companys de causa. Maria i Ramon, i, amb ells, la veritable poesia, no hi tenen lloc. A Ramon, «periodista i expoeta», pertanyen significativament aquestes paraules, que clouen l'obra i són, de fet, mostra evident d'una ruptura amb la societat representada per Canprosa:

RAMON: Maria: la flor natural que m'ha dat se mustiga amb aquest aire encongit. Anem a fer-li prendre poesia.

MARIA: A on?

RAMON: A fora. En plena naturalesa.

(*La pren del braç i fuig.*)

Rusiñol planteja novament el desencaix entre l'artista i la societat materialista i prosaica. Aquesta vegada, a través de la salvaguarda de la imatge del poeta com a ésser excepcional i d'una concepció de la poesia com a «bàlsam» i «consol», enfront de la banalització del fet poètic, agreujada per la proliferació cada cop més acusada de «versaires».¹⁵ D'aquí que la idea

15. Aquesta idea, l'apunta EMILI TINTORER a la ressenya d'*Els Jocs Florals de Canprosa* publicada a *Juventut*, núm. 117, 8-V-1902, p. 308-309, i la repren Lluís BERTRAN I PIJOAN en el capítol que va dedicar a «L'abundor dels poetes» en l'estudi titulat «Els Jocs Florals: crítiques i anècdotes», dins *La Paraula Cristiana*, vol. III, 1926, p. 517-530.

de poesia proposada i defensada a *Els Jocs Florals de Canprosa* s'oposi directament a la poesia de certamen, malgrat la introducció en els Jocs Florals dels nous corrents estètics, que a la comèdia apareixen caricaturitzats a través del «decadentisme» d'August Coca i Poncem i el «vitalisme nietzscheà» de Joan Dolcet i Sucre.

Els criteris emprats per Rusiñol en la definició de la veritable poesia es distingeixen per la vaguetat. No són criteris estrictament estètics. L'accent recau, sobretot, en la capacitat de commoure el lector, de crear entre aquest i l'autor lligams d'atracció i simpatia, una comunió íntima, penetrant, emotiva. L'autor i la seva obra, especificava en aquest sentit Rusiñol, «cada ànima que conquisten és un vot espiritual, és un somriure benvolent, és un cos guanyat a la multitud sobirana; ell i ella, a cada batement que promouen, a cada nirviositat que provoquen, a cada rialla que esclaten o a cada llàgrima que arrenquen, és un agraït que guanyen; ell i ella, a cada emoció que encomanen és un malalt més que conquisten, i quan ja els malalts de l'ànima són tants que l'agraïment de riure, o de plorar, o de commoure's, formen coro, allavors l'escriptor, l'artista, el poeta, té... lo que en diríem parròquia de simpatia, si la paraula parròquia el comerç a la menuda no l'hagués tirada a perdre».¹⁶ El criteri de valor esdevé, per tant, fonamentalment quantitatiu. Perquè, continuava Rusiñol, «no tenint aquesta guia, jo pregunto: quines regles hi ha per saber si una obra és bona o dolenta? A on se prenen les mides? Qui n'ensenya, de bellesa? Quina estètica s'ha escrit que no siga el tractat perfecte de volguer explicar lo inexplicable?» La conclusió a què va arribar finalment, «que només l'atracció guanya» i «que l'home que fa més claror és el que atrau més papallones», significa l'expulsió de la poesia floralasca —poesia de motllo, desnaturalitzada, etiquetada, mancada d'emotivitat— de l'espai sagrat de la poesia amb majúscula. Com diu Ramon, personatge a través del qual l'autor vehicula el missatge de l'obra, «si ja és prou gran la

16. Santiago RUSIÑOL, «Pròlech» a Jacinto Capella, *Llibre del dolor*, Barcelona, Estampa La Renaixensa, 1903, p. V·XI.

poesia perquè hagueu de mantenir-la! Pobreta! Amb els vostres manteniments morirà corsecada».

La poesia posseeix un espai autònom, autosuficient, incompatible amb l'estretor de mires del típic versaire de certamen. Aquest, incapaç com els menestrals de l'«art cromo» de tractar amb dignitat la seva pròpia producció artística, acaba destruint la imatge sacralitzada del poeta i posa en dubte la seva missió dins la societat. Banalitzar aquesta imatge suposa fer un gran pas endarrere en la reivindicació de l'estatus professional de l'artista i de l'escriptor, reivindicació que constitueix sens dubte el principal cavall de batalla de l'actuació pública de Santiago Rusiñol i la clau de volta del seu pensament. Aquest pas, però, el recuperen amb escreix *Els Jocs Florals de Canprosa* i la ridiculització de l'engranatge anacrònic que regulava el mercat literari català, com ho demostra novament la ironia de l'«expoeta» Ramon:

EL PRESIDENT: Calla, periodista incrèdul! Si molt convé et burles dels Jocs Florals i ets dels que hi tiren d'amagat.

RAMON: No sóc *vergonyant*. Vaig desenganyar-me de jove. Mireu si hi tiro i si hi crec, que porto a vendre a la vostra fira de premis tres plomes d'oca, de pla, oca i plomes, i dugues corones de llorer. (*Se treu les corones i les plomes.*) Les veno barates: us-e-les dono a pes de glòria.

EL PRESIDENT: Això és un *desdoro*!

RIUTORT: Una burla!

TALLAVENT: Un afront!

EL PRESIDENT: Us veneu els símbols florals?

RAMON: Els heu abaratit tant, els símbols, que ja no són símbols ni florals: són *floreros*.

Que Santiago Rusiñol difongui aquest missatge a través de les taules escèniques i dels recursos paròdics, humorístics i costumistes propis de la més genuïna tradició del xaronisme barceloní és el principal catalitzador de la reacció general i polaritzada de la crítica davant de l'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa*. L'autor se situa, en efecte, en el marc d'una tradició estètica i cultural estretament vinculada als grups republicans: el teatre de sala i alcova i les gatades típicament vuitcentistes que tenen com a màxims representants des d'un Valentí Almirall a un Pitarra, sense oblidar la producció de Conrad Roure o

d'Albert Llanas. Aquests darrers van tenir en algun moment contactes directes amb Rusiñol. Llanas, concretament, va arribar a convertir-se en el protagonista d'excepció del complement humorístic que acompanyava qualsevol manifestació artística o literària presidida pel senyor del Cau Ferrat, del carrer Muntaner o de Sitges, indistintament. Josep Pla ja va destacar, en aquest sentit, la influència que havia rebut Santiago Rusiñol de «totes les bogeries» del grup d'Almirall a través de la relació amb Llanas, i la manera com aquesta influència s'havia concretat en l'obra de l'artista, particularment en *Els Jocs Florals de Canprosa*, l'últim residu, segons Pla, de la polèmica vuitcentista entre floralistes i humoristes.¹⁷ Malgrat que la comèdia queda ben lluny d'aquests plantejaments, no es pot negar que s'hi perceben clarament alguns dels tòpics i, sobretot, el to emprat pels sectors tradicionalment «antifloralístes»,¹⁸ cosa que provoca l'adhesió incondicional de la premsa republicana i liberal i, és clar, l'anatematització d'*Els Jocs Florals de Canprosa* per part de la premsa catalanista, fins aquests moments encara favorable a la figura i l'obra de Santiago Rusiñol.

Diaris com *La Renaixensa* i *La Veu de Catalunya*, revistes com *Joventut* i *Catalunya Artística*, butlletins de la línia de *Montserrat*, setmanaris satírics com *El Rector de Vallfogona* i el *Cu-cut!* i òrgans de la premsa local com *El Baluart de Sitges* van adoptar una actitud francament hostil enfront de la comèdia de Rusiñol. No es tractava de qüestionar el valor literari de l'obra —amb tot, remarcaven, «inferior al de la majoria de les produccions del mateix Rusiñol»—,¹⁹ sinó de retreure'n la finalitat:

17. Josep PLA, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona, Edicions Destino, 1981, p. 79 i 101-102; i, del mateix autor, «El senyor Valentí Almirall», dins *Obra completa*, vol. XXXII, Barcelona, Edicions Destino, 1977, p. 191-201.

18. Lluís BERTRAN I PIJÓAN, «Els Jocs Florals», p. 242.

19. J. M. [Josep Morató], «Romea.- *Els Jocs Florals de Canprosa*, comèdia en un acte de Santiago Rusiñol», dins *La Veu de Catalunya*, 30-IV-1902. També Violet [Josep Morató], «A Ca la Talia», dins *Cu-cut!*, núm. 19, 7-V-1902, p. 298-299.

Aquesta vegada ha volgut fer aquest [Rusiñol] una obra francament satírica. Però ha escollit malament el tema, entretenint-se en satirisar l'actual moviment de reivindicació del nostre poble. Prenent peu d'uns Jocs Florals de viletà, ha fet escarni dels sentiments més sagrats de la pàtria, de les institucions més dignes de respecte, de les manifestacions més honorades i enaltidores.

Per això, tot seguint el curs de la representació, els que sentien simpatia per l'autor se mostraven fonamentament apenats de la seva caiguda, mentres que els indiferents a la personalitat d'en Rusiñol no sabien abstenir-se de mostrar la seva indignació fonda, ben fonda, que va esclatar al final, en un espetec de xiulets i xiu-xius eixordadors.

En canvi, certs elements —els contraris a les idees sanes, els enemics de la gent de bé, els que no poden arribar a capir els nobles sentiments patriòtics que impulsen el moviment reivindicador de Catalunya— feien tants esforços com podien per a aixecar l'obra del *fosso*, sense que un sol instant arribessin a fer-se sentir.²⁰

La crítica, breu i concisa, de *La Veu* posava sobre la taula totes les cartes que havien de prendre part en la polèmica. En primer lloc, l'abast que havia assolit en el tombant de segle la indentificació entre Jocs Florals i catalanisme conservador, conseqüència ineludible de la instrumentalització política de la festa de les lletres a partir sobretot dels darrers anys de la dècada dels vuitanta. En segon lloc, la inviolabilitat de determinats símbols, mites i tradicions «inventades», que, com els mateixos Jocs Florals, les Bases de Manresa, *Els Segadors*, les quatre barres, Montserrat o la barretina, constituïen els pilars fonamentals del discurs ideologicopatriòtic del catalanisme. Així, Josep Pous i Pagès, tot i reconèixer que la sàtira d'*Els Jocs Florals de Canprosa* en el fons s'ajustava a la realitat, retreia a Santiago Rusiñol «la forma en què ha donat al públic la seva crítica» ja que «és desgraciada i sobretot immoral», a més de ser producte d'una inconsciència absoluta. La ridiculització de determinades tradicions i la desmitificació de determinades figures i esdeveniments eren lícites sempre que es fessin al marge del gran públic: «Cregui'm En Rusiñol: ha sigut una veritable caiguda lo haver portat aquest tema a l'escena. Això era bo per un article de revista, iestic segur que si s'hagués donat

20. J. M., «Romea.- *Els Jochs Florals de Canprosa*».

compte de la seva transcendència —no respecte als interessos d'un partit polític, més o menos respectable, sinó davant dels eterns i universals de l'art— s'hauria guardat la seva brometa per desenrotllar-la entre quatre amics amb prou criteri per a fer les distincions necessàries i no davant de tot un poble, desgraciadament prou incult...»²¹ La tercera i decisiva carta que la crítica de Morató posava sobre la taula feia referència a les tensions existents entre aquest catalanisme polític incipient i la resta de grups que configuraven el mapa ideològic de la Catalunya coetània, especialment del republicanisme.

Aquests sectors, aplegats al voltant de *La Publicidad*, *El Diluvio*, *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*, i situats per la premsa catalanista al mateix sac sense fer cas de distincions ideològiques,²² coincidien a qualificar el catalanisme com un moviment antidemocràtic, clerical i reaccionari, i, com a tal, l'escometien amb una gran duresa. L'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa* els va oferir, a més d'un pretext immillorable per aprofundir la seva crítica, la possibilitat d'apuntalar-la en una autoritat reconeguda de tothom: Santiago Rusiñol. És el que va fer Federico Urrecha des de les pàgines d'*El Diluvio*. Partint d'una interpretació esbiaixada de la comèdia, afirmava que:

21. Joseph PIULA [Josep Pous i Pagès], «Jochs Florals... poëtichs y Jochs Florals de Canprosa (I i II)», *Catalunya Artística*, núm. 99-100, 8/15-V-1902, p. 286-287 i p. 302-303. En uns termes molt semblants, D. MARTÍ Y JULIÀ, «Los Jochs Florals», dins *La Renaixensa*, 4-V-1902; els germans Plàcid i Cosme VIDAL (Josep Aladern) a *El Rector de Vallfogona*, núm. 6, 7-V-1902, p. 88-90, i els redactors del *Cu-cut!*, núm. 19, 7-V-1902, quan retreien a Rusiñol la «irreverència imperdonable» que havia comès amb l'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa*.

22. La nòmina dels «enemics del catalanisme», l'explicita VIROLET, «A Ca la Talia», p. 298-299, i també Vicens GARCIA, «La Renaixensa.- Els Jocs Florals», dins *El Rector de Vallfogona*, núm. 6, 7-V-1902, p. 82-83. Vegeu també la caricatura signada per Costa i titulada «Genialitats» que publica la mateixa revista, núm. 7, 15-V-1902, p. 107, on apareix Santiago Rusiñol tirant pedres al casal del Teatre Català amb gran eufòria per part de la gent de *L'Esquella*, *La Publicidad* i *El Diluvio*. Lluís VIA, «Suicidas», dins *Juventut*, núm. 118, 15-V-1902, p. 313-314, dedica forts atacs a la premsa anticatalanista i incrementa la nòmina amb el *Diario de Barcelona* i *El Liberal*.

Lo de menos en esta sátira son los Juegos Florales. Otra cosa ha quedado maltrecha y hondamente caricaturizada en *Els Jocs Florals de Canprosa*: el catalanismo. Este era el blanco a que Rusiñol apuntaba y en el que ha dado con sorprendente seguridad.

Roca i Roca, tant aquí com a *La Vanguardia*,²³ va intentar de demostrar que les causes determinants de la reacció dels catalanistes no calia buscar-les en la comèdia de Rusiñol, sinó en la intransigència i el victimisme que els caracteritzava. Com diu un dels «esquellots», escrit amb una clara voluntat de tornar la pilota a tots els que, amb motiu de l'estrena de *Llibertat!*, s'havien mofat de l'actitud amb què *L'Esquella*, *La Publicidad* i altres publicacions de tendència liberal havien encaixat la caricaturització de determinats emblemes del republicanisme:

Els que es revanxinen contra en Santiago Russinyol per haver escrit *Els Jocs Florals de Canprosa*, si ho fan de bona fe donen mostres de ser uns illusos dignes de compassió que no saben lo que passa en matèries floralesques; o si ho fan per càlcul, cometen el pecat d'hipocresia, negant-se a reconèixer que en l'obra de Russinyol hi ha una pila de retrats.

Ningú no s'ha rigut tant dels Jocs Florals com els mateixos floralistes, en les seves intimitats. És allò que sol fer la gent de sagristia: ningú els hi passa la mà per la cara en matèria de tractar a les imatges amb irreverència.

Per què, doncs, l'escriptor satíric no ha de tenir el dret de *divulgar* les debilitats i ridiculeses dels homes i de les institucions?

I dic *divulgar* perquè no és ell qui les inventa. Les troba fetes i se n'aprofita. I al realitzar-ho fa obra de cultura, des del moment que ensenya a no pendre per seriò lo que és burro.²⁴

D'altra banda, publicacions com *El Noticiero Universal*, *Las Noticias*, *El Liberal* o el *Diario de Barcelona*, tot i la manca d'homogeneïtat ideològica, van coincidir a l'hora de presentar l'estrena com un gran èxit i de defensar, com ho havien fet també Urrecha, Marsillach i Roca i Roca, l'ús de la sátira i de la ironia a les taules escèniques. No cal dir que, segons l'òptica dels

23. J. ROCA Y ROCA, «La semana en Barcelona», dins *La Vanguardia* 6-V-1902.

24. «Esquellots», p. 299-301. També N. N. N., «Novetats», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1228, 18-VII-1902, p. 463.

afiliats al projecte regionalista, tots quatre diaris, però fonamentalment el *Brusi*, confirmaven amb l'acollida favorable d'*Els Jocs Florals de Canprosa* el seu profund anticatalanisme.

El catalanisme conservador va convertir, doncs, *Els Jocs Florals de Canprosa* en un pretext idoni per legitimar la seva condició d'hereu i continuador directe del moviment de Renaixença. Amb la defensa ultrada i incondicional de la institució dels Jocs Florals, que interessava de presentar com el punt de partida del desvetllament del sentiment nacional català,²⁵ accentuava el procés de distanciament en relació amb altres tradicions polítiques i culturals fortament arrelades a Catalunya. De la tradició popular republicana,²⁶ per exemple, els representants de la qual eren introduïts en el sac de l'anticatalanisme juntament amb l'autor d'*Els Jocs Florals de Canprosa*. Aquest procés de distanciació quedava especialment reflectit en els atacs que, des de les pàgines d'*El Rector de Vallfogona* o d'una revista com *Joventut*, es van dirigir a publicacions de llarga tradició i de tiratge important escrites en català, *La Campana* i *L'Esquella*, considerades com «el més gran enemic que té a casa el catalanisme». Les divergències ideològiques entre els uns i els altres són òbvies, però, als primers, el que se'ls posava malament de veritat és que fossin trenta o quaranta mil els exemplars d'aquests setmanaris que es repartien entre un públic essencialment obrer i menestral, prova ineludible de l'acceptació no solament del missatge que propugnaven —republicanisme, anticlericalisme, pensament liberal—, sinó també de la forma literària concreta —sàtira, humor, paròdia, costumisme— a través de la qual el missatge era divulgat. *El Rector de Vallfogona*, en uns moments en què el catalanisme conservador es proposava aglutinar políticament en un únic front els sectors més diversos de la societat catalana, veia en la tasca por-

25. Vicens GARCIA, «La Renaixença.- Els Jochs Florals», p. 82-83.

26. És la tradició que reivindica Josep FONTANA a *La fi de l'Antic Règim i la industrialització (1787-1868)*, Barcelona, 1988, seguint molt directament la línia interpretativa de Pere COROMINES, *Interpretació del vuitcents català*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1933.

tada a terme des de les pàgines de *La Campana de Gràcia* i de *L'Esquella de la Torratxa* una de les principals dificultats a l'hora d'assimilar les classes populars a aquest projecte:

En política els han parlat eternament (a les pobres intel·ligències ocultes i abandonades dels pobres obrers del camp i del taller) d'un Cánovas i d'un Sagasta, enemics de la llibertat espanyola, quan ells no són la personificació d'aquesta mala llibertat, i d'una República unitària que té de venir a fer-nos feliços en un tancar i obrir d'ulls. Tot això, predicat en català i al poble català, ha sigut com la cadena que ha lligat la personalitat de la Catalunya popular al carro de la vella política espanyola, causa de totes les nostres desgràcies.²⁷

La recepció immediata d'*Els Jocs Florals de Canprosa* reflecteix, per tant, el joc de forces creat a l'entorn del procés de definició de l'espai polític del catalanisme conservador. La polèmica, això no obstant, es va aguditzar encara més al cap de pocs dies de l'estrena de la comèdia, quan, el primer diumenge de maig, els Jocs Florals de Barcelona van ser suspesos per l'autoritat militar com a conseqüència d'una xiulada a la bandera espanyola,²⁸ i la mateixa autoritat es va veure en el cas d'haver de garantir la representació d'*Els Jocs* davant els aldarulls provocats per alguns catalanistes exaltats als quals no havia costat gaire identificar la comèdia de Rusiñol i l'acció repressiva de l'autoritat governamental, i convertir, per tant, Rusiñol en el cap de turc de l'exaltació catalanista davant la suspensió de la festa.

27. VICENS GARCIA, «*La Esquella y'l catalanisme*», dins *El Rector de Vallfogona*, núm. 4, 24-IV-1902, p. 50-51.

28. La premsa de Barcelona es fa ressò, de forma generalitzada, de l'afer dels Jocs Florals: *La Veu de Catalunya* en segueix pas a pas l'evolució i hi dedica nombrosos articles i notes informatives: «Els Jochs Florals suspesos», 4-V-1902; «Els detinguts dels Jochs Florals», 6-V-1902; «La suspensió dels Jochs Florals y la prempsa», 7-V-1902; «La suspensió dels Jochs Florals al Congrès. Sessió del 6 del corrent. Discurs del Senyor Alba», 15-V-1902. Vegeu també, pel seu interès, entre molts altres, P. del O. (Josep Roca i Roca), «Els Jochs Florals de Cangarlanda», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1217, 9-V-1902, p. 290-292, i, d'*El Liberal*, «Los Juegos Florales. El suceso de esta tarde. Consideraciones», 4-V-1902; «Arriba la bandera!», 5-V-1902, i «El obrero ve claro», 6-V-1902.

En efecte: la nit del mateix diumenge dels fets de la Llotja, l'empresa del Romea es va veure obligada a prendre una sèrie de mesures especials en previsió dels possibles aldarulls que es podien produir durant la representació d'*Els Jocs Florals de Canprosa*. La comèdia de Rusiñol complia totes les condicions necessàries, com s'havia demostrat la nit anterior, per convertir-se en el símbol de l'opressió, del centralisme estatal i de l'anticatalanisme, i rebre, com a tal, les escomeses d'un públic exaltat. Per aquest motiu, van ser suprimides algunes de les escenes més susceptibles d'atiar els ànims dels espectadors —aquelles en què es ridiculitza l'ús dels grans símbols del catalanisme: *Els Segadors* i les Bases de Manresa—,²⁹ i un important contingent de policia va fer acte de presència al teatre del carrer Hospital. Tret d'alguns moviments sospitosos al segon pis, que van impedir en algun moment la perfecta audició de l'obra, no es va produir cap més incident. La representació va seguir el seu curs amb normalitat i, acabat l'espectacle, com ressenya el cronista de *La Renaixensa*,³⁰ la policia «formada en pelotó al carrer, presència la sortida dels espectadors, no retirant-se fins que el teatre fou buit».

De tota manera, encara que la identificació d'*Els Jocs Florals de Canprosa* amb l'anticatalanisme no va arribar a tenir conseqüències directes en el mateix teatre Romea, sí que va afectar la imatge pública de Santiago Rusiñol en els ambients catalanistes, que començaven a veure en l'artista un element difícilment integrable en el projecte politicocultural comandat per la Lliga que troba en el tombant de segle les vies idònies per a la seva concreció. No deixa de ser significativa, en aquest sentit, l'oposició que van establir publicacions de la línia de *Montserrat* i *Cu-cut!* entre els Jocs Florals de Barcelona i *Els Jocs Florals de Canprosa*. Agredits per l'autoritat, els primers, i els de Rusiñol, el mateix dia, defensats per la força pública. El jove-níssim Josep Carner va ser taxatiu en la seva valoració dels fets:

29. Doys va fer l'enumeració de les escenes suprimides en una de les seves «Chirigotas», dins *La Publicidad*, 6-V-1902.

30. «Al teatre Romea», dins *La Renaixensa*, 5-V-1902.

El primer diumenge de maig havien de celebrar-se els Jocs Florals: els de Can Poesia i els de Can Prosa.

Els de Can Poesia, precedits d'una llegenda d'or, sostinguts per la solidaritat de totes les ànimes catalanes, havien d'il·luminar els ginys i remoure els cors.

Els de Can Prosa eren per fer riure i es celebraven al carrer de l'Hospital, a *Can Pitarra*, quin macarrònic busto veia amb plaer que el *Cantador* fa escola.

Els de Can Poesia foren suspesos. Els de Can Poesia encarnaven la vitalitat de tot un poble; un foc mai interromput de Fe, Pàtria i Amor: amb un *porque me da la gana* quedaren suprimits.

Els de Can Prosa tenien la seva Fe!! la seva Pàtria!!! el seu Amor!!!! L'obra d'en Rusiñol fou protegida pels policies.

Tot això ho creiem lògic, irrefutable.³¹

Mentrestant, Santiago Rusiñol continuava instal·lat a Mallorca. Allí havia escrit la comèdia i allí l'havia donada a conèixer per primera vegada en el decurs d'una de les vetllades íntimes que la intel·lectualitat mallorquina acostumava a celebrar a casa de Joan Alcover. Miquel Costa i Llobera, un dels més assidus contertulians al costat de Miquel dels Sants Oliver, Gabriel Alomar, Joan Estelrich, Joan Torrendell i Antoni Noguera entre d'altres, en va deixar constància en el seu meticulós diari personal el mateix 16 de febrer de 1902. La primera impressió del poeta mallorquí, que es pot fer extensible a la resta dels assistents a l'acte, queda reflectida en la carta que, al cap de pocs dies, Costa va escriure al seu gran amic Rosselló:³²

Diumenge passat en Rusiñol a ca en Joan Alcover va llegir la seva comèdia *Els Jocs Florals de Canprosa*. És una delícia, un joc granejat d'acudits graciosíssims, capaç de fer riure un mort. És la paròdia fonda i intencionada del floralisme cursí, de la mania dels certàmens, una de les plagues de la nostra poesia. Els personatges hi són caricatures plenes de vida i veritat, i les composicions premiades resulten uns *escarniments* del més típic. Ja et pots imaginar si vaig riure!...

31. Plautus [Josep Carner], «Al aguayt (Cròniques literàries)», dins *Montserrat*, núm. 29, maig 1902, p. 75-77.

32. Miquel Costa i Llobera a Joan Rosselló (21-II-1902), dins *Epistolari de M. Costa i Llobera*, vol. IV, núm. 280 bis, dipositat a la Biblioteca March de Ciutat de Mallorca.

Pocs dies abans de l'estrena a Barcelona, Rusiñol tornava a llegir la comèdia davant d'un auditori majoritàriament mallorquí. Aquesta vegada, l'excusa era l'homenatge que els assistents a la tertúlia de Joan Alcover van dedicar al seu amfitrió. Després de l'àpat i dels discursos de rigor, alguns dels comensals —el valencià Eduard López Chavarri, Alomar, Oliver i Rusiñol—³³ van «improvisar» una vetllada literària en què Rusiñol va llegir la seva més recent producció teatral, el monòleg *El prestidigitador*, i, com assenyala el cronista de *La Almudaina*, «a los insistentes ruegos de la reunión, tuvo que leer su preciosísimo sariete *Els Jocs Florals de Canprosa*, obra donde está acumulado el inimitable humorismo de ese original escritor». En qualsevol cas, la recepció que en fan els mallorquiïns és positiva, i no pas precisament perquè se'ls hagi d'encabir dins el sac de l'anticatalanisme. Ja ho va dir el mateix Rusiñol en la carta-pròleg que encapçala l'edició de la comèdia. Adreçant-se directament al lector, confessa la seva perplexitat davant la diferent reacció que havia provocat l'obra en la intel·lectualitat mallorquina i en la intel·lectualitat catalana:

Lo primer que dec fer constar és la sorpresa que va causar-me el soroll que es mogué per ella. Estava tan lluny de creure-ho com lluny me trobava al fer-se els ensaigs de l'obra. L'havia escrita aquí, a Mallorca; l'havia llegida a molts amics, tots ells prou coneguts pel llur talent, pel llur clar judici i discerniment de les coses, pel llur amor reconegut a Catalunya, pel llur amor reconegut a les lletres catalanes, i ni un d'ells, ni un tan solament, amb tot i ser concurrents als Jocs Florals de la nostra terra i haver-los honrat amb llurs obres, hi havia trobat senyals del pecat antipatriòtic que hi han volgut veure o hi han vist molts que, en comptes de mirar-se l'obra tal com és, han semblat gent de Canprosa exaltada, que se'ls butlaven del poble.

I intentava aclarir quina era la finalitat de la seva paròdia:

Lo que hi veien, i és l'únic que hi ha i l'únic que he volgut posar en la meua obra, no és la falta de carinyo a la poesia de la terra; aquesta l'estimo tant, la considero tan necessària en un poble com el nostre que, afanyat a omplir-se de xemeneies, no té temps o ganes, o voluntat d'enlairar-la tant com s'ha

33. «En el saloncito Beethoven», dins *La Almudaina*, 23-IV-1902.

d'enlairar, la poesia, que em reca fins al fons de l'ànima que, en comptes de ser sagrada, en facin imitacions per portar-la a les fires i casinos; lo que hi ha, que no és que no estimi els Jocs Florals, que els considero una hermosa, bona i útil festa de les lletres, sinó que la festa de les lletres es vagi tornant de mica en mica la festa de la política; lo que hi ha, que els Jocs Florals són i han de ser per als poetes, sols per als poetes, només que per als poetes, i no per als *companys de causa*, per bona, per enlairada i per noble que siga la causa.

D'aquesta manera, l'autor ratificava allò que constitueix la clau de volta del seu pensament i el mòbil de la seva actuació. Els Jocs Florals, instrumentalitzats políticament pel catalanisme i responsables de la identificació del poeta amb el croat de la causa, dificultaven més que no pas facilitaven la legitimació de la imatge de l'artista com a ésser excepcional, sacerdot de l'art i redemptor de la societat. Era a través d'aquest poeta amb majúscula i no pas a través de tots els poetastres que guanyaven flors naturals, violes i englantines als certàmens literaris locals que, en paraules de Rusiñol, «saben que existim darrera de les fronteres». Un poeta de la categoria de Miquel Costa i Llobera n'és un exemple, puntualitzava Santiago Rusiñol uns quants mesos després de l'afer d'*Els Jocs Florals de Canprosa*, en l'homenatge que va tributar la intel·lectualitat mallorquina al nou Mestre en Gai Saber nomenat en els Jocs Florals celebrats, a causa de la suspensió, al Canigó. Això era certificat al diari mallorquí *La Última Hora*:

El pintor y escritor Santiago Rusiñol que tantas simpatías se ha captado durante sus prolongadas estancias entre nosotros, brindó a su vez en honor de Costa, diciendo que él había escrito *Els Jocs Florals de Canprosa* censurando a los falsos poetas y rimadores de tres al cuarto. Felicitaba de todo corazón al poeta de verdad, laureado y proclamado poeta en los *Jocs Florals de Can Poesía*. Expresó su deseo y la conveniencia de ingerir la savia del Pi de les tres branques en nuestro Pi de Formentor, y la de éste en aquél, como símbolo de fraternidad entre Cataluña y Mallorca, y concluyó manifestando su sincera admiración por el poeta de Pollensa y lo muy grato que era sumarse al homenaje que le tributaban los amigos y admiradores mallorquines.³⁴

34. Aquesta ressenya de l'homenatge, extreta del diari mallorquí *La Última Hora*, es troba recollida en el volum IV de l'*Epistolari de M. Costa i Llobera*. Porta data del 15 de febrer de 1903. Vegeu també «En honor de D. Miquel Costa y Llobera», dins *La Almudaina*, 16-II-1903, i «Actualitats», dins *Catalunya*, núm. 4, 28-II-1903, p. 184.

Rusiñol aprofitava per reivindicar, a més, l'ús de la sàtira, de l'humor i de la ironia en el teatre i en qualsevol manifestació literària com a prova irrefutable de la robustesa i la normalitat d'una cultura:

Tot això, que ho diuen tants en privat i que en protesten després hipòcritament en públic, ha estat censurat, i fins i tot amb frases d'una correcció molt dubtosa. Per què? Perquè lo que diuen tots plegats ho he dit sol, ho he dit en el teatre i ho he dit rient en comptes de dir-ho en sèrio. Ja és prou gran Catalunya, ja és prou just lo que defensa, perquè no es pugui fer broma de totes les petiteses que tenen les causes nobles.

L'interès primordial del pròleg rau, però, en l'intent de Santiago Rusiñol de desmarcar-se, fos com fos, dels sectors anticatalanistes que s'havien declarat defensors incondicionals d'una obra que, en realitat, interpretaven de forma esbiaixada. Perquè amb *Els Jocs Florals de Canprosa*, Rusiñol s'havia proposat «fer obra de patriotisme», contribuir amb una pedra a «l'obra de sentit comú, que és l'obra de Catalunya», i, per tant, cal llegir la carta-pròleg com un intent de recuperar la confiança dels grups catalanistes:

Lo que sento és que una obra que tenia per objecte escombrar la política sobrera d'allí on empleiava, l'hagin feta servir de política, imitant amb els meus *Jocs Florals* els Jocs Florals de debò; lo que sento és que tristes circumstàncies passades hagin fet d'actualitat una obra que no voldria pas que ho fos: lo que sento és el treball esforçat dels que han volgut enfonsar la meua pobra comèdia; lo que sento, i això ho sento amb tota l'ànima, és que en comptes de defensar-me-la els que per a ells i per a llur bé l'havia escrita, obressin amb tal passió i que molts d'ells no fossin defensors de la llibertat del teatre, sinó que haguessin d'emparar-la aquella gent antipàtica que porta la llei amb nusos amagada sota la capa.

Malgrat tot, tant la gent de *La Veu de Catalunya* com del *Cu-cut!*³⁵ va acollir amb vives mostres d'escepticisme el memorial de greuges de Santiago Rusiñol. Es refermà en l'opinió que

35. «*Els Jocs Florals de Canprosa*», dins *La Veu de Catalunya*, 8-VI-1902, i «*Pel drapaire*», dins *Cu-cut!*, núm 30, 24-VII-1902, p. 493-494.

Els Jocs Florals de Canprosa era un instrument al servei de l'anticatalanisme, i va rebutjar amb contundència totes les consideracions de l'artista a propòsit de la inconveniència d'utilitzar els Jocs Florals i certàmens literaris com a plataforma política:

«La qüestió tan debatuda de si els Jocs Florals han de tenir acció política que torna a retreure el senyor Rusiñol, ha sigut tractada en sentit afirmatiu o indirectament casi bé a tots els discursos presidencials de tan patriòtica institució, i amb tals autoritats no hi ha necessitat d'insistir per la nostra banda.»

No seria fins a l'estrena de *L'hèroe*, la nit del 17 d'abril de 1903, que Santiago Rusiñol aconseguiria recuperar del tot el seu antic prestigi entre els grups catalanistes. Ni la publicació d'*El poble gris*, ni les estrenes successives d'*El malalt crònic* i dels monòlegs *El prestidigitador* i *Feminisme* pogueren acabar d'esborrar les seqüeles que havien deixat *Els Jocs Florals de Canprosa*. Encara des de Mallorca, immediatament després de l'aparició d'*El poble gris*, Rusiñol es lamentava de l'escàs ressò aconseguit pel volum: «Sé que ha agradat a Barcelona, però també sé que es recorden dels Jocs Florals, i que cap diari ni revista catalana n'ha dit res, ni en dirà res.»³⁶ Tot i que l'artista es precipitava en les seves apreciacions —al cap de pocs dies, tota la premsa barcelonina deixava constància de l'aparició de l'obra—, en una cosa no s'equivocava: havia perdut la confiança d'alguns dels seus més incondicionals defensors.³⁷ Per això, malgrat que en la carta adreçada al seu amic Eduard López-Chavarri Rusiñol declarava la seva més absoluta confiança que el temps i una selecció adequada de les obres que tenia en cartera posarien remei al problema, només un drama de la factura de *L'hèroe* podia fer reconciliar l'autor amb una part important del públic «croat de la causa» i de la intel·lectualitat catalanista. Difícilment hauria pogut aconseguir el favor d'aquest públic únicament amb les obres que esmentava a la carta: *El pati blau*,

36. Santiago Rusiñol a Eduard López Chavarri (Palma, 21-X-1902),

Obres completes, vol. II, p. 938-940.

37. És el cas, per exemple, d'Ernest MOLINÉ I BRASÉS, «*El poble gris*, per Santiago Rusiñol», dins *La Renaixensa*, 17-XI-1902.

que, segons deia, s'estava assajant en aquells moments, no s'estrenaria fins al cap de mig any; *El malalt crònic*, que es va estrenar la nit del 24 d'octubre de 1902, només dos dies després de la redacció de la carta esmentada, va ser acollit amb autèntica indiferència per part de tothom; finalment, *El prestidigitador* i *Feminisme*, les dues obres amb què Rusiñol va reprendre el conreu del monòleg, no van tenir més ressò de l'habitual en un gènere considerat menor tot i ser estrenats per Enric Borràs i Anna Monné, els «caps de brot» de l'escena catalana del moment.

Rusiñol va escriure *El malalt crònic*, una «joguina en un acte», com l'anomenà el crític de *La Veu de Catalunya*,³⁸ durant una altra estada a Mallorca. I, no cal dir-ho, va obtenir com sempre el vistiplau de la colla d'entusiastes que l'autor conservava a l'illa. No va trobar cap inconvenient a l'hora d'estrenar; Enric Borràs n'havia fet la posada en escena i tot feia pensar que *El malalt crònic* seguiria el mateix camí de l'èxit de totes les obres que fins aleshores havia estrenat Rusiñol. Però no: els escassos aplaudiments del públic només van fer pujar el teló dues vegades, i la crítica, sempre tan respectuosa amb Rusiñol, va tractar la comèdia com una obra menor, de molt poca transcendència dins el corpus literari de l'autor de *L'alegria que passa*. El fet que, a més, *El malalt crònic* s'estrenés justament entre dos dels grans monstres portats a l'escena per Rusiñol, *Els Jocs Florals de Canprosa* i *L'hèroe*, contribuï a mostrar el caràcter circumstancial de la peça. L'eclipsi de la «joguina» era, doncs, inevitable.

El malalt crònic, igualment com *Llibertat!*, és producte de l'adaptació teatral d'una narració breu.³⁹ El pas de la narració a

38. J. M. [Josep Morató], «Gazeta de teatres.- Romea.- *El malalt crònic*.- Joguina en un acte de Santiago Rusiñol», dins *La Veu de Catalunya*, 25-X-1902.

39. «El malalt crònic» va aparèixer per primera vegada el 17 de novembre de 1901 a *El Eco de Sitges* i, al cap de poques setmanes, al setmanari mallorquí *La Roqueta* (Santiago Rusiñol, «El malalt crònic», dins *La Roqueta*, 3^a època, núm. 1, 15-I-1902, s. p.). Havia de ser inclosa anys més tard a *Aucells de fang* (1905), en una nova mostra de l'organicitat del corpus literari rusinyolià.

la comèdia sembla provocat pel mateix ressort lingüístic que determina en bona part el fil argumental d'*El malalt crònic*: jocs de paraules, acudits i estirabots lingüístics són els protagonistes absoluts d'una comèdia pretesament d'emblèmes on no hi ha, paradoxalment, acció. Un dels moments més importants de la narració és un joc de paraules entre la frase feta, reportada pel narrador, «fins hi havia qui deia que tots els mals li venien de tirar-se pedres al fetge», i la frase, referida a la dona del malalt, «I què s'havia de tirar —deia ella—, amb aquest posat que té de viure en un bany maria. Qui se n'hi tira sóc jo, de pedres al fetge, però ell?». Com que aquest joc esdevé més subtil i molt més efectiu a la comèdia,⁴⁰ no fóra gens estrany que el principal motor de la versió dramàtica d'*El malalt crònic* calgués anar-lo a buscar en una simple expressió: «cases de salut». Perquè el desencaix entre el sentit literal i el sentit figurat del nom amb què són popularment coneguts els balnearis, l'escenari on se situa *El malalt crònic*, ofereix a Santiago Rusiñol la base on sostenir la trama de la comèdia. Per fer-ho fàcil: quin és el summum d'una «casa de salut», entenent «casa de salut» en sentit literal? La resposta és òbvia: que hi vagi a parar un malalt crònic. Heus aquí la clau de volta d'una comèdia que acaba —no podia ser d'altra manera— amb l'expulsió del malalt de la casa de salut, un fet d'allò més coherent si el que es té en compte és el sentit literal de l'expressió, però absurd i poc-solta si es pren en sentit figurat, que és el més usual, com ho demostren els comentaris de la crítica del moment, indignada davant del tracte despietat que rebia el tema de la malaltia a *El malalt crònic*. D'aquí a constatar l'escepticisme moral que planava sobre la «joguina» russinyoliana hi havia només un pas, que Josep Morató i Pompeu Creuheret van fer immediatament, inaugurant, d'aquesta manera, un dels retrets més habituals que a partir d'aquests moments —*L'hèroe*, no cal dir-ho, al marge— rebria sistemàticament el teatre de Santiago Rusiñol.

Però anem a pams: Santiago Rusiñol, amb *El malalt crònic*,

40. Santiago RUSIÑOL, *El malalt crònic*, Barcelona, Tipografia L'Avenç 1902.

portava fins a l'extrem una manera d'escriure teatre molt personal a la qual, amb lògiques però lleugeres variacions, es mantenia i es mantindria fidel durant tota la seva llarga trajectòria dramàtica. A la base, hi ha sempre la mirada distanciada, relativista, de l'artista que, situat per damunt de la realitat, es proposa de mostrar-ne l'absurd, les contradiccions i el ridícul del comportament humà.⁴¹ La intenció de l'autor era, per tant, fonamentalment moral, per bé que els procediments emprats —la ironia i altres formes de l'humor— fugin del transcendentalisme i s'installin en el terreny, subversiu i incòmode, del riure. La rialla que buscava Rusiñol comporta sempre una reflexió sobre les formes del comportament humà i actua sistemàticament sobre les convencions, els tòpics, els prejudicis, les frases fetes, els partits presos, els mites i els símbols que determinen aquest comportament. Convencions, tòpics, mites, que tenen, tots ells, una base fonamentalment lingüística i que es transmeten per mitjà del discurs. És, per tant, a la línia de flotació del discurs i dels seus mecanismes de reproducció on apuntava Santiago Rusiñol amb les seves sagetes dramàtiques. Per això, el bisturí de la ironia russinyoliana disseccionava, sense fer gaires distincions, tot tipus de construccions ideològiques; per això, cada nova obra era susceptible d'aconseguir l'adhesió i el rebuig d'individualitats i de grups ideològics distints. No és que Rusiñol, deliberadament, es proposés acontentar ara els uns ara els altres. No: el nivell d'adhesió o de rebuig al teatre russinyolià depenia sempre de la capacitat d'aquests uns i altres d'autocontemplar-se críticament, és a dir, distanciadament. I aquest, com tothom sap i com demostra la recepció de les obres de Santiago Rusiñol, és un exercici difícil que no pas tothom estava disposat a fer. Era molt més fàcil acusar l'artista de volubilitat, de relativisme i d'escepticisme moral. I també més productiu.

Si *Llibertat!* va provocar el rebuig dels sectors liberals i republicans i va obtenir, en canvi, el vistiplau del catalanisme

41. R. P. [Ramon Pomés], «Teatro Romea», dins *La Vanguardia*, 26-X-1902.

conservador, i *Els Jocs Florals de Canprosa* van aconseguir, justament, que es produís la reacció contrària, *El malalt crònic*, que no tocava cap tema que d'entrada propiciés una lectura ideològica més o menys marcada, va inquietar tothom. Santiago Rusiñol, si res més no, s'havia convertit en un personatge profundament incòmode, tan inquietant com el «boig», el protagonista d'una de les narracions d'*El poble gris* (1902), un llibre que va desconcertar, admirar i fins indignar lectors i crítics. Quan Rusiñol va estrenar *L'hèroe*, tota la crítica teatral tornà a respirar. Com a mínim quedava clar que el nou drama de Santiago Rusiñol carregava contra el militarisme, contra la guerra, contra el flamenquisme i contra el patrioterisme, i que defensava, en canvi, els valors del treball, de la família i de la catalanitat. S'hi podia estar d'acord o no: el cas és que no quedés lloc per a les mitges tintes.

Particularment, penso que *L'hèroe* és una obra que tampoc no s'escapa de les sempre incòmodes mitges tintes. Santiago Rusiñol s'havia proposat, antimilitarisme, antibel·licisme i antipatrioterisme a banda, posar en entredit la idea d'heroisme a partir de la contraposició de diferents actituds humanes que, només pel poder del tòpic i de la convenció social, són conceptuables o no com a heroïques. Què és un «hèroe»? Que no és més heroica la lluita diària per l'existència que no pas les proeses que, sembla, van indestriablement lligades al terme? El mateix pel que fa a un altre concepte, el de hereu, i la institució social que representa, un dels pilars mestres de la societat catalana que Santiago Rusiñol dinamita. No és la tradició la garantia per al bon funcionament d'una societat, sinó la vàlua personal de cada individu. No crec que ningú, al·l'època, s'aturés ni un sol moment a pensar que, en realitat, *L'hèroe* no era tan diferent d'*Els Jocs Florals de Canprosa* o fins i tot d'*El malalt crònic*, ni que en el rerefons d'acudits i jocs de paraules hi hagués una bomba de rellotgeria programada per enderrocar tòpics, mites i falses aparences. Poca gent es devia fixar, per exemple, en el jutge de pau que no para d'elogiar la guerra més que per confirmar l'antibel·licisme de l'obra, amb la qual cosa l'objectiu últim de l'autor de *L'hèroe* no podia passar d'això, d'objectiu. I és que, aquesta vegada, com a *Els Jocs Flo-*

als de Canprosa, la mateixa tria del pretext havia estat determinant per a la recepció de l'obra, que tothom va interpretar com una escomesa directa contra el militarisme quan, en realitat, l'escomesa anava dirigida contra la ignorància, un dels flagells de l'Espanya i de la Catalunya del final i del tombant de segle, que permetia fer passar per «hèroe» un «pinxo nacional». El fet que Santiago Rusiñol construís l'edifici de *L'hèroe* sobre un fet divers que li va cridar l'atenció, a les pàgines de successos d'algun dels periòdics mallorquins,⁴² pel patetisme de la situació de soldat que tornava havent perdut els punts de referència morals, abona, em sembla, aquesta interpretació.

Tanmateix, la nit de l'estrena de *L'hèroe*, tot el Romea, ple de gom a gom d'un públic que hi havia acudit atret per l'expectació, es desfeu en aplaudiments per tal d'homenatjar el dramaturg que s'havia atrevit a posar en solfa, tal com s'afanyava a remarcar la premsa catalanista,⁴³ un dels més amagats tabús creats pel «desastre» colonial. Més que no pas la reflexió de fons que proposava el drama, el públic esperava i va trobar, en *L'hèroe*, un atac frontal contra l'estament militar espanyol. Per això, el crit de «Mori el militarisme!» que sortí, segons les cròniques de l'època,⁴⁴ espontàniament d'un espectador, va ser acollit amb evidents mostres de satisfacció per bona part del públic, tant de la platea com de les graderies. Un públic majoritàriament catalanista que considerava el rebuig declarat de la guerra cubanofilipina com un dels principals arguments del discurs ideològic del catalanisme i com

42. «Crònica local», dins *Sóller*, núm. 819, 13-XII-1902, p. 3. També M. SARMIENTO, «Teatro Romea (Barcelona). *L'hèroe*, drama en prosa de Santiago Rusiñol», dins *La Almudaina*, 21-IV-1903.

43. Jacinto CAPELLA, «Estudis de teatre: *L'hèroe*», dins *La Renaixensa*, 18-IV-1903; VIROLET, «A Ca la Talia», dins *Cu-cut!*, núm. 69, 27-IV-1903, p. 263-265, i J. MORATÓ, «Romea. - *L'hèroe*», dins *La Veu de Catalunya*, 18-IV-1903.

44. Ho comentà Emili TINTORER, «*L'hèroe*», p. 282-283. Des de l'òptica del republicanisme, Federico URRECHA, «Teatros: Cuatro palabras de introducción.- Romea: *L'hèroe*, tres actos, de Santiago Rusiñol», dins *El Diluvio*, 18-IV-1903.

una de les cartes més bones a jugar enfront d'altres grups polítics que havien optat per la defensa de l'honor, la unitat i l'orgull patriòtic, i per allò de «hasta la última peseta y hasta la última gota de sangre»;⁴⁵ un públic que, amb accions d'aquest tipus, contribuïa, cada vegada més, a tensar la corda que unia Catalunya a una Espanya profundament militaritzada que davant d'afronts de la mena de *L'hèroe* no s'estava de treure les urpes.

Com ho va fer, efectivament, després de l'estrena del drama. L'endemà mateix se suspengueren les representacions de *L'hèroe*. A les portes del teatre Romea aparegué un cartell on l'empresa informava els eventuais espectadors sobre la substitució de la segona representació del drama de Rusiñol per *Els calaveres*, una comèdia insulsa adaptada del francès per Ferrer i Codina: el típic comodí. El motiu oficial de la suspensió de *L'hèroe* era la sobtada indisposició d'un dels actors. De la versió oficiosa, se'n feia ressò *La Renaixensa*:

Se diu que des de primeres hores del matí compraven moltes entrades i localitats per a assistir a la funció d'aquesta nit, per a la qual estava anunciada la representació de *L'hèroe*, alguns militars de diferents graduacions des de cabo en amunt.

S'afegeix que l'empresa, alarmada per això i altres veus circulades i tement algun conflicte, s'ha dirigit al governador civil senyor Rothwos per a demanar-li, com és sa obligació, se servís garantir-li l'ordre per a l'espectacle d'aquest vespre en lo qual se representava una obra ja vista i aprovada per l'autoritat, amb arreglo a lo prescrit per les disposicions legals sobre espectacles públics i especialment teatres.

Lo senyor Rothwos ha contestat amb evasives o com vulgarment se diu ha fugit d'estudi. Ha donat com a motiu los molts meetings electorals que se celebren actualment, als que deu enviar forces, no quedant-n'hi per a assegurar la tranquil·litat de les persones pacífiques que en ús del seu dret van al teatre a fruïr amb la contemplació d'obres artístiques.

Així s'assegurava que en vista de que deia no poguer lo representant del

45. Sobre la posició del republicanisme davant la guerra colonial, Àngel DUARTE, *El republicanisme català a la fi del segle XIX*, Vic, Eumo Editorial, 1988. Un exemple de l'ús que fa el catalanisme de l'actitud dels sectors republicans davant la guerra a Lluís VIA, «Garbelladuras: Som reaccionaris», dins *Juventut*, núm. 167, 23-IV-1903, p. 273-276.

Govern Central enviar forces per evitar pertorbacions de l'ordre, l'empresa resolgué no posar l'obra de Rusiñol en escena.⁴⁶

La Renaixensa s'havia pres l'afer de *L'hèroe* com una qüestió personal, cosa que convertia el portaveu del catalanisme de la Unió Catalanista en una font d'informació de primera magnitud. També ho era, però per interessos oposats, *El Noticiero Universal*. L'un i l'altra van tenir informada l'opinió pública sobre allò que es pot anomenar, sense por de retoricismes gratuïts, l'«odissea de *L'hèroe*»,⁴⁷ que va començar amb la primera suspensió de l'obra i no es va acabar —i encara provisionalment— fins després d'un procés militar en què va haver de declarar tothom, fins l'apuntador —en sentit literal—,⁴⁸ però no pas Santiago Rusiñol.

Després del 19 d'abril es van anar succeint, l'una rere l'altra, les notícies sobre una possible i imminent represa de l'obra, íntegra o retallada. Van aparèixer a la premsa referències diverses a propòsit d'una sèrie de manifestos que s'estaven preparant en suport de *L'hèroe* i del seu autor i que no veuriem mai la llum pública a causa de la censura⁴⁹ i, a més, es feien especulacions, nombroses i unidireccionals, sobre els motius del viatge que el mateix dia de la suspensió de l'obra va emprendre Rusiñol cap a París. Els uns volien veure-hi les conseqüències de la seva acció patriòtica;⁵⁰ els altres, una manera d'exteriorit-

46. «La suspensió de *L'hèroe*», dins *La Renaixensa*, 19-IV-1903. *El Noticiero Universal*, 18-IV-1903, informava sobre l'interès que hi havia en els cercles militars per presenciar l'obra i «hacerse cargo de los conceptos que en ése se exponen y del pensamiento sobre que se basa la obra». Una mostra de la conformitat de la premsa unitarista amb l'actitud del governador civil i amb la decisió de suspendre l'obra a «*L'hèroe*», dins *El Liberal*, 19-IV-1903.

47. «La odissea de *L'hèroe*», dins *La Renaixensa*, 8-V-1903.

48. «La denúncia de *L'hèroe*», dins *La Renaixensa*, 19-V-1903.

49. *La Renaixensa*, 22-IV-1903, i *La Vanguardia*, 24-IV-1903. Un dels principals capdavanters d'aquesta iniciativa va ser Eugeni d'Ors, aleshores estudiant, tal i com ell mateix recorda a la glosa «L'Universitat dels missatges», dins *Glosari 1906*, Barcelona, 1907, p. 129-130. La carta que Rusiñol els va enviar en senyal d'agraïment, vegeu-la reproduïda a *Serra d'Or*, núm. 472, abril 1999, p. 87-88.

50. «L'autor de *L'hèroe* a París», dins *La Renaixensa*, 21-IV-1903.

zar la seva vergonya davant la «pública censura».⁵¹ Ben aviat van començar també les denúncies: primer, contra la ressenya que Jacint Capella havia publicat a *La Renaixensa* l'endemà mateix de l'estrena de *L'hèroe* per «injurias a la fuerza armada por medio de la imprenta»;⁵² més endavant, amb motiu de la segona representació del drama, contra la mateixa empresa del Romea.

No va ser fins al dia 6 de maig que Ramon Franqueza, l'empresari, no va decidir de reprendre les representacions de *L'hèroe* mogut, segons *El Noticiero*,⁵³ per un telegrama arribat de París on Rusinol llançava un ultimàtum: o *L'hèroe* tornava a pujar a les taules escèniques o bé el Romea es podia començar a oblidar del privilegi d'estrenar les seves obres, que, per cert, començaven a ser rendibles. La premsa catalanista va celebrar la notícia amb bombo i platerets i l'eufòria es va traduir en la nova tongada de ressenyes que hom va dedicar a aquesta segona representació del drama, unànimement considerada com un gran èxit, sobretot de públic.⁵⁴ Autor i empresa van ser, naturalment, criticats per la premsa espanyolista:

Ante semejante amenaza, poco importaban la perturbación que podía producirse en la opinión pública y los odios y antagonismos que iban a despertarse, y anoche volvió a aparecer sobre el escenario del teatro catalán aquel sanguinario, cruel y degradado soldado español, que arroja sobre la sublime leyenda de nuestro ejército un vaho repugnante de su borrachera y sus infamias, entre los aplausos de un público no sabemos sí mal aconsejado o inconsciente.

Así se hace patria, denigrando a sus defensores; así se hace familia, representando obras extranjeras en las que se pone en ridículo; así se resuelven los problemas sociales, excitando el odio de clase, en obras españolas de funesta popularidad.

Afortunadamente, quienes pudieron intervenir dieron enorme prueba de su elevado espíritu, despreciando ofensas que no llegan a su altura, y dejando a los enemigos de sí mismos ovacionar frenéticamente al detractor de sus hermanos sacrificados por el honor nacional.⁵⁵

51. «Teatros y artistas: Romea», dins *El Noticiero Universal*, 6-V-1903.

52. «Noticias», dins *La Renaixensa*, 5-V-1903.

53. «Teatros y artistas: Romea».

54. «Entre bastidors: Romea», dins *La Renaixensa*, 6-V-1903.

55. «Teatros y artistas: Romea».

I els que podien intervenir no se'n van estar, de fer-ho. Quan, pocs dies després d'aquesta representació, la cartellera del Romea n'anunciava dues més per al cap de setmana en un intent de normalitzar definitivament la situació, es va produir una altra suspensió. Aquesta-vegada, però, dictaminada pel mateix governador civil,⁵⁶ el qual havia rebut, el 8 de maig, un telegrama cursat per Antonio Maura, aleshores ministre de la Governació, que deia el següent:

Capitán general considera inminentes colisiones y desórdenes graves por consecuencia de nuevas representaciones anunciadas para domingo próximo del drama *L'hèroe*. Atribúyese haberse verificado en paz recientemente el espectáculo a precauciones que se adoptaron para llenar el teatro y publicar tardíamente los anuncios. Será inmotivado desconocer la Autoridad gubernativa el previsto desorden público y aunque el texto de la obra literaria no contenga frases ni concepto que caiga bajo acción Código penal ni ocasiones intervención del Juzgado según artículos 32 y siguientes reglamento teatros de 1886, aquel peligro basta para que V. S. pueda y deba prohibir la función en uso de la facultad que le atribuye artículo 25 ley provincial y cumpliendo la primordial entre todas sus obligaciones. Además de prohibir la función anunciada para el domingo y cuantas veces se vuelva a intentar mientras ello implique inminencia de desórdenes públicos, habrá que examinar luego si el texto o tendencia general del drama dan o no motivo para aplicar artículo 32 reglamento. Lo desconozco en este instante todavía. Ruégole me tenga al corriente y aplique al asunto la vigilancia que requiere.⁵⁷

A partir d'aquests moments, la informació esdevé progressivament menys clara i més escassa. Només se sap que havia estat «una significativa autoridad militar»⁵⁸ qui havia denunciat l'empresa del Romea, i que ràpidament s'havia instruït, amb el vistiplau del ministre Maura, un procés on van haver de decla-

56. «La odisea de *L'hèroe*», i «Noticias», dins *El Noticiero Universal*, 12-V-1903. Molt més corrosius són VIROLET, «A Ca la Talia», dins *Cu-cut!*, núm. 7, 14-V-1903, p. 312, i els «Esquellots», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1271, 15-V-1903, p. 316.

57. Ministerio de la Gobernación. Sección de Orden Público: Telegrama oficial expedido (cifrado) núm. 255, 8-V-1903 a las 20 / 20. El Sr. Ministro al Gobernador de Barcelona. Archivo Histórico Nacional (Madrid), Sección Gobernación / Leg. 32A, núm. 5 (1895-1910).

58. «La odisea de *L'hèroe*».

rar, davant del comandant Miguel Gotarredona, diversos oficials, a part de la gent del teatre, Enric Borràs i Ramon Franqueza, entre d'altres. Després de tot això, i d'acord amb les recomanacions de Maura, hauria de passar molt temps abans que *L'hèroe* no tornés a trepitjar els escenaris professionals.

Mentrestant, Santiago Rusiñol continuava a París: no pas en un semiexili, com pretenien els redactors de *La Renaixensa*, ni penedint-se de les seves culpes, com creien els d'*El Noticiero*, sinó preparant la seva exposició al *Salon* d'aquell any.⁵⁹ De retorn a Barcelona, on l'artista va arribar a mitjan maig, no solament l'esperava un homenatge que «varis admiradors» li van oferir al Romea, sinó que havia recuperat la veneració del públic catalanista, havia refermat la seva fama d'autor comercial, popular i polèmic, i havia vist publicades i exhaurides en tan sols un mes dues edicions de *L'hèroe*.⁶⁰ El balanç, ben mirat, es tancava a favor de l'«haver».

I amb molts beneficis, perquè enmig del rebombori aixecat per la segona suspensió de *L'hèroe*, la companyia d'Enric Borràs va estrenar, la nit del 12 de maig de 1903, també al Romea, *El pati blau*. Aquest «ídili dramàtic en dos actes» ja s'estava assajant quan encara Rusiñol no havia posat punt i final a *L'hèroe*. L'empresa, però, degué veure en aquest drama moltes més possibilitats d'impactar el públic que no pas amb *El pati blau*, i li va donar preferència a l'hora de l'estrena. Com que l'estratègia comercial no va acabar de funcionar a causa de la immediata suspensió de l'obra, calia aprofitar el clima polèmic que s'havia creat al voltant de Santiago Rusiñol per estrenar una altra obra i garantir l'èxit de taquilla. L'estrena d'*El pati blau* —una peça que tothom considerava exquisida però poc adequada per al públic del Romea—⁶¹ només quatre dies després de la prohibició definitiva de *L'hèroe* i en el punt més àl-

59. *La Vanguardia*, 29-IV-1903.

60. Pel que fa a la primera edició, *La Vanguardia*, 27-IV-1903; pel que fa a la segona, *La Vanguardia*, 7-V-1903. També VIROLET, «A Ca la Talia», dins *Cu-cu!*, núm. 72, 14-V-1903, p. 312.

61. P. [Ramon Pomés], «Teatro Romea», dins *La Vanguardia*, 13-V-1903.

gid de la baralla entre els defensors i els detractors del drama, fou oportuniíssima. Els catalanistes hi van anar per militància: *L'hèroe* els havia fet oblidar gairebé del tot l'afer d'*Els Jocs Florals de Canprosa* i tornaven a considerar Rusiñol com a un dels seus, és a dir, una víctima més de les forces represores de l'Estat espanyol i màrtir de «la causa». Els sectors que, en canvi, s'havien sentit ultratjats amb l'antimilitarisme de *L'hèroe*, tampoc no hi van faltar, disposats probablement a rebentar la nova obra de qui els havia traïts després d'haver-li defensat els tan criticats *Jocs*. El cas és que, entre els uns i els altres, li van fer tanta propaganda que *El pati blau* va tenir el ple assegurat en totes les representacions des del 12 de maig fins al 12 d'octubre.⁶²

Per bé que la causa immediata de l'èxit d'*El pati blau* va ser l'odissea de *L'hèroe*, no són extraliteràries totes les raons que expliquen l'aflluència de públic al Romea durant aquests mesos. Rusiñol va prescindir, en aquesta obra, de dos ingredients que havien participat, en major o menor proporció, en la configuració del seu corpus dramàtic. En primer lloc, dels trets humorístics, que només són del tot absents d'una altra obra, *El jardí abandonat*, que manté punts de contacte ineludibles amb *El pati blau*. En segon lloc, dels temes extrets de l'actualitat més candent i, per tant, susceptibles de provocar en el públic una reacció segura i immediata a favor o en contra. Del que no es va estar, tanmateix, és de potenciar al màxim un element indispensable per mantenir el contacte amb el gran públic i pràcticament infallible si apareix en el marc de la tradició dramàtica realista: el sentimentalisme.

El sentimentalisme és, en efecte, un dels principals pilars sobre els quals se sustenta l'estructura dramàtica d'*El pati blau*, una obra que prové de l'adaptació d'un conte de títol idèntic recollit, com *El malalt crònic*, a *Fulls de la vida*. La narració —que té com a referent immediat la pintura de Rusiñol— es proposa de suggerir un autèntic drama psicològic que es desenvolupa fatalment i calladament entre les quatre parets d'un pati blau on el

62. «Espectáculos.- Romea», dins *La Vanguardia*, 12-X-1903.

narrador, un pintor innominat que és l'*alter ego* de Rusiñol, ha gosat entrar, atret per la peculiar lluminositat de l'espai, amb la intenció de pintar-lo. Amb molt poques concessions a l'element melodramàtic, el pintor-narrador exposa una experiència estètica decadentista que difícilment hauria pogut reflectir el pinzell: la sorda i lenta agonia que protagonitza un personatge femení, en ple esclat de la vida, en el marc lluminós del pati blau. El contrast entre joventut i mort, llum i foscor, esclat i decandiment que caracteritza l'adolescent, la qual, d'altra banda, es confon amb les flors del pati, constitueix el centre neuràlgic de la narració, juntament amb una subtil reflexió a l'entorn de les implicacions morals que té per a l'artista l'adopció d'una mirada «decadentista»:

Els ulls eren blaus com el pati i semblaven tenir a dintre una alegria apagada i una tristesa naixent, talment brillaven de joventut, i de vegades es velaven d'una melangia tan sorda que no podien mirar-se. Era el mirall d'un cor jove, retratant, d'una a una, les serenes i les boïres que passaven per dintre d'un pensament. Una aurèola malalta els voltava moradencia i els feia semblar dos sols que es ponien voltats de gases de posta. De vegades semblava una criatura, i d'altres una velleta; però devia tenir uns setze anys. Pobra flor! Poncella i desfullant-se!

I, encara:

Jo no podia pintar: no veia el quadro, no veia sinó ella. Quieta, arrupida i tremolosa, les flors, les altres flors, semblava que la miressin, i tot guaitava la figura, i tot desapareixia, i ella era tot el quadro. Lo demás feia d'aurèola, de fondo, de celatge blau. Les plantes marcides, les parets pintades, l'ombra de l'enredadera, les rodonetes de sol, tot es fonia, tot s'esfumava, voltant aquella nota tan trista, aquella gran flor, més hermosa i més marcida que les altres, torcent el coll com els lliris.

D'instínt, com aquell qui pinta una flor més en el quadro, vaig començar-la a pintar sense que se n'adonés, i no és pas possible descriure la barreja de condol i d'egoisme de pintor amb què es busquen tots els plecs del sofriment, les senyals de la mort que va apropant-se i els colors que van perdent-se quan s'és davant d'un model. D'aquella grogor esglaiadora no es veu més que les fineses del mate; d'aquelles venes malaltes, les mitges tintes violades perdent-se en colors finíssims; del dolor, la forma que surt a fora i l'expressió de les angúnies de l'ànima. A poc de pintar, amb crueltat inconscient, la pobra malalta no era sinó una figura, una cosa d'una bellesa macabra, la natura morta furiosament hermosa.

Per això, el cop d'efecte final cap a on menen totes les línies del text, ben lluny d'apuntar únicament cap a la sensibilitat del lector, rebla amb una gran cruesa el desencaix entre la poesia i la prosa, la matèria i l'esperit, l'art i la realitat, el tema per excel·lència de l'obra literària de Santiago Rusiñol.

Quan l'artista es decidí a recuperar, l'octubre de 1902, el tema i la història d'*El pati blau* per tal de convertir-los en primera matèria de la seva producció dramàtica, s'havia produït un canvi important en la perspectiva adoptada per l'autor. Per tant, ja no és la manca de concessions al sentimentalisme el que sobta, sinó, ben al contrari, la potenciació de tots aquells elements que produeixin una rendibilitat dramàtica en aquest sentit concret. Així, cal destacar, en primer lloc, una variació interessant en el parentiu del personatge femení que fa de germana de la malalta en la narració. A la versió teatral d'*El pati blau* esdevé la mare, vídua, d'Àgna-Rosa, amb la qual cosa Rusiñol aconseguix d'accentuar el to tràgic del final. En segon lloc, la relació amorosa que s'estableix entre el pintor i la tuberculosa. Per bé que la narració ja permetia entreveure un possible lligam sentimental entre aquests dos personatges en el joc de mitjos tons, vaguetat i poesia que embolcalla la relació, aquest lligam no només queda perfectament explicat en el drama, sinó que es converteix en un dels principals eixos vertebradors de l'obra. Els dos actes d'*El pati blau* s'estructuren a l'entorn de l'idilli que protagonitzen Jacinto i Àgna-Rosa. Al primer, l'interès del pintor per l'adolescent no passa de ser purament estètic i es reprodueixen, gairebé fil per randa, les reflexions ètiques i estètiques apuntades anteriorment. En aquest cas, però, el pintor té un interlocutor d'excepció, un personatge que no apareixia en el conte i que, en canvi, representa un paper important en el drama. Es tracta del metge, una figura que fa de contrapunt sentimental al discurs del pintor, tant al primer acte, quan adverteix l'encisat Jacinto dels perills d'un enamorament fatalment sentenciat, com quan, en el segon, arremet contra les «vaguetats d'artista» que impedeixen el pintor de viure plenament i conscientment la realitat. Així, davant la desesperació que demostra Jacinto després de la crisi nerviosa d'Àgna-Rosa, diu el metge:

SENYOR METGE: Ja us deia que anéssiu en compte, però no hauria cregut mai que el veneno d'amor hagués obrat tan de pressa.

JACINTO: Ai! Al cor no se'l mana.

SENYOR METGE: Però els artistes li obriu massa les portes i les obriu sempre a lo impossible. Us exalta tot lo que fuig, tot lo que passa, tot lo que vola, tot allò que pot desvanèixer-se. No mireu mai el present, sempre enllà ben enllà.

JACINTO: I què podem fer-hi?

SENYOR METGE: Poca cosa! El somniar és la riquesa dels pobres, però també és un turment de les ànimes. Escolteu, si hagués estat bona, l'hauríeu estimada tant com ara?

JACINTO: Ara sí.

SENYOR METGE: Però allavors no. Ara és un ideal i allavors era una realitat possible.

JACINTO: Qui sap?

Exaltació de la vida i atracció per la mort, recerca de l'ideal sense perdre el contacte amb la realitat: heus aquí alguns dels elements que, juntament amb les concessions al costumisme i al melodrama, permeten de considerar *El pati blau* com una obra de transició dins la literatura de Santiago Rusiñol. En aquesta obra s'esborren les fronteres entre la poesia i la prosa, l'ideal i la realitat, el sentiment i el sentimentalisme; no pas, però, perquè s'arribi a l'esperada simbiosi entre els dos pols del binomi, sinó perquè, de la lluita, n'acaba sortint sempre vencedor el segon terme. D'altra banda, Rusiñol renuncia per primera vegada a pontificar sobre un determinat model de vida d'artista. A *El pati blau* queda relativitzada la imatge de l'artista com a ésser superior a la resta dels mortals, aristocràtic, messiànic, orgullós i situat per damunt de la societat i de la realitat —només cal comparar la impotència de Jacinto amb l'arrogància del Clown de *L'alegria que passa*, de l'Ermità de *Cigales i formigues* o del pintor d'*El jardí abandonat*—, de la mateixa manera que es posa en quarantena la ruptura entesa en els termes en què s'havia fet present en l'anterior producció literària de Santiago Rusiñol.

Vèiem, en parlar d'*El jardí abandonat*, que aquesta obra plantejava una possible via de sortida al conflicte entre artista i societat des del moment que la poesia, reclosa en l'àmbit de l'ideal, era reconeguda pels principals representants del món de

la prosa com un element indispensable per a la pervivència del món real. Vèiem, a més, com el quadre poemàtic vehiculava una reflexió a l'entorn de la contraposició decadentisme/vitalisme que plantejava una possible conciliació dels dos termes. Ara, amb *El pati blau*, Rusiñol sembla retractar-se del seu, diguem-ne, optimisme no per retornar, tanmateix, al punt de partida, sinó per renunciar definitivament a qualsevol esperança de conciliació: la prosa esfondra irremissiblement el món de l'ideal i la societat acaba anorreament l'individu. Ho demostra la riassa cínica amb què l'*americano* posa punt i final al drama.

Heus aquí una diferència important entre *El jardí abandonat* i *El pati blau*, dues obres que mantenen nombrosos i significatius punts de contacte. Tant l'una com l'altra provenen d'una narració anterior i tenen com a antecedent una o diverses pintures; comparteixen protagonista —un personatge femení que s'identifica amb una flor marcida i que recull tots els punts de fuga del quadre—, la presència d'un pintor i l'idilli que viuen ambdós personatges. L'obra s'acaba, en tots dos casos també, amb la finalització del retrat de la noia en el marc del pati/jardí i amb una important presència de la mort, real a *El pati blau*, simbòlica a *El jardí abandonat*. Tanmateix, les divergències entre totes dues obres són qualitativament determinants: l'ambient maeterlinckià que embolcalla alguns dels personatges d'*El jardí abandonat* és, a *El pati blau*, substituït pel costumisme; l'ingredient decadentista, sobre el qual es construïa la dimensió simbòlica del quadre líric, es converteix a *El pati blau* en un recurs purament melodramàtic; l'allegoria deixa pas, finalment, a la història, a l'argument. Entre *El jardí abandonat* i *El pati blau* hi ha, en definitiva, una barrera infranquejable que se sosté sobre una diferent —per no dir oposada— concepció del fet escènic. Per això, aquesta sí que es va poder estrenar.

Rusiñol deixa de banda, a *El pati blau*, tots aquells elements que dificulten la connexió del públic amb el drama, malgrat que això suposà a l'autor renunciar a la categoria d'innovador que havia tingut des de l'estrena de *L'alegria que passa*. Amb *El pati blau*, Santiago Rusiñol renuncia definitivament al simbolisme. De fet, no crec que sigui cap disbarat considerar

El pati blau com el resultat d'una mena de reformulació i reorganització d'uns materials que, si bé sota les directrius de l'estètica i de l'ètica simbolista havien quedat fora de les taules escèniques, podien ser perfectament assimilats pel gran públic si apareixien estratègicament dosificats enmig dels ingredients més tradicionals de la dramaturgia catalana. Amb *El pati blau*, doncs, Rusiñol porta fins a les últimes conseqüències una tendència que ja s'insinuava a *L'alegria que passa*: l'adopció de l'eclecticisme com a base de la seva estètica, cosa que li permet de mantenir, ni que sigui de moment, una certa patina de modernitat. D'aquesta manera, *El pati blau* va aconseguir «enganyar» bona part de la crítica. El procés iniciat per Rusiñol era, però, irreversible i les concessions al gran públic no havien de tardar a anul·lar del tot qualsevol possibilitat d'innovació. A partir d'aquests moments, el qualificatiu «modernista» aplicat a Santiago Rusiñol no era més que un pur anacronisme. Havia esdevingut, com ho acabaria de demostrar amb l'estrena d'*El místic*, la seva nova producció, «l'autor de moda». Ras i curt.

Aquest canvi de perspectiva va coincidir amb la campanya a favor de l'ofici, de la forma i de l'intel·lecte que, al voltant de 1902, es va començar a promoure des de molt diversos fronts culturals. Rusiñol va optar clarament per la defensa de l'espon-taneïtat i de l'emoció en art i en literatura i es va declarar contrari al paper, cada vegada més preponderant, que anava adquirint la crítica. Perquè, tot i el respecte que, en general, demostraven els crítics davant la producció russinyoliana, algunes peces com *El pati blau*, *El malalt crònic* i, sobretot, els monòlegs, van provocar una sèrie de reaccions adverses que indiquen l'inici del final del regnat de Santiago Rusiñol com a representant de la modernitat. Ja va ser prou simptomàtic, en aquest sentit, el comentari que van fer els seus amics de *Pèl & Ploma* amb motiu de l'exposició dels *Jardins d'Espanya*:⁶³ «Lo que no és, és *Patum*, perquè en lloc de *coagular-se* en un aspecte de la naturalesa que l'hi ha sortit encertat, com a bon cami-

63. P&P, «Els 36 quadros de Rusiñol», dins *Pèl & Ploma*, núm. 89, gener 1903, p. 49-61.

nant de la terra, canvia d'hores, de comarques i fins de climes.» No cal ser una llumenera per entendre que, si alguna cosa havia esdevingut Rusiñol en aquests moments i segons aquestes paraules, era precisament «patum».

Santiago Rusiñol es va trobar, entre 1902 i 1903, els anys més productius en la seva trajectòria literària i artística, amb les primeres veus que l'acusaven d'amanerat. *El pati blau*, concretament, va tenir molt mala acollida per part de la gent de *Juventut*, que pocs mesos abans tampoc no havia tractat amb gaire condescendència *El malalt crònic*. Emili Tintorer va ser un dels pocs crítics que no es va afegir al cor que cantava gairebé a l'uníson les excel·lències d'*El pati blau*. En primer lloc, es manifestava en desacord amb la filosofia de la vida que es despremia de l'idilli dramàtic:

En Rusiñol no és pas un estoïc que observa amb indiferència la vida: és senzillament un escèptic, però —llàstima gran!—, un escèptic apassionat que busca amb fanatisme les petites misèries i els grans dolors humans i sembla disfrutar enormement traient-los a la llum, descrivint-los, detallant-los, com si ens volgués seduir i fer-nos combregar amb ell en aquella religió del dolor, mar sense fons en què s'hi nega voluptuosament l'artista hipocondríac.

Jo en protesto, d'això; jo, que admiro sovint i sovint me sento fascinat per sos quadros i visions, d'una poesia i d'una sinceritat indiscutible, no puc menys que protestar de tanta melancolia i tanta negror. Sols un dogma mesquí —el catòlic— ha santificat el dolor i ha produït aquest innumerable estol de fanàtics i d'illuminaats que li paguen culte i frueixen voluptuosament sofrint i veient sofrir; sols un art i una filosofia tan negatius com aquell dogma poden produir obres tan depriments i antivitals.⁶⁴

Però també feia afirmacions del tipus «dramàticament, *El pati blau* té un altre gros defecte, i és que és un drama vulgar», en relació amb la manca d'excepcionalitat d'una obra que, incapaç de commoure estèticament per ella mateixa, havia hagut de recórrer a recursos poc honestos, dramàticament, parlant per atreure l'atenció del públic. Tintorer es referia, no cal dir-ho, a l'explotació indiscriminada del sentimentalisme.

64. Emili TINTORER, «Teatres: *El pati blau*», dins *Juventut*, núm. 171, 21-V-1903, p. 348-349.

Van passar dos mesos abans Rusiñol no va contestar els retrets del crític de teatres de *Juventut*. Ho va fer, a més, de forma indirecta, a través d'un pròleg que encapçalava un recull d'impressions i quadres narratius titulat *Llibre del dolor* i degut a la ploma de Jacint Capella, crític teatral de *La Renaixensa* i admirador incondicional de Rusiñol. Aquest és el primer pròleg escrit per Santiago Rusiñol, la qual cosa demostra que l'autor també havia arribat a fer escola en el camp de la literatura i que en aquests moments no li feia res de reconèixer el seu mestratge. El text és interessant, especialment per dues raons: la primera, perquè el pròleg al *Llibre del dolor* suposa una de les primeres i poques incursions de l'artista en el terreny de la crítica; en segon lloc, perquè Rusiñol hi reflexiona a propòsit d'una sèrie de qüestions que, si bé no són alienes a *El pati blau*, es troben a la mateixa base de la seva producció literària a partir del tombant de segle.

En un to programàticament antiteòric i antiintel·lectualista, Rusiñol exposa en el pròleg al *Llibre del dolor* una proposta estètica que podríem anomenar «eclecticisme militant». Hi advoca per la llibertat de tema i de tractament, i defensa per damunt de tot la sinceritat, l'espontaneïtat i la capacitat de l'autor d'entrar en ple contacte amb el públic, al cap i a la fi el destinatari de l'obra d'art, ja sigui literària, pictòrica o dramàtica. No es percep un canvi substancial en relació amb el discurs estètic que l'artista havia anat reproduint fins aleshores. A grans trets, és exactament el mateix. El que sí que ha variat, i molt, és el context cultural on cal emmarcar aquest discurs, el qual, si abans anava acompanyat d'un to agressiu i aparentment rupturista, l'any 1903 apareix revestit d'un cert aire de justificació, com si Rusiñol es posés a la defensiva d'uns atacs encara intangibles, però que no havien de tardar a fer-lo baixar del pedestal. Així, després de començar el pròleg declarant que «jo, de crítica no en sé fer més que d'una mena: crítica de simpatia»,⁶⁵ invoca els «cordills de simpatia» que es creuen entre autor, obra i públic com a únic element important en la comunicació estètica:

65. Santiago Rusiñol, «Pròlech» a Jacint Capella, *Llibre del dolor*, p. v-xi.

Ell i ella [autor i obra], cada ànima que conquisten és un vot espiritual, és un somriure benivolent, és un cos guanyat a la multitud sobirana; ell i ella, a cada bateament de cor que promouen, a cada curiositat que provoquen, a cada rialla que esclaten o a cada llàgrima que arrenquen, és un agraït que guanyen; ell i ella, a cada emoció que encomanen és un malalt més que conquisten, i quan ja els malalts de l'ànima són tants que l'agraïment de riure o de plorar, o de commoure's formen coro, allavors l'escriptor, l'artista, el poeta, té... lo que en diríem parròquia de simpatia, si la paraula parròquia el comerç a la menuda no l'hagués tirada a perdre.

La retòrica, les regles, la cura formal són durament fustigades per Rusiñol, com si encara es tractés de lluitar contra els anacronismes de la pintura històrica o del drama romàntic com ho havien fet, només deu anys abans, ell i Raimon Casellas des de les pàgines de *L'Avenç* i de *La Vanguardia* o a través de les festes modernistes de Sitges. Els temps, però, havien canviat: Casellas s'havia posat al servei del projecte polític de la Lliga, treballava a *La Veu de Catalunya* i ben poques línies més havia dedicat a l'obra pictòrica i literària del seu amic. D'altra banda, s'estava gestant una espectacular campanya contra la imatge de l'artista que havia nascut amb el modernisme i amb Santiago Rusiñol com a principal representant. Tot plegat formava part del procés de definició d'un nou model d'artista i d'intel·lectual segons una escala de valors que tenia en l'eficàcia, la perfecció, l'obediència i el rigor els seus principals atributs. No cal dir que Rusiñol era perfectament conscient d'aquest procés, que comportava, com totes les definicions, una tria; ni que se sentia part desestimada d'aquesta tria:

Jo pregunto: quines regles hi ha per saber si una obra és bona o dolenta? A on se prenen les mides? Qui n'ensenyà, de bellesa? Quina estètica s'ha escrit que no siga el tractat perfecte de volguer explicar lo inexplicable? Qui és capaç d'explicar per què una dona és hermosa? Si la deixessin fer, a una dona, si la deixessin *retocar* al seu gust, a ella mateixa, quan s'hauria enxiquit el nas i els peus i les mans, quan s'hauria engrandit els ulls, quan s'hauria aprímat el cos, ne quedaria una nina, tan nina i tan de cartró que a força de retocaments hauria quedat sense vida. Si fos possible escriure una obra amb totes les perfeccions i traves i regles i cordills i elàstics que prediquen les estètiques, quedaria una obra tan freda, tan encarcerada, tan terriblement acadèmica, que els mateixos que haurien dictat les regles quedarien avergonyits de

la seva *dictadura*. Més ben dit, si la bellesa es pogués reglamentar, ja no en seria, de bellesa.

La defensa de la sinceritat i la capacitat de transmetre al públic una emoció empenyen Rusiñol a propugnar l'eclecticisme estètic i a reconèixer la importància de la sanció del públic:

Que ningú té raó en el món i tots ne tenen; que només l'atracció guanya; que en Art, com en tantes altres coses, el que llença més bellesa és el que s'endú més devots; i que l'home que fa més claror és el que atrau més papallones.

Fins aquí, la primera part del pròleg. No és gens estrany que la revista *Hispania* la transcrivís, traduïda al castellà, per incloure-la a les seves pàgines com si d'un assaig sobre la crítica es tractés. «La crítica» és, de fet, el títol amb què va ser publicat,⁶⁶ el mateix títol que hauria pogut encapçalar tres cartes adreçades al pintor mallorquí Antoni Gelabert que Rusiñol va publicar a *La Almudaina* pocs mesos després.⁶⁷ El motiu d'aquestes cartes va ser, precisament, la crítica que un dels redactors del diari mallorquí *La Tarde* va etzibar contra Gelabert pel resultat de l'exposició amb què va donar a conèixer la feina feta durant la seva estada com a pensionat a París. No cal dir que la pensió depenia de l'Ajuntament ni com era de coherent, coneixent el tarannà de Rusiñol, que el pintor sortís en defensa de l'artista ultratjat per la curtesa de mires d'una societat que tenia la seva més viva representació en la grisor del crític de *La Tarde*. Rusiñol repeteix aquí bona part dels arguments que ja havia esgrimit en el pròleg al *Llibre del dolor*. En aquest cas, però, el to polèmic fa els textos molt més contundents, com ho demostra aquesta peculiar definició de la «rebertada»:

Rebertada vol dir la femella del *bombo*... i tant el mascle com la femella els escriuen els que tenen simpatia o antipatia per un autor i que, faltats d'a-

66. Santiago RUSIÑOL, «La crítica», dins *Hispania*, 2^a època, núm. 11, 15-VI-1903, p. 224-225.

67. Santiago RUSIÑOL, «Carta a Gelabert», «Nova carta» i «Última carta», dins *La Almudaina*, 14/19/22-I-1904.

quells coneixements que a uns Nostre Senyor els envia com qui diu de naixença i altres se'ls *grangean* per voluntat i estudi, no tenen més remei que escriure articles llargs perquè no tenen temps de fer-los curts.⁶⁸

I també la concepció que tenia Rusiñol de la figura del crític:

Fa molts anys que vaig pel món i figura't si me n'hauré sentit de bones; figura't si n'he sentit i ressentit, de crítica de tota mena! N'he sentit de bons (pocs), de regulars (bastants), de dolents (encara més bastants) i, amb tot i aquesta coneixença, mai, però mai, he contestat, perquè crec que el que suporta alabances, també té de suportar censures; i si mai he contestat an aquells que tenen anomenada, com voldries que contestés an el crític de *La Tarde*? Si jo no em conec, com m'ha de conèixer ell, l'infeliç? Si encara que em conegués no ho diria, com he de fer cas de lo que digui? Si la vida és curta, com he de fer cas de la cendra? Lo millor que puc fer és callar, somriure per dins (el somriure ningú me'l *quita*) i jutjar ben interiorment, i vinga tornar a somriure!⁶⁹

Les cartes a Gelabert són la prova més palpable de la fidelitat que mantenia Santiago Rusiñol a la imatge de l'artista modernista que ell mateix havia edificat. Hi defensava una escala de valors presidida pel geni, la independència, la llibertat i la sinceritat en uns moments que tots aquests valors començaven a ser superats pel nou model, basat en l'ordre, el rigor i la col·laboració. El conflicte entre ambdós models es feia palès, ni que fos entre línies, en el to defensiu d'aquestes cartes, de la mateixa manera que es reflectia també en el pessimisme subjacent a *El pati blau*. Va ser, però, amb *El místic* que aquest conflicte va esdevenir un dels temes vertebradors de l'obra.

El místic és el drama per antonomàsia de Santiago Rusiñol. Els seus quatre actes el converteixen en la producció que atorga a l'escriptor la patent definitiva de dramaturg, com ho demostren els comentaris que la crítica dedicà a aquest aspecte concret de l'obra. Un aspecte formal que, curiosament, va ser remarcat al marge de qualsevol altra consideració que els crítics poguessin fer a propòsit de la tesi de fons o sobre el pretext

68. Santiago RUSIÑOL, «Carta a Gelabert».

69. Santiago RUSIÑOL, «Nova carta».

a partir del qual Rusiñol va construir el drama. Perquè Santiago Rusiñol, en aquesta obra, no només va continuar sinó que va portar fins a l'extrem la seva tendència a tractar sobre les taules escèniques temes de la més absoluta actualitat i, si podia ser, polèmics. I què més polèmic que el «cas Verdagner» al cap d'un any de la mort del poeta?

Santiago Rusiñol es va proposar, amb *El místic*, exposar de la forma més colpidora possible la tragèdia de l'artista modernista, l'ésser sensible, genial, individualista i messiànic, anorreat per la mateixa societat a la qual pretenia de salvar. Es tracta d'una simple variació sobre el tema sempitern de la literatura russinyoliana. En comptes de reconeixement, el que troba aquest ésser excepcional és la incomprensió i l'alienació més absolutes. En aquest cas, però, l'alienació supera l'estadi de l'acusació de bogeria —recordem *Cigales i formigues* i *El poble gris*— i apareix contundentment representada per la mort del protagonista, Mossèn Ramon, un sacerdot que per mantenir-se fidel a la seva vocació i a si mateix ha de lluitar contra la moral de les aparences i dels interessos creats. Els botxins, d'altra banda, ja no són els éssers indiferents i anònims de les obres anteriors, sinó personatges que remetent a unes capes molt concretes de la societat catalana del moment. Així, tot i que el tema de fons d'*El místic* tornava a ser la situació i el sentit de la figura de l'artista en la societat, la lectura en clau del drama estava perfectament servida.

Santiago Rusiñol es va aprofitar, per tal de donar més èmfasi a la seva denúncia, de la polseguera que havia aixecat una història recent, amb noms i cognoms perfectament coneguts, que havia quedat coberta per una nebulosa impenetrable. Que seria una obra polèmica? Rusiñol no només ho sabia sinó que ho buscava clarament, com ho demostra la carta que va enviar, pocs dies abans de l'estrena, al seu amic López Chavarri:

Estimat Paqueño: Vaig rebre la teva carta i començaré per dir-te que m'alegro molt de lo que em dius que vindràs o aniràs a Barcelona per l'estrena d'*El místic*. Espero que no hi faltaràs i vés-hi a punt de ser una mica excomunicat, i d'aguantar el *golpe*. L'obra està inspirada de lluny amb la vida de Mossèn Verdagner, encara que completament canviats els fets i conservant l'esperit.

Ell és l'única figura que en surt ben parada. Reben els capellans, els poetes catòlics, els catòlics que no són poetes, els neos, els liberals, i rebrè jo, segurament, i tu, i tots plegats, però després del buit de *L'hèroe*, ja estic acostumat a qualsevolga sotragada, i més a sotragades espirituals, com deuran ser aquesta vegada.⁷⁰

Mossèn Ramon, el darrer místic,⁷¹ és l'*alter ego* de Jacint Verdaguer. Com l'autor de les *Flors del calvari*, el sacerdot consagra tota la seva vida a exercir la caritat entre els pobres, els desvalguts i els marginats. A més, comparteix amb Verdaguer la condició de poeta, de poeta reconegut, que no s'està de destinar els migrats beneficis que li reporta la seva producció literària a obres de caritat. Idealista i confiat en el fons de la bondat que caracteritza la condició humana, cau de ple en una xarxa d'interessos que s'ha anat ordint al seu voltant i que acaba, literalment, ofegant-lo. El sacerdot, humil i sincer, reacciona contra el fariseisme d'aquells que s'erigeixen en defensors d'una veritat fonamentada en les aparences i els prejudicis i que no dubtaran a relegar el sacerdot-poeta a la condició de boig. La prudència i la moderació són a *El místic*, igualment com en altres obres anteriors de Santiago Rusiñol, els atributs característics de la societat grisa, prosaica i materialista. Contra això, la figura de Mossèn Ramon hi oposa tots aquells valors que caracteritzen l'intel·lectual modernista:

MOSSÈN RAMON: És que no es té dret a moderar-se quan la nostra debilitat la paga el pròxim. Els parlo amb tot l'amor, en nom de la virtut, i em contesten amb convencions per disfressar l'egoisme. Doncs, quan l'egoisme crida, la virtut ha de cridar més que l'egoisme.

LA BARONESSA: Anem. Ens creïem tractar amb un sacerdot humil i tractem amb un pertorbat.

MOSSÈN RAMON: I jo em creia tractar amb cristians, i m'he errat. Vostès en fan, de cristians, però no en són. Valdria més que fossin del tot descreguts, que al menos se podrien convertir.

JORDI DE POUS: És boig! És boig! Anem-nos-en.

70. Santiago Rusiñol a Eduard L. Chavarri (Sóller, 17-XI-1903), dins *Obres completes*, vol. II, p. 942.

71. Aquest era, pel que sembla, el títol primigeni de l'obra. Vegeu Santiago Rusiñol, *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Editorial Selecta, 1973 (2), p. 1281.

MOSSÈN RAMON: Sí, sóc boig, i, als bojos, se'ls deixa! Deixeu-me, deixeu-me amb els meus, gent... prudenta.

El conflicte individu/societat és plantejat amb tota la virulència a *El místic*. Mossèn Ramon n'és la principal víctima, però no pas l'única. Un altre personatge important en la trama argumental del drama, Miquel, és un ésser idealista que comparteix amb el sacerdot les mateixes qualitats que el segreguen de la massa. D'una banda, la lluita contra la hipocresia i la indiferència. Diu Miquel a Francisca, la mare de Mossèn Ramon i la «formiga» per excel·lència: «Vostè lo que és una egoista: no camina per no caure, té bondat amb prudència: ni molta ni poca; no fa ni mal ni bé, per mandra; estima d'esma; compleix com els ramats, i, si mai ha caigut en temptacions, és perquè ni les sap veure.» De l'altra, predica la bondat i l'amor al próisme. Diu Miquel a Mossèn Ramon:

Vostè i jo ho veiem tot pel costat bo, i els altres no l'hi veuen. Tots dos volem el mateix bé, però vostè esperant i jo prenent-lo: no hi ha cap diferència.

Lliurat a un altre tipus de misticisme, «el de la vida», que es concreta en la lluita obrera-llibertària, Miquel veu truncada la seva set d'ideal amb la mort. Provocada per la mateixa societat que Miquel pretenia de redimir, aquesta mort representa, com la de Mossèn Ramon al final del drama, el fracàs de tota una vida sacrificada a l'ideal:

MARTA: Volia defensar els caiguts, com ell deia, enlairar-los, pujar-los a una felicitat que ell somniava. No ho sé, lo que volia! Lo que sí sé és que, predicant l'amor a tothom, una bala... de tothom el va ferir al mig del cor.

Aquest fracàs no invalida, tanmateix, el sentit de la lluita. Tant Mossèn Ramon com Miquel topen amb la barrera insalvable que els oposa la mateixa societat: pobres i rics, conservadors i liberals, catòlics i descreguts, tot és u. No se salva, com ja va indicar Rusiñol, ningú. Tret d'aquells personatges que saben moure's per un ideal: a més de Mossèn Ramon i Miquel se sal-

ven, per tant, Marta i Francisca, tot i ser dones i, segons la peculiar òptica russinyoliana, «aferrades a l'aspror de la pobra terra». A Marta, la salva l'amor; a Francisca, l'únic personatge que evoluciona en el decurs de l'obra, la salva la revolta final contra els veritables botxins del seu fill. El procés de desvetllament que experimenta aquest personatge —matèria només aparentment amorfa— és l'única esclatxa d'optimisme que es filtra entre l'espessa capa d'escepticisme a través de la qual Rusiñol contempla la situació de l'intel·lectual modernista. I la seva pròpia.

El ventall de personatges que encerclen el sacerdot-poeta com una colla de voltors —el Poeta catòlic, el Diputat liberal, el Secretari del Bisbe— constitueix una de les peces clau del drama, a més d'una arma de doble tall intel·ligentment manipulada per Santiago Rusiñol. El setge a què tots plegats sotmeten Mossèn Ramon reproduceix de forma evident la persecució que va patir Verdaguer els darrers anys de la seva vida. El reclam publicitari de l'obra es va fer, certament, potenciant al màxim aquesta lectura en clau. Tanmateix, el que més m'interessa no és tant la utilització d'un recurs en darrer terme efectista, com el procés d'identificació del poeta amb un determinat model d'intel·lectual i, en darrer terme, la mitificació d'aquesta imatge després de la seva mort.

Santiago Rusiñol ja feia temps que havia començat a utilitzar la imatge del poeta Verdaguer com a model d'artista. De fet, Rusiñol fou el principal responsable de la primera i única intervenció de Jacint Verdaguer en el món del teatre, quan el Teatre Líric Català va incorporar la representació d'una obra de Verdaguer, *L'adoració dels pastors*, amb música de Morera, a la seva programació. El poeta, ja malalt, no va assistir a l'estrena, però Rusiñol va aprofitar l'ocasió per convertir Jacint Verdaguer en l'exemple més representatiu de la seva pròpia concepció de la poesia. L'antiretoricisme, el trencament de tot tipus de motllos de cara a assolir l'expressió lliure del sentiment, la defensa de la vaguetat, els mitjos tons, connecten tant amb les teoritzacions pseudosimbolistes del Rusiñol de la dècada dels noranta com amb les seves defenses posteriors de la llibertat del geni i de la llibertat de forma:

L'obra del poeta Verdaguer, del nostre poeta, del pare espiritual de tantes obres perfectes que hermostegen la nostra terra, de tan delicades joies que diademen el front de la pàtria-poesia, no és una obra feta amb motllos dels que serveixen pel teatre. Ell no en sap res, de teatre, i a això es deu la bellesa que protegeix la seva obra; ell no pren mides i per això mira més lluny, mira cap a l'infinit; ell troba estret l'escenari, i per això, aguaita el cel amb els núvols que hi relisquen i les estrelles que hi nien. Per ell no hi ha comedians, les figures són figures somiades que viuen entre la boira i que sols veiem en retaules els que vivim a la terra. Ses obres són sospirs d'obres. Són visions de coses imaginades, són processons del passat vistes amb ulls de la fe, són poesia, sense trampes, ni traïdes, ni comparses, ni tramoia; és la visió d'un poeta que baixa un moment amb nosaltres per honrar l'art de la pàtria.⁷²

Verdaguer és presentat també com el «sacerdot de l'art», el redemptor de la societat materialista i prosaica:

En Verdaguer l'ha viscuda, la vida de l'esperit, i ens en envia l'encens. En Verdaguer l'ha collida, aquella mística flor, i ens envia una fulla, una fulla delicada que del jardí del passat l'havem duta al món present; de la claror de la lluna l'havem duta al llum de gas; una fulla d'orient que, si es mustiga entre els homes, si perd l'aspror de la serra, si perd el color del lliri, la culpa serà ben nostra, així com si obre una fe, si fa mirar més enllà, si desperta el cor de l'home, l'allunya de les misèries del viure, si li desvetlla la vida, si l'emociona i l'enlaira, la glòria serà del poeta i serà ben bé del poeta.

Sí, d'ell serà la Santa Glòria, i se l'haurà ben guanyada, que quan la prosa s'estén com una malura de la vida, quan asseca el cor de l'home i fereix les il·lusions, és hermosa caritat retornar-lo al somni; quan s'adora el vedell d'or i la lluita de l'egoisme va corcant el pensament, obra és de misericòrdia fer-lo sortir triomfant de la matèria que el mata i és obra d'encantament, obra de dolça clemència i obra santa i generosa, donar a beure idealitat als que han viscut secs d'ideals, als que no s'han sentit viure i als que han dut l'ànima morta, fent-se ells mateixos de túmul.

Totes aquestes característiques, que es corresponen perfectament amb el discurs que havia construït Rusiñol a l'entorn de la imatge de l'artista com a sacerdot de l'art en ple auge del moviment modernista, són indestriables de la revolta contra el poder establert, la fidelitat a l'ideal fins al sacrifici i la mort i la

72. Santiago RUSIÑOL, «Presentació de *L'adoració dels pastors*, de Jacint Verdaguer, en la quarta sessió del Teatre Líric Català», dins *La Vanguardia*, 1-II-1901.

condició d'*outsider* del poeta-geni, atributs especialment valorats pels sectors més marginals del modernisme, que faran de Verdaguer una bandera. Però també connecten amb la idea del poeta que defensaven sectors declaradament antimodernistes, concorrents assidus a certàmens literaris semblants als de Canprosa i partidaris de justificar la seva condició de poetes tot apellant a la capacitat d'emoció i de sentiment, una versió totalment rebaixada del principi d'«intensitat en l'emoció» que havia teoritzat Raimon Casellas a començament dels anys noranta. En aquests moments, doncs, modernistes empedreïts com Josep Aladern i antimodernistes recalcitrants com Falp i Plana o més moderats com Jacint Capella podien coincidir perfectament amb Santiago Rusiñol en la reivindicació de Jacint Verdaguer com a model de poeta i d'intel·lectual, amb totes les implicacions que el fet comportava: exaltació de la creativitat individual i de l'espontaneïtat en detriment de qualsevol trava tècnica o formal que falsifiqui el sentiment i, amb ell, l'acte creador, però també justificació de la condició de poeta al marge de la professionalització i de la preparació intel·lectual. Heus aquí la gran diferència entre Rusiñol i els altres: el reconeixement social de l'autor de *L'alegria que passa* era inqüestionable i ben poca cosa calia justificar en aquest sentit. Cal recordar, però, que bona part dels atributs que configuren la imatge de l'artista que ell havia creat sobre si mateix en molts casos havien contribuït a justificar tot tipus de diletantismes, uns diletantismes que, en aquells moments i des de diversos sectors culturals —inclosos els modernistes— s'intentava d'eradicar. El que compartia, per tant, Santiago Rusiñol amb els grups més marginals dins el modernisme o amb els poetastres que trobaven l'explicació de la manca de reconeixement públic de la seva obra en una versió *sui generis* del conflicte artista/societat era aquesta sensació de marginalitat en veure qüestionada, per part d'una nova elit cultural que començava a fer-se sentir amb força en el tombant de segle, la seva pròpia imatge d'artista.

Amb l'estrena d'*El místic*, Santiago Rusiñol va demostrar de manera pràctica un dels principals missatges del drama: la importància de la rebel·lió, la independència de criteri i el dret

a la diferència. De la mateixa manera que, al principi de la seva trajectòria com a pintor, Rusiñol va trobar les vies per fer-se reconèixer i valorar sense renunciar a cap dels seus pressupòsits de base, ara es tractava de mantenir la mateixa estratègia per tal de no perdre terreny en cap sentit. Igualment com abans, la seva posició social hi havia de tenir un paper rellevant, com molt sagaçment remarcà Josep Roca i Roca. Abans de parlar pròpiament de l'obra, Roca va aprofitar per situar el lector en la trajectòria dramàtica de l'artista i va comentar el següent:

Obres de lluita, de combat, francament satíriques la major part d'elles, agitadores de passions, de preocupacions i d'idees, eren pels uns encomiades amb entusiasme, pels altres reprimides amb acritud, mentre l'autor rebia els elogis i les embestides amb aquella rialleta entre benèvola i burlesca, pròpia dels homes independents per sa posició social, i més independents encara d'esperit, que a tot poden atrevir-se, sense preocupar-se de donar gust a ningú, amb tal de donar-se'n an ells mateixos.⁷³

Un dels avantatges d'aquesta posició, a la qual contribuïa, a més del patrimoni familiar, l'excel·lent cotització de la pintura de Rusiñol, era la possibilitat d'escollir el seu propi públic. Si, a més, aquest públic oferia possibilitats reals de professionalització al dramaturg, Santiago Rusiñol aconseguia un dels principals objectius que s'havia marcat en el terreny literari: convertir un dels deures del «croat de la causa» en una professió real sense perdre —com a mínim aparentment— cap dels atributs característics de la imatge de l'artista que ell mateix havia convertit, a Catalunya, en prototípica.

La utilització del calvari de Jacint Verdaguer com a model per exposar sobre les taules escèniques el calvari de l'artista no va ser ben vista per tothom. Primer, perquè va ser interpretada com una estratègia innoble per atreure el públic; segon, perquè demostrava el poc respecte que sentia l'autor per les consignes que s'havien difós des dels sectors implicats d'alguna manera en l'afer, i tercer, perquè tot això no feia més que demostrar la

73. P. del O. (Josep Roca i Roca), «Crònica», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1301, 11-XII-1903, p. 782-783.

irreductibilitat de Rusiñol davant l'intent, per part d'aquests mateixos sectors, de crear una intel·lectualitat compromesa amb el projecte polític i cultural de la Lliga Regionalista. La gosadia de Rusiñol va ser comentada, amb més o menys èmfasi segons el to de les publicacions, en tots i cadascun dels diaris i revistes que, a final de 1903, tenien alguna cosa a veure amb aquest projecte. *La Veu de Catalunya* va ser molt ponderada. És cert que, abans de l'estrena d'*El místic*, havien correput diversos rumors sobre el contingut de l'obra que havien inquietat molta gent. Rusiñol, que, com sempre abans de qualsevol estrena, havia reunit un grup d'amics per tal d'obsequiar-los amb la primícia d'una lectura privada, havia contribuït a escampar que un dels grans atractius del drama era la recreació que s'hi feia del «cas Verdaguier». ⁷⁴ Quan es va veure que, ben lluny de ser una obra en clau, amb personatges clarament identificables i, per tant, perillosa, es tractava d'un nou drama sobre la situació de l'artista amb alguns ressons de la vida i de la mort de Verdaguier, molts van tornar a respirar amb tranquil·litat. No és gens estrany, doncs, que alguns crítics es dediquessin a lloar, per damunt de tot, el vel de literatura, de ficció, que separava *El místic* del model real. És el cas de Morató, que començà la seva ressenya a *La Veu* deixant molt clar que tot el que s'havia dit sobre l'obra abans de l'estrena era una falsa alarma. Partint d'aquesta base, no hi havia cap motiu per rebentar el drama de Rusiñol. Va ser, doncs, de *Catalunya* d'on procediren els retrets més seriosos que van rebre Santiago Rusiñol i el seu *Místic*. Primer, en una nota d'actualitat:

EL MÍSTIC: *Amigo*, és terrible aqueix Rusiñol! No se'n salva ningú, ni els Jocs Florals, ni el militarisme, ni lo marquès de Comillas! Amb tot s'atreveix! Un dia arribarà a fer ironies terribles sobre les sarsueles de la seva senyora! Quin home en Rusiñol! I fa butllofes! Caramba, noi!⁷⁵

74. Aquesta lectura es féu a la tertúlia de Joan Alcover, reunida a Sóller. Vegeu «Notas artísticas: Un drama de Rusiñol», dins *La Almudaina*, 21-XI-1903. Va ser a Sóller on Rusiñol va escriure «*El místic*: Crònica local», dins *Sóller*, núm. 869, 28-XI-1903, p. 3.

75. «Actualitats», dins *Catalunya*, núm. 23, 15-XII-1903, p. 515.

Era tan sols el començament del xàfec. Al número següent, Josep M. Tallièn va arremetre sense cap mena d'escrúpol contra «l'autor de moda»,⁷⁶ tant per d'haver-se venut al gran públic com per haver-ho fet amb males arts, és a dir, per haver buscat l'èxit oferint al gran públic uns temes als quals hom considerava que no era prudent que hi tingués accés. Es tractava, de fet, dels mateixos retrets que havien provocat, tot just un any abans, *Els Jocs Florals de Canprosa*. No pas, en canvi, *L'hèroe*, que tanmateix havia estat concebut d'acord amb els mateixos patrons. La causa última del rebuig d'*El místic* és, per tant, ideològica i té molt a veure amb la mena de públic a qui podia interessar preferentment l'obra:

Les galeries bullien el dia que s'estrenava *El místic*. L'alenada de la sala en aquella nit, tenia una fortor anticlerical, que va patentisar el talent d'en Russinyol, a l'haver de respectar les persones d'hàbit que en l'obra apareixen, gràcies al tacte i delicadesa amb què l'autor les presenta i les fa moure.

Això no vol dir que quedí exempt de reprovació el portar al judici del públic qüestions tan difícils de jutjar, cercant un èxit per camins tan difícils.

Cap autor dramàtic pot estar segur de l'alcans de les seves forces baix aquest aspecte, i si així com l'ingeni i l'habilitat d'en Russinyol li han permès manejar assumptes i personatges tan delicats sense desfigurar-los llastimosament, suposem que no hagués sigut d'en Rusiñol! !suposem-ho! i hauria estat insuportable i de tristes conseqüències el veure portar al trepig de la imbecilitat de certa gent infelixa el rector i la personificació del que té en el cor de tots els bons catalans aixecar un altar per venerar-lo. Però l'obra és d'en Russinyol.

En aquesta crònica, Tallièn s'afanyava a destacar que l'obra no era tan malèvola com s'havia insinuat, que l'estament clerical hi quedava prou ben parat i que, en el fons, *El místic* no suposava cap perill. De fet, Rusiñol havia introduït en el drama tota una sèrie d'elements que permetien una lectura en termes universals que deixava enrere el cas concret.⁷⁷ Els valors que hi surten triomfants, assenyalats pel mateix Tallièn en una altra

76. J. M. TALLIÈN [Josep Segura i Tallièn], «Dramàtica: Teatre Romea», dins *Catalunya*, núm. 24, 30-XII-1903, p. dlxxxii.

77. Felix ESCALAS, «*El místic*», per Santiago Rusiñol», dins *La Almudaina*, 11-XII-1903.

crònica,⁷⁸ són només alguns dels que representa la figura de Mossèn Ramon: «l'amor a la humanitat, el sentiment amorós espiritual i el cor lluitant amb la naturalesa». Convenientment descontextualitzats, no cal dir que entren dins la més pura ortodòxia. Però, a més, Rusiñol va ser prou hàbil com per dibuixar un Bisbe d'allò més ambigu: al primer acte rep tracte de sant⁷⁹ i desapareix tot seguit de l'escenari. Definitivament. L'encarregat de fer la feina bruta a partir de l'escena VIII del tercer acte és, doncs, el Secretari del Bisbe, un ésser mesquí que contribueix a crear i a estrènyer el cercle d'infàmia i d'hipocresia que acaba abocant Mossèn Ramon a la mort. D'aquesta manera, el que es podria considerar l'*alter ego* del Bisbe Morgades —a qui tothom intuïa darrere el personatge del Bisbe— podia quedar, si així es volia, exempt de culpa. Com veurem més endavant, aquesta ambigüïtat que, segons els redactors de *Catalunya*, restava perill a *El místic*, va desencisar considerablement les expectatives que l'anunci de l'estrena del drama de Rusiñol havia creat en sectors anticlericals o, simplement, contraris al catalanisme intervencionista que en aquests moments començava a tancar files a l'entorn de la Lliga Regionalista.

Josep M. Tallièn no va ser gaire prolix en la seva ressenya d'*El místic*. Dues pàgines més enllà, però, *Catalunya* reproduïa l'article que hi havia dedicat, feia poc, Emili Tintorer. No cal donar-hi més voltes: «Lo més encertat que s'ha escrit sobre l'última obra d'en Rusiñol», com deia la presentació amb què els redactors de *Catalunya* s'adherien al judici de Tintorer,⁸⁰ era, amb molta diferència, també el més dur. Si Tintorer ja no havia quedat gaire convençut amb *El pati blau*, amb *El místic* qüestionava no només el *savoir faire* teatral de l'autor, sinó també l'actitud moral de Santiago Rusiñol pel fet d'erigir-se en

78. J. M. TALLIÈN, «Dramática: Teatre Íntim», dins *Catalunya*, núm. 24, 30-XII-1903, p. 582-583.

79. Fèlix ESCALAS, «*El místic*», remarca especialment la creació d'aquest personatge: «es de lo más hermoso que Rusiñol ha creado».

80. «Prempsa: *Juventut*», dins *Catalunya*, núm. 24, 30-XII-1903, p. 584-585.

redemptor del poeta de Folgueroles a través d'una obra que només de molt lluny s'apropava a una llegenda que, en darrer terme, «desfigura també la veritat».⁸¹ Les relacions entre art i realitat es troben a la base d'aquesta primera reflexió de Tintorer. La literatura es regeix per unes regles pròpies, que no són les de la realitat. Si l'afer Verdaguer havia despertat l'instint de justícia de Rusiñol, no era a través d'un drama on apareixien «bon xic desfigurats els personatges i moltes situacions escèniques» que l'artista contribuiria a redimir la figura del poeta, sinó comproment-se de debò:

Si en Rusiñol s'ha sentit redemptor, tenia d'agafar la creu al coll i parlar sense embuts, exposant-se a les conseqüències; tenia de dir els noms i apellidos i presentar els fets en tota sa brutalitat per a treure'ns de dubte. No fent-ho així, valia més que deixés en pau els morts i els vius, als que jo crec que ha fet un molt flac servei.

D'altra banda, Tintorer analitza *El místic* des del punt de vista del psicologisme i el resultat és igualment decebedor. Personatges encararats i superficials com «de *chromo*», incapacitat de penetrar «fins al fons de les ànimes», «melodrama vulgar» són alguns dels qualificatius emprats pel crític. Però no pas els únics, ja que, tot seguit, en referir-se a l'acció, presenta el tercer acte com un «dramon pur», l'agonia del Místic com «l'agonia de la vulgaritat, d'una vulgaritat cançonera» i el final, «per lo cursi», com els de les novel·les de Pérez Escrich.

En general, s'ha parlat d'*El místic* com d'una obra on pràcticament han desaparegut els elements humorístics.⁸² Acudits, estirabots, jocs de paraules típicament russinyolians deixen pas a un discurs dramàtic elevat que només fa concessions a la ironia quan aquesta serveix per obrir els ulls dels espectadors a una situació injusta, denunciabile. Ni tan sols el personatge de la mare de Mossèn Ramon, amb la seva rusticitat i l'ús sistemàtic

81. Emili TINTORER, «Teatres», dins *Juventut*, IV, núm. 200, 10-XII-1905, p. 810-811.

82. Ho remarquen Jacinto CAPELLA, «*El místich*», dins *La Renaixensa*, 7-XII-1903, i Fèlix ESCALAS, «*El místich...*».

d'un llenguatge pintoresc, fa incursions remarcables en el terreny de l'humor. La Baronessa, la Presidenta de les Dames, el Poeta catòlic i el Diputat liberal són, en qualsevol cas, personatges ridículs pel seu comportament estereotipat. El crític de *Joventut* dedica, això no obstant, les últimes línies de la seva ressenya a criticar la xavacaneria dels acudits i de les nombroses frases d'efecte que apareixen a l'obra. Les dues frases que remarca, certament d'un pujat to melodramàtic, pertanyen al segon acte, l'únic que, de fet, va aconseguir d'entusiasmar el públic anticlerical que s'havia concentrat al Teatre Romea la nit de l'estrena. Emili Tintorer denuncia la «vulgaritat» d'expressions com «Sou uns catòlics que voleu anar al cel en cotxe!» i «Si Jesucrist tornava el crucificaríeu altre cop!», posades en boca del Místic, per les concessions que feien, directament o indirectament, al discurs demagògic del lerrouxisme, en auge durant aquests anys. Novament, doncs, l'arrel de l'agressivitat de la ressenya, cal anar-la a cercar en una confrontació ideològica que afectava, val a dir-ho, una sola de les parts. Només calia esperar l'estrena, l'any 1907, de *La «merienda» fraternal* per veure que Santiago Rusiñol no tenia cap interès a defensar el discurs lerrouxista ni, de fet, cap mena de discurs polític. L'artista continuava demostrant que es trobava per damunt del bé i del mal i que, per tant, es permetia el luxe de llançar una mirada esbiaixada sobre la realitat per tal de denunciar actituds estereotipades i demagògiques, fossin de catòlics, catalanistes o lerrouxistes, indistintament.

De tota manera, les millors crítiques que s'endugué *El místic* van aparèixer a la premsa barcelonina de tradició popular i republicana —*L'Esquella de la Torratxa*—, a la premsa republicana liberal —*La Publicidad*, *Diario del Comercio*, *El Diluvio*— i a diaris de tradició liberal com *El Liberal de Barcelona* o *El Noticiero Universal*. Tots havien coincidit en l'expectació prèvia a l'estrena. Un cop publicades les seves respectives ressenyes, també van coincidir a remarcar l'interès específic del segon acte de l'obra —i potser també del tercer— en detriment del quart, un acte que, sense cap mena de vacil·lació, haurien fet desaparèixer del drama. És al final del segon acte, és clar, on

apareixen les frases «vulgaríssimes» que denunciava Emili Tintorer i on queda més palesa la rebel·lió de Mossèn Ramon enfront de la «gent... prudenta».⁸³

De tota manera, al final de la representació hi havia una part considerable del públic descontenta. Molts dels que havien aplaudit frenèticament les frases efectistes del segon acte van acollir amb escepticisme l'agonia del Místic, llarga i pesada, «*poco teatral*», en definitiva. D'altres, sense haver aplaudit l'acte segon, també la van trobar pesada,⁸⁴ i alguns fins i tot van acollir amb rialles només mig contingudes el calvari final del protagonista.⁸⁵ En qualsevol cas, sembla que els aplaudiments que van esclatar tot just acabada l'última escena no van ser tan vius com, en principi, havia imaginat l'autor. Federico Urrecha, d'*El Diluvio*, ho va trobar una reacció lògica:

Este drama es para mí la obra más honda, más seria y fundamental de Rusiñol; pero también la que menos vivirá en el recuerdo del público.⁸⁶

Raons? Simplement, escrivia, «no todos entenderán bien este drama», que no es «de crítica religiosa sino en cuanto los religiosos que en él se mueven hacen servir la religión para fines que están fuera de ella». És curiós de veure la capacitat de comprensió que, de sobte, adquireix Urrecha, que, pocs mesos abans, arran de l'estrena de *L'hèroe*, havia estat incapaç d'adoptar una actitud semblant i havia acabat renegant de l'obra, per antipatriòtica, i de l'autor, per mal espanyol. En aquest cas, Urrecha, reconciliat amb el «firme, hondo y admirable cerebro

83. JOSÉ PASTOR RUBIRA, «Crónicas teatrales: *El místich*», dins *Diario Mer cantil*, 7-XII-1903. També «Teatro Romea. - *El místich*, de Santiago Rusiñol», dins *La Publicidad*, 6-XII-1903 (ed. de nit) i Carlos Juñer Vidal, «*El místich*», dins *El Liberal*, 6-XII-1903.

84. *Correo Catalán*, 7-XII-1903, que coincideix amb «Teatro Romea», *Almanaque del Diario de Barcelona para 1905*, Barcelona, 1904, p. 120: «Sin duda para dejar la obra redondeada podría suprimirse el último acto.»

85. Ramon POMÉS, «De Teatre Català: *El místich*, de Santiago Rusiñol», dins *La Vanguardia*, 8-XII-1903.

86. Federico URRECHA, «Teatros: Romea. - *El místich* de Rusiñol», dins *El Diluvio*, 8-XII-1903.

de Rusiñol»,⁸⁷ no interpreta les ambigüitats d'*El místic* com una traïció a la tesi de fons de l'obra, sinó com a pures subtilitats d'un dramaturg refinat. Les concessions i el to condescendent del crític són la prova més evident que, malgrat aquestes ambigüitats, reconegudes per tothom, hi havia una lectura que s'imposava efectivament i era, sens dubte, la que més s'avenia a l'anticlericalisme del crític d'*El Diluvio*. I això, cal tenir-ho en compte, no s'oblidaria fàcilment.

Santiago Rusiñol ho sabia. Com sempre que una de les seves obres havia provocat alguna mena d'enrenou, es lamentà *a posteriori* de la manca absoluta de comprensió amb què havia estat rebut *El místic*. Així, segons el que escrivia en una carta que va enviar a López Chavarri,⁸⁸ el seu amic hauria estat l'únic que hauria comprès el veritable sentit d'un drama que no pretenia de cap manera posar més llenya al foc, ja prou atiat, de la lluita política a Catalunya, sinó produir, com va escriure Chavarri a *El Globo* de Madrid, «una obra de sentimiento, nacida directamente del corazón; obra de arte, en fin, sin predicaciones de mitin, sin dogmatismos parlamentarios, sin nada que trascienda a comité, distrito, junta de elecciones».⁸⁹ Segons això, *El místic* pretenia ser un drama de contingut simbòlic. La recreació del cas Verdager, per tant, no era res més que un pretext per tal d'elaborar una reflexió molt més general: «El individuo ha desaparecido y sólo queda un símbolo viviente; es la sinceridad sola, el amor luchando contra las concupiscencias y las hipocresías que nos dominan.» Tanmateix, ja fos perquè Rusiñol hagués deixat de banda el conreu del teatre simbolista, ja fos perquè s'havia sentit la temptació de tocar un cas que, de tan polèmic, s'havia imposat per damunt del mateix tema de l'obra, el fet és que l'esquematzació de situacions i caràcters que barrava les portes, com ja havia fet notar

87. Federico URRECHA havia dedicat un altre article a l'obra: «Teatros: Romea.-*El místic*, drama de Rusiñol», dins *El Diluvio*, 6-XII-1903.

88. Santiago Rusiñol a Eduard L. Chavarri (Sóller, 6-I-190(4)), *Obres completes*, vol. II, p. 943-944.

89. Eduardo L. CHAVARRI, «Vida literaria: Letras levantinas: *El místic*, drama de Santiago Rusiñol», dins *El Globo*, 20-XII-1903.

Tintorer,⁹⁰ a qualsevol pretensió psicologista, també convertia *El místic* en una obra essencialment didàctica i suficientment ambigua per propiciar-ne la sempre controvertida lectura en clau.

CONCESSIONS A LA FERA: HUMOR, MELODRAMA, ESCÀNDOL I FINAL FELIÇ

Que Santiago Rusiñol va ser objecte, a partir de 1903, d'un clar procés de desmitificació per part dels joves intel·lectuals que començaven a fer sentir la seva veu en el clos cultural català em sembla irrefutable. Ara bé, fins a quin punt no hi va contribuir el mateix artista, a la devaluació de la seva pròpia imatge? Després d'*El místic*, una obra polèmica però considerada important, Santiago Rusiñol es va permetre d'estar més d'un any sense oferir cap obra de certa ambició al teatre. I no només això: tampoc no va fer res d'excepcional en cap dels altres àmbits on normalment feia notar el seu protagonisme. Va publicar alguna narració breu⁹¹ i va començar a viure de renda, pel que fa a la pintura, de l'èxit dels *Jardins d'Espanya*. No és gens estrany, doncs, que continués passant molt temps a Mallorca. Encara no havia exhaurit l'important filó paisatgístic que li oferia l'illa daurada i matenia, tant a Sóller com a Palma, un grup incondicional d'amics que li sancionaven, sempre de forma positiva, la seva producció literària i artística. Així, a començament de 1904, va exposar a diversos indrets de Palma, entre els quals hi havia el local on es reunia habitualment la tertúlia de Joan Alcover,⁹² la seva obra pictòrica

90. Emili TINTORER, «Teatres», p. 810-811.

91. Santiago RUSIÑOL, «L'infant prodigi», dins *La Veu de Catalunya*, 28-XII-1904, o «L'anada del cornetí», dins *Almanach de L'Esquella de la Torratxa per a 1905*, Barcelona, Antoni López ed., 1904, p. 58-67. Totes dues narracions havien de ser incloses al recull *Aucells de fang* (1905).

92. Joan TORRENDELL, «Crònica de arte: Rusiñol, Fuster, Cerdà», dins *La Almudaina*, 13-III-1904.

més recent, destinada a l'exposició del *Champ de Mars* de París,⁹³ i va protagonitzar algunes vetllades literàries amb la lectura de *La nit de l'amor*,⁹⁴ la seva darrera producció dramàtica, que no s'estrenaria fins al cap d'un any.

El que sí es va estrenar, la nit del 26 de febrer de 1904 al teatre Romea, va ser el sainet titulat *Els punxa-sàrries*, un producte malgirbat, fruit de la refosa de tres narracions d'*El poble gris* —«L'hostal de l'ós», «El castell» i «Els trempallamps»— que va obtenir un fracàs estrepitos tant de crítica com de públic. Raons? Per damunt de tot, la manca de qualsevol plantejament artístic i el caràcter exclusiu de *divertimento* que té aquesta obra. En estreta relació amb això, la utilització fins a l'extrem de l'acudit fàcil i dels jocs de paraules més obvis, a més de la creació d'uns personatges que no són res més que titelles al servei dels capricis de l'autor.⁹⁵ En una carta que Santiago Rusiñol va enviar des de Sóller al «paqueño» Eduard López Chavarri queda del tot palès què hi ha al darrere de la creació d'*Els punxa-sàrries*: ganes de «fer riure» i poca cosa més:

Per treure'm una mica el regust de misticisme, i olor de rapé *retrogrado*, com diria en Blasco Ibáñez, he fet un sainet titulat *Els punxa-sàrries* inspirat de l'article del *fielato* i de l'Os d'*El poble gris*. No sé si farà riure. A tu i a mi, ja sé que sí, perquè ja saps que aquestes atzagaiades un se les riu ell mateix, però el públic és més sèrio (i tan sèrio)!! Quin greu me sap que tu no hi fossis a l'escriure'!! L'he fet en dos dies, i Déu faci que no me'l rebentin en mitja hora! *Pero la verdad siempre zura*.⁹⁶

93. «Crònica local», *El Eco de Sitges*, núm. 938, 24-IV-1904, i també la crònica que en fa J. PÉREZ JORBA, «Arte y artistas: El Salón Nacional de Bellas Artes. I», dins *Las Noticias*, 25-IV-1904.

94. A., «Sóller: Otra obra de Rusiñol», dins *La Almudaina*, 9-II-1904, i «En Beethoven», dins *La Almudaina*, 3-III-1904. La primera notícia que he pogut trobar sobre la versió teatral de *La nit de l'amor* és a la carta que Santiago Rusiñol envia a Eduard López Chavarri el 6 de gener de 1904, publicada a Santiago Rusiñol, *Obras completas*, vol. II, p. 943-944. Diu: «Després començaré *La nit de l'amor*... i després veurem.»

95. Y., «Teatros y artistas: Romea», dins *El Noticiero Universal*, 27-II-1904.

96. Santiago Rusiñol a Eduard L. Chavarri (Sóller, 6 gener 190(4)), original manuscrit conservat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre; reproducció no datada a dins Santiago Rusiñol, *Obras completas*, vol. II, p. 943-944.

Si després, a causa de l'important contingent de públic que era capaç d'aplegar l'anunci d'una obra de Santiago Rusiñol, l'empresa del Romea no va ser capaç de posar entrebancs a l'estrena d'una peça tan menor,⁹⁷ ja és qüestió dels tractes especials que Ramon Franqueza dispensava a l'autor d'*El místic*,⁹⁸ tractes que no tardarien a provocar una reacció contundent i generalitzada entre la gent de teatre —sobretot la gent més jove—, que es queixava, d'una banda, del monopoli que exercia Santiago Rusiñol al Romea, i, de l'altra, que l'empresari s'hi avingüés per motius purament comercials.

En efecte: a partir de l'estrena del sàinet, que, segons sembla, va ser rebut amb un silenci d'allò més expressiu per part del públic,⁹⁹ van començar a sovintejar a la premsa els retrets dedicats a Santiago Rusiñol, als plantejaments netament comercials que regien la seva producció dramàtica i, sobretot, a les relacions que mantenia amb Ramon Franqueza. Així, Josep Bernat i Duran, el crític de *Las Noticias*, en comptes de fer la ressenya d'*Els punxa-sàrries*, va escriure un significatiu article sobre la situació del Romea, on criticava durament la direcció del teatre i reclamava la implantació d'un comitè de lectura que impedís l'estrena d'obres «que no pueden ser presentadas al auditorio sin grave perjuicio del sentido común y sin que exciten la protesta».¹⁰⁰ És evident que el comitè de lectura que re-

97. Tan menor que fins i tot els incondicionals de *L'Esquella de la Torratxa* van publicar una crítica negativa del sàinet. Vegeu N.N.N., «Teatros», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1313, 4-III-1904, p. 155. També M. SARMIENTO, «Teatros: Romea: *Els punxa-sarrias*, sàinete de Santiago Rusiñol», dins *La Tribuna*, 27-II-1904.

98. Pel que fa a *Els punxa-sàrries*, és ben clar que Rusiñol gairebé va imposar l'obra a Franqueza, el qual, segons es pot extreure d'una carta que l'artista li va enviar des de Sóller, no estava gaire convençut de la conveniència d'estrenar el sàinet: Vegeu Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Sóller, 19-I-(1904)). Reproducció no datada a Santiago Rusiñol, *Obres completes*, vol. II, p. 958.

99. Y., «Teatros y artistas: Romea», i JUÑER, «Teatros: Romea», dins *El Liberal*, 27-II-1904. *Els punxa-sàrries* va aguantar només quatre representacions abans de ser retirat de la cartellera del Romea.

100. BERNAT Y DURAND, «Crónica de arte: En el Teatro Romea», dins *Las Noticias*, 28-II-1904.

clamava el crític no hauria deixat passar una obra com *Els punxa-sàrries*, malgrat la signatura que l'avalava:

El comité de lectura no admitiria, aunque se presentaran con firmas y sellos reales, obras como la que se estrenó anteanoche, como la que se estrenó hace días, como la que se estrenó hace un mes, como la que se estrenará probablemente mañana; obras sin pizca de ingenio, sin fondo, cuando no insulsas, decadentes; cuando no arreglos mal hilvanados, mutilaciones; cuando no mutilaciones, atentados contra el buen gusto, la honestidad y el sentido natural.

Al cap d'uns mesos, quan, aprofitant la celebració dels Jocs Florals, l'empresa del Romea va programar una funció especial dedicada «als aimadors de les lletres catalanes»,¹⁰¹ bona part de la premsa va remarcar que la iniciativa no era res més que un negoci.¹⁰² El fet que Santiago Rusiñol hi estrenés un monòleg, *El bombero*, va ser objecte de comentaris insidiosos en relació amb l'afer d'*Els Jocs Florals de Canprosa*,¹⁰³ i va ser interpretat com una mostra d'oportunisme¹⁰⁴ i, per tant, com una altra prova evident de la mena d'interessos que movien tant l'empresa com l'artista. Heus aquí un nou component, fins ara inèdit, de la imatge de Santiago Rusiñol que es va intentar de potenciar, sempre en sentit negatiu, des de diversos fronts. Així, a començament de 1905, la recentment fundada revista *Talia* va publicar una caricatura de l'artista disfressat de Quixot acompanyada del peu següent: «El Quixot i el Sancho de Romea».¹⁰⁵

No cal dir que el «Sancho de Romea» no era altre que l'em-

101. S'hi va representar el II acte d'*El camí del sol*, d'Angel Guimerà, el II acte de *Via crucis*, d'Ignasi Iglésias, i *La morta*, de Pompeu Creuher, a més de l'estrena del monòleg de Santiago Rusiñol titulat *El bombero* i la lectura de «Glosa», de Joan Maragall, poema premiat als Jocs Florals.

102. JONER, «Teatros: Romea», dins *El Liberal*, 2-V-1904.

103. «Mossegadas» del *Cu-cut!*, núm. 123, 5-V-1904, p. 301.

104. Aquesta idea de l'oportunisme de Santiago Rusiñol torna a aparèixer, també en relació amb els Jocs Florals, amb motiu de la proclamació de Maria Rusiñol, la filla de l'artista, Reina de la festa dels Jocs Florals de Palma de Mallorca. Vegeu GNOM, «Xerrameca: Jochs Florals ab cua», dins *La Tralla*, núm. 51, 14-X-1904, p. 1.

105. *Talia*, núm. 5, 18-III-1905, p. 11.

presari Ramon Franqueza. Una idea molt semblant, tanmateix, ja havia estat formulada amb totes les lletres una setmana abans a la mateixa revista, en la ressenya d'una «funció d'honor» dedicada a Rusiñol on es va estrenar *L'escudellòmetro*.¹⁰⁶ Després de remarcar la poca consistència del monòleg, l'encarregat de fer la crònica de l'acte escriu: «En Rusiñol és un poeta amb tota l'extensió de la paraula, i sap expressar ses concepcions com sols ell podria fer-ho i amb la mateixa maestria amb què sap trasplantar-les a la tela; però en Rusiñol avui abusa de la seva reputació enganyant miserablement el públic ignocentó que va a *Romeya* disposat a aplaudir l'autor prescindint de l'obra, i això pot fer-ho sols un senyor Rusiñol que tan ben aferrat està a l'empresa rutinària i despòtica que explota el teatre català i que li porta el mateix amor que portaria al gènere petit, demà que aquest li proporcionï més ingressos a la taquilla. De modo que no és d'estranyar que s'hi donguin funcions Rusiñol ¡haguéssiu vist quin bé de Déu de gent!»¹⁰⁷ Segons això, on havia anat a parar l'autor d'*Anant pel món*, *Oracions*, *L'alegria que passa* o *El jardí abandonat*? Com podia ser que l'autor dels encara recents *Jardins d'Espanya* fos el mateix que l'autor descordat d'*Els punxa-sàrries*, d'*El bombero* i de *L'escudellòmetro*?

Josep Pous i Pagès ja va aprofitar l'aparició de la segona edició d'*Anant pel món*, a final de 1904, per llançar aquesta pregunta a l'aire.¹⁰⁸ Molt significativament, no havia estat la tipografia de «L'Avenç» l'encarregada de reeditar la primera obra en català de Santiago Rusiñol, sinó Antoni López, editor de *L'Esquella de la Torratxa* i de *La Campana de Gràcia*¹⁰⁹ i, des

106. *L'escudellòmetro* es va estrenar en una sessió d'homenatge que l'empresa del Romea va dedicar a Santiago Rusiñol i Enric Morera amb motiu de l'èxit de *La nit de l'amor* i que es va celebrar la nit del dilluns 6 de març de 1905.

107. «Teatres: Romea», dins *Talia*, núm. 4, 11-III-1905, p. 42.

108. Joan d'AVINYÓ [Josep Pons i Pagès], «Siluetes: En Santiago Rusiñol», dins *El Poble Català*, núm. 10, 14-I-1905, p. 2.

109. Pel que fa a les primeres relacions comercials entre Santiago Rusiñol i Antoni López, «Mossegadas: Diplomacia den Tiago», dins *Cu-cut!*, núm. 157, 29-XII-1904, p. 842-843.

d'aquest moment, editor gairebé en exclusiva de l'obra completa de l'artista. Pous i Pagès, però, des d'*El Poble Català*, deixava un xic al marge aquestes consideracions per plantejar, ras i curt, l'existència en la persona de Santiago Rusiñol de dues cares oposades, i reconèixer, amb un deix evident de nostàlgia, el predomini actual del «Rusiñol sorollós, burleta, enlluernador» sobre l'altre, «més íntim, temperament refinat, adorador de les coses exquisides; ànima somiadora, covant, amb recollida emoció, el seu enamorament d'ideal, un ideal indecís, boirós, indefinit, que passa per entre les obres del poeta-artista com l'esgarrifança de totes les ànsies d'infinit de l'home i deixa a les fondàries més íntimes del nostre ésser una impressió de melangiós enyorament».¹¹⁰ Aquest, afirmava Pous, «és el Rusiñol que jo admiro i venero, el Rusiñol desconegut de la majoria bullanguera i estimat pels escollits», però també és el que es prodiga menys:

Desgraciadament, sigui que encegui el fàcil triomf, sigui que les tristeses de la vida eixuguin al capdavant, en el cor, les fonts de la simpatia, sembla que l'artista s'hagi abandonat per complert d'un quant temps ençà a la seva segona manera, reservant exclusivament per a la pintura les refinades impressions de la seva sensibilitat exquisida. La multitud bullanguera l'incensa i l'aplaudeix. Mes els que l'estimem de cor, ell i la seva obra, tot i admirant les magnífiques visions que ens ofereix en les seves teles, enyorem el poeta melangiós, ple de sentiment i de pietat de l'*Anant pel món*.

La reflexió de Pous i Pagès, ressò, probablement, dels comentaris de què era objecte l'evolució de Santiago Rusiñol en els ambients intel·lectuals barcelonins, ens porta a plantejar una altra pregunta: hi havia tanta distància, en el fons, entre la producció gairebé en sèrie de la pintura de jardins i els tractes comercials que Rusiñol havia establert tant amb l'empresari del Romea com amb l'editor Antoni López, que permetés de fer una distinció taxativa entre les dues personalitats de l'artista? La resposta és, naturalment, negativa. De fet, l'evolució que van experimentar el personatge i la seva obra a tots nivells és d'una coherència absoluta, cosa que no va passar desapercebu-

110. Joan d'AVINYÓ, «Siluetes...», p. 2.

da a la mirada lúcida de Raimon Casellas ni a la d'Eugeni d'Ors. Aquest, ja ben entrat l'any 1906, va plantejar la qüestió en una glosa dedicada a Adrià Gual:

Comprengueu com, un jorn, per als enyoradissos de l'exquisidat (de l'exquisidat exterior, si voleu) al teatre, l'arribada a ell de pintors-poetes degué presentar-se'ls, forçadament, com un fet esperançador. Ulls avesats a pompes, ¿podrien avenir-se a l'ascetisme etern dels nostres escenaris?... És natural que, les de la repetició en ells de figures idèntiques, algú se sentís ple d'illusions, quan se va anunciar que hi venien el paisatgista dels jardins aristocràtics, el decorador de les evocacions llegendàries... I heus aquí que les obres darreres del paisatgista dels jardins aristocràtics i del decorador de les evocacions llegendàries se diuen: *El bon policia*, *Els pobres menestrals*... Torna a preguntar el Glosador: ¿per què?¹¹¹

El perquè no és altre que la impossibilitat de trobar per a la literatura un públic equivalent al que sí havia aconseguit de captar la pintura. Un públic disposat a adquirir productes sumptuaris al preu que fos i que havia convertit en realitat la gran aspiració de Santiago Rusiñol de crear un espai per a la professionalització de l'artista, encara que aquesta professionalització comportés el perill de l'especialització.¹¹² El sol equivalent al públic dels jardins que Santiago Rusiñol va poder trobar en el món de la literatura va ser el gran públic teatral. Tot i que l'estratègia emprada des de bon començament per tal de crear-se un públic consumidor de productes exquisits i, per tant, cars, va ser la mateixa tant en el terreny de la pintura com en el de la literatura, Rusiñol es va haver d'enfrontar amb l'evidència que la professionalització de l'escriptor difícilment podia passar pels quatre gats que adquirien les obres que li editava la tipografia de L'Avenç i que assistien a les representacions de les propostes escèniques més agosarades, en el cas hipotètic que aquestes obres arribessin a trobar una empresa disposada a assumir el risc d'un fracàs assegurat. Així, encara que el dia 12 de novembre de 1904, en una festa literària i musical celebrada pel

111. XÈNIUS, «L'Adrià Gual», dins Eugeni d'Ors, *Glosari-MCMVI*, Barcelona, Llibreria de Francesc Puig, 1907, p. 465-466.

112. Una interpretació més matisada d'aquesta especialització a Margarida

Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria, es llegís *El jardí abandonat* i s'interpretessin al piano les il·lustracions musicals que Joan Gay va escriure per al quadre poemàtic,¹¹³ és evident que l'obra simbolista i refinada per excel·lència de Santiago Rusiñol continuava sense estrenar i pràcticament inconeguda. El mateix que hauria passat amb *La nit de l'amor*, una peça lírica fruit de l'adaptació a l'escena d'una altra de les narracions d'*El poble gris*, si, per una banda, l'autor no hagués pressionat gairebé fins al xantatge l'empresari del teatre Romea per tal que la inclogués a la cartellera, i, per l'altra, no hagués rebaixat fins al límit els plantejaments inicials de l'obra.

La nit de l'amor, abans no va aconseguir arribar a les taules escèniques, va ser objecte d'una llarga sèrie de negociacions entre Rusiñol, Enric Morera i Ramon Franqueza, que van retardar-ne considerablement l'estrena. De fet, la primera notícia que en tenim és de començament de gener de 1904.¹¹⁴ D'aquí a la seva aparició en cartell va passar més d'un any, un període de temps bastant llarg si el comparem amb la rapidesa amb què Santiago Rusiñol estava acostumat a realitzar els seus projectes dramàtics, sobretot els que més li interessaven. I val a dir que l'autor semblava força satisfet d'aquesta nova producció, escrita en la línia del seu gran èxit teatral, *L'alegria que passa*:¹¹⁵ d'entrada, en va fer nombroses lectures públiques,¹¹⁶ el més

CASACUBERTA, «Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol», dins *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*, Girona, Fundació Caixa de Girona, 1999, p. 9-19.

113. «Novas», dins *Joventut*, núm. 250, 24-XI-1904, p. 779.

114. Santiago Rusiñol a Eduard L. Chavarri (Sóller, 6 gener (1904)), p. 944. L'estrena va ser la nit del 20 de gener de 1905 al Teatre Romea.

115. Alguns crítics van remarcar l'ascendent maeterlinckià de *La nit de l'amor*; sempre, però, amb reserves. Vegeu M. SARMIENTO, «Estrenos: *La nit de l'amor*», dins *La Tribuna*, 21-I-1905, i les notes que hi dediquen el *Diario de Barcelona* (21-I-1905) i l'*Almanaque del Diario de Barcelona para 1906*, Barcelona, 1905, p. 104-105.

116. A part de les lectures que en va fer a Sóller i a Palma, Santiago Rusiñol va llegir el drama líric a Sitges, a l'estudi «Empòrium», acompanyat de Morera, que va interpretar la música que havia compost especialment per il·lustrar *La nit de l'amor*. Vegeu «Crònica local», dins *El Eco de Sitges*, núm. 940, 15-V-1904, p. 2.

simptomàtic, però, és la preocupació per la qualitat que havia d'assolir la representació. Rusiñol, que en el decurs de 1904 va passar llargues temporades a Mallorca, no va dubtar a retardar la data de l'estrena de *La nit de l'amor* per tal d'assegurar la seva assistència als assajos¹¹⁷ i després va fer tots els possibles perquè Franqueza accedís a fer-ne una escenificació digna invertint-hi els diners i els esforços que calgués, encara que només fos per al dia de l'estrena, la funció de gala on assistia el bo i millor de la intel·lectualitat barcelonina, les persones invitades personalment per Santiago Rusiñol i, sobretot, la crítica:

Estimat amic: He rebut la vostra carta, i amb els arguments que em doneu veig que teniu raó: però en Morera, que m'escriu, volguent que s'estreni lluint degudament la música, també en té, i jo també, i tots ne tenim, però el carro s'ha encallat.

Jo crec que tindríeu de fer un esforç, i estrenar-la amb bones condicions, sens dubte diu en Morera: seria bo per tots plegats, i després podríeu rebaixar l'orquestra, i els cors, i continuar-la fent més modestament.¹¹⁸

Els problemes que condicionaven la representació de *La nit de l'amor* eren, per tant, de pressupost i afectaven, pel que es pot deduir de la carta de Rusiñol, sobretot la part musical. De fet, l'autor de la lletra ja s'havia assegurat que l'adaptació dramàtica del relat breu fos del gust del públic del Romea per estalviar-se, d'aquesta manera, conflictes amb l'empresa. Així, havia optat per sacrificar la suggestió, la vaguetat i l'ambient màgic, veritables pilars mestres de la narració, a favor del costumisme rural, el conflicte amorós i el desenllaç tràgic: de l'efectisme, en definitiva. L'obra planteja el gran tema de la literatura russinyoliana —el conflicte entre la poesia i la prosa—

117. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Sóller, aprox. estiu 1904), sense data a *Obres completes*, vol. II, p. 955. Tot i això, la crítica va destacar la mala preparació dels actors del Romea, que va deslluir molt l'estrena de l'obra. Vegeu «Teatro Romea: *La nit de l'amor*», dins *La Publicidad*, 21-I-1905.

118. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Sóller, aprox. agost/setembre 1904), sense data a *Obres completes*, vol. II, p. 961. Les preocupacions de Rusiñol troben ressò a «Crònica local», dins *El Eco de Sitges*, núm. 958, 17-IX-1904, p. 2.

a través d'una situació i d'uns personatges desencaixats que pretenen fer una funció simbòlica sense renunciar a la condició d'individus de carn i ossos, moguts per passions i sentiments humans, els únics que, segons sembla indicar la mateixa actitud de Rusiñol, podien arribar a connectar amb el gust dels espectadors que acudien al teatre del carrer Hospital. Aquestes concessions foren, tanmateix, denunciades per bona part de la crítica, que no creia de cap manera en la productivitat dramàtica de les mitges tintes que els presentava Santiago Rusiñol en la seva nova producció teatral.¹¹⁹ Com deia Bernat i Duran, «es cosa rebuscada y de mal gusto convertir el poema en melodrama horripilante; es cosa rebuscada y de mal gusto confundir la espiritualidad del poema con la realidad brutal; es cosa rebuscada y de mal gusto consentir que dos tiros y cuatro toques estridentes de cornetín sirvan de final a un poema literario.»¹²⁰

Les concessions que va fer l'autor de *La nit de l'amor* per tal de poder veure sobre un escenari comercial la seva producció liricodramàtica són substancials: el que podia haver estat

119. Heus aquí el que critica Emili Tintorer a *Juventut*, les mitges tintes entre simbolisme i realisme, que per al crític queden reduïdes a una barreja estranya de poesia i xaronisme: «¿per què totes aquelles grolleries de la primera part de l'obra, tot aquell quadro detallat de la nit de Sant Joan que l'autor s'esforça per pintar amb tocs realistes, encara que li surt acromat i convencionalíssim? És el defecte cabdal de l'obra: per una part molta poesia, molt lirisme, molta idealitat (puig cal reconèixer que, en l'escena de la Teresa i el Desconegut, en Rusiñol se mostra poeta fi i de sentiment), però per una altra molta grolleria, molt xaronisme i molt desconeixement de la realitat de la vida.» En la mateixa línia, Josep MORATÓ I GRAU a *La Veu de Catalunya* (21-I-1905) i a la *Il·lustració Catalana* (núm. 87, 29-I-1905, p. 78), i també V. HERS, «Revista de teatres: Teatre Romea», dins *La Renaixensa*, 28-I-1905. No cal dir que és justament aquesta combinació la que provoca l'entusiasme del crític de *L'Esquella de la Torratxa*: N. N. N., «Teatros: Romea», núm. 1360, 27-I-1905, p. 72-74.

120. BERNAD Y DURAND, «Crónica de arte: *La nit del amor*», dins *Las Noticias*, 23-I-1905. Aquest crític va ser una de les bèsties negres de Santiago Rusiñol en aquests moments. En una ocasió va escriure, al costat del nom del crític de *Las Noticias*, «que Déu guardi molts anys, per la propagació de la tonteria». Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Palma, aprox. mitjan 1905), dins *Obras completes*, vol. II, p. 960.

una segona *Alegria que passa* es va convertir en un producte estrany, ambigu, fruit d'un intent desesperat de casar dues postres estètiques incompatibles, que tampoc no li va permetre ratificar la imatge d'autor refinat i innovador que s'havia proposat de mantenir intacta al costat de la seva progressiva i cada vegada més evident especialització en la creació d'obres supeditades al gust del gran públic. Rusiñol havia començat, doncs, de forma irreversible, a fer-se mereixedor de les paraules amb què, al cap d'un temps, Raimon Casellas saludava la inauguració del monument a Pitarrà i homenatjava el fundador del teatre català: «Adular el públic, enlluernar-lo, fos amb pirotècnies de versificacions cantàbils, fos amb pirotècnies de bengales i coets, va ésser la finalitat suprema del nostre autor. En qüestió de teatre, art infantívol per a multituds, ja se sap que moltes vegades qui mana és l'espectador.»¹²¹

Perquè, què és sinó adular el públic el que va fer Santiago Rusiñol amb *El malalt crònic* dos anys després de l'estrena de l'obra? Arran de l'èxit de *La nit de l'amor*, l'empresa del Romea va voler obsequiar Rusiñol i Morera amb la celebració d'una vetllada d'homenatge¹²² amb la programació següent: *Els Jocs Florals de Canprosa*, *El malalt crònic*, *L'alegria que passa*, *L'escudellòmetro* i *La nit del amor*. Tant aquesta darrera obra com *Els Jocs Florals de Canprosa* i *L'alegria que passa* eren de programació gairebé obligada, si es volia aconseguir una assistència important de públic i justificar, de passada, el motiu de l'acte. Si molt convé, l'estrena del monòleg *L'escudellòmetro*¹²³

121. RAIMON CASELLAS, «El monument den Pitarrà», dins *La Veu de Catalunya*, 25-XII-1906.

122. No cal dir que l'objectiu últim de l'homenatge era purament comercial. La gran aflluència de públic va provocar que en comptes d'una fossin dues les vetllades programades, una el dilluns de Carnestoltes i l'altra el diumenge següent. Vegeu «Notícies de espectáculos», dins *La Vanguardia* 10-III-1905.

123. *L'escudellòmetro* va obtenir o bé crítiques fluixíssimes com les d'*El Poble Català*, núm. 18, 11-III-1905, p. 4 («humorada sense pretensions»), el comentari d'Enrich PAZ, «Teatre», dins *Catalunya*, núm. 41, 15-III-1905, p. 61, que lloa el «positiu talent» de l'actor Joaquim Vinyas, «que sap trobar matisos, i consegueix impressionar al públic, fins amb obres buides i carrin-

també tenia una raó de ser: una bona oportunitat d'oferir al públic assistent una peça, tot i que breu, inèdita. Ara bé, quin sentit tenia incloure en una cartellera d'homenatge una obra que va suposar, en ser estrenada, un fracàs? De sentit, algun n'hi havia i, a més, important. Ni l'empresari Franqueza ni el mateix Rusiñol no acostumaven a fer les coses perquè sí, i no va ser perquè sí que va reparèixer *El malalt crònic*.

Santiago Rusiñol havia refet l'obra d'acord amb algunes de les crítiques que havia rebut en el moment de l'estrena i, renovada o «apedaçada» —per emprar el mateix adjectiu que apareixia a la cartellera com a reclam de l'obra—,¹²⁴ la va tornar a llançar a l'escenari en un clar intent de canviar-li el destí al qual, en principi, semblava condemnada: el pur ostracisme. Si ho va assolir o no, és cosa que únicament es pot dir després d'haver fet una anàlisi detallada de la cartellera del Romea —una mirada superficial sembla indicar que no—,¹²⁵ però que no deixa de ser anecdòtica, sobretot si considerem el que significa, en ella mateixa, la decisió de Rusiñol de modificar el final de la comèdia. Els detalls del canvi no els coneixem de primera mà, ja que el text d'*El malalt crònic* que ha perdurat a través de les edicions en llibre correspon a la versió que en va publicar L'Avenç l'any 1902, poc després de la «primera» estrena, però, pel que es pot extreure dels comentaris de Miguel Sarmiento a *La Tribuna*, fou substancial: «En el cartel de ano-

clones», o bé absolutament innòcues com la de *La Publicidad*, 7-III-1905, del *Diario de Barcelona*, 7-III-1905, les de Josep MORATÓ a *La Veu de Catalunya*, 7-III-1905, i a la *Il·lustració Catalana*, núm. 93, 12-III-1905, p. 173, tot i que remarquen que el públic s'hi va divertir. Només el crític d'*El Noticiero Universal*, 8-III-1905, va dir que *L'escudellòmetro* era un monòleg «magistralment interpretado por el señor Viñas», «una feliz ocurrencia del señor Rusiñol», i que, a més, «fué aplaudidísimo».

124. L'«apedassat», és a dir, casi curat» era el mateix malalt. Vegeu «Teatre Català.- Romea», dins *La Veu de Catalunya*, 4-III-1905.

125. Gairebé cap de les ressenyes aparegudes amb motiu de l'homenatge no fa ni el més mínim esment a *El malalt crònic*, la qual cosa sembla indicar amb força claredat que el «pedaç» va passar totalment desapercebut. Una de les úniques excepcions correspon al crític de *La Pulicidad*, 7-III-1905.

che figuraron un estreno, *L'escudellòmetro* y un casi-estreno, *El malalt crònic*. Rusiñol ha modificado el final de esta comedia que el público, siempre piadoso, encontró demasiado cruel. El enfermo crónico se cura ahora después de veinte años de sufrimientos... para su familia. Literariamente el desenlace primitivo tenía quizá un sentido cómico más hondo. En las tablas, sin embargo, el final de anoche es de más efecto, resulta una nota más culminante y variada.»¹²⁶ Tan substancial que, amb aquest nou final, no només s'invalida el títol de la comèdia —el malalt crònic deixa de ser-ho—, sinó que es perd l'única gràcia que tenia l'obra: haver estat construïda sobre un simple joc de paraules. Com ja he apuntat més amunt, en parlar de la primera versió de la comèdia, si algun interès tenia *El malalt crònic* era la peculiar concepció de l'humor i de l'absurd que destil·lava el text. Recordem-ho: el sùmmum d'una «casa de salut», entesa en sentit literal, és que hi vagi a parar un «malalt crònic»; el sùmmum d'una «casa de salut», en sentit figurat, és que sigui el malalt l'únic que no hi tingui cabuda. Cap dels dos sentits no es manté després de la supressió que va fer Rusiñol del desenllaç primigeni, en què el final feliç es veia fatalment tenyit per la terrible amenaça que feia el malalt de continuar crònic durant tota la seva llarga vida. En la reestrena de 1905, en canvi, guarit el malalt, la felicitat dels personatges és completa i el desenllaç, que no pot ser més convencional, degrada encara més uns plantejaments dramàtics ja prou rebaixats.

La davallada de Santiago Rusiñol pel pendent de l'adulació al gran públic va ser vertiginosa i irreversible, però de cap manera solitària. La seva evolució com a dramaturg calia entendre-la, segons determinats crítics, en un context molt més general, que afectava totes i cadascuna de les peces de l'engranatge del teatre català: «Entre el nostre públic sembla notar-s'hi, d'algun temps ençà, certa tendència a assaborir preferentment el gènere còmic disbaratat... I lo pitjor no és pas precisament la tendència del públic, sinó el fet de ser fomentada per les empreses i

126. M. SARMIENTO, «Estrenos: *L'escudellòmetro*», dins *La Tribuna*, 7-III-1905.

fins per certs autors. Tot són “funcions de broma”, “funcions de gran broma” i “tips de riure”... Els anuncis del Teatre Català ja semblen en ocasions paròdies dels programes amb què solen pregonar llurs espatotxades certes societats humorístiques a ultrança. Si no ve una saludable reacció, ens en tornem a trenca nou de collcap a les gatades.»¹²⁷ A les gatades o, a tot estirar, a un teatre efectista, sentimental, igualment allunyat del que Morató considerava «la literatura»:

En Guimerà ha triomfat per la violència; l'Iglésias pel sentiment popular i la simpatia envers els humils. Cap dels dos ha conseguit que el públic apreciés altres qualitats de la seva inspiració. Per això veiem que els mateixos que han aplaudit *Mar i cel* o *Els vells*, s'entusiasmen a l'endemà amb produccions de trama embolicada, sense consistència, sense caràcters fermes ni situacions reals de cap mena. I, com que el mateix goig troben en unes obres que en altres, resulta que el Teatre Català no avença, perquè manca als autors l'esperó d'un públic capaç d'apreciar llurs esforços i l'ajuda d'una empresa que els sapiga secundar.

Falta, en aquesta reflexió del crític de la *Il·lustració Catalana*, una referència a la pornografia, l'altre gran perill que amenaçava, molt més que no pas els vicis denunciats, la credibilitat de l'escena catalana. Morató, que feia la crònica de teatres al butlletí *Montserrat*, va preferir aquesta plataforma a l'hora d'abordar de manera molt més directa el conflicte entre l'art i la moral que plantejava el panorama teatral del moment. Per a ell, tan pornogràfiques eren obres com *Els allotjats*, la polèmica traducció de Jacint Capella, com les que tractaven «problemes com per exemple el de l'adulteri, que aquí no tenen cap interès general, per no haver pres, gràcies a Déu, en les nostres costums lo lloc que han pres en la decadenta França, d'on reben la influència molts de nostres autors».¹²⁸ I tan immoral —o més— que tot això era fer pujar a escena un tema pel qual diversos autors —entre ells el mateix Santiago Rusiñol— havien demos-

127. M. y G. [Josep Morató], «Revista: Teatres», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 93, 12-III-1905, p. 173.

128. J. MORATÓ, «De Teatre Català», dins *Montserrat*, núm. 55, juliol 1905, p. 55.

trat una «certa preferència», la «lluïta de classes», un tema que pintaven, segons Morató, «amb tons tan vius com poden, sense altre objecte que el d'excitar los aplaudiments del públic de dalt o del públic de baix i a voltes les censures de l'un i de l'altre, a fi de promoure discussions que degeneren en escàndols... “Obra discutida, representacions concorregudes”, pensen ells. I si l'educació del públic i la moral ne surten perjudicades, no li ve d'aquí. Lo cas és fer plens».

Fer plens equivalia a obrir una escletxa a la professionalització; una professionalització que es començava a perfilar com un dels grans problemes de la producció literària a Catalunya i, més concretament, com un dels pilars mestres de la crisi del teatre català.¹²⁹ Encara que no pas tothom ho veia així. En general, però, autors, públic, empreses, solien carregar de forma bastant equitativa amb la responsabilitat de la crisi. És el peix que es mossega la cua: només la imperiosa necessitat de professionalització podia explicar tant l'actitud del pròfug Enric Borràs, com la del convers —a la «pornografia», s'entén— Jacint Capella, com, en darrer terme, l'actitud del mateix Santiago Rusiñol. Tots tres —el cas de l'actor que va anar a buscar a Madrid les possibilitats que no li havia ofert l'escena catalana no és gaire diferent del cas dels dramaturgs que buscaven el seu espai de professionalització en uns estrats que no es corresponien als de l'alta cultura— van ser blanc de crítiques furibundes i objecte de molt poca comprensió per part de la premsa catalana en general, si exceptuem el tracte que van rebre a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*. Borràs hi va trobar qui justificués la seva decisió de treballar a Madrid,¹³⁰ Ca-

129. Un dels textos més representatius que plantegen el problema pertany a Josep Pous y Pagès, «El mal y el remei», dins *El Poble Català*, (I) núm. 11, 21-I-1905, p. 1; (II) núm. 12, 28-I-1905, p. 1; (III) núm. 13, 4-II-1905, p. 1; (IV) núm. 14, 11-II-1905, p. 1; (V) núm. 15, 18-II-1905, p. 1; (VI) núm. 17, 4-III-1905, p. 1; (VII) núm. 19, 18-III-1905, p. 1, i (VIII) «Resum y conclusions», núm. 22, 2-IV-1905, p. 1.

130. «Esquellots», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1326, 3-VI-1904, p. 364-365; núm. 1327, 10-VI-1904, p. 381, i núm. 1331, 8-VII-1904, p. 444-445. Vegeu també FRA NOI, «A l'Enrich Borràs Zaconni», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1331, 8-VII-1904, p. 442-443.

pellà, una plataforma per defensar-se de les crítiques,¹³¹ i Rusiñol, la que ben aviat es convertiria en la seva nova tribuna pública. *L'Esquella*, de fet, continuava defensant una idea de cultura radicalment diferent a la que sustentava el programa del catalanisme, i no li va costar gaire d'acollir el rebuig de la selecció que feien els catalanistes del panorama artístic i literari català —encara més si el rebuig es deia Santiago Rusiñol— i utilitzar-lo com a bandera pròpia. Afirmacions com aquestes: «Aquí radica el perill i no a Castella» i «no es parli de glòria, ni de patriotisme. La glòria sense pa és molt trista. El patriotisme unilateral és molt amarg», provinents de la ploma de Josep Roca i Roca,¹³² no eren res més que sagetes dirigides al centre neuràlgic del programa cultural del catalanisme polític —una manera tan efectiva com qualsevol altra de minar el projecte en bloc—, però també denotaven un malestar general, en el terreny de la cultura, a la Catalunya dels primers anys del nou segle:¹³³

Siguin patriotes els que no reparen en gastar sumes importants en un moviment polític d'equívocues tendències, i en canvi nusen els cordons de la bossa sempre que se'ls parla de realçar i protegir les empreses de pública cultura, i únicament llavors tindran algun dret a exigir patriotisme als escriptors i als artistes.

Mentres no ho facin així, mentre, encaterinats amb ses cabòries polítiques, deixin de racó les grans manifestacions de l'art, de tal manera que pels que les cultiven sigui Catalunya una terra inhospitalària, ja podran alçar tantes *senyeres* com vulguin i cantar els *Segadors* fins a desganyitar-se... la Catalunya *rica i plena* de la cançó, podrà ser molt *rica* en béns materials; en canvi serà *buida*, horriblement *buida* en els goigs i delectacions de l'esperit. En aquest punt, vençuda per Castella, que és tot lo que es pot dir.¹³⁴

131. Vegeu l'autodefensa de Jacinto CAPELLA, «A propòsit d'*Els Allotjats*», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1339, 2-IX-1904, p. 567-568, revista molt sensibilitzada en relació amb la situació dels actors, dramaturgs i literats catalans.

132. P. del O. [Josep Roca i Roca], «Crònica», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1387, 4-VIII-1905, p. 514-516.

133. A aquest malestar respon la sèrie «El mal y el remei», apareguda a les pàgines d'*El Poble Català* de gener a abril de 1905. En aquest mateix sentit, R. CASELLAS, «Exposició Riquer», dins *La Veu de Catalunya*, 1-XI-1905.

134. P. del O., «Crònica», p. 516.

Passem per alt la manca de matisos que caracteritza l'argumentació de Roca i Roca: el cert és que la idea de la professionalització de l'escriptor que defensa *L'Esquella* presenta diferències substancials amb la tendència, pròpia de determinats sectors del catalanisme, a considerar el sacrifici, la voluntat de servei i l'exemplaritat com a inherents a la tasca de l'escriptor. No és gens estrany, doncs, que l'evolució del Santiago Rusiñol dramaturg cap al gran públic no fos, en general, compresa ni, encara menys, acceptada. De fet, quina necessitat tenia l'autor de *L'alegria que passa* de vendre's al gran públic? Per què havia de cercar la professionalització, ell, que ja tenia cobertes totes les necessitats vitals i, a més, havia arribat al pinacle de la fama? Heus aquí les preguntes que es feia bona part de la crítica davant la constatació que la trajectòria que Rusiñol havia començat a seguir durant aquests anys del començament de segle no tenia aturador, com ho demostrava l'estrena de *La Uletja* la nit del 14 de març de 1905.

Ja uns mesos abans, P. d'Aubarca, que va advertir Rusiñol del perill que comportava fer pujar segons quins temes a les taules escèniques en un article aparegut a *Sóller* pocs dies després que l'artista fes una lectura pública de *La Uletja* a la tertúlia del farmacèutic Torrens,¹³⁵ no es va estar de dedicar a l'autor la reflexió següent: «Creo que ya lo he dicho otras veces, y no me cansaré de repetirlo: Rusiñol alcanzó de tal modo inconmensurable altura que no tiene por qué preocuparse del aplauso del público teatral. Vale más que piense en la trascendencia de la obra.» Reflexió que va repetir Josep Morató a la *Il·lustració Catalana* un cop estrenada l'obra: «Quan la falta de sinceritat en un artista obeeix a la necessitat, és cosa que fa tristesa, puix la necessitat no té llei i en contra d'ella no hi ha raons que hi valguin. Però quan la falta de sinceritat obeeix a la prujia d'una notorietat mal guanyada, a l'afany de singularitzar-se per qualsevol medi, és cosa que ja no en fa, de tristesa, sinó quelcom pitjor. Per això és tan sensible veure autors que, po-

135. P. D'AUBARCA, «Colaboración: Rusiñol», dins *Sóller*, núm. 908, 27-VIII-1904, p. 2-3.

dent disfrutar d'una independència absoluta, podent fer art a la mida de llur inspiració, podent dir *lo que pensen*, s'entretenen excitant les passions del públic, amb l'únic i exclusiu objecte — ¿per què no ho hem de dir? — de fer escàndol.»¹³⁶

Fins a quin punt era, però, real la independència de Santiago Rusiñol? Quins límits presentava la seva professionalitat com a dramaturg? Tot i que no és difícil trobar en la correspondència que l'artista va mantenir durant aquests anys amb Ramon Franqueza afirmacions taxatives sobre la seva més que satisfactòria situació econòmica i que Rusiñol controlava determinades estratègies per fer ballar l'empresari del Romea al so que ell tocava, la veritat és que entre ells dos hi havia un pacte de solidaritat que ni l'un ni l'altre estaven disposats a trencar. Rusiñol tenia assegurada l'estrena de totes les obres que produís —a la cartellera de Romea van aparèixer anunciats fins i tot títols que mai no arribarien a materialitzar-se com a drames—¹³⁷ i, a canvi, es mantenia fidel a l'empresari que li facilitava l'entrada al públic del Romea. La prova més palpable que existia *de facto* aquesta mena de pacte és la reacció de Santiago Rusiñol davant la possibilitat que tots els dramaturgs assidus del Teatre Català s'unissin per tal de reclamar l'equiparació dels drets d'autor que percebien els autors catalans, deu pessetes per acte, als tres *duros* que percebien els castellans. Aquesta possibilitat, que es va plantejar el setembre de 1905 quan Marc Jesús Bertran va ser nomenat delegat de la Sociedad de

136. M. y G. [Josep Morató], «Revista: Teatres», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 94, 19-III-1905, p. 189-190.

137. Per exemple, *El cafè de l'Esperança*, que va aparèixer a la cartellera de la temporada d'hivern de 1905. Vegeu *Baluart de Sitges*, núm. 216, 23-IX-1905, p. 3. Escriu Rusiñol en una carta a Franqueza datada a Palma el 10 de setembre, molt segur, de 1905: «Si voleu posar un títol d'obra lírica amb un acte, en els cartells, poseu *El cafè de l'Esperança*, amb música d'en Morera (En Morera, naturalment, no en sap res). No us la prometo, perquè no la tinc encara més que esbossada de pensament, però sí que us la faré. Ja sabeu que el «Cucut» i altres me varen dir, l'any passat, que al Romea hi feien tantes obres meves que privava que es fessin les dels altres, i tinc por que em diguin lo mateix.» Vegeu Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Palma, 10 de setembre de 1905), dins *Obres completes*, vol. II, p. 962.

Autores Españoles a Catalunya i es va proposar de «fer quelcom en favor i justícia de les lletres catalanes»,¹³⁸ va ser avortada des del començament a causa, en primer lloc, de la manca de col·laboració dels autors de més pes de la casa —Rusiñol i Guimerà entre ells—¹³⁹ i, sobretot, a la rapidesa amb què va actuar Franqueza, induint, amb promeses o potser fins i tot amb amenaces, els dramaturgs del Romea a signar un document segons el qual es conformaven a seguir cobrant deu pessetes per acte.

Aquesta claudicació dels autors catalans va provocar la indignació de tots aquells que s'havien fet il·lusions sobre els resultats que podia atènyer la iniciativa de Marc Jesús Bertran.¹⁴⁰ Així, la gent d'*El Poble Català* va escometre amb una gran duresa tots els qui s'havien venut a l'empresari per un plat de lleties quan hi havia la possibilitat real de canviar la seva situació professional:

No ens fiquem amb el procedir de l'empresa; ella defensa els seus interessos de la manera que creu convenient i ja sap amb qui tracta. Però sí cal dir ben alt que aquest ramat d'inconscients s'han venut fins la dignitat d'homes.

I després encara hi haurà qui parli de regenerar el nostre teatre!

Si per cas primer caí escombrar tota aquesta genteta, que, no contents d'envilir el teatre català amb les seves obres cursis, xavacanes o pornogràfiques, fruits malsans del seu mal gust i la seva vergonyosa incultura, encara dobleguen miserablement l'espina davant les imposicions de l'empresa, retractant-se d'una manera indigna de lo que havien acordat abans.

Nosaltres fóssim empresaris del teatre Romea! Encara voldríem humiliar-los més. A tot el que tingués la pretensió d'estrenar una obra, l'obligaríem a posar-se amb una camisa mullada i un ciri a les mans, a la porta del teatre, fermat amb una cadena al coll.

I s'hi ajaurien.¹⁴¹

138. Paraules extretes de la circular que va enviar Marc Jesús Bertran a tots els autors dramàtics de Catalunya per tal de convocar-los a una reunió informativa sobre la situació precària dels dramaturgs catalans. Pel que fa a aquesta circular i a la reunió vegeu «Noves: Els autors catalans y el teatre Romea», dins *El Poble Català*, núm. 47, 30-IX-1905, p. 3-4.

139. «Noves: Els autors catalans y el teatre Romea», p. 3-4.

140. *Tàlia*, núm. 25, 5-VIII-1905, p. 230-234, va dedicar un número monogràfic a debatre aquesta qüestió.

141. «Noves: Els autors catalans y el teatre Romea», p. 3-4.

No pas gaire diferent era l'opinió de Josep Morató, que es va referir diverses vegades a l'afer dels drets d'autor a la *Il·lustració Catalana* lamentant-se de l'oportunitat d'or que els dramaturgs catalans havien deixat passar per «transformar la marxa del teatre de la terra per a dur-la a més dretureres rutes». ¹⁴² Morató, que dies abans s'havia mostrat bastant escèptic pel que fa a l'èxit de la iniciativa de Marc Jesús Bertran, ¹⁴³ va carregar bona part de la responsabilitat del fracàs, quan aquest es va fer evident, a la deixadesa dels autors de més prestigi, els quals «varen amollar tot seguit, sent justament els primers en deixar-se fer la llesca els que més dret tenien a fer-se respectar». ¹⁴⁴ Efectivament, Santiago Rusiñol, que ja no va ni assistir a la reunió, va ser un dels primers a acceptar els tractes de Franqueza:

Aquí us envio la papeleta firmada, però fent-vos una salvetat, i és que no en feu ús, fins que tingueu la firma d'en Guimerà i d'alguns altres.

Dic això, entre altres raons, perquè com que jo no necessito, afortunadament, del producte de les comèdies, però n'hi ha molts que no és aixís, si jo fos dels primers de firmar, ja sé lo que dirien: «Com ell no ho necessita, ens perjudica a nosaltres!». I potser tindrien raó.

Jo firmo, doncs, per vós, perquè estic agraït, i content de la casa, i particularment d'en Franqueza, i amb la confiança que us tinc us dono les raons que crec, per lo tant tinc la seguretat que no en fareu ús públic ni privat, mentre jo siga dels primers. ¹⁴⁵

142. M. y G. [Josep Morató], «Revista: Teatres», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 121, 24-IX-1905, p. 621-622.

143. M. y G. [Josep Morató], «Revista: Teatres», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 120, 17-IX-1905, p. 605-606. L'escepticisme del crític respon directament al centralisme característic de la Sociedad de Autores Españoles. Així, diu, referint-se al delegat català «el representant prou és persona digníssima, il·lustrada i amant de la terra, però temo que es trobi sol i no conseqüeixi el seu bon propòsit. Segons sembla, se l'ha enrondat de personal vingut de Madrit, i això sempre esvera una mica».

144. M. y G. [Josep Morató], «Revista: Teatres», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 122, 1-X-1905, p. 640-642.

145. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (carta sense data ni localització), dins *Obres completes*, vol II, p. 957. En una altra carta, immediatament posterior, Rusiñol demana a Franqueza «Com va quedar allò dels drets d'autor? Feu-me el favor de fer-me'n dos quartos!», p. 956.

Així, per més que Santiago Rusiñol cerqués les vies de professionalització com a dramaturg en el terreny del gran públic i que, per tant, s'avingués a les lleis del mercat, la veritat és que tenia molt poc present la problemàtica del col·lectiu. En primer lloc, perquè les relacions amb Franqueza no acabaven de circumscriure's a les lleis purament comercials i conservaven encara un deix que recordava, d'alguna manera, el mecenatge. Però, sobretot, perquè el mateix tarannà de l'artista en majúscula es resistia a promoure o a abonar accions de tipus gremialista que xocaven frontalment amb l'individualisme inherent a aquesta mateixa figura. Coherent amb aquests pressupòsits, Santiago Rusiñol havia optat, a més, per restar al marge de la polèmica que, en aquells moments, hi havia plantejada a l'entorn de la crisi que travessava el teatre català i que començava a fer parlar segons qui de la inviabilitat del teatre en una cultura en vies de formació.

Segons qui era, per exemple, Emili Vallès. Des del butlletí *Montserrat*, i partint d'una posició molt més dràstica que la del seu company Josep Morató —el qual, en darrer terme, no deixava de ser un home de teatre— demanava, ras i curt, la supressió temporal de les manifestacions teatrals autòctones. L'argumentació de Vallès mena directament al procés de selecció de materials culturals que poc després havia de ser batejat amb el nom de noucentisme i es fonamenta en una premissa bàsica: «La preponderància del teatre tanca molts cops el cicle d'una civilització, car ell és la manifestació més complexa, més refinada de l'esperit humà. Jamai s'és vista una literatura dramàtica gloriosa dins d'una civilització primitiva.»¹⁴⁶ Segons això, el pitarrisme que caracteritzava, segons Vallès, la producció dramàtica a Catalunya era la prova més palpable que la cultura catalana moderna es trobava en un estadi primigeni de construcció:

El teatre pitarresc, per designar aixís nostre teatre primitiu, viu d'elements emmatlevats a altres teatres, a altres estaments literaris, ja que el nostre està

146. E. VALLÈS, «De Teatre Català», dins *Montserrat*, núm. 61, gener 1906, p. 149-150.

encara en plena època de formació, i avui mateix l'èxit de certes obres modernes d'autors joves catalans s'explica perfectament per una supervivència en l'esperit d'autors i espectadors d'elements vells, desenrotllats a l'ombra d'algun teatre foraster qui dóna a les obres un cert aspecte de novetat; mes en el fons l'esperit d'en Frederic Soler senyoreja encara per lo que se'n diu Teatre Català, i és ben sabut que aquell nó era pas un esperit connexe amb la modalitat del nostre renaixement. I com els catalans, qui estem al principi d'una llarga pujada, hem de pensar que ja tenim teatre propi? Si el teatre viu de la societat, i està encara en període de formació —i tant— l'ànima de la societat catalana moderna!

La solució proposada per Vallès —que després el noucentisme explotaria amb totes les conseqüències— és el trasplantament a l'escena catalana de la «bona literatura dramàtica estrangera, lo triat de tots els pobles i de totes les èpoques». No era pas una novetat. Ara, però; esdevenia exloent i tenia al darrere un projecte cultural substancialment diferent que es desplejava amb una gran agressivitat i no dubtava a sacrificar la idea de l'estratificació de la cultura a favor d'una imatge inventada —uniforme i idealitzada— de la cultura catalana del noucentisme. Rusiñol no va fer ús de la independència que li imputava Josep Morató ni va ser conscient de la importància de la professionalització real del dramaturg fins que no es va trobar al bell mig de la discussió sobre la situació i el futur de l'escena catalana, una de les moltes vies que va seguir el procés de definició del noucentisme. Tanmateix, aquesta presa de consciència és indestruïble de la utilització que va fer de la imatge de Rusiñol *L'Esquella de la Torratxa* —sempre a punt de rebatre les estratègies del catalanisme en les seves diverses formes— amb l'objectiu de convertir-la en bandera de l'antinoucentisme, cosa a la qual l'artista es va avenir sense gaires problemes. Només aleshores Rusiñol va començar a revestir una actitud que responia a motivacions fonamentalment personals —l'èxit i la fama— d'una aurèola programàtica. Fins aquell moment, l'escàndol i tots aquells estratagemes d'apropament al gran públic eren, com molt bé va apreciar Josep Morató, afany de singularització.

A Santiago Rusiñol devia anar referida, també, la reflexió de Josep Morató sobre la situació del teatre català apareguda a

Montserrat uns mesos després de l'estrena de *La lletja*,¹⁴⁷ una obra que si bé en un principi va crear un gran clima d'expectació per l'aureola de polèmica que l'envoltava, al final no només va aconseguir de posar contra Rusiñol la crítica del moment, amb molt poques excepcions, sinó que, a més, va ser retirada ràpidament de la cartellera del Romea a causa dels aldarulls que, des del mateix dia de l'estrena, es produïen indefectiblement al recinte del teatre. L'autor, amb un afany realment provocador,¹⁴⁸ va situar la història de la Lletja —la història d'una marginació molt en la línia de *Llibertat!*— en el marc conflictiu de la lluita social, protagonista indiscutible del panorama polític del tombant de segle, sobretot a Barcelona. D'aquesta manera, el marc prenia molt més protagonisme dins l'obra que no pas el conflicte psicològic de la protagonista, que quedava d'allò més diluït i anecdòtic, no tant per l'interès de l'autor de fer «teatre social» com pel protagonisme que li atorgaven unes circumstàncies que tenien ben poca cosa a veure amb la literatura.¹⁴⁹

De fet, el motor de l'acció és la pèrdua d'innocència de la protagonista davant de les injustícies de què és víctima pel sol

147. La raó de ser de tots aquests mesos que separen la primera representació de l'obra de l'article aparegut a *Montserrat* s'explica pel mateix caràcter de reflexió general dels pocs articles que Morató va escriure per al butlletí, que va romandre, després que Plautus i la seva secció «Al aguayt...» van desaparèixer de la revista, com a mínim dos anys sense ocupar-se de l'actualitat artística i literària. Els mateixos arguments, molt més concretats, apareixen a dos altres textos que Josep Morató va dedicar a l'obra de Rusiñol immediatament després de l'estrena: M. y G., «Revista: Teatres», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 94, 19-III-1905, p. 189-190, i J. M., «Gazeta de teatres.- *La lletja*.- drama en tres actes de Santiago Rusiñol», dins *La Veu de Catalunya*, 15-III-1905.

148. Les primeres notícies que tenim de *La lletja* provenen de Mallorca. Santiago Rusiñol en va fer una lectura pública a la tertúlia del farmacèutic Torrens, a Sóller, a final d'agost de 1904. La revista *Sóller* va publicar-ne una extensa ressenya de P. d'AUBARCA, «Colaboración: Rusiñol», núm. 908, 27-VIII-1904, p. 2-3.

149. Així ho veu el crític de *La Publicidad* quan escriu: «En *La lletja*, el drama social deja en segundo término el conflicto pasional, en perjuicio de la obra artística.» Vegeu C., «Teatro Romea», 15-III-1905.

fet de ser diferent. En primer lloc, Joana, la Lletja, és suspesa en unes oposicions no pas pel seu baix nivell intel·lectual, sinó per la seva manca de bellesa; el mateix dia, perd també el promès, ja que aquest decideix de casar-se amb la seva germana, que, no cal dir-ho, és guapa. El ressentiment i l'odi que resulten d'aquests dos desenganys gairebé simultanis, al costat del rebuig d'uns pares ridículs, interessats i mesquins, són els elements que tracen l'eix conductor de l'obra. La Lletja radicalitza el seu odi quan, ja en el segon acte, els pares primer i després el cunyat li demostren novament el seu menyspreu. L'única possibilitat de redempció per a Joana és l'amor, la innocència i la bellesa, que només aconsegueix de trobar, al final de l'obra, en la figura d'un infant, una nena filla de la germana i del seu expromès, que retornarà la Lletja al seu estat de bondat inicial i la reconciliarà amb el món. Això no obstant, és la línia argumental secundària la que determina el punt de vista a través del qual tant el públic com la crítica va interpretar l'obra.

Així, el terrible desengany de la Lletja, al primer acte, és presentat com el resultat directe de la hipocresia que domina la moral burgesa; per altra banda, Joana, en perdre la seva feina, esdevé mestra d'una escola laica en una comunitat obrera, La Solidaridad, gràcies als bons consells de Mateu, un personatge que serveix de portaveu de la idea de justícia a través d'un discurs fàcilment identificable amb el discurs llibertari que devia encendre el públic del segon pis del teatre¹⁵⁰ i, com a mínim, inquietar el públic de la platea:

150. En efecte, Rusiñol posa en boca de diversos personatges un llenguatge que podríem qualificar de propi de míting, un recurs fàcil, com diu Josep PONS I PAGÈS des d'*El Poble Català*, per provocar la reacció d'un públic molt avesat a aquest tipus de retòrica: «S'ha abusat tant de la literatura de *mítin*, que aquí a Barcelona, per a una gran majoria de públic, l'art ha quedat reduït a una *cosa* secundària, sense valor, despreciable. No s'aplaudeix el fons d'humanitat que hi hagi en el drama, sinó lo gruixut que diuen els personatges, sigui fonamental dintre de l'obra o sobreposat perquè enlluerni.» Vegeu P. P., «Teatres: Romea: *La lletja*», dins *El Poble Català*, núm. 19, 18-III-1905, p. 2-3.

MATEU: Els nostres t'esperen! Ells et voldran! Redeu si et voldran! Ells n'estan desitjosos, que els ajudin: tenen set d'anar endavant, i tu, amb el cap que tens, els guiaràs, els portaràs pel bon camí, els trauràs d'aquesta moral hipòcrita que bracegen per sortir-ne. Ells no ho veuran que sigues... com ets. Millor! Com que saben què és la misèria, estimen totes les misèries, i tu seràs la seva Verge. Tal com t'ho dic: la verge de l'Esperança.

BIELÓ: I et podràs venjar.

MATEU: Això mai. Si haguessis de fer servir el que saps per venjar-te, m'estimo més els meus germans, els obrers, que a mi mateix, però et diria que no vinguessis. Per predicar l'amor et volem, per redimir, et volem, per dir-los lo que molts sentim i no sabem expressar: que la dona no compleix prou només posant els fills al món: això també ho fan les bèsties; que els hi ha de posar, sí, però per dur-los i conduir-los envers una humanitat nova.¹⁵¹

A més, la Lletja es converteix en activista política, en consciència crítica dels obrers, però es troba entre dos focs: Mateu, portador del bé i de la justícia, i Bieló, «un tipo esguerrat de cos i d'ànima»,¹⁵² periodista ressentit, venjatiu i deshonest, veritable personificació del mal, com ell mateix ja diu en un moment de l'obra. No cal dir que el joc de forces entre el triangle de personatges es produeix al segon acte, i que la resolució final de Joana ve determinada per l'entrevista amb els seus familiars, que, per tal de defensar l'empresa, intenten comprar la filla. A partir d'aquí la Lletja decideix optar definitivament per l'odi, la venjança i el mal, i aniquilar la família utilitzant com a arma la força dels obrers, els quals incita a la vaga i atia contra l'amo. El curs dels esdeveniments converteix el darrer acte en una veritable demostració de la fúria de la multitud desfermada, assedegada de sang burgesa. La redempció de la Lletja, tanmateix, evita que el devessall de sang sigui un fet i, en un acte heroic, per tal d'apaivagar la fera, Joana s'autoimmola en una mena de sacrifici ritual, que, pel que sembla, va tenir molt poc efecte escènic i va provocar, en canvi, el rebuig irat de bona part del públic en veure que tots els ideals, totes les reivindicacions, tots els interessos col·lectius que

151. Santiago Rusiñol, *La Lletja*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1905.

152. N. N. N., «Teatros: Romea», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1367, 17-III-1905, p. 184-186.

mouen la lluita social quedaven esfumats davant la mort, en definitiva anecdòtica, de la Lletja.

El primer acte, doncs, per bé que va descontentar el públic de platea —el públic de les grans ocasions, burgès per antonomàsia—, va provocar l'entusiasme dels pisos superiors, que no es van estar d'aplaudir sorollosament les intervencions del personatge de Mateu i potser també les de Bieló. Rusiñol, present a la sala, va sortir a l'escenari al final d'aquest acte, però ja no hi va poder tornar. Al segon, les coses es van capgirar i van ser xiulets i no pas aplaudiments el que van dedicar a l'obra els espectadors més vehements: els obrers eren tractats com a titelles sense voluntat ni capacitat de decisió pròpia, cosa que va quedar molt més palesa encara al darrer acte. Aquest, si hem de fer cas del que diuen les crítiques, va ser un desastre: hi havia tant xivarri que ningú no va poder sentir res del que es deia en escena i la protagonista estava tan espantada que es va oblidar d'actuar i es limitava a recitar com podia el seu paper.¹⁵³ A partir de la nit de l'estrena, les poques representacions de *La lletja* que l'empresa del Romea es va atrevir a programar no es van fer sense un important desplegament policial per evitar els aldarulls que fatalment es produïen en el públic¹⁵⁴ més que no pas per controlar l'efecte de les idees subversives que *La lletja* divulgava. La presència de policia en una obra de Rusiñol no era una nove-

153. Ho remarca M. SARMIENTO, «Estrenos: *La lletja*», dins *La Tribuna*, 15-III-1905.

154. Vegeu les notes que apareixen a *El Noticiero Universal* el 16 i el 17 de març de 1905. Diuen així: «Parece que determinados individuos de ideas exaltadas proyectan asistir esta noche a la segunda representación del drama de Santiago Rusiñol, *La lletja*, con el fin de protestar ruidosamente contra la obra. El señor gobernador civil ha adoptado las necesarias precauciones [...] En previsión de que se confirmase el anuncio de que los anarquistas promoverían un desorden durante la representación, numerosas fuerzas de la policía ocuparon determinados puntos del teatro y cachearon a muchos de los espectadores, recogiendo los varios cuchillos. Terminada la representación, los pocos anarquistas que la habían presenciado silbaron e hicieron otras manifestaciones de desagrado.» També «Crónica diaria», dins *El Diluvio*, 16-III-1905, i «Gacetilla», dins *El Diluvio*, 18-III-1905.

tat,¹⁵⁵ però aquesta vegada, a diferència de les anteriors, Rusiñol es va quedar ben sol, perquè tret de les denúncies que determinades publicacions van dirigir contra les manifestacions agressives dels espectadors i també contra l'actuació de la policia, ben poques mostres de suport va tenir.¹⁵⁶

«L'última obra d'en Rusiñol ha sigut un fracàs», va escriure Pous i Pagès al començament de la ressenya que va dedicar a *La lletja*,¹⁵⁷ una frase contundent que molts altres crítics no haurien dubtat a sancionar perquè consideraven que aquesta vegada Rusiñol s'ho havia ben buscat: havia volgut jugar amb foc sense pensar en les conseqüències que això li podia reportar i amb l'únic objectiu d'atraure el públic. En efecte: Rusiñol no havia pretès fer «drama social», no havia pretès tampoc defensar unes idees enfront d'unes altres, s'havia limitat a mantenir-se en la seva ja típica ambigüitat per tal de flagellar, això sí, unes actituds socials que tenien poca cosa a veure amb les ideologies i que afectaven sobretot comportaments estereotipats. Ara bé, com va dir el crític de *La Renaixensa*,¹⁵⁸ «lo públic interpretarà l'obra solsament com a obra social i en aquest concepte no la podia admetre. Una obra social deu defensar una idea, oferint o no oferint solució, que això tampoc pot exigir-se a l'autor dramàtic, però al presentar amos ridículs i treballadors també ridículs, defectes d'uns i altres sense més ni més, a pesar del talent de l'autor l'obra no pot pendre gran volada. La mas-

155. Recordem només el que va passar amb *Els Jocs Florals de Canprosa* o amb *L'hèroe*. Pel que fa a *L'hèroe*, en aquests moments, continuava tenint problemes amb l'autoritat, concretament amb la Guàrdia Civil. Els problemes que va trobar *L'hèroe* al Teatre Euterpe de Sabadell són denunciats tant als «Esquellots» de *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1398, 20-X 1905, p. 700, com a les «Mossegades» del *Cu-cut!*, núm. 200, 26-X-1905, p. 686.

156. El to amb què *El Diluvio*, 18-III-1905, comenta el desplegament policial al Romea és prou explícit: «¿Hay algo más antiartístico que un agente de policía? Pues ahí tienen ustedes a la empresa de Romea que lleva unas cuantas noches haciendo arte gracias a un batallón de guindillas que el entusiasta Tressols le facilita.»

157. P. P., «Teatros...».

158. A. T., «Estrenos: Teatre Romea. - *La lletja*», dins *La Renaixensa*, 16-III-1905.

sa obrera pot ésser inconscient, però no tant com en Rusiñol ens la presenta en broma en *Llibertat* i ahir en sèrio en *La lletja*. Jo crec que en Rusiñol s'ha equivocat, volia presentar-nos un assumpte i n'ha escrit un altre». Per tant, era just, segons l'autor de la crítica, que Rusiñol pagués la seva equivocació, encara que la protesta sorollosa «no sigui un procediment del tot culte»:¹⁵⁹

Quan al poble se li fa art (solsament art) lo poble gosa i s'entusiasma, quan al poble se li ensenya un camí bo o dolent per emancipar-se de sa ignorància i de sa desgràcia lo poble hi ve o no hi ve segons los casos, però quan al poble sols se li ensenyen los defectes, com a l'aucell de gàbia que se'l punxa amb una canyeta, es defensa amb lo bec. Que en Rusiñol faci quadros com los *jaridins d'Espanya* i els porti a l'escenari com lo *pau blau*, i rics i pobres, burgesos o no, l'aplaudiran, que allí hi ha ambient de poesia, però per fer obra social cal no sols presentar-la sinó defensar-la.¹⁶⁰

Per a Enric Paz, de *Catalunya*, la nova producció de Rusiñol no era res més que un altre indicatiu del procés involutiu que, d'un temps ençà, experimentava l'obra dramàtica de l'artista: «El camí emprès ja fa temps per en Rusiñol, cercant l'aplaudiment i la popularitat per qualsevol medi, l'han portat al ridícul i a la decadència».¹⁶¹ El substitut de Carner en la crònica de teatres de la revista s'afegia al conjunt de veus que consideraven justificada la protesta del públic contra *La lletja*, sempre que aquesta es fes únicament «en nom de l'art i la bellesa».¹⁶² Altrament, no fóra el tracte, com ho demostren les paraules que segueixen, dirigides tant contra els que rebentaven el drama de Rusiñol com contra aquells que el lloaven, tots ells moguts per interessos extraliteraris i, per tant, reprovables: «És verament llastimós l'espectacle donat per alguns elements pel fons d'incultura i odiós sectarisme que revelen. Mentres els anarquistes protesten sorollosament de la finalitat de *La lletja* prescindint

159. Molt semblant és el que diu Emili TINTORER a «Teatres: *La lletja*», dins *Juventut*, núm. 267, 23-III-1905, p. 191-192.

160. A. T., «Estrenos...»

161. Enric PAZ, «Teatre», dins *Catalunya*, núm. 42, 30-III-1905, p. 61.

162. Enric PAZ, «Teatre», p. 61.

de l'esquifiment de l'obra artística, els elements conservadors, al parlar-ne, atenuaven la *debâcle* perquè ignoscentment creien que flagel·lava una idea determinada.» Perquè, si bé van ser pocs els defensors d'aquesta obra,¹⁶³ n'hi va haver com a mínim un que se'n va declarar incondicional. Va ser Bartomeu Amengual, crític del *Diario de Barcelona*, el qual féu una defensa abrindada tant de *La lletja*, que va interpretar des d'una òptica clarament proconservadora, com del seu autor, al qual va presentar com una víctima de la «intolerancia de los revolucionarios»¹⁶⁴ en un intent d'utilitzar el popular artista com a plataforma de propaganda de les idees del diari:

Es insoportable lo que en cuanto a esto ocurre. En el teatro se ataca sin tregua todo lo respetable y sagrado: la moral, la decencia, las tradiciones, las creencias religiosas; se zahiere a clases enteras, tan dignas de consideración como las proletarias; se ridiculiza a las autoridades; se hace escarnio de personas dignas de veneración; se ofende a Dios, sin que se levanten otras protestas que las tímidas de unos cuantos espectadores y las de algunos periódicos que se han negado a dejarse arrastrar por las corrientes de desmoralización y rebeldía.

I continuava, tot exaltant la tolerància conservadora:

En la misma obra de Rusiñol estrenada anoche hay inectivas contra los burgeses, puestas en boca de obreros, y esas inectivas fueron aplaudidas; hay sus puntas y ribetes de ironía contra personas y cosas dignas de todo respeto, y esa ironía excitó la hilaridad de todos o casi todos los espectadores. Pero en

163. Per Juñer, com a mínim, «hubo un error gravísimo, y una falta de sentido común, ya que no se juzgó como juzgarse debía», és a dir, en relació amb les veritables condicions artístiques de l'obra. Vegeu J., «Noches de estreno: *La lletja*», dins *El Liberal*, 15-III-1905; Miguel SARMIENTO, des de *La Tribuna*, 15-III-1905, remarcava que Santiago Rusiñol s'havia equivocat en el plantejament d'un drama que «de sentimental truécase [...] en conflicto de ideas. Y ese ha sido el peligro y el obstáculo mayores». Absolutament innòcues són les crítiques de L. P. de T., «Teatros y artistas. Romea.- *La lletja*, drama en tres actos de Santiago Rusiñol», dins *El Noticiero Universal*, 15-III-1905, i de M. R. C., «Teatro Romea», dins *La Vanguardia*, 15-III-1905.

164. A. [Bartomeu Amengual], «Revista dramática. *La lletja*, drama de Santiago Rusiñol», dins *Diario de Barcelona*, 15-III-1905. Pocs dies després la mateixa crítica apareixia reproduïda a *La Almudaina*, de Mallorca.

cuanto se da un alfilerazo a los ideales revolucionarios, a las pasiones, a los sentimientos de las sagradas clases obreras, vade retro! hay que pensar dónde se hallará refugio o escudo contra la santa indignación y la ira purpúrea.¹⁶⁵

L'estratègia del *Diario de Barcelona* era tan clara que, a més de desfermar les ires d'Enric Paz, va arribar a provocar la ironia d'un crític tan poc irònic com Emili Tintorer, el qual no es va poder estar d'incloure a la seva ressenya de *La lletja* una nota realment maliciosa pel que fa al tarannà artístic de Santiago Rusiñol, però també molt significativa:

Dóna la coincidència de que, contra la seva costum, l'autor no ha publicat el drama l'endemà de l'estrena. Després de lo que ha dit el *Brusi* i de l'aureola de víctima del furor popular amb què alguns l'han volgut embolcallar, no seria estrany que en l'exemplar se suprimissin certes coses que jo vaig sentir molt bé. És molt significativa aquella coincidència i l'autor és molt... plaga!¹⁶⁶

Aquesta nota matisava una observació del crític a propòsit de l'ambigüitat del discurs russinyolià en la forma de presentar els rics i els pobres, de la qual ja hem parlat. El seu interès, doncs, recau directament sobre l'aspecte que cada vegada quedava més incrustat a la imatge de Santiago Rusiñol: el Rusiñol «plaga» substituïa a poc a poc, però inexorablement, el Rusiñol «artista refinat». Com a mínim en el camp de la literatura.¹⁶⁷

165. Vegeu també, molt probablement del mateix autor, «Teatre Romea», dins *Almanaque del Diario de Barcelona para 1906*, Barcelona, 1905, p. 104-105. Cal assenyalar l'interès d'Amengual a utilitzar el personatge de Plautus i el tractament que li havia dispensat Rusiñol per tal d'atacar directament la maçoneria. No cal dir que, per part de l'autor, no hi havia ni la més mínima intenció d'atacar, sinó de divertir-se. Ho va explicar a Eduard López Chavarri en comentar-li *La lletja*: «El drama quasi és tragèdia, però això no vol dir que no hi hagi alguna figura de broma, d'aquelles que no me'n sé passar. Sobretot, hi ha un tipo de francmaçó, que m'has fet molta falta a l'escriure'l, perquè com allavores, a aquell mestre, l'hauríem fet ballar tots dos al nostre gust. De tots modos els francmaçons no es podran queixar: Figura't que és un *Hermano terrible* que acaba fent de *nyinyera!*» Santiago Rusiñol a Eduard L. Chavarri (Palma, aprox. estiu 1904), dins *Obras completas*, II, p. 944-945.

166. Emili TINTORER, «Teatres...», p. 191.

167. Enrich GODÓ Y PLA, «Santiago Rusiñol», dins *Talia*, núm. 5, 18-III-1905, p. 50, i la ressenya de *La lletja* que apareix en el mateix número de la revista, p. 51-52.

La imatge del Rusiñol «plaga» va quedar perfectament confirmada la nit del 10 de novembre del mateix any 1905, amb l'estrena d'*El bon policia*, una «comèdia satírica» en dos actes i cinc quadres que la crítica més favorable a l'autor va ventilar ràpidament amb la poc compromesa qualificació d'«humorada còmica»¹⁶⁸ i la menys favorable va utilitzar com a prova per confirmar l'opinió negativa que ja des de feia temps li mereixia la producció dramàtica de l'artista.¹⁶⁹ És curiós, tanmateix, que un diari com *La Publicidad*, que mai no havia publicat una crítica negativa sobre cap de les obres de Santiago Rusiñol, comentés, a propòsit d'*El bon policia*, que «es una extravagante caricatura sin otro fin que buscar el éxito y provocar la hilaridad del público con chistes desarticulados y hasta con payasadas».¹⁷⁰ Encara més si tenim en compte que la gent de *La Publicidad* no veia amb mals ulls —ans al contrari— el viratge de l'autor cap al gran públic.

Què tenia, doncs, *El bon policia* que provoqués una tal reacció no només en la crítica, sinó també en els espectadors que van acudir en massa al Teatre Romea la nit de l'estrena?¹⁷¹

168. És el cas de M. R. C. [M. Rodríguez Codolà], «Estrenos de anoche: Teatro Romea», dins *La Vanguardia*, 11-XI-1905; JUÑER, «Los teatros: *El bon policia*», dins *El Liberal*, 12-XI-1905; i M. SARMIENTO, «Estrenos: *El bon policia*», dins *La Tribuna*, 11-XI-1905, i el comentari que apareix al *Diario de Barcelona*, 11-XI-1905. La crítica més entusiàstica és la de N. N. N., «Teatros.- Romea», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1402, 17-XI-1905, p. 760, sense oblidar els comentaris afalagadors d'*El Eco de Sitges*, núm. 998, 8-VIII-1905, p. 3, i el seu rival, el *Baluart de Sitges*, núm. 205, 8-VIII-1905, p. 3, arran de la lectura que en va fer el mateix autor al Prado Suburensense davant diversos actors de la companyia del Romea, en aquells moments de gira pel Garraf.

169. VIROLET [Josep Morató], «A Ca la Talia», dins *Cu-cut!*, núm. 203, 16-XI-1905, p. 727-728; X. X., «Teatres», dins *Talia*, núm. 40, 18-XI-1905, p. 396; *El Noticiero Universal*, 11-XI-1905, i Federico URRECHA, «Crònica menudada», dins *El Diluvio*, 12-XI-1905. Cal destacar, però, sobretot Emili TINTORER, «Teatres», dins *Juventut*, núm. 301, 16-XI-1905, p. 735, i J. M. y R., «Teatres: Romea: *El bon policia*», dins *El Poble Català*, núm. 54, 18-XI-1905, p. 3

170. «Espectáculos. Teatro Romea», dins *La Publicidad*, 11-XI-1905.

171. Bona part dels crítics remarquen els xiulets i les diverses mostres d'enuig que va fer sentir el públic sobretot durant el segon acte de l'obra.

Aquesta vegada, en principi, Santiago Rusiñol no buscava l'escàndol ni cap mena d'enrenou. De fet, si alguna cosa pretenia era esborrar el mal gust de boca que havia deixat *La lletja* per tal de poder presentar amb més tranquil·litat un nou producte teatral, un drama titulat *La bona gent*, que ja tenia enllestit força abans de l'estrena d'*El bon policia*.¹⁷² Per això, Rusiñol no es va preocupar de ser a Barcelona ni durant els assajos ni tan sols la nit de l'estrena de la comèdia, la bona marxa de la qual va encomanar a Ramon Franqueza, en una carta d'allò més despreocupada: «Com que jo no podré ser a Barcelona per l'estrena d'*El bon policia* perquè tinc molta feina a acabar uns quadros, i això del mareig em fa molta mandra, ja sé que mirareu per la criatura com si jo hi fos, i em telegrafiareu el resultat a Sóller.»¹⁷³ De tota manera, poc abans de l'estrena de l'obra, l'autor ja no estava tan tranquil: «Sé que el senyor Soler, com ja temíem, ni sap una paraula del paper, ni té, com qui diu, delit per fer-lo, i sé que els ensajos van completament morts, i l'obra resulta ensopidíssima! Us dic això perquè a mi m'és del tot impossible d'anar a Barcelona, i perquè us poseu en absolut en el meu lloc.»¹⁷⁴ La comèdia, construïda en bona part sobre jocs de paraules, exigia un domini total del text. Si no era així, Rusiñol veia el fracàs assegurat: «El meu parer és que vós mateix veieu què fa en Soler, i si no se'n pot sortir, dir-li i canviar-li el paper, que una cosa és la bona voluntat que li tenim, i una altra que l'obra vagi per terra. I qui diu en Soler, els altres. En fi, vós ja sabeu prou lo que és el teatre: si no ha de sortir *brillant* d'execució, que no es faci.» I acabava la carta amb un contundent

172. En les cartes que Santiago Rusiñol escriu des de Mallorca a l'empresari del teatre Romea, Ramon Franqueza, apareixen al costat de les referències obligades a *El bon policia*, a punt d'estrenar-se, nombrosos comentaris sobre *La bona gent*. Vegeu Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Palma de Mallorca, Grand Hôtel, aprox. octubre 1905), sense data, dins *Obres completes*, vol. II, p. 958-959.

173. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Sóller, aprox. octubre/novembre 1905), dins *Obres completes*, vol. II, p. 956.

174. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Palma de Mallorca, Grand Hôtel, octubre 1905), *Ibid.*, p. 958-959.

«que no tinguem una segona part de *La lletja*. Ja sabeu que n'hi han molts que ja s'esmolen les ungles». Tanmateix, l'obra es va fer: es va fer malgrat la poca preparació dels intèrprets¹⁷⁵ i, tal com Rusiñol ho havia previst, va fracassar. Però no va fracassar només pels actors, sinó sobretot per un problema de text: l'humor d'*El bon policia* no va agradar gens ni a la crítica —cosa fins a un cert punt lògica— ni a aquell públic al qual es venia, com ja tothom deia, Santiago Rusiñol.

El bon policia és la història de Josep, un personatge gris, però innocent i mancat de prejudicis, que es veu obligat a acceptar una feina de policia per tal de sobreviure i mantenir la família: «tres plançons que em va deixar la difunta.»¹⁷⁶ A través de les diferents situacions a què s'ha d'enfrontar el personatge per imperatiu de la seva nova feina —desballestar una timba de joc, detenir un anarquista sanguinari i, després d'haver fracassat estrepitosament en tots dos casos, un delinqüent perillós—, Rusiñol aconsegueix de mostrar el desencaix entre la realitat i el partit pres des del qual l'ésser humà se sol apropar a aquesta realitat, un desencaix que desemboca inevitablement en l'absurd i provoca una reacció —sorpresa i rialla primer, reflexió després— en el públic. La forma com Rusiñol evidencia aquest desencaix és l'humor i, per tant, el registre dramàtic que utilitza és la comèdia d'embolics o el vodevil, que li permet de plantejar impunement una situació tan inversemblant com el complot que maquinen amb tota la bona fe del món Josep —el bon policia— i el seu amic Anton per tal d'aconseguir que el primer conservi una feina per a la qual està pèssimament dotat. Un complot que consisteix a fer passar Anton per un delinqüent «perillosíssim», detingut en plena malifeta per Josep, amb la intenció d'enllestir ben aviat: unes hores al *cuartelillo*, una multa raonable —«tres duros» que s'arriben a convertir en

175. Vegeu el comentari del cronista de *La Publicidad*, 11-XI-1905: «la interpretación fué monótona y [...] los actores estaban poco seguros y no sabían ni sostener el sombrero en sus cabezas.»

176. Santiago RUSIÑOL, *El bon policia*, Barcelona, Antoni López ed., p. 1905.

el *leit motiv* de l'obra— i l'honor professional i, sobretot, el sou de Josep salvats per sempre. Resultats? Justament els contraris, ja que els dos bons jans no han tingut en compte el tarannà de la policia: el culte a les «diligències», la utilització d'un llenguatge «especialitzat» i incompreensible i l'acceptació dels estereotips més tronats:

LUCIENTES: ¡Magnífico! Obsérvenlo ustedes, señores. La frente estrecha, un promontorio en el cráneo, los ojos pequeños, las cejas... observen ustedes las cejas y luego, sin afeitarse. Nada. Todas las señales de un hombre en estado salvaje. Un caso de atavismo auténtico.

D'aquesta manera, Josep és ascendit per haver portat un «pájaro» a comissaria i Anton, la víctima, és retingut com a criminal perillós —una «fiera»— i tancat a la presó fins que, al cap d'una bona colla de dies, se'l deixa anar per manca de proves. L'absurd de la situació propicia tota una sèrie de reflexions a l'entorn de l'arbitrarietat de la justícia:

JOSEP: Pensa que Déu nos en guard d'un ja està fet! Pensa que n'hi ha que la purguen, aquí, d'anys i anys i un dia, i si molt convé són menos culpables!...

I de la tirania de la pobresa:

JOSEP: Els pobres havem de callar sempre! Diu que ja ho trobarem tot plegat quan serem a l'altra vida! Allí hi ha justícia de la bona. Allí els amics no han de rebentar els amics per viure.

Un exemple claríssim de la reducció a l'absurd d'una situació concreta el trobem en el cas de l'anarquista. Josep, com alguns altres personatges russinyolians mancat de malícia i mancat de por, es nega a detenir l'enemic públic número u simplement perquè, després d'escoltar-lo, considera els seus mòbils perfectament justos i la seva causa digna d'afegir-s'hi. No cal dir com devia estranyar una escena com aquesta a un públic afectat per la psicosi col·lectiva creada per l'activisme anarquista.¹⁷⁷ Però

177. Encara els hauria estranyat més trobar les paraules següents a l'escena II del segon acte de l'obra, posades en boca del caricaturitzat inspector

encara degué causar més estupor, des d'un altre punt de vista que té ben poca cosa a veure amb el significat concret de l'obra, la peculiar utilització que havia fet Santiago Rusiñol en *El bon policia* de l'humor. Aquesta vegada, no es tractava només d'incloure en la conversa dels personatges els acudits, les frases fetes i els jocs de paraules que constitueixen un dels principals trets distintius del teatre de Rusiñol,¹⁷⁸ sinó d'aplicar el bisturi esmolat de la ironia fins i tot en aquells elements típicament sentimentals o melodramàtics que l'autor no s'havia estat d'incorporar de manera sistemàtica al seu teatre per tal de fer aflo-
rar sense gaire esforç el sentimentalisme del gran públic.

Així, *El bon policia* comença amb una escena on l'ingredient sentimental té, aparentment, un gran protagonisme: Josep apareix assegut a taula amb tots els seus «plançons» i Anton, l'amic que ha acollit tota la família a casa seva i es comporta talment com una mare per al fill del protagonista. El públic podia haver acceptat sense problemes la pseudoestructura familiar que presenta *El bon policia* —una parella d'homes— perquè l'obra s'ha d'interpretar en clau de comèdia d'embolics i, per tant, el mateix gènere ho fa tot possible. El que no va acceptar el públic —ni tampoc la crítica— és que enmig d'una escena de tendresa entre els dos amics, inoportunament interrompuda per la prosaica gana de les criatures, Rusiñol s'atrevis a posar en boca d'un dels seus personatges les paraules següents:

de policia Lucientes, si Rusiñol no hagués decidit de suprimir-les, com ho demostra el manuscrit de la primera edició d'*El bon policia* (Arxiu Romea, ms. XCI) dipositat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre:

«LUCIENTES: No le defienda V., Josep. Con las ganas que tenemos de anarquistas, podría ser que éste nos sirviera.

»JOSEP: No lo es. Se lo juro por lo más sagrado.»

No cal dir que els qui haurien reaccionat amb més contundència, en aquest cas, haurien estat els representants de l'estament policial, víctimes sens cap mena de dubte de la sàtira sagnant de Rusiñol.

178. És interessant de destacar, en aquesta obra, l'adopció del castellà com a llengua distintiva del cos de policia en pes. No cal dir el joc que permet a Rusiñol la desfiguració d'aquest llenguatge en boca del bon policia i del seu amic, un joc que ens remet a la tradició més popular del teatre català.

JOSEP: Cal·leu, que estem enternits.

Aquesta frase, que respon a una voluntat d'aplicar la distància humorística a la mateixa estructura del gènere melodramàtic, va servir a una part important de la crítica com a exemple de la manca de «veritat» que caracteritza el teatre de Rusiñol:

És dolorós veure com un autor de les brillants qualitats d'en Rusiñol s'està fent malbé miserablement per voler prescindir de l'estudi de la realitat en les seves obres. Aquesta mala tendència, ja vella en Rusiñol, se li ha anat accentuant de dia en dia, arribant al paroxisme en *El bon policia*, comèdia estrenada el divendres de l'altra setmana al Teatre Romea i protestada per la major part del públic amb molta raó. En ella no hi ha res que d'una hora lluny senti la realitat: ni l'ambient, ni els personatges, ni el diàleg tenen cap verossimilitud. Tot és producte arbitrari de la fantasia de l'autor. Aquesta parla sempre per boca de les figures, tristos ninots que es belluguen a mida del seu gust, sense cap besllum d'humanitat. Cap d'ells diu mai lo que diuen llurs homòlegs en la vida. Sempre és l'autor qui fa broma a la seva esquena, una broma de taller, artificiosa. Perquè, com que els personatges no són humans, com que l'acció és inverossimil, mai els xistos poden brollar de la situació, mai tenen un fondo sentit humà, com artificials jocs de paraules, violent contrast entre el veritable sentiment de les situacions i les paraules de l'autor que, part de fora d'elles, les comenta. [...] El públic riu inconscientment perquè de moment no s'adona de la grossa inverossimilitud; però aquestes se van repetint i exagerant en tanta manera que acaba per no riure i a l'últim en protesta. És una llàstima que en Rusiñol hagi emprès aquesta mala ruta i desitgem de tot cor que la rectifiqui en obres successives. Fora de la realitat no pot haver-hi art, ni sàtira, ni res. I en Rusiñol, que té talent per fer obres que enalteixin el Teatre Català, s'inutilitzarà del tot si no l'esmena.

La citació és llarga, però s'ho val, ja que torna a mostrar fins a quin punt era poc compresa i encara menys acceptada la paròdia. Es podia arribar a tolerar la utilització, en una obra, de la sàtira i la ironia, d'acudits i jocs de paraules, sempre que responguessin a una actitud crítica de l'autor enfront de la realitat. Aleshores, les lloances, la rebentada o la simple indiferència del crític o del públic depenien del grau de complicitat que podia establir amb el contingut de l'obra i amb les idees de l'artista. La paròdia era considerada, en canvi, com una mena d'acte terrorista en literatura, producte de l'escepticisme de l'autor i del seu menyspreu per la realitat. I l'acció destructiva,

no cal dir-ho, convenia ben poc a una realitat que, per a molts, es trobava en ple procés de formació. Com va dir Emili Tintorer, en una crítica que coincideix en molts aspectes amb l'apareguda a *El Poble Català*, «no sé si l'autor tenia intenció de fer obra satírica sèria, que hauria pogut ésser ben divertida, puig en realitat l'assumpto s'hi presta. Lo cert és que no resulta així. Fins com a gatada és massa tonta, massa inverossímil. Els bons autors d'obres còmiques lleugeres, com els de *vaudevilles* francesos, se'n preocupen sempre de que l'acció, quant menys aparentment, tingui un xic de verossimilitud. En Rusiñol, en aquesta obra, ni això. Sols fa broma barroera, sols presenta tipus de paròdia i sols fa xistos i jocs de paraules, en general, de taula de cafè».¹⁷⁹ La comparació que feia tot seguit Tintorer de l'obra de Rusiñol amb l'actuació política de Lerroux, considerat un dels principals enemics del catalanisme, és una prova irrefutable que l'actitud literària de l'autor era vista més amb temor que no pas amb indiferència. Com a mínim de moment:

En Rusiñol té acostumat el públic a coses sensacionals. Aquesta, per son títol, prometia ésser-ho. Per això el teatre es va omplenar. Resultà mansa. No hi ha per què queixar-se. Són *quiebras* de l'ofici, de l'ofici d'agitador. En Lerroux, per exemple, també s'hi troba de tant en tant amb desfetes semblants. En art com en política, decididament és més honorable ésser sèrio.

No crec que Santiago Rusiñol s'esperés, ni de bon tros, aquestes crítiques, ni tampoc la reacció del públic, la qual cosa fa pensar que el seu humor —modern, si ens el mirem des de la perspectiva actual— no era en absolut deliberat. «Amic Franqueza: Veig que l'obra no ha anat prou pel bon camí. Es veu que el nostre públic no es vol convèncer de que existeix un gènere cultivat a França, a Itàlia i sobretot a Anglaterra, que entre l'autor i el públic hi ha un acord de dir-se: "Passem un rato: riem i no volguem saber res més. Aquí som massa savis. De seguida volem caràcters, acció, verossimilitud (sobretot això), i no sé quantes coses més en obres que ni un s'ho proposa, ni ganes." No van riure? I, doncs, què volien més? Espero detalls en

179. Emili TINTORER, «Teatres», p. 735.

la vostra carta.»¹⁸⁰ L'autor no es va resignar al fracàs i, en comptes de defensar la comèdia tal com havia sortit de la seva ploma, es va prendre molt seriosament les recomanacions que li havien fet alguns dels crítics i va remodelar el text amb la sana intenció de plaure al públic del Romea. Així, en la carta on es planyia de la rebuda dispensada a *El bon policia* feia saber a Ramon Franqueza que li enviava també dues possibles esmenes per al final de la comèdia: «Entretant us envio dos cartes, del quadro del *cuartelillo* que m'han dit que era llarg. Sense veure'l fa de mal tallar. El de la quartilla 13 el poden tallar de seguida. No treu res. El de les quartilles 22 i 23 em sembla que també. Vós mateix, que haveu vist l'obra, i tant en aquest quadro com an el que segueix, si trobeu que es fa pesat, talleu-ho sense compassió. I ara Déu hi faci més que nosaltres. Escurçats els trossos que puguin ser pesats, quan el públic *natural* la vegi, crec que es divertirà, que és l'únic que demano per l'obra.»¹⁸¹

Tant si va ser Rusiñol com si va ser Franqueza l'encarregat de retallar els darrers moments d'*El bon policia*, de compassió no en va tenir gaire, ben al contrari. Si la primera versió de la comèdia, publicada de forma gairebé simultània a l'estrena,¹⁸² constava de dos actes que se subdividien en dos quadres, el primer, i en tres, el segon, la segona edició d'*El bon policia*, que va aparèixer només al cap d'uns mesos,¹⁸³ havia suprimit la pràctica totalitat del tercer quadre del segon acte, del qual havia deixat únicament part del final.¹⁸⁴ Les tres escenes suprimides

180. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Sóller, novembre 1905), sense datar, dins *Obres completes*, vol. II, p. 961.

181. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Sóller, novembre 1905), p. 961.

182. Santiago RUSIÑOL, *El bon policia*, Barcelona, Antoni López ed., 1905. És la reproducció exacta del manuscrit que es troba a la Biblioteca de l'Institut del Teatre i la versió que va ser recollida a les *Obres completes*, vol. I, p. 592-617. És també el text que es manté més fidel a la narració breu que va aparèixer recollida a *Aucells de fang*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1905.

183. Santiago RUSIÑOL, *El bon policia*, Barcelona, Antoni López editor-Llibreria Espanyola, 1906.

184. Cal remarcar, per cert, que de forma molt barroera, ja que se suprimeix del tot el personatge de l'escarceller sense abans haver-lo retirat de la taula del «personal». D'altra banda, l'entrada de Paula i els fills del bon poli-

tenen com a marc una cella del *cuartelillo* i es fonamenten en les converses entre Anton, el seu escarceller i un Josep desesperat que no sap com treure el seu estimat company de la comissaria. Són, com hem vist més amunt, unes escenes de to melodramàtic acusat que tendeixen, a més, a vehicular una reflexió moral explícita al voltant de l'engranatge de la justícia. Sense elles, Anton no arriba a posar els peus a la presó,¹⁸⁵ no coneix, òbviament, el seu escarceller, no arriba a pensar en la mort com a possible sortida de la situació, i l'obra s'acaba amb l'explicació gairebé immediata de l'embolic per part de Josep i amb la promesa de no tornar-hi més.

I és que Rusiñol ja havia posat les seves cartes damunt la taula: només li interessava que el públic «natural» s'ho passés bé durant una estona. Si per aconseguir-ho calia tallar es tallava, i no pas amb gaires miraments. Després, Eugeni d'Ors, des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, destinaria una de les seves columnes del *Glosari* a denunciar la situació del teatre català i no trobaria, a tall d'exemple, cap altre cas més significatiu que el del «paisatgista dels jardins aristocràtics» que, a l'hora d'escriure un drama, no podia fer res més que *El bon policia* d'acord amb la seva nova imatge d'autor «plaga».¹⁸⁶

cia —l'únic que es conserva del final de la primera versió de l'obra— perd tota la càrrega de tendresa i sentimentalisme que tenia en un bon començament. La mateixa entrada, en canvi, es converteix, a la segona versió d'*El bon policia*, en un dels desllorigadors de l'embolic, funció que no tenia en un primer moment. El que sí es manté en totes dues versions és la mateixa referència jocosa a la figura de Paula, amb una lleugera diferència. Si Josep, a la primera, diu «Vós, Paula, veniu a casa! Un altre es casarà amb vós. No sé qui serà, però no vull que moriu soltera!», a la segona, on el paper de la dona és més productiu dramàticament parlant, hi afegeix l'agraïment: «Anem, Paula, i gràcies per tot. Per vós conservaré l'empleio. El mes entrant vos casarem. No sé si serà am l'Anton o am mí, però no vull que moriu soltera.»

185. A la narració breu de títol idèntic recollida a *Aucells de fang*, Anton no només ingressa a la presó sinó que «al mes i mig encara hi era, i al cap de dos mesos també, fins que al fer els vuitanta dies i un dia d'haver-se'l descuidat allí dintre, no podent trobar cap pista, el van condemnar als tres duros».

186. XÈNIUS, «L'Adrià Gual», p. 465-466.

LA RECERCA DE NOUS PÚBLICS

Un dels episodis que va influir més decisivament en la construcció d'aquesta nova cara de la polièdrica imatge de Santiago Rusiñol va ser l'anada a Madrid que féu l'artista, amb la companyia d'Enric Borràs, per tal de promocionar el teatre català i, de passada, introduir la seva pròpia producció dramàtica dins el mercat espanyol. Rusiñol se n'anava amb l'aurèola d'«autor de moda» que li havia atorgat l'èxit d'*El místic* i amb la intenció de tornar convertit en l'«autor de moda» de l'escena madrilenya. El resultat, en un primer moment, no fou en absolut decebedor: Rusiñol va aconseguir aparèixer durant algunes temporades en les cartelleres dels teatres de Madrid, especialment en les del Teatro de la Comèdia i Princesa. Més tard, les coses van variar substancialment, i Santiago Rusiñol va haver de renunciar a aquesta parcel·la de públic que li permetia, si res més no, negociar amb molta més comoditat les condicions d'estrena de les seves obres amb Franqueza. Les raons d'aquesta renúncia tenen molt a veure, segurament, amb la mateixa «plagasitat» russinyoliana que Eugeni d'Ors no es cansava de denunciar, i amb els canvis que l'artista havia incorporat a la seva imatge pública, però n'hi ha d'altres que són extraliteràries, extraartístiques i tenen un mar de fons estrictament polític la ressaca del qual impediria a Santiago Rusiñol, «autor plaga» i «autor de moda», de surar.

Anem a pams: si en alguna cosa va arribar a ser unànime l'opinió de la crítica, a propòsit de l'estrena d'*El místic*, va ser en la valoració del paper representat per Enric Borràs, primer actor i director de la companyia del Teatre Romea.¹⁸⁷ Borràs s'havia anat guanyant, pas a pas, el favor del públic i el reconeixement de la crítica a partir de les interpretacions magistrals que havia fet de *Maria Rosa*, *La filla del mar*, *La pecadora*, *Mossèn Janot*, *Terra baixa* i *L'hèroe*, entre d'altres, però va ser

187. UN DE LA PLATEA, «Enric Borràs», dins *Pèl & Ploma*, núm. 98, octubre 1903, p. 306.

el personatge de Mossèn Ramon i, més concretament, les escenes de l'agonia final d'*El místic*¹⁸⁸ les que li van atorgar la fama de principal actor del teatre català i capdavanter de la renovació escènica a Catalunya. Aquesta fama, que es podia fer extensible a la companyia del Romea i es podia relacionar també sense gaire esforç amb el moment de puixança que vivia durant el tombant de segle l'escena catalana, va arribar a oïdes de l'empresari del Teatro de la Comedia de Madrid, Tirso Escudero, que va fer mans i mànigues per portar actor, companyia i repertori a les taules del seu teatre per tal de mostrar al públic madrileny, ni que fos amb només vint representacions, les noves tendències del teatre català.¹⁸⁹

Així, un cop finalitzada la temporada de primavera al Romea, els darrers dies de maig de 1904, la companyia d'Enric Borràs va marxar cap a Madrid disposada a representar en català un repertori format per obres de Frederic Soler, Emili Vilanova, Albert Llanas, Pompeu Creuhet, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol i Ignasi Iglésias.¹⁹⁰ En el mateix tren van marxar també Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo i el crític teatral de *La*

188. Jacinto CAPELLA, «*El místic*», dins *La Renaixensa*, 7-XII-1903.

189. «Borràs a Madrid», dins *La Renaixensa*, 9-I-1904, a propòsit d'un article de CARAMANCHEL aparegut a *La Correspondencia de España*, on s'assenyala explícitament que una de les obres del repertori ha de ser *El místic*. Cal tenir en compte, a més, que Catalunya, en aquests moments, està de moda. Causes: la primera i principal, la conversió del catalanisme en un partit modern que suposa una alternativa a l'encarcat sistema polític espanyol i, per tant, un possible model d'actuació. No oblidem, d'altra banda, la intensa activitat cultural que genera el Principat. Vegeu, en aquest sentit, «En Gedeó, morenet», dins *Gedeón*, núm. 445, 3-VI-1904, s. p., i «Notas bibliográficas», dins *Gedeón*, núm. 446, 10-VI-1904, s. p. Hi apareix una expressió catalana amb el comentari següent: «digámoslo en catalá, que es el idioma de moda hoy entre los intelectuales.» També «Cataluña en Madrid», dins *El Liberal*, 27-V-1904 (ed. de nit) on es planteja que va ser a les pàgines d'*El Liberal* on es va promoure i impulsar la idea de portar el teatre català a Madrid, i «El mayor asunto del día», dins *El Liberal*, 29-V-1904 (ed. de nit).

190. Una crònica més o menys completa de les vint representacions a E. CONTRERAS Y CAMARGO, «Crònica general», dins *El Teatro*, núm. 44, maig 1904, p. 4-6, i a Alejandro MIQUIS, «El teatro catalán», dins *El Teatro*, núm. 45, juny 1904, p. 9-16.

Publicidad, Josep M. Jordà,¹⁹¹ amb la ferma intenció de seguir fil per randa l'experiència dels comedians i, com a mínim en el cas de Rusiñol, per tal de treure'n el màxim rendiment professional, tant pel que fa a la pintura com pel que fa al teatre. L'autor dels *Jardins d'Espanya*, prou conegut a Madrid com a pintor, com a autor d'*Oracions* i *Fulls de la vida* i, sobretot, com a capdavanter del modernisme,¹⁹² pretenia, sens cap mena de dubte, donar a conèixer la seva nova faceta artística, el teatre, no ja des del punt de vista de la innovació per la innovació, el refinament i l'elitisme a través dels quals havia presentat la seva obra literària a Madrid pocs anys abans, sinó com a proposta dramàtica destinada a un públic ampli. Borràs li va representar al teatre de la Comedia *L'alegria que passa*, *El pati blau* i *El místic*. Va ser, però, aquesta darrera obra la que va assolir una més gran acceptació —«*El místico* puede y debe considerarse como uno de los mejores dramas modernos», diu el cronista d'*El Teatro*—¹⁹³ i, sembla, un èxit clamorós, que es tornaria a repetir, al cap de pocs mesos, amb motiu de l'estrena del drama en castellà.

Efectivament, el gener de 1905 es va estrenar al mateix Teatro de la Comedia la versió castellana d'*El místic*.¹⁹⁴ De la traducció, se'n va ocupar Joaquín Dicenta i el paper principal va tornar a ser per a Enric Borràs, que havia acabat confirmant,

191. «Teatros: Viaje de la compañía de Romea», dins *La Tribuna*, 24-V-1904.

192. Cal recordar l'emblemàtica participació de Rusiñol a *Helios* (1903-1904). Ja al primer número de la revista, aparegut l'abril de 1903, hi van aparèixer publicats «Colección de recuerdos», «Luz fría», «Luz apagada» i «Agradecimiento», textos extrets del recull *Fulls de la vida* en traducció de Gregorio Martínez Sierra. Més endavant, «El mal del pueblo» d'*El poble gris* (núm. 6, setembre 1903, p. 149-155). Pel que fa a *Alma Española* (1903-1904), hi apareix una extensa ressenya dels *Jardins d'Espanya*, per Miquel S. Oliver, i nombroses reproduccions de pintures al núm. 13, 31-I-1904, p. 6-7.

193. *El Teatro. Suplemento mensual de «Nuevo Mundo»* (1900-1905), dirigit per Salvador Canals. Vegeu ZEDA, «Crónica general», núm. 45, juny 1904, p. 2-3.

194. E. CONTRERAS Y CAMARGO, «*El Místico*», dins *El Teatro*, núm. 52, gener 1905, p. 4-8.

amb l'acceptació del contracte que li havia ofert Tirso Escudero, tots els temors sobre si abandonava o no l'escena catalana que planaven sobre els medis intel·lectuals catalanistes des de la primera anada de l'actor català a Madrid.¹⁹⁵ D'aquesta manera, Santiago Rusiñol havia aconseguit d'obrir-se una petita esclatxa en el mercat teatral castellà. Petita, certament, perquè el dramaturg es va emparar sempre en el recurs de la traducció, però segura, ja que li havia de permetre conservar intacta la seva pureza com a autor en llengua catalana davant del seu públic.¹⁹⁶

195. M. y G. [J. Morató], «Teatres», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 50, 15-V-1904, p. 325; VIROLET, «A Ca la Talia», dins *Cu-cut!*, núm. 126, 26-V-1904, p. 344-346: «Tinc una por que aquest any hagi sigut el darrer del teatre català! Perquè, veuran, ara la companyia va a Madrid...»; LLEIXIU, «Lista de la bogadera», dins *Cu-cut!*, núm. 128, 9-VI-1904, p. 370-371: «confiem molt en el seny, prudència i amor al teatre català, del que tantes proves n'ha donat en Borràs, perquè puguem suposar que s'escolti els cants de la sirena enganyosa que vol temptar-lo», i, novament, VIROLET, «A Ca la Talia», dins *Cu-cut!*, núm. 131, 30-VI-1904, p. 423-424. Aquests temors esdevenen atacs furibunds a *La Tralla*. Vegeu K.TA.LA, «A La Epoca», núm. 31, 27-V-1904, p. 6; K.TA.LA, «Als rotativeros», núm. 32, 3-VI-1904, p. 2: «Si no fos que sempre ens en heu fet, diríem que ens torneu a fer fàstich», i MONGETES, «Comèdia ridícula: Els èxits mentida. Eminències d'encàrrec. Bromistes i bohemis capitalistes. Autors dramàtics de per riure. Un primer actor autòcrata. Bombos a tant per línea», núm. 34, 17-VII-1904, p. 2. El setmanari *Juventut*, per la seva banda, demostra un gran interès per l'afer Borràs. La informació és coberta per un irònic Rafel VALLÈS i RODERICH —pseudònim de la Redacció de *Juventut*—, a «La trepa d'en Borràs o ¡San-Tiago y cierra España! i Madrid és nostre», dins *Juventut*, núm. 227, 26-VI-1904, p. 384-386, a «Els emigrants», núm. 230, 7-VII-1904, p. 425-427, i a «La guillada d'en Titó o ¡Camí del sol a la inversa! i a ponent hi ha bons cigrons», núm. 230, 7-VII-1907, p. 432-434.

196. L'actitud de Santiago Rusiñol a Madrid va decebre, però, els catalanistes més abrandats ja que en comptes de reconèixer-hi l'agosarat autor de *L'hèroe*, hi van veure un autor interessat únicament a triomfar. Així, si en un primer moment veuen amb bons ulls la campanya d'Enric Borràs a Madrid i des de les pàgines de *Juventut* es demana que es representi *L'hèroe* i «que els digui *allò*» («Noves», núm. 225, 2-VI-1904, p. 358), ben aviat s'adonen que «si a la cort no s'ha representat *L'hèroe*, ha sigut per [...] l'aplauso» («Noves», núm. 228, 23-VI-1904, p. 406) i qualifiquen despectivament l'esmentada campanya d'«odissea artístic-industrial d'en Borràs, Rusiñol i companyia, dignes competidors dels del Foment de la Producció Nacional». Vegeu Oriol MARTÍ, «Pobre!!!», dins *Juventut*, núm. 233, 28-VII-1904, p. 481-483.

És en aquest sentit com cal entendre la col·laboració que va mantenir Rusiñol amb María Lejárraga i Gregorio Martínez Sierra durant aquests anys. Ja feia temps que els escriptors madrilenys, marit i muller i col·laboradors literaris, tenien Santiago Rusiñol com a referent indispensable de la seva obra, però és justament en el decurs de 1904 quan aquesta admiració es va concretar en una relació directa a doble —o triple—¹⁹⁷ banda. Martínez Sierra va finalitzar la traducció al castellà d'*El poble gris*¹⁹⁸ i, en contrapartida, Rusiñol li va encapçalar una de les seves primeres obres, *Sol de la tarde*, amb un pròleg.¹⁹⁹ Al cap d'un any, el matrimoni i l'artista català van coincidir a París. De l'estada conjunta, en va sortir *La feria de Neully* i el compromís, per part de Rusiñol, de fer-ne la versió catalana²⁰⁰ per tal d'editar-la en una de les col·leccions d'Antoni López, però sobretot la voluntat de seguir una regular dinàmica de col·laboracions basada en la traducció —als Martínez Sierra és deguda l'existència en castellà del recull *Pájaros de barro* i dels drames *Buena gente*, *La fea*, *El buen policía*, *El enfermo crónico*, *La madre* i *El indiano*— i en la creació literària a tres mans. *Vida y dulzura*, comèdia que va aparèixer en català amb el títol d'*Els savis de Vilatrista*, *Ocells de pas* i *Cors de dona* són els resultats directes d'aquest procedi-

197. María MARTÍNEZ SIERRA, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Mèxic, 1953. Per a una reivindicació de María de la O Lejárraga com a autora real de l'obra dramàtica de Gregorio Martínez Sierra, vegeu Antonina RODRIGO, *María de la O Lejárraga, una mujer en la sombra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992. Pel que fa a la relació entre Santiago Rusiñol i els Martínez Sierra, Patricia O'CONNOR, *Gregorio y María Martínez Sierra: Crónica de una colaboración*, Madrid, Signo Impresiones, 1987.

198. «El papel vale más! (Notas bibliográficas)», dins *Gedeón*, núm. 417, 26-VIII-1904, s. p.

199. Santiago RUSIÑOL, «Oración: Al sol poniente», dins Gregorio Martínez Sierra, *Sol de la tarde*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1904, p. 9-11. Es tracta d'un dels poemes en prosa d'*Oracions*. Rusiñol va ser l'autor de la portada d'una important obra dels Martínez Sierra, *Teatro de ensueño*, Madrid, Imp. de Samorán y Cía, 1905.

200. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, *La fira de Neully*, Barcelona, Antoni López ed., s. d. Sobre la traducció de *La fira de Neully*, vegeu María MARTÍNEZ SIERRA, *Gregorio y yo...*, p. 58. Malgrat tot, no es va publicar fins a l'any 1907.

ment, emprat, com va explicar María Martínez Sierra molts anys més tard, per deferència de Santiago Rusiñol envers ells:

A su amistad debemos el primer paso decisivo en nuestro camino de autores dramáticos. Nuestro «modernismo» seguía cerrándonos las puertas de todos los teatros. [...] Rusiñol se dolió de nuestra melancólica resignación, que él, más «farandulero» que nadie, comprendía también mejor que nadie, y un día nos dijo: «Este año estrenan ustedes.» «¿Cómo?», preguntamos asombrados de la seguridad con que lo afirmaba. «Estrenan ustedes porque ahora mismo vamos a escribir una obra en colaboración, y se estrenará esta temporada en el teatro de la Comedia, si es que el empresario pretende que figure mi nombre en su cartel.» Hay que darse cuenta de lo que representaba el ofrecimiento de Santiago Rusiñol. Estaba entonces en lo más alto de su fama como autor dramático, y nosotros, en esa rama de la literatura, no éramos nadie.²⁰¹

Vida y dulzura, tal com els va prometre Rusiñol, es va estrenar a Madrid la nit de l'11 d'abril de 1907 i *Els savis de Vilatrista*, al Teatre Romea de Barcelona, la nit del 18 d'octubre del mateix any. Des de la primera campanya de teatre català a Madrid ja havien passat tres anys. Tres anys que l'artista havia aprofitat per captar un nou públic i consolidar, també a Madrid, la seva faceta de dramaturg professional. De fet, el seu èxit a l'escena castellana, ni que fos molt relatiu, li havia permès pel cap baix de jugar amb un cert avantatge en els tractes que mantenia amb Ramon Franqueza. La correspondència que van intercanviar durant aquests anys amb una gran freqüència autor²⁰² i empresari reflecteix molt clarament la capacitat negociadora de Santiago Rusiñol, el control que tenia de determinades estratègies de mercat i el pragmatisme que dominava tots i cadascun dels passos que feia en el terreny del teatre. Així, de la mateixa manera que, després del fracàs de *La lletja*, Rusiñol va demanar a Franqueza que inclogués el drama a la cartellera «encara que no siga més que una o dos

201. María MARTÍNEZ SIERRA, *Gregorio y yo...*, p. 58-60.

202. Rusiñol passa, durant aquests anys, llargues temporades a Mallorca. Tota la correspondència Rusiñol-Franqueza, que es conserva a la col·lecció teatral Artur Sedó dipositada a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona, és datada a les Illes.

vegades» perquè «com comprendreu, no és altre el meu empenyo que el que consti que no me l'han tirada al fossó»,²⁰³ no es va estar de reconèixer, pel que fa a l'estrena de *La bona gent* primer a Madrid que a Barcelona, que «a mi m'hauria agradat que s'estrenés primer en català, i dic m'hauria agradat, però no sé si convingut. Si *La lletja* s'hagués estrenat a Madrid, com que allí encara no hi tinc rebentadors, és probable que hauria passat»,²⁰⁴ i va utilitzar, a l'hora de demanar a l'empresari del Romea que els protagonistes de *La mare* fossin una característica i un galant «de primera», un argument d'allò més convincent:

Si no els teniu, o no els trobeu, més m'estimo no donar-la en català. Estic escamat. Ja van dos obres que em passa lo que no passa mai: que tant *La lletja*, com *La bona gent* tinguin més èxit les traduccions que l'original, sent aixís que ja sabeu que sempre passa lo contrari.²⁰⁵

No cal dir que Santiago Rusiñol va tenir a la seva disposició per a l'estrena de *La mare* a Barcelona, la nit del 20 de febrer de 1907, el millor planter d'actors i actrius de la companyia del Romea. *La madre*, en traducció de Martínez Sierra, no s'estrenaria al Teatro de la Princesa de Madrid fins al desembre del mateix any, i, com veurem, el resultat no havia de ser tan falaguer com s'esperava l'autor.

La projecció de Santiago Rusiñol a Madrid no va assolir els resultats que havien augurat els seus primers èxits. Curiosament, l'acceptació de les seves obres per part d'importants sectors de la intel·lectualitat madrilenya va passar per un procés paral·lel al que va experimentar el moviment catalanista: exaltació en un primer moment, recel més endavant i, finalment, rebuig declarat. La figura de Rusiñol, a Madrid, ja feia temps que s'havia convertit en un dels emblemes del catalanisme, gai-

203. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Palma, 10-IX-(1905)), dins *Obres completes*, vol. II, p. 962, sense datar.

204. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Sóller, Hotel de la Marina, aprox. final 1905), dins *Obres completes*, vol. II, p. 953-954, sense datar.

205. Santiago Rusiñol a Ramon Franqueza (Valldemossa, febrer-març 1907), Biblioteca de l'Institut del Teatre.

rebé al mateix nivell que la barretina, les quatre barres o *Els segadors*. El seu paper com a capdavanter del modernisme va ser considerat, en el marc del conflicte de les colònies, com un clar model d'actuació regeneracionista que va interessar plenament els intel·lectuals més actius del final de segle espanyol. Modernitat, revitalització del cos malalt d'Espanya, sang nova, eren idees fàcilment identificables amb la imatge del pintor dels *Jardins d'Espanya* o, millor dit, dels *Jardines de España*, ja que Santiago Rusiñol no es va preocupar mai de desmentir —si és que calia desmentir-les— les interpretacions netament espanyolistes de la seva producció pictòrica. L'ambigüitat de què es revestia l'obra i l'actuació pública de l'artista, potenciada per la comparació inevitable amb el paper que el seu germà Albert representava dins del catalanisme, havia fet possible l'acceptació i fins i tot l'admiració dels intel·lectuals madrilenys, acceptació i admiració que es van anar convertint en rebuig declarat a mesura que el catalanisme deixava de ser una idea per convertir-se en un projecte polític concret i, encara més, en el projecte unitari que suposava el moviment de Solidaritat Catalana. Perquè Santiago Rusiñol, que fins al moment mai no havia professat explícitament idees polítiques, es va declarar «solidari» i es va avenir a fer campanya activa a favor d'aquest projecte.²⁰⁶ Així, com que la promoció de l'obra dramàtica russinyoliana a Madrid va coincidir de ple amb el debat polític a l'entorn de la Solidaritat,²⁰⁷ no fóra gens estrany que l'artista hagués hagut de

206. A part de declarar-se'n al *Glosari*, participa en diferents actes solidaris. Vegeu XOFRE, «Desde la Meseta: Catalanes en Madrid. Una cena en Botín», dins *La Tribuna*, 16-XI-1907. De tota manera, els lligams de Rusiñol amb el catalanisme solidari ja van començar a quedar bastant clars força abans de la concreció del moviment, com ho demostra la carta que l'artista va enviar al seu amic Eduard López Chavarri des de París el 22 de maig de 1905. Vegeu Santiago Rusiñol a Eduard L. Chavarri (París, 22 maig 1905), dins *Obres completes*, vol. II, p. 945-946.

207. És interessant l'estudi de Cecilio ALONSO, *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*, Alacant, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1988. L'actitud antisolidària i fins i tot anticatalana que domina determinats sectors madrilenys és a bastament comentada per la premsa solidària a Catalunya. Vegeu, entre d'altres, «De política: L'actitud d'El País», dins

pagar directament les conseqüències de la conflictiva situació. Això és el que, segons sembla,²⁰⁸ explica el fracàs estrepitos de *La madre* a Madrid, estrenada al Teatro de la Princesa a final de novembre de 1907,²⁰⁹ una obra que, en canvi, havia aguantat mesos i mesos a la cartellera del Romea²¹⁰ i que, en general, la crítica de Barcelona havia considerat com una de les millors produccions sorgides de la ploma de Santiago Rusiñol.

A començament de desembre, l'autor català es va veure obligat a fer un pas que ben poques vegades va haver de tornar a repetir en el decurs de la seva trajectòria artística: retirar una obra d'un teatre. Rusiñol no va dubtar a treure de la cartellera de la Princesa *La madre* atesa la poquíssima aflluència d'espectadors que havia atret l'obra a causa de la campanya de desprestigi de què va ser objecte, després de l'estrena, per part dels crítics dels diaris més llegits de la ciutat: *El Imparcial*, *El Heraldo*, *El Liberal* i, sobretot, *El Mundo*. Manuel Bueno, un dels principals orquestradors de la campanya i redactor d'*El Mun-*

El Poble Català, 3-X-1907; «De política: Israel a Catalunya», dins *El Poble Català*, 17-X-1907, sobre l'article de Pío BAROJA a *El Mundo*, 15-XI-1907 titulat «El problema catalán. La influencia judía»; «De política: Chauvinisme castellà», dins *El Poble Català*, 21-X-1907, i Josep Pous i PAGÈS, «Tot passant: Traient-nos la careta», dins *El Poble Català*, 24-X-1907, crònica jocosa d'un sopar jueu a la Maison Dorée com a resposta a l'article de Pío Baroja, amb la participació d'Utrillo, Ramon Casas, Hurtado, Marial, Salvatella, Rodés, Serra, Cabot, Riquer, Pena, Vilumara, A. Riera i Pous i Pagès. A més, Fòsfor [Gabriel ALOMAR], «Sportula: El nostre semitisme» i Josep M. FOLCH i TORRES, «Encara per a En Pius Baroja», dins *El Poble Català*, 29-XI-1907 i 7-XII-1907.

208. MAX, «Paradojas: La guerra intelectual», dins *Las Noticias*, 6-XII-1907, i XOFRE, «Desde la Meseta: Leed, catalanes. Se imponen las represalias», dins *La Tribuna*, 3-XII-1907, a més de XOFRE, «Desde la Meseta: Exóticos y adaptables», dins *La Tribuna*, 7-XII-1907. També C. C., «Cotidianas», dins *La Vanguardia*, 5-XII-1907. El dia anterior, aquest diari havia reproduït part de l'article aparegut a *La Tribuna*.

209. XOFRE, «Desde la Meseta: El triunfo de Rusiñol», dins *La Tribuna*, 28-XI-1907.

210. Paradoxalment, el fracàs de Madrid va coincidir amb la 90^a representació del drama a Barcelona. Vegeu *La Tribuna*, 15-XII-1907. Va coincidir també amb l'estrena en italià de l'obra per part de la companyia Vitaliani i amb l'estrena de l'obra en castellà a Barcelona, al Teatre Eldorado.

do, el diari antisolidari per excel·lència,²¹¹ va qualificar l'obra de «cursi» en consonància amb el públic que solia freqüentar el teatre de la Princesa, que, sembla, va acollir l'estrena de *La madre* amb prou entusiasme.²¹² Abonaven l'opinió de Bueno, Laserna, Pérez Zúñiga, Baroja²¹³ i Valle-Inclán, «por razones de patriotismo» que ben poca cosa tenien a veure amb la qualitat intrínseca de l'obra, però que van aconseguir de foragitar els potencials espectadors del drama. «Unos señores abonados pidieron que se les permutaran los días de función porque no querían “ver obras de solidarios” (?); otro día se presentaron a Oliver unos cuantos individuos que dijeron ser una comisión de habituales concurrentes del teatro, pidiendo que se retirase del cartel la obra “porque se trataba de un autor catalanista y esto les repugnaba”», explicava el corresponsal de *La Tribuna*²¹⁴ abans de passar a lloar la decisió de Santiago Rusiñol, disposat a retirar també totes les altres obres que tenia lliurades o emparaulades amb les empreses teatrals de Madrid.

La premsa solidària de Barcelona, amb poques però significatives excepcions, va veure l'afer de *La madre* com un clar desafiament a la causa i va intentar de promoure una reacció generalitzada en desgreu de Rusiñol i de Catalunya, ja que, en darrer terme, ¿què representava el «bueno de Santiago Rusiñol», «una gloria catalana, ya consagrada» sinó la dignitat de tot un poble?²¹⁵

211. Cecilio ALONSO a *Intelectuales en crisis*, p. 115-158. L'ambient catalanòfob queda perfectament reflectit en les queixes constants que apareixen a diaris barcelonins com *La Tribuna* o *Las Noticias*, entre d'altres. Vegeu «¡Basta ya! La turba catalanófoba», dins *La Tribuna*, 21-XI-1907; LUIS DE ESPAÑA, «El problema catalán. A Don Pío Baroja», dins *La Tribuna*, 21-XI-1907.

212. XOFRE, «Desde la Meseta: El triunfo de Rusiñol», dins *La Tribuna*, 28-XI-1907.

213. Pel que fa al rebuig de Baroja envers l'obra de Santiago Rusiñol, cal dir que també es fa extensible al traductor de *La mare* al castellà, Martínez Sierra. Vegeu «El problema catalán. La influencia judía», dins *El Mundo*, 15-XI-1907.

214. XOFRE, «...Leed catalanes. Se imponen las represalias».

215. «Novas: Els madrilenys contra els catalans», dins *La Escena Catalana*, núm. 62, 7-XII-1907, p. 8, i la notícia sobre la funció de desgreu celebrada en honor de Santiago Rusiñol a «Teatres», dins *La Escena Catalana*,

Es tractava de recollir el guant que llançava a la cara dels catalans la intel·lectualitat madrilenya, recelosa, sembla, de la puixança del catalanisme i dolguda per la pèrdua de mercat a Catalunya,²¹⁶ i acceptar l'inici de la «guerra intel·lectual»²¹⁷ a què els desafiaven Manuel Bueno i companyia²¹⁸ trencant tota relació cultural amb Madrid. Per «decoro nacional», per «razones de moral, de higiene y de patriotismo, el público de Barcelona y los públicos de todos los pueblos de Cataluña deben obligar también a las empresas a que retiren de los carteles todas estas mamarrachadas del género ínfimo que los autores madrileños exportan a provincias, contra los cuales nos hemos rebelado», es demana des de *La Tribuna*²¹⁹ en un clar intent d'identificar els detractors de la Solidaritat amb els pseudointel·lectuals marginats en el món del periodisme, de la bohèmia més negra i ressentida que es mou només per interessos baixos. És la mateixa idea que plana per damunt dels comentaris que apareixen a *Las Noticias*. Després de reduir la procedència del complot intel·lectual a una colla d'intrigants que poca cosa tenien a veure amb els «aguerridos generales de la literatura castellana» —Galdós, Echegaray, Benavente, els germans Quintero, etc.—, el diari barceloní proclama la necessitat que «todos los que en Cataluña se preocupan de cosas de arte y aun el pueblo en general vean si ha llegado el caso de tomar alguna medida contra esta bazofia artística de exportación llamada género chico que infesta muchos de nuestros teatros. Una campaña noble y leal, en nombre de la moralidad y buenas costumbres públicas, que diera por resultado la supresión de tanta inmundicia “sicalípti-

núm. 63, 14-XII-1907, p. 3. *El Poble Català*, per la seva banda, s'adhereix a la funció de desgreuge i homenatge «a l'insigne escriptor català don Santiago Rusiñol» al Teatre Romea. Vegeu «Lletres y Arts», 8-XII-1907.

216. MAX, «Paradojas: La guerra intelectual», dins *Las Noticias*, 6-XII-1907.

217. MAX, «Paradojas...»; XOFRE, «...Leed catalanes. Se imponen las represalias», i C. C., «Cotidianas», dins *La Vanguardia*, 5-XII-1907.

218. «Vascongados de doublé. Los cuatro sabios de Grecia: Baroja, Unamuno, Bueno y Grandmontagne», dins *La Tribuna*, 9-XII-1907.

219. XOFRE, «...Leed catalanes. Se imponen las represalias».

ca”, además de compensar a nuestros autores de los quebrantos en Madrid surgidos, sería una digna respuesta y una lección provechosa para los mismos chauvinistas de la corte que olvidan con inconcebible ligereza la buena parte de garbanzos que en su puchero ponemos los catalanes».²²⁰

No podem passar per alt aquest interès de la premsa solidària a identificar Catalunya amb moralitat i Madrid amb «*sicalipsi*» en un clar intent de justificar i, fins i tot, de dignificar el fracàs de Rusiñol a la *villa y corte*. Com si d'un màrtir de la causa es tractés, Rusiñol hi és presentat com un autor essencialment íntegre, incapaç de renunciar a la dignitat de la seva obra a canvi dels aplaudiments del gran públic madrileny i del visticplau d'uns crítics que no s'estaven de defenestrar-lo. A Madrid, comenta el corresponsal de *La Tribuna*, només aconseguen de tenir una certa acceptació aquells autors sense escrúpols que ofereixen a la «gran fera» aliment per als seus baixos instints. És el cas, per exemple, de Jacint Capella, les obres del qual assolixen èxits notables en diversos teatres de Madrid en el mateix moment que Santiago Rusiñol ha de retirar les seves de la cartellera de la Princesa. «La intelectualidad catalana fracasa en Madrid con el autor ilustre del *Héroe* y *La mare*, y triunfa con el autor de *La gatita blanca* y *Els allotjats*», denuncia Xofre.²²¹ Capella fa aparèixer a escena «personajes diciendo porquerías de pésimo gusto y chistes sin sombra de ingenio, pero que el público soportó sin indignarse y hasta viéndose satisfecho y benévolaente escandalizado». Per això, encara que la crítica consideri el producte ofert per l'autor del *Llibre del dolor* i excrític teatral d'una publicació tan poc «*sicalíptica*» com *La Renaixensa*,²²² «muy malito, mal escrito y demasiado sucio», hi ha una raó incontrovertible que, si bé no evita del tot

220. MAX, «Paradojas», ja esmentat, i també «Els madrilenys contra els catalans».

221. XOFRE, «Desde la Meseta: Exóticas y adaptables», dins *La Tribuna*, 7-XII-1907.

222. L'actitud de Capella sorprèn la crítica en general. Vegeu, com a mostra, J. PUJOL Y BRULL, «Teatros: *Le billet de logement. (Els allotjats)*», dins *Juventut*, núm. 236, 18-VIII-1904, p. 530.

les rebentades, aconseguix de mantenir l'afluència de públic: «entretiene y quedará en el cartel, porque a la gente le gusta...»

No cal dir que la distància abismal que separa el cas de Capella i el de Rusiñol fa inviable qualsevol tipus de comparació. D'entrada, el públic que es proposava de captar Rusiñol té poca cosa a veure amb el públic de Capella, el qual, d'altra banda, era ben lluny de posseir la significació emblemàtica del seu padrí literari. De fet, als intel·lectuals o pseudointel·lectuals que a final de 1907 qualificaven de «cursi» *La madre* o que criticaven la «banalitat» i l'extrema «facilitat» de l'obra de Rusiñol, com és el cas de Baroja,²²³ els preocupava ben poc que Jacint Capella omplís els teatres de Madrid de comèdies «sicalíptiques». No restaven, en canvi, impassibles davant la pèrdua de dignitat artística que havia experimentat, si no per la banda de la «sicalípsis», sí per la de l'igualment obscè sentimentalisme, un autor que els havia servit, pocs anys abans, per emmirallar-hi el seu propi esperit crític i la seva voluntat regeneradora,²²⁴ i que ara veien com l'autor de moda d'una Catalunya que se'ls presentava com a problema.

223. PÍO BAROJA, «El problema catalán...».

224. JAUME MASSÓ I TORRENTS, a *Cinquanta anys de vida literària*, Barcelona, Edició d'Homenatge, 1934, fa referència a l'actitud «solidària» dels intel·lectuals madrilenys —Manuel Bueno inclòs— davant l'afer del *Cu-cut!* i *La Veu de Catalunya* el 1905. L'animadversió és, per tant, posterior i deu anar, efectivament, relacionada amb el moviment de Solidaritat. No descarto, però, la importància que també hi puguí tenir l'evolució estètica experimentada per Rusiñol.

LES ESCOMESES DELS JOVES

Tot i que l'afer de *La mare* a Madrid va provocar una clara revifalla de les simpaties que inspirava la figura de Santiago Rusiñol entre la premsa solidària, no es pot dir que en aquests moments la producció dramàtica i literària en general de l'autor de *L'alegria que passa* obtingués la sanció unànime per part de la crítica. En efecte, encara que, per la seva banda, els redactors d'*El Poble Català*, uns dels principals detractors de la producció dramàtica russinyoliana durant aquests anys, es veiessin en l'obligació de defensar les qualitats de l'artista en el terreny del teatre davant dels afronts que arribaven de Madrid,¹ *La Veu de Catalunya* es va mantenir ferma en la seva opinió que l'obra de Santiago Rusiñol pecava de facilitat i encarcament com a mínim des de l'estrena d'*El místic* i no va tenir escrúpol a l'hora de remarcar la noblesa, «per lo rara, més d'agrair» amb què la crítica madrilenya «va dissecar l'obra senyalant els seus defectes».²

No cal dir que el diari de la Lliga compartia el menyspreu que el catalanisme en bloc projectava contra els intel·lectuals espanyols que havien protagonitzat la reacció antisolidària a Madrid. Les pàgines de *La Veu*, igualment com d'altres publicacions dirigides pels intel·lectuals del partit regionalista, es

1. «De política: *Chauvinisme castellà*», dins *El Poble Català*, 21-XI-1907.

2. F., «Cròniques de Madrid: *La madre*, en Rusiñol, el públic i la crítica», dins *La Veu de Catalunya*, 3-XII-1907.

van omplir de notes, cartes i articles destinats a contestar les acusacions contra el moviment de Solidaritat Catalana que dia sí i altre també apareixien a la premsa de Madrid.³ Una de les que va provocar més enrenou, deguda a la ploma d'un Pío Baroja entestat a demostrar l'ascendent jueu dels catalans, va inspirar tres interessants —iròniques i combatives— lletres de Josep Carner.⁴ Lluny, però, de restituir la imatge de Santiago Rusiñol, víctima del sarcasme barojà, com sí ho havien fet, en canvi, publicacions com *El Poble Català*,⁵ Carner es va limitar a puntualitzar, en aquests articles, una sola de les afirmacions de l'escriptor basc a propòsit de l'artista. Davant la referència a Rusiñol «como la figura representativa de la Cataluña artística actual»,⁶ Carner es va veure en l'obligació de retreure a Baroja el seu absolut desconeixement del modern moviment intel·lectual a Catalunya i a invalidar, per tant, qualsevol dels seus judicis. D'aquesta manera, a més de convertir els arguments de Baroja en una pura enrabiada producte de la indignació contra la marxa imparabile del moviment polític catalanista —«en el fons

3. Per exemple, Josep M. LÓPEZ-PICÓ, «Sus intelectuales y los nuestros», *La Cataluña*, núm. 9, 30-XI-1907, p. 6, contra Pío Baroja i Manuel Bueno; les cartes creuades d'Eugenio d'ORS, «Carta abierta a Martínez-Sierra (judío judaizante)», dins *La Cataluña*, núm. 10, 7-XII-1907, p. 6, i de G. MARTÍNEZ SIERRA, «Respuesta a Eugenio d'Ors», dins *La Cataluña*, núm. 11, 14-XII-1907, p. 11, i l'article de Ramiro DE MAEZTU, «Cataluña y sus críticos», dins *La Cataluña*, núm. 12, 21-XII-1907, p. 13, que reconeix la importància que té per a Espanya la proposta política de Catalunya. Cal recordar també la campanya de prestigi d'un autor com Martínez Sierra orquestrada per la premsa catalanista. És presentat com una víctima, per la seva defensa de Catalunya i dels catalans, de les iras dels seus incivilitzats compatricis. Vegeu XÈNIUS, «Els noucentistes espanyols: Gregorio Martínez Sierra», dins *La Veu de Catalunya*, 17-XII-1907, recollit dins *Glosari. MCMVII*, Barcelona, Tallers Gràfics Montserrat, 1915, p. 10-12, i J. M. LÓPEZ PICÓ, «Letras castellanas: La casa de la primavera», dins *La Cataluña*, núm. 11, 14-XII-1907, p. 3, a més de la ressenya que li va dedicar Josep Carner a *La Veu*.

4. JOSEP CARNER, «Lletra a D. Pío Baroja», dins *La Veu de Catalunya*, 19-XI-1907; «Lletra... I», 21-XI-1907, i «Lletra... III», 22-XI-1907.

5. FOSFOR [Gabriel Alomar], «Sportula: El nostre semitisme», dins *El Poble Català*, 29-XI-1907.

6. PÍO BAROJA, «El problema catalán...».

vostè està indignat només que contra el fet d'una cultura; i la profunditat i la veritat de la seva indignació són per mi una exquisida garantia de que Catalunya comença a ésser un país normal», escriu Carner—,⁷ relegava la figura de Santiago Rusiñol, si no al terreny de l'arqueologia, a un vergonyant segon o tercer pla dins el panorama literari i cultural coetani. Així, conclouïa Carner a la tercera i última carta, «respecte a la literatura no li puc reconèixer plena autoritat, ja que vostè no sap el català (com ho demostra en els versos valencians inintelligibles que apareixen en el *Paradox Rey*)», i, tot seguit, advertia a Baroja que el sol fet de desconèixer «l'existència, o la prestidigita, de tothom que no sigui en Rusiñol, en Pompeu Gener i l'Iglésias!» o dir, tant se val, que «en Rusiñol és la figura representativa de la Catalunya artística actual», constituïen les proves més evidents de la seva manca de criteri en relació amb la situació política i cultural catalana:

En Rusiñol té un valor positiu —encara que «faci cara de jueu»— però ¡què ha de contenir ni en el més lleu esquema res de totes aquestes fortes corrents que donen valor a la nostra vida, positivisme històric, nòrdics espiritualismes d'expressió extàtica, humanisme ple de *morbidezza*, arbitrarietat, immens anhel cultural, imperialisme, severa filosofia equilibrada, futurisme, estètiques metafísiques, normes clàssiques, realismes d'un idioma extens i fortíssim, àtiques erudicions, somnis mediterranis, humorismes refinadament cerebrals; què sé jo...! Escric de correguda i me deixo tres vegades més banderes de les que consigno.

Rusiñol quedava, segons aquestes paraules, fora de l'òrbita del noucentisme. Sense palliatius. L'extensa llista d'atributs que serveix a Carner per definir en negatiu la figura de l'autor de *La mare* esbossa, de fet, amb una gran nitidesa de línies l'antimodel de l'artista noucentista. S'havien acabat les mitges tintes: Rusiñol havia fet mèrits suficients no només per quedar al marge del projecte, sinó per esdevenir una de les principals bèsties negres del noucentisme primigeni —nominalista i agressiu—, malgrat les simpaties que, pocs anys enrere, havia despertat en la persona del seu detractor a causa de la capaci-

7. Josep CARNER, «Lletra... III».

tat de distanciament irònic de la realitat que havia demostrat amb obres com *Els Jocs Florals de Canprosa* i *El poble gris*. En aquests moments, però, les consignes són rigoroses i tant Carner, com Ors, com, de rebot, tota una sèrie d'elements joves que col·laboren a les publicacions bandera del noucentisme, *Empori* o *La Catalunya*, deixen de banda qualsevol espurna de simpatia per retreure, moltes vegades fins i tot amb certa crueltat, les mancances de l'artista. Així, quan apareix a *Empori* la notícia sobre la publicació a la *Revue des Pyrenées* d'un extens article de Desdevises du Dezert sobre el teatre de Santiago Rusiñol,⁸ el ressenyador anònim no amaga en cap moment la recança que li produeixen les lloances del crític francès: «Se veu en tot ell que l'autor les coneix les obres teatrals d'en Rusiñol, si bé algunes vegades les judica massa encomiàsticament o deixant-se influir per semblances aparents o prejudicis bastant generals.»⁹ Rafael Marquina, per la seva banda, no desaprofita tampoc cap ocasió per acusar, ni que sigui subreptíciament, Santiago Rusiñol per la part que li toca en la crisi que experimenta gairebé de forma endèmica el teatre català i que, en aquests moments, és utilitzada com a argument en contra dels autors considerats «vells»:

Despojémonos de una vez para siempre de ese ridículo y mal entendido patriotismo que nos llena la boca con la vanidad de las palabras fútiles y nos cierra muchas veces los ojos con la venda de la catalanización. Verdadera catalanización será la que haremos, acabando en el teatro con el estado actual de cosas y borrando con un único trazo definitivo la cursi y patriótica benevolencia. Si antes lo hubiésemos hecho, no habríamos llegado a la lamentable situación de ahora, y no tendríamos que llorar como profetas elegíacos, o acusarnos como inconscientes iracundos sobre las ruinas del antiguo florecimiento.¹⁰

8. Desdevises du DEZERT, «Le théâtre catalan de Santiago Rusiñol», dins *Revue des Pyrenées*, vol. XVIII, 1906, p. 483-506.

9. Desdevises du DEZERT, «Le théâtre catalan de Santiago Rusiñol», dins *Empori*, núm. 3, març 1907, p. 168.

10. R. MARQUINA, «Momentos de vacilación», dins *La Catalunya*, núm. 8, 23-XI-1907, p. 9-10, i, del mateix autor, «El teatro catalán: ●orientaciones», dins *La Catalunya*, núm. 2, 12-X-1907, p. 12-13.

No pas menys dures són les paraules que, ara sí de manera explícita, anava dedicant Xènius a Santiago Rusiñol des del *Glosari de La Veu*,¹¹ ni l'actitud commiserativa de Josep Carner¹² quan converteix un article pretesament destinat a lloar la tasca de Narcís Oller com a traductor d'obres dramàtiques i autor d'un volum de «comedietes per a salons», en un estat de la qüestió sobre la situació de l'escena catalana, i acaba relegant Rusiñol, Guimerà, Iglésias, el Teatre Romea, els seus actors i el seu empresari, tots dins el mateix sac, a la categoria de «precedents», «precursors» o «primitius», per emprar unes paraules cares a Eugeni d'Ors:¹³

Jo no he vist *Maria Rosa*, *Els vells* ni *L'hèroe* que amics meus il·lustres aplaudiren; jo crec, sota la fe de llur aplaudiment, en el mèrit excepcional d'aquestes obres, i crec a més que no hi ha paraula humana de lloança prou expressiva per adjudicar a la fe colossal, a l'enorme ingenuïtat patriòtica, a l'esforç prodigiós d'aquests tres homes que han vençut la contrarietat de l'hora, l'un amb la seua genial inspiració romàntica, l'altre amb la seua bondat transcendental, el darrer amb la seua broma tan popular.¹⁴

No es tractava, naturalment, de reconèixer la tasca realitzada pels tres «pares del teatre català», sinó, ben al contrari, d'expedir el certificat de defunció a una determinada manera d'entendre el teatre, com a espectacle destinat a un públic ampli i divers que permetés, és clar, la plena professionalització del dramaturg. De fet, el que es proposava Carner en aquesta «lletra» era decretar, com ho faria pocs mesos després amb la novel·la,¹⁵ si no la supressió absoluta del teatre com a gènere, sí

11. XÈNIUS, «Adrià Gual», dins Eugeni d'ORS, *Glosari*. MCMVI, Barcelona, Llibreria de Francesc Puig, 1907, p. 465-466.

12. JOSEP CARNER, «Lletra a D. Narcís Oller», dins *Empori*, núm. 7, gener 1908, p. 5-7.

13. XÈNIUS, «Sobre l'estàtua inaugurada avui», dins *Glosari*. MCMVI, p. 479-481.

14. JOSEP CARNER, «Lletra...», p. 6.

15. JOSEP CARNER, «Amb motiu d'una novel·la», dins *La Veu de Catalunya*, 4-VII-1908. A propòsit de la publicació d'*El daltabaix*, de Carles de Fortuny.

l'estroncament de la tradició dramàtica que en aquests anys del començament de segle aconseguia d'omplir els teatres barcelonins on es representava en català: el teatre en minúscula, en definitiva.

Per a Carner, igual que per a molts altres components d'aquesta joventut intel·lectual, Rusiñol, Guimerà i Iglésias eren els principals obstructors de la modernització de l'escena catalana —el mur infranquejable contra el qual xocaven indefectiblement els dramaturgs joves—, a més d'autors encarcarats, venuts al públic i hereus, per si no fos prou, de la tradició dramàtica del «cau del Romea, cassino recreatiu de la menestralia barcelonina, teatre de barri i de botiga».¹⁶ No cal dir fins a quin punt Josep Carner estrafà la realitat per tal d'oferir-ne la imatge que li convé. La seva mirada és, en aquest sentit, esbiaixada: el distanciament irònic que interposa entre ell i la situació real aconseguix de rebaixar fins a la mínima expressió el valor de l'obra de tots tres autors, als quals, a més, despulla de la seva individualitat. Així, a través d'un simple i subtil joc d'identificacions —Iglésias, Rusiñol i Guimerà amb el Teatre Romea i aquest amb «una *curiositat*, una singularitat ètnica, una Orxateria Valenciana, un Forn de Sant Jaume» en «perill» de desaparèixer— i l'aplicació d'un to frívolament elegíac, Carner situa la seva argumentació cara a cara amb el gran i, de fet, únic tema de l'article, «la impossibilitat de que en la nostra època constituïent se pugui fer un Teatre Nacional»:

Hi haurà admirables poetes, enginyosos novel·listes que creïn obres de gran valor, isolades; però evidentment si la nació s'organiza ara tot just, si les gents ciutadanes estan en període d'aleació, si la poesia no ha arribat encara a la creació d'una especial mitologia nostra i a l'*empoignement* complet de la llengua, el teatre en tant que institució solemne d'una raça, el teatre que necessita palpitar d'una plètora de civilització, el Teatre que s'assoleix quan una nissaga humana ha arribat a prou majestat per imposar-se a la universalitat de llocs i de temps, no pot existir entre nosaltres.

16. Josep CARNER, «Lletra a D. Narcís Oller», p. 5-6.

Heus aquí la sortida que ofereix Carner a la tan debatuda crisi del teatre català:¹⁷ púdica contenció en la producció teatral autòctona que aconseguixi d'eradicar la «mar espessa de betzolereries i xavacanades», entre les quals, de tant en tant, és possible que aparegui l'obra de «qualque jove escriptor de rica potència [que] coopera amb embranzida a l'obra del Teatre Català».¹⁸ La contenció anava referida, per tant, només a l'obra dels «vells», i calia que es complementés, per tal que fos plenament eficaç, amb una contundent campanya de traduccions que fornís l'escena catalana «d'una esplèndida col·lecció de les obres teatrals més eminents que ingeni humà hagi produïdes, per major emulació d'aquests mateixos homes de talent, enriquiment de la nostra llengua i amplitud d'horitzons del nostre poble».¹⁹

Corria l'any 1908, Santiago Rusiñol tenia quaranta-set anys

17. Pel que fa a la crisi del teatre català i els debats que hi giren al voltant, cal tenir presents les enquestes sobre la conveniència o no d'un teatre municipal realitzades en el decurs de 1907 a *La Veu de Catalunya*. En primer lloc, la sèrie iniciada per Bellpuig el 16 de gener de 1907 amb una entrevista a Duran i Ventosa, inspirador del projecte. La contesten Àngel Guimerà (9-II-1907), Adrià Gual (13 i 14-II-1907), Antoni Piera (15-II-1907) i Joan Maragall (23-II-1907). Al cap d'uns mesos, és el glosador qui reprèn el tema per tal de convertir l'afer del teatre municipal en un pretext per al posicionament de «molts dels representants literaris més lluïts de la generació nova; aquells als qui, en altres països, se sol anomenar vagament *els joves*, i als que nosaltres —hàbils nominadors, com a bons mediterranis que som— diem, més correcta i esclaridorament, “els noucentistes”». Vegeu XENIUS, «Glosari: Del glosador als noucentistes», dins *La Veu de Catalunya*, 30-IX-1907. Responen l'enquesta, entre d'altres, Avel·lí Ras (16-XI-1907), Josep Carner (16-XI-1907), Cebrí de Montoliu (18-XI-1907), Víctor Oliva (20-XI-1907), Francesc Sirjà (21-XI-1907), Joan Llongueras (22-XI-1907), Josep Morató (23-XI-1907), Rafael Marquina (25-XI-1907), Jaume Bofill (26-XI-1907), Alfons Maseras (27-XI-1907), R. Vives Pastor (28-XI-1907), Ramon Vinyes (29-XI-1907), Josep Martí i Sabat (2-XII-1907), Josep M. Folch i Torres (4-XII-1907), Josep M. López-Picó (5-XII-1907), Carles Rahola (9-XII-1907), Xavier Vuitra (10-XII-1907), Ramon Suriñach Senties (12-XII-1907), Manuel Pugés (16-XII-1907), Manuel Reventós (17-XII-1907), M. d'Urgellés (27-XII-1907), Pere Prat Caballí (31-XII-1907).

18. Josep CARNER, «Lletra a D. Narcís Oller», p. 6.

19. *Ibid.*, p. 6.

i es trobava en el cas d'haver d'emprendre una dura batalla contra l'ostracisme a què els condemnaven —a ell i als que, com ell, es resistien a jugar la carta de l'intellectual orgànic— els joves noucentistes. Des de feia uns quants mesos, concretament a partir del juny de 1907, Rusiñol, l'«autor de moda» i el «plaga» irreductible, havia decidit d'utilitzar a favor seu uns atributs que li eren irremissiblement aplicats i convertir-los en part integrant de la màscara amb què es protegiria dels embats dels joves. Rusiñol, fent gala dels seus dots innats per a l'actuació i ús de la seva capacitat de fabulació, va procurar girar contra els seus adversaris les sagetes enverinades que aquests mateixos li llançaven. D'aquesta manera va néixer Xarau, un personatge de ficció construït sobre la imatge, tantes vegades esgrimida, del Rusiñol «plaga» i preparat per lluitar amb les armes de la ficció, de la ironia i del relativisme, les úniques que podien actuar amb una certa eficàcia contra el discurs idealista, nominalista i categòric del noucentisme. L'última malifeta del Rusiñol «plaga» va ser, doncs, resistir prop de vint anys parapatat rere la màscara de Xarau i contemplar, amb la rialla estafeta que caracteritzava el personatge, l'esfondrament del noucentisme i el sorgiment d'uns altres joves disposats a enderrocar-ne els ídols i a col·locar-n'hi de nous, entre els quals Santiago Rusiñol hi tornaria a trobar un lloc.

XARAU I LA CRISI DEL TEATRE CATALÀ

A partir del 25 de juny de 1907, data de l'inici del *Glosari* de Xarau a *L'Esquella de la Torratxa*, la reflexió sobre la situació del teatre català i la justificació de la producció dramàtica de Santiago Rusiñol esdevingueren temes recurrents de les columnes setmanals del nou glosador. Sobretot, quan el teatre de l'artista es va veure agressivament qüestionat en el marc de l'activa campanya contra el teatre català tradicional que van emprendre els joves intel·lectuals noucentistes l'any 1907 a l'entorn de la polèmica generada pel projecte de creació del Teatre Muni-

cipal. La polèmica, que va permetre a Eugeni d'Ors i els seus seguidors de formular a les pàgines de *La Veu de Catalunya* la seva peculiar concepció de l'escena nacional,²⁰ va tenir el seu reflex al *Glosari de L'Esquella de la Torratxa* en forma de denúncia irònica contra el desencaix que suposava —deia Xarau— discutir sobre les característiques d'un flamant Teatre Municipal quan es denigrava profundament la tradició dramàtica catalana:

El glosador està entusiasmat pel floret i diversitat d'idees que ha donat la nostra joventut, a fi de crear un Teatre Municipal que sia digne de la ciutat, que per sempre alabada sia. Potser no n'hi ha cap que sia prou pràctica, però totes són encoratjables. Hi ha qui voldria el teatre a prop del mar, amb vistes al llatí, voltat de roses i llorers; qui el voldria clàssic, completament clàssic: un Parthenon en els Josepets; qui a la Plaça de Catalunya, tornant-la a omplir, ara que ja és buida; i qui aterriaria dugues pomes (*manzanas*), i amb quatre fatxadades per poma; i qui expropiaria l'Aixamplis (*Ensanche*) perquè quedés més airejat. De lo que hi farien a dintre, un cop tinguessin l'edifici, ja en parlarien més endavant. Les obres són lo de menos, en el teatre, i de fer obres aquí ja en sabrem, perquè tots sabem com tenen de fer-se, encara que no les haguem fetes. La joventut, com als nostres pares, els preocupa molt la fatxada. Primer vol anar per la finca, i després anirem pels veïns. Ara és clar que pot succeir lo que va passar a un propietari que va fer-se una casa bona: que per a gaudir de la fatxada se'n va anar a viure al pis de davant. Déu faci que no haguem de viure a davant del nostre teatre perquè a dins no hi hagi *comedia*!²¹

La polèmica generada per la qüestió del Teatre Municipal no va passar d'això, de polèmica. Tanmateix, va servir per puntualitzar, com també havia de succeir anys després,²² les diferents actituds al voltant del tema. Les discussions sobre el caràc-

20. La necessitat de crear un Teatre Català Municipal és abonada des de les pàgines de *L'Esquella* en un sentit, però, sensiblement diferent. Vegeu P. DEL O., «El Teatro Català», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1496, 30-VIII-1907, p. 562-563.

21. XARAU, «Glosari», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1512, 20-XII-1907, p. 821.

22. La polèmica a l'entorn del Teatre Municipal és cíclica com a mínim fins a l'any 1917, moment en què la seu del teatre català s'estabilitza més o menys al Romea.

ter comercial o intel·lectual del teatre, sobre la necessitat de depurar o no el gènere de les concessions a la «gran fera», sobre la necessitat de reconduir la tradició autòctona o, fins i tot, sobre la conveniència o no de suprimir el teatre dels gèneres literaris considerats cultes, es van mantenir com a teló de fons de la crisi teatral que va protagonitzar el panorama literari català durant el primer quart del segle xx i que va presidir l'evolució del moviment noucentista. Així, el mensyspreu olímpic per l'espectacle teatral que manifestà la joventut noucentista aprofitant l'enquesta sobre el Teatre Municipal a *La Veu*, es va veure coronat, al cap d'uns mesos, per unes declaracions d'Eugeni d'Ors que relegaven el teatre a la condició de gènere menor, propi de la inexperiència de la joventut: «Aquestes coses se fan als vint anys, i només eleven imperdonables quan continuen fent-se un cop traspostos els vint-i-cinc», va escriure Ors en una carta de protesta que va publicar a *La Veu*²³ des de París. No cal dir fins a quin punt es va indignar Santiago Rusiñol en llegir aquestes provocatives paraules, que Ors aprofitava per dirigir a tots aquells que es dedicaven professionalment al teatre, indignació que es va concretar en un article explosiu de Xarau contra el glosador de *La Veu* en particular i contra el programa cultural del noucentisme en general. La ironia, la gran protagonista d'aquest text, és crispada, lluny de qualsevol tipus de bonhomia:

Un popular glosador ha dit, no fagaire, a plena veu, que l'art d'escriure per al teatre era un art inferioríssim, un ofici contra-natura, un vicilleig, una carrera esguerrada, una aberració vergonyosa imperdonable en homes que hagin passat dels vint-i-cinc anys; i nosaltres, que ja fa temps que havem tirat la quinta,

23. ORS, «Teatre català. Altra carta de l'Ors», dins *La Veu de Catalunya*, 23-X-1908. Amb aquestes paraules, Eugeni d'Ors posava punt i final a una breu però il·lustrativa polèmica que va sostenir, la tardor de 1908, amb Jacint Grau Delgado a causa de l'aparició, a la cartellera de la Nova Empresa del Teatre Català que Adrià Gual havia de dirigir durant aquella temporada al Teatre Novetats, d'un drama en tres actes titulat *Després del miracle* que signaven, conjuntament, els dos protagonistes del litigi i del qual Ors semblava molt interessat a relegar al pou de l'oblit. Vegeu també Eugeni d'Ors, «Teatre català: Una aclaració», dins *La Veu de Catalunya*, 16-X-1908.

més per identificació d'idees que per solidarisme gremial, no fem sinó adherir-nos incondicionalment al gest despectiu del nostre amic. Teatre. Fixeu-se en la paraula antipàtica: Teatre... quina lletgesa d'eufonia!... Teatre. I de què serveix?... De què cura?... Què és això de malversar imaginació donant vida falsa a personatges il·lusoris, quan en necessitem tanta per a donar-nos-la bona nosaltres mateixos?... A on s'és vist entretenir-se en fer parlar als altres, tenint tant per a dir per compte propi?... L'home superior, l'artista refinat, el pensador fecond, ha de parlar únicament Ell i d'Ell; sempre Ell i sempre d'Ell; i si alguna vegada fa enraonar an els demés, els ha de fer enraonar d'Ell i només que d'Ell. Aquest és el veritable sentit del viure ideològic, segons els Mestres de la Glosa, i just és que les nostres obres, els nostres fets, les nostres paraules, la nostra vida esperitual tota s'atemperi an aqueix sentit del bell viure: l'expandiment constant del nostre *jo*, la difusió mai interrompuda del nostre ésser, condensats en un gènere de literatura aristocràtica novíssima: el Glosari.²⁴

Aquest gènere aristocràtic novíssim és immediatament i intencionadament contraposat al pes de tota la tradició dramàtica europea. No cal dir que les balances de Xarau s'inclinen irònicament cap al platet del *Glosari*: el de Xènius, s'entén. El glosador de *L'Esquella* no volia plànyer esforços per tal de ridiculitzar el discurs orsià:

Què són, ben mirades, la tragèdia helènica amb el seu alt grau de perfeccionament, ni la dramàtica moderna amb sos vells i variats models de genialitat, al costat del més modest glosari del més ínfim dels nostres glosadors?... Aristofanis, Shakespeare, Calderón, escrivien comèdies perquè en el seu temps no es coneixia encara aqueixa especialitat flor dels esperits seleccionats, nata de la literatura, mató de l'ètica, flam de la intel·ligència, crema del refinament i formatge de la saviesa: el Glosari. I si aquells senyors, tot i estar convençuts del seu valer, es feien amb la senyora Talia, s'hi feien amb la inconsciència de l'adulte no iniciat qui es llença a les dolceses de Venus-Afrodita sense pensar en les amargantors de la copaiba. Ells no eren, doncs, culpables, car ignoraven el Verb... Els culpables són els Hauptmann, els Rovetta, els D'Annunzio, els Maeterlinck, els Donnay, els Mirbeau, tots els autors d'avui, quins s'empenyen en seguir avançant impenitents i irreductibles pel *camí del mal* de la teatralia, tenint com tenen la salvació de la mà: el Glosari.

24. XARAU, «Glosari», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1558, 6-XI-1908, p. 725-726. Pel que fa a la crítica de Xarau contra la tendència a definir i a jerarquitzar del programa noucentista, XARAU, «Versos de Joan Alcovert», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1577, 18-III-1909, p. 181-182.

És clar que Xarau no tenia en compte que una cosa eren els Hauptmann, els Rovetta, els D'Annunzio, els Maeterlinck, els Mirbeau, etc., i l'altra, ben diferent, els dramaturgs que, com el mateix Rusiñol, havien abandonat qualsevol interès per l'experimentació i per la investigació per tal de concentrar tots els seus esforços a complaure el gran públic. Això, però, l'autor de *La mare* no ho acabava de reconèixer: Rusiñol situava la seva obra teatral en la mateixa línia de la millor tradició dramàtica europea. El seu teatre era, segons l'òptica particular de l'artista, un teatre de qualitat —si molt convé perfectament exportable— allunyat dels dictats de la demanda més fàcil. Perquè Santiago Rusiñol tenia posat el llistó només una mica per damunt de l'ús indiscriminat de recursos fàcils en teatre —pensem, per exemple, en la utilització dels infants com a catalitzador del sentimentalisme del públic,²⁵ en la «sicalipsi» tantes vegades combatuda per Xarau al *Glosari* i en la moda de la violència—²⁶ i, sobretot, per damunt de la política de traduccions d'obres estrangeres de qualitat moltes vegades sospitosa que caracteritzava la gestió de bona part dels empresaris teatrals.²⁷ Però Rusiñol reivindicava acarnissadament per al teatre elements que molts consideraven meres concessions a la «fera»:²⁸ l'enginy, l'alegria, la ironia, la farsa, la broma i el bon humor com a alternativa al transcendentalisme que dominava una part important de la producció dels dramaturgs catalans, els quals, es lamentava Xarau, no només encaminaven la seva obra cap a la serietat i la tesi, sinó que també seleccionaven el teatre estranger importat a Catalunya d'acord amb aquests ma-

25. XARAU, «Glosari», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1537, 11-VI-1908, p. 389-390.

26. XARAU, «Teatre transcendental», p. 118.

27. XARAU, «Glosari», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1577, 18-III-1909, p. 178-179, i XARAU, «Les traduccions», núm. 1581, 16-IV-1909, p. 245-246. Vegeu també WIFRED, «De Teatro Català: Traduccions i traductors», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1577, 18-III-1909, p. 179-180.

28. Sobre les concessions a la «fera», vegeu la conferència de Santiago Rusiñol, *El teatre per dins*, Barcelona, Antoni López ed., 1910, llegida a l'Ateneu Barcelonès el 10 de març de 1910.

teixos criteris, que feien, segons el glosador de *L'Esquella*, «un xic província».²⁹ Per a Xarau, no totes les obres havien de ser «transcendents, simbòliques, educatives i amb el seu farcelllet de tesis»; no totes havien de ser «obres per estar-s'hi amb la mà al front, de les de oh! i ah! de tant en tant; de les d'entendre-les a mitges per a tenir feina en els entreactes acabant-les de rumiar; de les que s'han de llegir abans de veure-les, per a no passar per tonto amb els amics i poguer dormir mentres se representen», ni havien de fer pensar que al teatre només calia anar-hi «per a aprendre la conducta que es té de seguir per a viure». Dins l'art modern, continuava, «a més de les obres de gran vàlua, pel pensament i per la forma, n'hi han que no són per a capficar-s'hi: d'alegria franca o d'ingení, que en certs moments de la vida tenen la “tesis” i la “missió” de desamargar un xic les penes i desarrelar les cabòries» i que «quan l'ingení és de bona llei fa tant bé com la serietat, i al menys no pot fer tants estragos ni capgirar tants enteniments».

L'argumentació de Xarau, de to crispat i al mateix temps autojustificatiu, ens mostra un Rusiñol nerviós, dolgut i a la defensiva. Són, de fet, el to i l'actitud que homogeneïtzen el *Glosari* de *L'Esquella* —els inicis del qual parteixen d'una reacció contra el discurs ideològic del glosador de *La Veu*—, i, molt especialment, tots aquells textos referits a la situació de l'escena catalana. I és que, quan Xarau va començar la publicació de la seva glosa setmanal, ja feia uns quants anys que l'obra dramàtica de Santiago Rusiñol s'havia convertit en un dels blancs preferits dels crítics «joves», i la figura de l'artista en emblema d'una concepció periclitada de l'art i la literatura que calia, de totes passades, superar.³⁰ Però la campanya, anava a dir antirusinyoliana, no va arribar al punt culminant fins a l'estrena de *La intel·lectual*, la nit del 30 gener de 1909, moment en què, com si

29. XARAU, «Les traduccions», p. 245-246.

30. Antoni Rovira i Virgili va reconèixer, al cap de molts anys, que hi va haver una mena de complot contra Rusiñol per part dels «joves» intel·lectuals. Vegeu ANTONI ROVIRA I VIRGILI, «Santiago Rusiñol (1861-1931)», dins *La Nau*, 13-VI-1931, recollit a *Siluetes de catalans*, vol. II, Barcelona, Editorial Barcino, 1969, p. 12-14.

de respondre a una consigna prèvia es tractés, els crítics joves i algun de no tan jove van reaccionar a l'uníson contra la farsa estrenada a Romea —amb gran èxit, sembla, de públic—,³¹ i, de rebot, contra tota la producció dramàtica de Santiago Rusiñol. «Debiéramos ya haber dejado todo eufemismo y haberle dicho a Rusiñol que su proceder en el teatro es una equivocación», començava Josep M. López-Picó la ressenya de l'obra a les pàgines de *La Catalunya*.³² «Que él no tiene condiciones de autor satírico y que su arte (pasemos la palabra) cómico es de una pobreza desconsoladora y de un primitivismo inaceptable. Debiéramos haberle advertido que, al querer fustigar ciertos defectos, no ha conseguido más que adular desagradables instintos del público. Debiéramos haber roto la brillante leyenda que un día proclamaba a Santiago Rusiñol príncipe de nuestras tablas.» Paraules igualment dures eren les que sortien de la ploma de Ricard Sala, crític de *Teatralia*, i de Claudi Ametlla, d'*El Poble Català*, sense comptar les fiblades del *Cu-cut!*, les «indiscrecions» del *Papitu*, ni els planys de Josep Morató a la *Il·lustració Catalana*.³³ Què passava, doncs, amb *La intel·lectual* que pogués arribar a provocar l'anatematització, fins i tot retrospectiva, del teatre de Santiago Rusiñol?

L'obra, que tenia com a objectiu últim la denúncia de la hipocresia i la falsedat de determinats comportaments humans, es fonamentava en la ridiculització de la figura de la dona amb velleïtats intel·lectuals, en la mateixa línia del monòleg *La feminista*. La protagonista, Irene, casada amb un industrial i mare

31. «Estrenes de la setmana», dins *La Escena Catalana*, núm. 123, 6-II-1909, p. 4-5; «Teatres: Romea», dins *De Tots Colors*, núm. 58, 5-II-1909, p. 90, i «Teatre Romea», dins *El Poble Català*, 31-I-1909.

32. J. L. P. [Josep M. López-Picó], «*La Intel·lectual*», dins *La Catalunya*, núm. 71, 6-II-1909, p. 81.

33. Ricard SALA, «Romea. *La intel·lectual*», dins *Teatralia*, núm. 13, 6-II-1909, p. 310-311; C. AMETLLA, «Teatre Romea: Estrena de *La intel·lectual*, comèdia en tres actes de Santiago Rusiñol», dins *El Poble Català*, 1-II-1909; VIROLET, «A Ca la Talia», dins *Cu-cut!*, núm. 351, 4-II-1909, p. 71-72, «Calamitats», dins *Papitu*, núm. 11, 3-II-1909, p. 180, i «Noves», dins *Papitu*, núm. 12, 10-II-1909, p. 193, i Josep MORATÓ, «Revista: De Teatres», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 297, 7-II-1909, p. 86.

d'una noia de vint anys, ha canviat el rol típic de la «senyora de sa casa» burgesa pel d'escriptora i promotora d'una revista femenina, *La Dona*, que atreu al seu voltant tota una sèrie de tipus —femenins i masculins: el poeta, la feminista, la xafardera, etc.— que constitueixen la quinta essència de l'esnobisme, l'estupidesa i el provincianisme. Enlluernada per aquest ambient «culte» i «refinat» i amb el «suport» de la seva mare, Irene renega repetidament del prosaisme del seu matrimoni —no pas, però, dels diners del marit, un bon jan que consenteix la seva dona i esdevé el principal mecenes de la revista— i educa la seva filla —per a la qual, val a dir-ho, busca un pretendent sensible i si pot ser poeta— mitjançant la lectura de novel·les sentimentals. Un revés de fortuna del marit desencadena el desenllaç de la situació: pel fet de no poder continuar amb el finançament de la revista, els col·laboradors i col·laboradores de la intel·lectual aprofiten per preparar un relleu en la direcció. Irene, sempre mal aconsellada per la mare, interpreta la ruïna econòmica del marit com una estratègia per tal que ella no es pugui realitzar com a intel·lectual. Com a colofó, el promès de la filla —ric a més de poeta— en lloc d'oferir-se a ajudar econòmicament la família, se n'escapoleix. No cal dir, però, que, en contrapartida, la filla, sentimental i bufanúvols, esdevé sobtadament assenyada i un suport moral per al pare; que, a més, l'industrial té un jove ajudant, prosaic, pragmàtic i enamorat de la noia, que els treu les castanyes del foc amb un préstec de la seva butxaca; i que, a la fi, la intel·lectual s'adona dels seus múltiples errors, s'enfronta a la mare i es declara solidària amb el marit. L'escena final, amb tots els personatges damunt de l'escenari, és protagonitzada pel jove representant de la prosa. Triomfador, correspost per la noia, acceptat per l'industrial —al qual torna de cop la bona fortuna— foragita els pseudointel·lectuals en nom d'una concepció de la vida prosaica, certament, però sensata. I la sensatesa consisteix, pel que fa a la protagonista de *La intel·lectual*, a no oblidar els seus primeríssims deures d'esposa, mare o àvia, segons convingui.

Fins aquí, la sinopsi argumental d'una comèdia que, en ge-

neral, va ser interpretada com una burla contra el discurs culturalista del noucentisme i, més en particular, contra la participació del gènere femení en el projecte. A final de 1906, havia aparegut *Or y Grana. Setmanari Autonomista pera las donas propulsor d'una Lliga patriòtica de dames* i al cap de poc temps, la primavera de 1907, el primer número de *Feminal*, una revista de dones dirigida per Carme Karr:³⁴ l'una i l'altra es trobaven, segons la crítica, al bell centre de l'escomesa russinyoliana.³⁵ La reacció va ser gairebé unànime: com s'atrevia, Santiago Rusiñol, a ridiculitzar unes iniciatives tan lloables, sobretot tenint en compte la manca endèmica d'interessos culturals de la dona catalana? Amb quin dret es permetia afalagar els instints anti-feministes de la «fera» i posar pals a les rodes a la tasca civilitzadora propugnada per tots aquells que veien en l'educació l'única via per assolir la tantes vegades esmentada regeneració de la societat catalana? Però, per damunt de tot, com podia escollir per a la sàtira un tema malauradament —i d'aquí plorava la criatura— tan allunyat de la realitat? Afirmava Claudi Ametlla:

La realitat d'aquí no dona aquestes intellectuals; solament com una exageració, com una poc hàbil caricatura, compendrem les dones escriptores de la comèdia d'en Rusiñol. I com que tota la producció està basada en l'existència d'aquestes dones que aquí no existeixen, fora d'algun raríssim cas isolat, *La intelectual* ens sembla artísticament falsa i irreal.³⁶

Per això, conclouia Ametlla, en un to malgrat tot ponderat i respectuós:

34. *Or y Grana* va veure la llum des del dia 6 d'octubre de 1906 fins al 19 de gener de 1907, en un total de setze números. El primer número de *Feminal* va aparèixer el 28 d'abril de 1907 com a suplement de la *Il·lustració Catalana* i es va mantenir, paral·lelament a la publicació de Francesc Matheu, fins a la darrera de 1917.

35. «Noves», dins *Papitu*, núm. 12, 10-II-1909, p. 193: «Marxà en Rusiñol la passada setmana a Mallorca, fugint de l'èxit de *La intelectual* i de les unglés de Na Dolors Moncerdà de Macià, la Carme Karr y la senyora Freixas. Se diu que aquestes senyores, apoiades per la dona d'un il·lustre escriptor, estan escrivint una comèdia titulada *El Rusiñol que passa*.»

36. C. AMETLLA, «Teatre Romea. Estrena de *La intelectual*...».

El senyor Rusiñol hauria empleat millor les seves altes dots d'escriptor i comediògraf, ridiculisant la tendència contrària, la tendència casolana, «anti-intellectual» i de reclosió, de les nostres dones, i hauria fet obra més bona i profitosa, que no pas posant en evidència la part ridícula que efectivament tenen certes intel·lectuals i satirisant la seva intervenció en la literatura i la ciència. Aquest és almenys el nostre humil parer.

No tan humil era el parer que Josep M. López-Picó exposà a *La Cataluña*. Després de negar el valor de tota la producció dramàtica de Rusiñol, qualificava *La intelectual* de «mala peça teatral», parlava del «tristísimo valor negativo de su poderosa influencia ineducadora» i denunciava «el retroceso en nuestra cultura» que havia suposat l'estrena d'aquesta obra. Segons això, els aplaudiments del públic suposaven una mena de «glorificación del analfabetismo», com també el retraïment de la crítica —«covarda»— a l'hora de valorar les obres de Rusiñol. Perquè, concloïa López-Picó, com es gosava parlar de Teatre Nacional davant produccions com la comèdia de Rusiñol? La resposta no es feia esperar i era, no cal dir-ho, lapidària i ofensiva: «Si ha de venir así, que no venga.»³⁷

Però els comentaris que més feriren la susceptibilitat de l'artista no van ser els de López-Picó, sinó les paraules dels redactors de la revista *Teatralia*. Ho demostra la publicació d'una glosa de Xarau titulada «Parlem de *La intelectual*»³⁸ i escrita absolutament a la defensiva:

De resultes de l'estrena de *La intelectual* i d'altres obres, una revista de teatres recomanan an en Rusiñol que, ja que se n'ha anat a Mallorca, allí, a les vores del mar, llegeixi l'Epístola d'Horaci.

Efectivament, després d'una crítica sagnant de Ricard Sala on es denunciava la «falsedat» de l'obra i la poca conveniència d'utilitzar la sàtira i la burla davant del gran públic «no acostumat a comprendre lo sagrat de les intencions» i d'una crítica no pas menys intencionada a la campanya propagandística que va

37. J. L. P., «*La intelectual*».

38. XARAU, «Parlem de *La intelectual*», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1573, 19-II-1909, p. 117.

precedir l'estrena de *La intellectual*,³⁹ va aparèixer a *Teatralia* una nota «informativa» sobre un nou viatge de Rusiñol a Mallorca on el redactor aprofitava per aconsellar a l'autor de *La intellectual* molta més calma a l'hora d'escriure les seves obres:

Diu en els qui solen estar ben enterats que ha anat a escriure una nova comèdia que s'ha compromès a enviar dintre de quinze dies, per veure si *frapa*. I si no, de seguida n'escriurà una altra. Nosaltres, desitjant-li un acert a l'il·lustre autor, li recomanaríem ab tota la humilitat que la seva història i la nostra insignificança determinen que llegeixi l'Epístola d'Horaci. Les seves estrofes serenes faran un gran bé davant la blava turbulència del mar, que és creador.⁴⁰

Rusiñol, davant d'aquestes repetides acusacions, va prendre el determini de defensar-se públicament, cosa no gaire habitual en el tarannà de l'artista, que molt sovint s'havia declarat contrari a alimentar qualsevol polèmica amb la crítica. Així, la veu de Xarau va ser l'encarregada de demostrar la familiaritat de Rusiñol amb l'obra horaciana i, alhora, d'utilitzar Horaci per a la defensa de l'artista ultratjat:

Si l'autor del *suelto* alludit li hagués recomanat an en Rusiñol que llegís algunes coses que a voltes publica la Revista, per bona voluntat que tingui, potser no l'hauria pogut complaure. Però llegir Horaci ja és una altra cosa. Com un dels *Savis de Vilatrista*, no sols li agrada llegir-lo, sinó que li agrada meditar-lo.

Per a rellegir-lo, doncs, obre els seus llibres i lo primer que troba, amb gran complacència, és allò de que aconsella a Delio:

39. Ricard SALA, «Romea. *La intelectuals*», p. 310-311, i «De la propaganda», dins *Teatralia*, núm. 13, 6-II-1909, p. 307-308, sobre la manca de dignitat de la propaganda teatral, que substitueix la crítica especialitzada per eslògans comercials del tipus «Nova perla al Teatre Català afegida per en Santiago Rusiñol».

40. «Informació», dins *Teatralia*, núm. 13, 6-II-1909, p. 320. VIROLET, del *Cu-cui!*, també va recomanar calma i tranquil·litat a Rusiñol i menys furor creatiu: «Corre la llegenda de que en Rusiñol la va escriure [*La intellectual*] anant en tren. Una altra vegada, si jo fos d'ell, que pot fer-ho, m'estimaria més escriure-la ben reposat, en una habitació confortable, sense haver-me de capficar de que a Granollers tinc de comprar la truita i a l'*Empalme* vui deixar llesta una escena.»

Que passi lo que passi, enque sies perseguit, no perdís mai l'alegria.

Cosa que en Rusiñol en fa molt cas, i, seguint els consells d'Horaci, procurarà conservar-la.

Seguint enllà troba lo següent:

Beu a l'ombra de la parra.

I no facis cas de lo que et diguin, podria afegir més avall, sobretot quan els que t'ho diuen t'ho diuen per dir alguna cosa.⁴¹

Tot seguit, és la defensa de la prolificitat artística i l'escomesa contra les «capelletes» —un concepte que comença a adquirir plena actualitat durant aquests anys— el que pren carta de naturalesa a la glosa de Xarau:

En Rusiñol també està agraït a tots els que li volen bé i el renyen cada dos per tres, perquè diu que treballa massa, i treballa massa de pressa. N'hi ha que per a fer un drama malament només hi han d'estar quinze dies, i n'hi ha que hi han d'estar tota una vida. Mal per mal, sortir-ne aviat.

En Rusiñol és fill de Catalunya, i com que sempre havia vist que a tot arreu de la nostra terra és glorificat el treball, que es tenia el treball per virtut, i de lo que més ens alabàvem era de ser *laboriosos*, s'ho havia pres de bona fe, i si bé encara no treballava les vuit hores de reglament, treballava les que podia; i ara ha vist, am lo que li diuen, que allò era per a tornar a vendre, i que el que treballa massa... *molesta*.

En Rusiñol farà lo que pugui per treballar una mica menos. En comptes de passar tantes hores pintant quadros o escrivint comèdies, es farà alguna capelleta, d'aquelles que saben del cert com se fan les coses sense fer-les, i així farà menos feina i tindrà una colla que no el renyí.

Però és tan trist haver-se d'estar en vaga tenint assumptos al davant! Ara mateix davant dels seus ulls té un esplet d'ametllers que floreixen: blancs, rosats, de tots els matisos, i ara mateix acaba de llegir un altre esplet de tonteries, tan florides com els atmetllers, encar que de colors més terrosos; i tenint atmetllers i tontos, qui se n'està de pintar i de fer comèdies!

L'escomesa de Xarau no va ser un clam en el desert. Al cap de set dies justos, Rafael Marquina, director de *Teatralia*, publica a la seva revista una carta oberta a l'autor de *La intel·lectual*.⁴² No es tractava, evidentment, d'una carta de retractació.

41. XARAU, «Parlem...», p. 117.

42. Rafel MARQUINA, «Carta oberta a l'autor de *La intel·lectual*», dins *Teatralia*, núm. 16, 27-II-1909, p. 362-364.

Ben al contrari, Marquina aprofitava el nerviosisme de Rusiñol per reblar tots els arguments que des de les pàgines del setmanari s'havien esgrimit contra la figura i l'obra de l'artista. La carta del director de *Teatralia* era com una mena de cop de gràcia sobre la imatge, ja prou deteriorada, de Santiago Rusiñol. Li retreia, amb la petulància pròpia de la joventut, la seva manca de respecte envers la tasca dels que «ara per ara, no hi ha més remei que acceptar com a crítics» —només quan les crítiques eren negatives—, la seva «falta de serenitat» —palesa en un detallet mínim de la glosa de Xarau: «les “Odes”, Odes aixís, subratllades»— i, sobretot, la poca consistència de l'argument de Xarau a favor de la capacitat de treball de Rusiñol. Escrivia Marquina:

Ademés, us revoltreu molt graciosament contra els qui vos han dit que treballeu massa. A nosaltres aquesta qüestió no ens interessa: lo que voldríem és que treballéssiu *sempre bé*, com en *L'hèroe* i *L'alegria que passa* i tantes altres obres que vos honren, honrant a Catalunya. Creieu-me: la qüestió no és «sortir-ne aviat» de les coses, sinó sortir-ne bé. I quan van malament callar i resignar-se. *Peor es meneallo*, com digué don Quixot, a qui segurament ja heu també rellegit.

Dessota mateix d'aquesta carta oberta, la gent de *Teatralia* va publicar, deliberadament o no, un manifest d'adhesió a l'homenatge a Àngel Guimerà que els redactors d'*El Poble Català* es proposaven d'organitzar en el marc de la campanya a favor de la implantació del teatre en vers com a única via de regeneració de l'escena catalana.⁴³ La diferència de to entre la carta i el manifest posava encara més en evidència el lloc que ocupava Santiago Rusiñol en l'escala de valors dels joves de *Teatralia* i augmentava, per contrast, la duresa de les observacions de Marquina. Així, tot i que l'autor de *La intel·lectual* no es dignà a contestar la carta del director de *Teatralia*, sí que, en canvi, va aprofitar l'avinentesa de l'homenatge a Guimerà —al

43. LA REDACCIÓ, «Per la glòria d'en Guimerà», dins *Teatralia*, núm. 16, 27-II-1909, p. 364. Vegeu també el monogràfic de *Teatralia* dedicat a l'«Homenatge a Guimerà», núm. 17, 6-III-1909.

qual es va adherir des de les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*—⁴⁴ per tal d'expressar el seu particular malestar davant l'ofensiva de la qual era víctima. No d'altra manera es poden llegir les paraules següents de Xarau, referides a les males estones per què havia passat l'eminent dramaturg abans d'assaborir la mel de l'homenatge i del reconeixement públic:

Que el més gran dels poetes dramàtics de Catalunya se la mereixés, una corona, això el poble ja ho sabia. Cada cor que havia fet bategar en les seves obres, cada llàgrima que havia fet florir, cada rialla que havia encomanat, eren un brot de llover que el poble duïa a l'altar del seu estimat poeta; però calia recollir-los, aquells brots, lligar-los, fer-ne una toia, i dir an en Guimerà: «Aquí la tens. Tot Catalunya te'n fa present. Vull que sàpigues que aquella terra que tant has estimat també t'estima.

»Vull que sàpigues també que abans d'entregar-te aquesta toia n'havem anat traient totes les arestes que t'havien posat pel camí; que hem llençat les flors marcides, les flors de l'enveja, les flors del mal, i només hi havem deixat les que tenen bona flaire. No tinguis por de punyir-t'hi, que ja havem fet esment de triar-te-les.»

Perquè el nostre gran poeta no sempre ha caminat sobre catifes en el seu camí envers la glòria; també hi ha trobat roques ben aspres; i una de les coses que més admirem d'ell, tant com la seva força dramàtica, tant com el seu diàleg sempre ferm, sempre colorit, sempre valent; tant com el do donat a pocs homes de crear figures irrealis que arriben a semblar més veritat que les figures de carn i ossos; tant com aquesta força d'impulsió que només arriben a tenir els genis; una de les coses que més admirem en ell, és ell mateix: és l'home.

L'home, és a dir, la individualitat, la capacitat de Guimerà de mantenir-se al marge de corrents, tendències i, sobretot, capelletes:

En Guimerà ha estat com aquells roures que passi lo que passi van creixent, que vingui el vent que vingui van traient branques, que les tempestats mouen les fulles, però no somouen les arrels. Ell ha vist néixer escoles i més escoles, i ha anat treballant i fent el seu fet; ell ha sentit remors de gelos, i ha anat treballant i fent el seu fet; ell ha sentit discussions, intrigues, lluites, mossegades,

44. XARAU, «Glosari», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1578, 26-III-1909, p. 199-200. Aquesta glosa va ser reproduïda íntegrament a *La Escena Catalana*, en el número que la revista de Salvador Bonavia va dedicar a l'homenatge a Guimerà. Vegeu «Per en Guimerà i per l'homenatge. Parla en Santiago Rusiñol», núm. 131, 3-IV-1909, p. 2.

i ha anat treballant, sempre treballant, no escoltant mai les veus de fora: escoltant sa imaginació que li anava contant coses tan belles com les que avui li aplaudeix el poble.

Aquesta vida del gran Guimerà és admirable avui en dia; és un exemple que hauríem de seguir tots els que tenim una ploma als dits. Fer obra, només que fer obra. Si és dolenta, el temps ja l'esborra; si és excelsa com la del nostre poeta, ja arriba un jorn que es glorifica.

Al cap de dos mesos, just abans de l'inici dels actes de l'homenatge i aprofitant la publicació del número monogràfic de *L'Esquella* dedicat a Guimerà,⁴⁵ Santiago Rusiñol va reprendre la qüestió de l'homenatge com a pretext per carregar contra els «joves». En aquest cas, Xarau s'agafava a la iniciativa dels «poetes joves» d'oferir d'un àlbum poètic a l'autor de *Terra baixa* per tal de denunciar la petulància d'una tal iniciativa i qüestionar el mateix qualificatiu de «joves» i el dret a autoproclamar-se «poetes». Així, «el glosador s'atreveix a cuestionar als senyors de la Comissió: Què entenen vostès per *poetes joves*?... Fins a quin punt s'és jove i fins a quin dret s'és poeta?... Si es dóna aquest títol a tots els que escriuen ratlles amb mida, i a tots els hi deixen ser, galdós obsequi resultarà a la tal sessió literària. Si, pel contrari, creuen vostès que cal seleccionar, distingint els autèntics poetes de la terragada versaire, i els veritables joves dels *guetos* rejoyenits, bona feina se'ls gira i no pocs disgustos rebran, com hi ha Llotja!... Perquè, és lo que dèiem l'altre dia amb en Peio: —Sort que a nosaltres ningú ens té per poetes ni ens poden pendre per joves, que si no, amb aqueixes insídies de *Mano Negra*, valga'ns Clemència Isaura!, ens arribarien a fer enfadar».

Rusiñol-Xarau percebia en aquesta iniciativa de la «corona poètica» una clara voluntat, per part dels «joves», de desmarcar-se també de les velles formes de l'homenatge, que tenien com a pilar mestre àpats i brindis. L'època dels banquetes quedava finalment enrere, amb tota la recança d'un personatge

45. XARAU, «Glosari», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1586, 21-V-1909, p. 337-338. A destacar l'article de Gabriel ALOMAR, «Nova pàgina sobre en Guimerà», p. 323-325.

que es veia irremissiblement superat i que, ben lluny d'acceptar aquesta situació, hi lluitava en contra a través de les armes que tenia al seu abast, sobretot la ironia i la burla:

La idea de dedicar an En Guimerà una coronapoètica amb mida, encara que no sia en vers, mentres sia teixida amb flors de pensament i fulles d'ingeni, la trobem acceptable, i fins hermosa. Tot és qüestió de fórmula. Veuen? El glossador, en casos apurats i de compromís com el present, i fins en casos de no tant compromís i menys apuro, sent molta més predilecció pels banquetes amb discurs obligatori que no pels àlbums amb vers lliure. Els desfogaments d'un brindis, posem per cas, el vent se'ls endú, a tall de fulles seques; els escrits dels àlbums, no, que fan com els grans de verola negra: n'hi ha per temps, o per sempre.

Però no ens alarmem, que mentres hi ha vida hi ha fe en el viure. La Comissió no ha dit, encara, la darrera paraula; no ha dit com serà aquest àlbum de poetes joves... I ens queda l'esperança de que sia un llibre verge, ple de fulles en blanc, amb l'intent de que el venerable Mestre l'ompli amb versos seus, amb versos inèdits empapats de juvenesa, de l'eterna juvenesa que vessa del seu gran cor i de sa portentosa imaginació.

I si és aixís, no podrem menys d'agrair als *poetes joves* l'haver-se portat amb la discreció i la sensatesa de les persones d'edat indefinida, emperò entenimentades.

La manca d'enteniment, característica inherent a la mateixa condició de «jove» que tant es vantaven de posseir els redactors de *Teatralia*, comportava, sempre segons Rusiñol, l'adopció d'aquest to pedant, irrespectuós, sense matisos. Però també explicava l'obsessió de les joves generacions de desmarcar-se dels «vells» a partir d'actituds oposades a les que, en teoria, corresponien a tota una sèrie de noms que calia suprimir, en bloc, del modern panorama cultural. Per als «joves», «vells» eren tots aquells personatges que compartien un mateix comportament «bohemi», producte de l'individualisme ultrat, l'autodidactisme i, en darrer terme, de la manca de cultura i de capteniment.⁴⁶ Per als «vells», en canvi, el revelliment i la tristor eren, malgrat la paradoxa, dues qualitats que defi-

46. JOSEP FARRAN I MAYORAL, «Vells i joves», dins *Lletres a una amiga estrangera. Comentaris a la vida espiritual catalana*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1920.

nien perfectament l'actitud prototípica dels «joves». Així, el culte a l'intel·lecte, l'educació desmesurada, la seriositat ridícula, la moralitat extrema —que era la manera com veia Rusiñol «l'esforç envers una intensa cultura» que portaven a terme els «joves»—⁴⁷ van ser objecte de crítiques i burles per part de tots aquells que hom havia fet pujar de grat o per força al carro dels «vells». Com podia anar endavant —deien—⁴⁸ una cultura, una literatura, un teatre, mancats de la vitalitat i la força de la joventut?

Tanta «tesi», tanta «educació», tanta «seriositat» i tanta «nyonya» són només algunes de les raons que expliquen la poca presència de públic als teatres catalans, però no pas les úniques. Segons Xarau, el problema principal que patia el teatre català a l'època venia de l'escàs bagatge cultural d'un «poble» que, tanmateix i per boca de Xènius, «s'alaba de ser culte».⁴⁹ El fet que no hi hagués una demanda d'«artistes, escriptors, actors, autors dramàtics i teatres», la professionalització dels quals és una prova irrefutable de la normalitat cultural de qualsevol societat, demostrava el gran desencaix que suposava l'existència de «cinquanta o seixanta mil vots que van a fer pàtria a les eleccions, que criden patriotisme sempre que hi ha mítings o aplecs» i que, en canvi, eren incapaços d'omplir dos teatres «on hi caben dos mil persones, a on se treballa en català i a on se fa aquell patriotisme que prediquen per anar a les urnes; a on se fa una cultura que no practiquen i se n'alaben».⁵⁰ Aquesta glosa, publicada a final de 1909, quan eren dos els teatres on es feia teatre català —el Romea i el Principal—, apunta arguments pràcticament idèntics als que Xarau va esgrimir, l'any 1913, en ple buit teatral: on anaven, els patriotes de 1909

47. *Ibid.*

48. A tall d'exemple, TULP, «Crònica: La joventut revellida», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1574, 25-II-1909, p. 130-132.

49. XARAU, «De Teatre Català», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1611, 12-XI-1909, p. 733-734.

50. *Ibid.*, p. 733. En aquest mateix sentit, XARAU, «Cinc-cents noranta-vuit patriotes», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1820, 14-XI-1913, p. 759-760.

i els de 1913, si els locals on es representava en català romanien escandalosament buits? A banda l'esport, que s'havia convertit en una de les principals formes de lleure, al cinema i, és clar, als teatres del Paral·lel. Més barats i en castellà, oferien al públic barceloní allò que no trobaven en els pocs teatres on s'organitzaven temporades de teatre català: diversió a baix preu.

I diversió és el que pretenia oferir Santiago Rusiñol a través de la seva obra dramàtica. La qüestió era superar la crisi a través de la recuperació del públic per a l'escena catalana. Perquè era al públic, «més que res al públic»,⁵¹ on calia anar a cercar les arrels de la crisi teatral:

El cinematògraf i l'atracció són el periodisme an el llibre, i això està matant *allò altre*. La pel·lícula d'actualitat, l'acció ràpida del teatre per hores, l'atracció de pren i fuig, vénen a ser les gazetilles de la informació teatral, l'article posat en plàstica, el glosari sense paraules, i això de que vagi tan de pressa, i que sigui tan baratet, i un hi pugui anar a qualsevol hora, per força havia de fer mal al drama llarg, o bé sia el llibre, a on, además de les tres hores d'haver-se d'estar en el teatre, té de sentir la conversa dels que parlen a l'escenari, i si la comèdia és complicada, es té de capficar pensant, i el pensar ve a ser un treball que no agrada a tots els públics.

I, com deia Xarau, «al nostre no li agrada amoïnar-se». Tot plegat —repetim-ho amb Rusiñol per enèsima vegada—, un problema de cultura:

El mal està, [...] en què el nostre públic, en general, tanta importància dóna al cromo com a un quadro a l'olí, de qui sia; tant li faria una fotografia com un retrat del Greco o de Goya, si no estés enterat del preu; amb més pler veu unes figures que passin de pressa, marejant-lo, que una comèdia ben pensada, però que faci pensar. La ignorància que tenen d'art (i de coses que no són art) les nostres classes adinerades és d'una força que esparvera. Són un capital fabulós totes les coses que ignoren. Les senyores, quasi en general, només tenen la lletra justa per a no estar-se de llegir, i, aixís i tot, se n'estan; els menestrals, lo que saben (a l'hora que tanquem el Glosari) és de saber de votar; els fills dels senyors, de no anar a peu; i el poble (i no el vull adular), que sempre que es fa un xic d'art hi va ab tota fe, aquest, com que no té medis, té d'anar al cinematògraf, no perquè el trobi millor, sinó perquè el preu li porta.

51. XARAU, «Més de la crisi teatral», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1625, 18-II-1910, p. 102-103.

I acabava:

Remei? Només n'hi veiem un: Escoles de tota mena, sien laiques, sien catòliques, que ensenyin més i ensenyin millor, i que hi vagi més gent a voler aprendre.

Quan això vingui (n'hi ha per estona) també menjarem *película*, però el paladar voldrà postres.

I el poble, que realment vol postres, si en té els paga, i si no en té, els envia a cercar a on ne tinguin. La qüestió és voler, i aquí... tenim crisis.⁵²

Amb tot això, no resulta gens estrany que Xarau es dedicués a denunciar, més que no pas la situació de crisi que travessava el teatre català, l'actitud —segons ell absolutament estèril— que adoptaven enfront de la crisi determinats sectors politico-culturals prou coneguts.⁵³ Manipular la realitat, com feien Xènius i els noucentistes en general, en un intent claríssim de fer passar gat per llebre en relació amb la «molta cultura»⁵⁴ que distingia una Barcelona en el fons profundament inculta era, a parer del glosador de *L'Esquella*, no només intolerable sinó també contraproduent. Calia, en tot cas, adoptar una altra estratègia, clarament intervencionista, en què el fet teatral tenia un gran paper a representar, un paper essencialment educatiu i regenerador. De fet, sempre segons Xarau, la superació de la crisi del teatre català i, de rebot, la regeneració del públic no podien dependre únicament del retorn al «teatre en vers» i de la depuració dràstica del gènere, amb el consegüent menyspreu de totes les altres tradicions dramàtiques, com pretenien els in-

52. *Ibid.*, p. 103. Aquesta glosa va ser escrita com a comentari a una enquesta sobre la situació del teatre en general que va aparèixer publicada a les pàgines artístiques d'*El Noticiero Universal* entre els mesos de gener i febrer de 1910. Iniciada per Sebastià Gomila, hi van col·laborar Federico Urrecha, Fernando Periquel, Luis Planas, Mariano de Larra, Fernández Shaw, Juan Balaguer, Hermenegild Goula, Carlos Busquet, Enric Borràs, José de Laserna, Fernando Díaz de Mendoza i Ramon J. Viñas. Només Adrià Gual i Josep Roca i Roca es van excusar per escrit de respondre l'enquesta. Vegeu «La crisis del teatro», 11-II-1910 / 18-II-1910 i 25-II-1910. Vegeu també ZEDA, «¿La crisis del teatro?», dins *El Noticiero Universal*, 21-II-1910.

53. Santiago RUSTIÑOL, «Cosos de teatre: A l'amic Bonavia», p. 6.

54. XARAU, «De Teatre Català», p. 733.

tel·lectuals noucentistes, sinó, ben al contrari, de la possibilitat d'harmonitzar la coexistència de totes aquestes tradicions. El que pretenia Xarau-Rusiñol amb el seu discurs i la seva producció dramàtica era reivindicar per al teatre català un espai, fonamentalment comercial, que aleshores quedava cobert a partir d'una altra llengua.

Així, la identificació del teatre català amb la muller i del teatre castellà que es feia al Paral·lel amb la «*querida*», base jocosa de la glosa sobre teatre publicada a final de 1909, apuntava d'una manera molt gràfica les tensions existents entre l'un i l'altre, i, sobretot, l'espai real d'incidència que tenien, també tots dos, sobre el públic barceloní i català en general. D'entrada, aquest públic «ja s'estima la terra, però sense flors; ja se'n té de patriotisme, però el patriotisme de casa nostra sembla que sigui per a votar (un cop han votat ja han complert); ja els alaben, els artistes morts, però mentres viuen no han de menjar, o han de viure de renda, o ser empleiats, o tenir algun altre ofici per a mantenir el vici d'escriure, de pintar o de fer comèdies». El problema del públic era, per tant, indestriable d'un problema de professionalització del dramaturg, en el qual tothom era implicat:

Com certs casats que estimen la llar, volen que el teatre de casa sia la dona, sia honest, que no digui mals mots (amb lo que hi estem del tot conformes); volen que l'art català sia la mestressa, sia la matrona, però per deixar-la sola a casa i anar a veure la concubina; volen que la dona parli bé, però que parli sola i no els ensopeixi; menjar l'escudella amb la de casa, i els postres a casa de la *querida*; fer economies d'art a la santa casa païral, i anar-les a gastar al burdell; tot això cridant que Catalunya! i que Avant! i que Visca el Treball, que etc.; fins que arribarà un jorn en que la de casa n'estarà tipa de parlar bé i de que els del bon mot la deixin sola, de ser honesta i d'avorrir-se, i dirà: També en sé, jo, de dir bestieses; també la conec, la sicalipsis, i adéu cultura i adéu romanços. No vui servir més de pendó d'una cultura que és mentida.

La solució que oferia Xarau en aquest cas era expeditiva. Ras i curt: tractar la muller tan bé com si fos la «*querida*». Per això, davant la notícia sobre l'organització d'una temporada de teatre líric català al Paral·lel, el glosador de *L'Esquella* no es va poder estar de manifestar la seva satisfacció: «Teatre Líric Català

al Paral·lel?... Aquests ho han entès. Allí és la porta. Per allí s'ha d'entrar, i ben segur que hi haurà empentes per entrar-hi.»⁵⁵ Tanmateix, la pregunta és: quin tipus de teatre líric?, del «lleuger» o del «pesat»? Perquè Xarau tenia molt clar quina havia de ser l'opció: un *género chico* català, «que sia ben català, sí, però ben popular i, sobretot, ben alegre»:

No vui dir que s'hagi d'arribar a la *sicalipsis*, això mai; però tampoc farem res si ens apropem massa a les visions granerianes d'inafausta memòria; un art moral, sí, però a gust de les majories, amb inclusió de tothom, des de l'*alfa* a l'*omega* i des dels *niños* als *militares*; una cosa atemperada, arregladeta, lluny de la xavacania, però també lluny, ben lluny, molt lluny de l'ensopiment i de la nyonya.

Xarau situava novament la clau de volta de la regeneració de l'escena, de la literatura i, en general, de tota la cultura catalana en un factor bàsic: el riure. Com va assenyalar Gabriel Alomar, el riure «ha contribuït d'alguna manera a alliberar l'esperit ciutadà de Catalunya».⁵⁶ Per tant:

Hem de riure, cavallers. Ens convé com el pa que mengem, i cada rialla val tant com una llesca. Estar alegres ens és, avui, més saludable que votar per l'esquerra. Hem de riure, i si no, estem perduts; si no riem, farem riure. I si no féssim ni una cosa ni l'altra, aleshores encara fóra molt pitjor. Aleshores, en comptes de Teatre Líric Català, tant se valdria fer pessebre.

Que en això dels pessebres sí que ningú ens passa la mà per la cara. Perquè sempre tenim a punt la primera matèria:

El suro.

D'aquí a defensar el vodevil només hi ha un pas, i Xarau el va fer l'any 1914 en una glosa titulada «Visca el *vaudevi-*

55. XARAU, «Glosari», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1616, 17-XII-1909, p. 816.

56. Molt relacionat amb la reflexió de Xarau-Rusiñol sobre el riure es l'article de Gabriel ALOMAR, «Sobre el llindar de la nova Esquella», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1619, 7-I-1910, p. 4. Pel que fa al caràcter «riall» i, per tant, civilitzador del teatre, vegeu XARAU, «Un racó típic», núm. 1674, 27-I-1911, p. 53-54, una glosa dedicada a Salvador Bonavia, director de *La Escena Catalana*, i la seva impremta-llibreria especialitzada en teatre de la plaça del Pi.

lle!»,⁵⁷ un text que, de fet, constitueix l'avantsala del conreu per part de Santiago Rusiñol del gènere vodevilesc.⁵⁸ Davant l'agreujament inaturable de la crisi teatral, la dificultat d'estrenar fins i tot per als autors reconeguts, el desgast produït per un any sense teatre català professional, la manca cada vegada més evident de públic, la indiferència de les institucions i dels principals capdavanters de la vida cultural barcelonina, les picabaralles entre autors i empresaris i l'èxode massiu del públic popular a les sales de cinema, de teatre per hores i de vodevil, el glosador va arribar a la conclusió que calia prendre mesures dràstiques:

No és tan florent ni tan esplendorosa la puixança del teatre perquè tinguem de despreciar, en els actuals moments, una de les seves modalitats universals: la comèdia picaresca, d'enredo i d'acudits, a la qual els francesos han donat el nom de *vaudeville*.

El vodevil era, d'entrada, el gènere de moda⁵⁹ i, com el sainet o la farsa, un gènere molt més apropiat al públic català que no pas la comèdia burgesa —una de les modalitats va protagonitzar la modernització de l'escena catalana durant els anys vint— o la «comèdia de senyors», ja que, es demanava Xarau,⁶⁰ «de

57. XARAU, «Visca el *vaudeville!*», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1844, 1-V-1914, p. 292-293. Quan Santiago Rusiñol va estrenar *La llei d'herència*, l'any 1908, la gent de *Teatralia* ja parlava del vodevil russinyolià. Curiosament, en aquells moments ho feien en un to elogiós.

58. En efecte, al cap de pocs mesos, la nit del 23 de gener de 1915, Ferran Bozzo, director de la companyia del Teatre Espanyol, va estrenar el vodevil en un acte d'un tal Jordi DE PERACAMPS, que d'avançada tothom sabia que era Santiago Rusiñol. L'obra, titulada *El senyor Josep falta a la dona*, és una aplicació dels ingredients típics del vodevil —comèdia d'embolics, to picantet— a una mentalitat típicament «estevista». Resultat: una paròdia del vodevil. Més endavant, el 7 de maig del mateix any, Alexandre Nolla posava en escena al Teatre Soriano un altre vodevil de Jordi DE PERACAMPS, continuació de l'anterior, titulat *La dona del senyor Josep falta a l'home*.

59. I ho continuaria essent, sembla, per molts anys, com a mínim a Barcelona. Vegeu PARADOX [Màrius Aguilar], «Teatre en calçotets», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2164, 27-VIII-1920, p. 499.

60. XARAU, «Comèdies de senyors», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1690, 19-V-1911, p. 312-314. Aquesta glosa va ser reproduïda íntegrament i respectant la llengua original a *El Escándalo*, núm. 6, 26-XI-1925, p. 1.

senyors de debò, de verdaders senyors, de senyors tipo, de senyors “classe” que es puguin treure a les taules, estilissats per l’art del teatre, realment n’hi han, a Barcelona?»:

Figureu-vos que un autor, en una comèdia de senyors que fossin de la nostra terra, hi fes sortir una senyora que portés pells de cent mil francs! Lo primer que faria el públic, començant pels palcos prosceñis, després d’haver-se escandalitzat, seria dir: «No és barcelonina. No n’hi ha, d’aquest preu, aquí a casa.» Figureu-vos que fan sortir un grupo de diplomàtics que parlen de coses d’Estat, dirien: «Això és de novella, perquè aquí no hi ha ambaixades; i si ve algun ambaixador el segueixen les criatures.» O figureu-vos que a les taules hi fem sortir un explorador, o un gran *sportman*, o una reina, o un príncep, o un gran duc; si no els fem maniobrar a les Rússies, o en unes terres imaginàries, com ha fet el nostre Guimerà, ningú els pendrà per catalans, perquè tothom sap, i no s’erra, que els senyors d’aquí són mitjos senyors, que poden ser molt honorables, però que per a treure’ls a les taules, els falten diners, els falta roba, i fins els fa falta senyoria, comparats ab els d’altres terres.

D’acord amb aquesta concepció del teatre com a fris costumista o com a bisturí de determinades tares socials, quan Rusiñol es va decidir a fer comèdia sobre l’aristocràcia a Catalunya per força li havia de sortir *Gente bien*,⁶¹ una sàtira contra una provinciana aristocràcia sobrevinguda, de la mateixa manera que, quan va voler convertir la burgesia barcelonina en protagonista de la seva obra, *L’auca del senyor Esteve* en va ser el resultat:

Aquí l’autor, si vol «fer senyors», i els vol fer del natural, ha de fer gent enriquida, però ab fortunetes modestes; ab el frac per a anar tirant; ab l’automòbil perquè el tirin; ab un pis ric, però d’un gust dubtós; i ab un passament de cultura. Aquí domina el senyor Esteve, i el senyor Esteve és la sola classe que fa classe per a dur a les taules; i tot lo que sia apartar-se’n, seran excepcions exòtiques que faran riure els espectadors perquè no s’hi coneixeran.

Ab tot lo dit volem dir una cosa: que per a fer obres de senyors tenim d’esperar que n’hi hagin.

Amb aquesta actitud, doncs, Rusiñol-Xarau es barrava les portes a una possible modernització de la seva obra dramàtica per una via, la comèdia burgesa, que seria explotada amb èxit,

61. *Gente bien*, sàinet en un acte, es va estrenar la nit del 18 d’octubre de 1917 al teatre Novetats per la companyia d’Enric Borràs.

entre altres, per Carles Soldevila pocs anys més tard. La farsa, el sàinet i les peces satíriques van ser, en canvi, els gèneres pels quals va optar Santiago Rusiñol de forma gairebé exclusiva després de la primera campanya del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, l'any 1912, a causa del panorama poc propici que es presentava als ulls del dramaturg professional,⁶² i ja de forma programàtica després de l'estrena de *L'auca del senyor Esteve*. Així, de la mateixa manera que Xarau va començar a omplir les columnes del *Glosari* de referències a les velles glòries del teatre català vuitcentista, producte d'una mirada elegíaca i mitificadora sobre el passat immediat, i va abandonar qualsevol valoració de l'actualitat teatral que no fos l'estricta, anecdòtica i sistemàtica denúncia de la «crisi» —convertida ja en un lloc comú del *Glosari*—, Santiago Rusiñol va acabar de forjar la seva imatge d'autor sàinetesc, conreador empedreït de tots els gèneres dramàtics menors per tal d'assolir la sanció immediata del gran públic.

62. Un cop dissolta la companyia del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, que ja es va traslladar, durant la seva segona temporada, al Teatre Espanyol del Paral·lel i que va estrenar, de Santiago Rusiñol, un sàinet «de costums vegetarians» titulat *El triomf de la carn*, l'artista va estar tot un any sense estrenar a Barcelona. Quan hi va tornar, el 9 de gener de 1914, ho va fer al Teatro Nuevo, d'acord amb l'actor Joaquín Montero, que hi dirigia una companyia lírica en castellà. L'estrena de *L'homenatge*, sàinet en un acte on es ridiculitzava la tendència, tantes vegades denunciada per Xarau al *Glosari*, a considerar el poeta com «un home al qual deixen morir de gana durant trenta anys i al qual volen atipar després tot d'una vegada, un dia donat, el dia de l'homenatge», va anar acompanyada d'un sopar d'homenatge a Rusiñol al Mundial Palace on van assistir, com diu el cronista de *L'Esquella*, «aquella colla de vells, joves, lluitadors d'una altra època, encara no superats». Vegeu «Àpet d'homenatge a n'en Rusiñol», núm. 1824, 16-I-1914, p. 57-59. El 31 de gener de 1914, sota la direcció de Josep Santpere, va estrenar el sàinet titulat *La lepra* al Teatre Principal, i, amb la mateixa companyia i al mateix teatre, *L'envelat de baix*, el 3 d'octubre de 1914. A l'endemig, i en col·laboració amb Josep Burgas, va estrenar al Teatre Auditòrium que dirigia Adrià Gual l'«obra guinyolesca» titulada *L'arma*. Del 1915 són, com ja hem dit, els vodevils *El senyor Josep falta a la dona* i *La dona del senyor Josep falta a l'home*. Abans de *L'auca*, Rusiñol només va estrenar *El pobre vidu*, farsa en tres actes, al Teatre Espanyol la nit del 8 de gener de 1916, i el 15 de març de 1917, al Teatre Novetats, per la companyia catalana d'Enric Borràs, *A ca l'antiquari*, sàinet en un acte.

TEATRE CONTRA NOUCENTISME

Perquè la sanció del gran públic era la condició *sine qua non* per a la pervivència d'un teatre català professional, aleshores pràcticament inexistent, com ho demostra la història de despropòsits en què es va convertir l'estrena de *L'auca del senyor Esteve*. La versió teatral de la novella d'ídem titol publicada l'any 1907 hagué d'esperar més de quatre anys al calaix del seu autor des que va decidir d'estrenar-la i fins no va tenir l'oportunitat d'arribar, l'any 1917, a les taules escèniques d'un teatre privat del Paral·lel. En el rerefons d'aquesta odissea hi ha el fris inconfusible de la sempiterna «crisi del teatre català», referent indiscutible de la vida cultural catalana durant les primeres dècades del segle xx.

La història de l'estrena de *L'auca* és una història de despropòsits: Santiago Rusiñol va reelaborar el text narratiu primigeni el febrer de 1912 tot aprofitant una estada d'un mes a València.⁶³ La seva intenció era oferir una obra nova al Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, recentment constituït, per tal que fos estrenada en el marc de la segona temporada de teatre català a càrrec del Sindicat,⁶⁴ del qual havia estat nomenat president honorari juntament amb Guimerà i Iglésias. Tot i que la comèdia, d'entrada, prometia, i que l'estrena en el marc de la temporada del Sindicat per a molts ja era un fet,⁶⁵ la comissió

63. La notícia del viatge apareix a «Noves», dins *La Escena Catalana*, núm. 277, 27-I-1912, s. p., i informa sobre la partença de Rusiñol el dia 25 de gener amb la intenció de «pintar hermosos jardins descoberts fa temps i a plantejar una obra dramàtica, que serà de transformació a l'escena de sa celebrada obra *L'auca del senyor Esteve*». A la mateixa secció, al cap d'una mica més d'un mes (núm. 282, 2-III-1912, s. p.) es notifica la tornada de l'artista amb *L'auca del senyor Esteve* completament transformada i destinada a engruixir el repertori del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans.

64. «Noves», dins *La Escena Catalana*, núm. 282, 2-III-1912, s. p., i «Noves», dins *De Tots Colors*, núm. 218, 8-III-1912, p. 159.

65. «Noves», dins *La Escena Catalana*, núm. 304, 4-VIII-1912, p. 10. Per enllaminir el públic, el cronista enumera els escenaris geogràfics on transcorre l'obra. Per acabar-lo d'enllaminir, al número 306 (17-VIII-1912, p. 4-6) de la revista apareix publicat un fragment de la novella «L'idilli de l'Estevet».

encarregada de seleccionar les obres va desestimar *L'auca del senyor Esteve* per problemes de pressupost i va preferir dedicar bona part dels esforços, com va explicar anys després *El Xerraire*,⁶⁶ a tots aquells autors «més necessitats d'estrenes que en Rusiñol», el qual ja havia tingut un protagonisme més que remarcable la temporada anterior. Tres obres de l'artista havien passat de forma vertiginosa i, per tant, sense pena ni glòria per les taules de l'anomenat Teatre de Catalunya (Eldorado) al costat d'una munió d'obres d'altres autors, novells i consagrats, que havien de respectar el torn rigorós i la limitació temporal d'una setmana que els imposava el Sindicat: primer va ser la restrena d'*El pintor de miracles* i, al cap de pocs dies, les estrenes en català de dos drames que primer havien estat representats a Madrid, *La Verge del mar* i *El despatriat*.⁶⁷ Cap d'aquestes obres no va aconseguir de superar el to gris que va embolcallar la campanya del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans des de les primeres representacions, amb un públic escàs i poc receptiu —«El Teatre de Catalunya [...] compta amb el públic d'estrenes més fred, més irònic i fins més hostil de Barcelona», va escriure Martí Gial—⁶⁸ i amb uns crítics implacables a l'hora d'avaluar l'actuació del Sindicat.⁶⁹ Ni tan sols *La Verge del mar*,

66. PAPA GAI, «De *L'auca del senyor Esteve*», dins *El Xerraire*, núm. 18, 5-V-1917, p. 138.

67. «Un èxit català a la Cort», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1722, 29-XII-1911, p. 819-820.

68. Martí GIAL, «*El despatriat*, drama en tres actes de Santiago Rusiñol», dins *La Escena Catalana*, núm. 292, 11-V-1912, p. 2-3. Un balanç depriment de la temporada a ELS AUTORS, «Resum de temporada», dins *La Escena Catalana*, núm. 294, 25-V-1912, p. 2-3.

69. L'actitud hostil de determinats crítics enfront de la tasca portada a terme pel SADC va provocar la reacció victimista d'Ignasi Iglésias, concretada en una quantitat considerable de conferències i actes públics on es dedicava a denunciar els enemics del Teatre Català i, per antonomàsia, de Catalunya. Vegeu, per exemple, Ignasi IGLÉSIAS, «El Teatre Català i els seus enemics. Conferència de l'I. Iglésias en el CNR de Gràcia», dins *El Poble Català*, 12-VI-1912, glosada també a *La Escena Catalana*, núm. 298, 22-VI-1912, p. 3-5; «La conferència de l'I. Iglésias a Reus», dins *El Poble Català*, 9-VII-1912. Aquests enemics eren, sobretot, els redactors de *L'Esquella de la Torratxa*, i concretament Romà JORI, autor d'un balanç de temporada titulat

víctima de l'anatema que li va llançar el Dr. Laguarda, bisbe de Barcelona, en una ordre del dia destinada a les esglésies de la diòcesi on es prohibia la lectura de l'obra i l'assistència a les representacions,⁷⁰ no va poder trencar la inèrcia que caracteritzà la primera temporada de teatre català organitzada al marge de les empreses comercials. Amb molta més pena que glòria, per tant, va finalitzar aquest primer intent d'atorgar a l'escena catalana un estatut diferent del de la resta de l'oferta cultural barcelonina en matèria d'espectacles, una espècie de prova pilot de cara a la constitució d'un Teatre Municipal que protegís els autors-herois⁷¹ que es mantenien fidels al teatre català davant de l'agressivitat de la llei de l'oferta i la demanda que dominava el mercat del lleure.

La temporada d'hivern del Sindicat, que tenia com a seu el Teatre Espanyol, un dels teatres del Paral·lel, no fou pas més satisfactòria que l'anterior, tot i que sembla que va obtenir una més important acceptació del públic. D'entrada, el Sindicat va

«Sense pena ni glòria» (núm. 1744, 31-V-1912, p. 354-355) on criticava amb duresa la manca de visió comercial del Sindicat. Iglésias va fer posicionar Rusiñol, Alomar i Bertrana, col·laboradors assidus de *L'Esquella*, en relació amb la polèmica en un article titulat «En defensa pròpia. Als grans escriptors i estimats amics meus en Santiago Rusiñol, en Gabriel Alomar i en Prudenci Bertrana» (*El Poble Català*, 22-VI-1912), que va ser immediatament contestat per Rusiñol en una evasiva «Carta de Rusiñol... A l'amic Ignasi Iglésias» (*El Poble Català*, 23-VI-1912), en la qual proclamava la «llibertat» de criteri i, per tant, de crítica. Al cap de pocs dies Alomar i Bertrana es van adherir a l'evasiva de Rusiñol en sengles cartes que van aparèixer també a *El Poble Català*, 29-VI-1912.

70. Aquesta prohibició no va tenir gaire més ressò que un dels «Ecos» apareguts a *El Poble Català* el 3-V-1912, quan *La Verge del mar*, estrenada a final de març de 1912, ja havia estat substituïda per altres obres del repertori del Sindicat. El bisbe Laguarda havia prohibit també, per immoralitat, el cartell que anunciava una de les representacions de la campanya.

71. Un to apocalíptic és el que caracteritza el «Resum de temporada» publicat a *La Escena Catalana*, núm. 294, 25-V-1912, p. 2-3. Apocalíptics eren també tots i cadascun dels discursos d'Ignasi Iglésias. I això era justament el que criticaven els redactors de la revista *De Tots Colors*. Vegeu «Del fracàs del Sindicat d'Autors», dins *De Tots Colors*, núm. 231, 7-VII-1912, p. 355-357.

haver de comptar només amb les escorrialles de les trenta mil pessetes del pressupost general que l'Ajuntament de Barcelona havia atorgat per a tot l'any —els beneficis de la campanya anterior havien estat nuls—, cosa que els va impedir d'embarcar-se en empreses tan ambicioses com era, efectivament, l'especificació de *L'auca del senyor Esteve*, una obra que, segons el comitè de lectura del Sindicat, no semblava tanmateix destinada a un gran èxit. A més, però, van continuar les picabaralles entre alguns membres del Sindicat, comandats per Ignasi Iglésias, i determinats sectors de la crítica teatral a l'entorn del paper que havien de representar els crítics en el procés de consolidació del Teatre Català com a institució nacional. Els primers, amb el suport de *L'Escena Catalana*, *El Teatre Català* i *El Poble Català*, consideraven que la tasca del Sindicat era prou important per demanar una certa benevolència i un gran entusiasme a la crítica, la principal mitjancera entre dramaturg, obra i públic.⁷² No fer cas a aquestes raons poderoses equivalia a desentendre's d'un projecte que per damunt de tot era patriòtic i comportava passar a engruixir ràpidament les files dels «traïdors a la causa catalana»,⁷³ que és l'acusació que va fer Iglésias contra les redaccions en pes de *L'Esquella de la Torratxa* i de *La Publicidad* a «La vitalitat del Teatre Català», una conferència polèmica que l'«apòstol» va pronunciar, al bell mig de la temporada teatral, a la sala d'actes del Centre Nacionalista Republicà⁷⁴ i que va sentenciar el fracàs absolut de la iniciativa solidària. Ignasi Iglésias, però, en cap moment no es va referir de forma explícita a l'actitud adoptada pels joves noucentistes en relació amb les temporades del Sindicat, actitud que va superar, i de molt, la fredor i la ironia dels redactors de *La Publi-*

72. Pel que fa al paper de la crítica en relació amb el SADC, vegeu X. [Francesc Curet], «Crònica», dins *El Teatre Català*, núm. 3, 14-III-1912, p. 2-3 i, a la mateixa revista, del mateix autor i amb el mateix títol, núm. 15, 8-VI-1912, p. 2-3.

73. «De la nostra serenitat interior», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1770, 29-XI-1912, p. 770-771.

74. La conferència va ser reproduïda íntegrament a les pàgines d'*El Poble Català*, 24-XI-1912.

ciudad i de *L'Esquella*. Aquests, al cap i a la fi, reclamaven una major competitivitat del teatre català en el context de les noves formes de diversió. Els altres, en canvi, molt més agressius, qüestionaven les mateixes bases de la tradició dramàtica catalana i propugnaven una depuració dràstica del gènere en funció dels interessos de l'«espectador ideal» —per utilitzar una expressió cara a Josep Farran i Mayoral,⁷⁵ un dels principals crítics militants del noucentisme—,⁷⁶ cosa que comportava la superació definitiva d'«autors, actors, empresaris» dedicats a «conquerir, divertir, educar, combatre... explotar el mitus *Públic*».⁷⁷ Això, si es dignaven a parlar de les activitats del Sindicat, ja que la revista *La Catalunya*, per exemple, va obviar ostensiblement les dues campanyes teatrals que va arribar a promoure.⁷⁸ En definitiva, d'aquesta segona campanya del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, en va resultar un balanç encara més decebedor que l'anterior: un fracàs rotund, inapel·lable, que es va concretar en la dissolució del Sindicat i, per tant, en la desaparició de l'organisme que havia de garantir la vida de l'escena catalana després de la ruptura amb les empreses comercials. No cal dir, doncs, com era de deplorable el panorama teatral que es presentava a Catalunya de cara a l'any 1913: la crisi semblava haver tocat fons.

Mentrestant, *L'auca del senyor Esteve* continuava al calaix del seu autor, juntament amb altres obres que el dramaturg ja tenia a punt per a l'escenari. Ho va manifestar el mateix Rusiñol en

75. És el títol d'un article publicat a *El Teatre Català* el novembre de 1914 i reproduït a Josep FARRAN I MAYORAL, *La renovació del teatre*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1917, p. 41-44.

76. Aquesta condició de crític militant l'explicita el mateix Josep FARRAN I MAYORAL, a la «Presentació» de *La renovació del teatre*, p. 10.

77. *Ibid.*, p. 41-44.

78. Només en dues ocasions es fa referència al SADC: La primera, en un article de Josep Morató sobre la formació del Sindicat extret, a més, de la *Il·lustració Catalana*. Vegeu J. MORATÓ, «De teatro catalán», dins *La Catalunya*, núm. 210, 14-X-1911, p. 650-651. La segona, en una ressenya de Josep M. López-Picó sobre *Les orientacions* d'Adrià Gual que carregava frontalment contra l'actuació de l'organisme. Vegeu J. M. LÓPEZ-PICÓ, «Notas al margen. Adrià Gual. *Les orientacions*», *La Catalunya*, núm. 245, 15-V-1912, p. 364-365.

una entrevista que va concedir a *El Teatre Català* a començament de 1913. Davant la pregunta obligada que Salvador Bonavia li féu a propòsit de la situació de l'escena catalana, l'artista va manifestar que li dolia profundament aquesta situació de buit cultural. Tanmateix hi posava, com sempre, una bona dosi d'ironia:

I ca, home! Jo desanimar-me? Si per mi és una distracció el fer comèdies. No hem pas de decandir els autors dramàtics. Quan no tinguem teatre ens llegirem les obres en petits comitès d'amics, i quan aquests se n'atipin d'escoltar-nos les llegirem a la família, i quan no a la criada!... D'una manera o altra ens hem d'esbravar els que fem d'aquest ofici.⁷⁹

Però per a Rusiñol, «esbravar-se» equivalia a estrenar i com que no estrenar, en aquest cas, volia dir que en tot Barcelona, després del fracàs del Sindicat, no hi havia ni un sol coliseu dedicat a l'escena catalana, la situació, més que una rialla bonhomiosa de l'autor de *L'auca*, bé es mereixia la ganyota sarcàstica de Xarau. De fet, el glosador de *L'Esquella* no havia tornat a parlar de la situació crítica del teatre català des que el conflicte dels dramaturgs catalans amb l'empresari Ramon Franqueza li va fer escriure aquesta glosa:

Davant del conflicte que està passant el Teatre Català —que si és mort, que si està ferit, que si encara belluga—, l'emoció és tan forta i el dubte és tan gran que la tinta perd el color i la ploma no ens cau de les mans... però ens rellisca, que és pitjor que caure.

Perdoni el lector si avui no escrivim. Estem com aquell manobre que ni queia ni s'aguantava ni acabava d'arribar a baix.

Déu faci que no hi arribem!... Silenci, ploma... Eixuga't i espera!⁸⁰

A l'endemig, havia dedicat una glosa a «La santa dèria d'escriure drames» —una reflexió agredolça sobre la vocació del dramaturg diletant—,⁸¹ havia publicat una de les seves típiques

79. Salvador BONAVIA, «Els nostres artistes en la intimitat: Santiago Rusiñol», dins *El Teatre Català*, núm. 58, 5-IV-1913, p. 223-226.

80. XARAU, «Intermezzo», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1706, 8-IX-1911, p. 562.

81. XARAU, «La santa dèria d'escriure drames», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1714, 3-XI-1911, p. 696.

diatribes contra el cinema en tant que usurpador del públic teatral i factor anticulturalitzador per excel·lència,⁸² i havia dedicat una mirada carregada de causticitat contra els espectacles escabrosos propis del districte cinquè als quals s'abocava de ple el gran públic barceloní,⁸³ però s'havia mantingut, en canvi, al marge de l'actuació del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans i a la tangent de la polèmica que va enfrontar Ignasi Iglésias amb el setmanari on Xarau tenia la seva tribuna pública. Com va dir Santiago Rusiñol, quan es va veure implicat pel mateix Iglésias en aquesta polèmica, «des de que van començar les qüestions, que podríem dir-ne del Sindicat, jo he hagut de fer de morfina. Primer, feia de calmant, de tots plegats, contra en Franqueza; després d'en Franqueza contra nosaltres; després de nosaltres contra *L'Esquella*, i si ara ho pogués fer, entre els uns i els altres, en tindria el plaer més gran del món: per lo que us vull a vós, i a n'ells; perquè és molt trist que siguem tan pocs i que anem tan mal avinguts» i conclouïa que, en darrer terme, «les coses de teatre, amic Iglésias, són lo mateix que les de toros. Un dia ens volen matar, i l'altre ens donarien l'orella de la comèdia... si en tingués».⁸⁴ És a dir, que en matèria de teatres tot, se-

82. XARAU, «La democràcia i el cine», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1748, 28-VI-1912, p. 423-424.

83. XARAU, «Teatre transcendent», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1781, 14-II-1913, p. 118-120.

84. Santiago RUSIÑOL, «A l'amic Ignasi Iglésias». Cal remarcar que van córrer diversos rumors sobre la possible entesa de Guimerà i Rusiñol amb Franqueza després de la primera campanya del Sindicat, rumors que van ser molt mal assimilats per la redacció d'*El Teatre Català*. La revista va publicar, a manera de crítica, un dels articles que abonaven aquests rumors signat per Juan de Dos [J.M. Jordà] i aparegut a les pàgines d'*El Noticiero Universal*. Vegeu Juan DE DOS, «El teatre a Barcelona a l'hivern vinent», dins *El Teatre Català*, núm. 12, 18-V-1912, p. 7-9. Més endavant, en ple buit teatral, el mateix crític va tornar a apuntar la possibilitat que els dramaturgs catalans arribessin de nou a un consens amb Franqueza, no pas sense etzibar una forta carregada contra l'actitud apocalíptica d'Iglésias i contra la mala gestió del Sindicat, que va impedir, escriu amb totes les lletres Josep M. Jordà, «que se estrenara *L'auca del senyor Esteve*, la obra más importante que (Rusiñol) ha escrito en estos últimos años», cosa que va provocar «el disgusto» de Santiago Rusiñol. Vegeu Juan DE DOS, «La cuestión del Teatro Catalán», dins *El Noticiero Universal*,

gons Rusiñol, és relatiu. Tot menys la manca de cultura, la causa més directa de la «crisi teatral»: «El públic encara és criatura, i per això juguem amb ell, i per això ell juga amb nosaltres, i ara juga a no anar al teatre, perquè li donen altres joguets, de les que ja parlaré una altra estona.» I un mal que calia eradicar.

Heus aquí la idea de fons de la glosa que Xarau va publicar quan ja feia cinc mesos que a Barcelona no hi havia treballat cap companyia —professional, no cal dir-ho—⁸⁵ especialitzada en teatre català. Es titula «Seguim sense teatre»⁸⁶ i representa una mena de crit d'alerta davant la indiferència amb què els habitants de «la nostra artística Barcelona» havien encaixat la desaparició del teatre català de la cartellera d'espectacles.⁸⁷ Xarau hi identificava la puixança de l'escena catalana amb els temps gloriosos «d'aquell renaixement de què hem parlat tant a totes hores, de què ens hem alabat tant als ulls dels forasters», uns temps que, en definitiva, pertanyien al passat, al temps del senyor Esteve:

Avui ho hem vist clarament. El teatre català, a Catalunya, era un foc artificial que no es necessitava per a res. Un divertiment casolà per a quatre ba-

4-IX-1913, i, del mateix crític, «El Teatro Catalán: El conflicto resuelto», 20-IX-1913. Aquí, posava en boca d'Apelles Mestres, d'Àngel Guimerà i de Santiago Rusiñol el desig de tornar a treballar amb l'empresari Franqueza.

85. Pel que fa a les companyies d'aficionats, que proliferen en aquests moments, J. MORATÓ, «El teatro en las sociedades obreras», dins *La Catalunya*, núm. 244, 8-VI-1912, p. 347-348, o «Elogi de nostres societats recreatives», dins *La Escena Catalana*, núm. 330, 1-II-1913, p. 3-4.

86. XARAU, «Seguim sense teatre», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1794, 16-V-1913, p. 342-343.

87. Aquesta indiferència és també el tema d'altres gloses de Xarau, relacionades amb la crisi del teatre en general. Vegeu, per exemple, XARAU, «La vaga de València», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1729, 16-II-1912, p. 111, i Santiago Rusiñol, «Coscs de teatre: A l'amic Bonavia», dins *La Escena Catalana*, núm. 281, 24-II-1912, p. 6, tots dos escrits a València. Aquesta situació contrastava amb l'interès que sentien els argentins pel teatre. Vegeu XARAU, «Paraules i obres», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1643, 24-VI-1910, p. 391-392, el capítol d'*El Born al Plata* dedicat al teatre, la defensa que va fer Rusiñol d'*El daltabaix* de l'argentí Laferrere a Santiago Rusiñol, «Sobre *El daltabaix*», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1673, 20-I-1911, p. 34-36 i, encara, XARAU, «El Teatre Català a ultramar», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2039, 25-I-1918, p. 72-73.

callaners. Un esbarjo d'uns quants poetes que no devien tenir gaire feina, i, sobretot, un número de lluíment en les nostres festes majors, per a poguer-s'hi dur un foraster i dir-li que en la nostra terra, a més d'ésser *laboriosos*, també teníem teatre.

Però això ha passat.⁸⁸

El patriotisme d'abans, el que tenia com a pilar fonamental el teatre, havia evolucionat de tal manera que, escrivia Xarau, «ha servit per a fer triomfar els de la dreta i els de l'esquerra, segons d'on cau la balança; ha servit per a fer *cultura*, també, de dreta o d'esquerra, segons la *paga* on se decanta; ha servit per a dur a les Corts un pomell de diputats, avinguts, com un sol home; ha servit per a *manifestar*, per a votar, per a fer-se votar, per a fer mítings, reunions, posar pisos, segells, banderes, penons, senyeres i senyeretes; ha servit per a tot l'*aparato* de la patrioteria; però no ha servit per a poguer trobar cinc-cents ciutadans avinguts, perquè anessin a veure comèdies».⁸⁹

Amb la politització del catalanisme, continuava encara el glosador, «el nostre moviment patriòtic serveix per a fer diputats, i tot lo demés són històries». Sobretot la cultura, una idea que en ple nou-cents havia quedat absolutament superada per l'espectacle i la diversió, com ho havien demostrat feia poc tots aquells prohoms del catalanisme que durant les dues temporades del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, tot i haver pagat l'abonament corresponent, assistien a d'altres espectacles «de baix ordre».⁹⁰ «Barcelona es diverteix» —va escriure Xarau en

88. XARAU, «Seguim sense teatre», p. 343.

89. *Ibid.*, p. 343. Vegeu també, per afinat de tema i proximitat temporal, XARAU, «El pi de les tres branques, malalt», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1776, 10-I-1913, p. 39-40, tot un diagnòstic de la crisi del teatre i de la cultura catalana en general en funció de l'antipatriotisme, un dels grans mals del modern catalanisme.

90. És un argument d'allò més reiterat en els memorials de greuges que sorgeixen a l'entorn del fracàs del Sindicat. Vegeu, per exemple, ELS AUTORS, «Resum de temporada», *La Escena Catalana*, núm. 294, 25-V-1912, p. 2-3, i, des d'un altre punt de vista, Romà JORI, «Sense pena ni glòria», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1744, 31-V-1912, p. 354-355.

una altra glosa—⁹¹ amb el *cuplé*, el cabaret, el vodevil picant, el *género chico* i, no cal dir-ho, amb el cinema, l'espectacle democràtic per excel·lència, perfecte «per a poguer-s'hi expandir les parelles enamorades»;⁹² en darrer terme, la negació total i absoluta de l'art.

Si per Xarau, doncs, el teatre català era sinònim inqüestionable d'art i de cultura, amb una senzilla regla de tres n'hi havia prou per demostrar que el sol fet de romandre absent de les cartelleres durant mesos constituïa una prova evident de la manca de cultura dels barcelonins. D'aquí a denunciar el contrasentit que suposava el discurs culturalista i idealista del noucentisme només hi havia un pas, que el glosador, a través de la seva argumentació lineal i sense matisos, va fer immediatament:

Podem dir, doncs, que no tenim teatre, perquè no en necessitem, i quan no es necessita una cosa, no se'n té, i si se'n té no se n'ha de tenir; però també podem dir que fem mal fet d'alabar-nos d'una cultura que no tenim ni ganes de tenir.

Perquè Rusiñol-Xarau desconfiava completament del concepte de cultura defensat pels joves noucentistes per postís i elitista, i considerava, per tant, que l'actitud que havien adoptat els redactors de revistes com *Teatralia*, primer, o més tard *La Catalunya* i *Catalunya* davant la situació de l'escena catalana, equivalia a atorgar un vistiplau fred i calculat a la desaparició d'una de les branques constitutives de l'arbre nacional. Per Xarau, la proposta dels joves intel·lectuals del noucentisme de crear un teatre fonamentalment literari, un teatre d'art, primordialment en vers,⁹³ destinat a un espectador ideal i deslligat, consegüent-

91. XARAU, «Teatre transcendental», p. 118.

92. XARAU, «Seguim sense teatre», p. 343.

93. Pel que fa a la campanya del teatre en vers, vegeu, a més de la famosa enquesta de *Teatralia*, l'article de J. FARRAN I MAYORAL, «De Teatro Catalán», dins *La Catalunya*, núm. 179-171, 7 i 14-I-1911, p. 20, en el marc del dossier programàtic titulat «El ideal y la actividad de la juventud catalana en el momento presente». En contrapartida, BOY, «De l'evolució de la nostra dramàtica», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1654, 9-IX-1910, p. 562-563. Parla dels «Viura, els Vinyes, els Prats Gabellí, els Maseras i demés tontos de solemnitat, representants del teatre de la poesia, nyonya i carcamal».

ment, de les exigències del gran públic, representava, ras i curt, el divorci amb la societat i la desnaturalització del mateix fet teatral, que restava privat d'un dels seus principals eixos. Segons això, què s'havia fet, es demanava Xarau, de les condicions intrínsecament educatives, culturalitzadores, civilitzadores, del teatre? No era el teatre —gènere popular per excel·lència— una immillorable escola de costums que calia potenciar al màxim? No suposava, en definitiva, una via oberta a la professionalització de l'escriptor i, de rebot, un indicatiu de normalització cultural?

Tots aquests atributs, considerats un problema més que no pas una virtut del teatre en uns moments en què la depuració i la selecció literària i cultural eren encara considerades com una possible via de regeneració de la societat catalana, tornarien a ser valorats a partir de l'esfondrament de l'ideal i l'enderrocament de l'edifici del noucentisme que va suposar el cop d'estat de Primo de Rivera. El canvi obligat d'estratègia havia de convertir novament Santiago Rusiñol en un punt de referència indispensable per a la construcció d'una cultura autosuficient i normalitzada, amb la professionalització i el públic com a pilars mestres. I si Xarau, per una banda, havia fet de l'una i de l'altre un *leit motiv* de les seves gloses, de l'altra, havia aconseguit de preservar la imatge del Rusiñol artista, independent i individualista, que emergia intacta i reforçada de darrere la màscara després de la prova de foc per què havia passat durant els anys de noucentisme. D'aquesta manera, Santiago Rusiñol rebutia amb el propi exemple la interpretació que havia fet Eugeni d'Ors de *L'hipòcrita santificat*, de Max Beerbhom, segons la qual la realitat acaba per emmotllar-se a la màscara que se li posa al damunt artificialment, deliberadament. Ni la màscara que el noucentisme es va proposar de col·locar a la realitat de la Catalunya de l'època aconseguí de dominar el caos, ni la màscara que es va construir Rusiñol per a la seva nova interpretació va substituir la seva imatge anterior. Sí que és veritat, però, que en tots dos casos alguna cosa havia canviat i que aquest canvi es mantindria, internament, subliminalment, en l'imaginari col·lectiu. Com s'entén, si no, que la cara més coneguda del poliedre que constitueix el mite Santiago Rusiñol sigui, precisament, la del Rusiñol «plaga»?

EL MITE

«L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE», UNA OBRA DE CONSENS

La construcció mítica de la figura de Santiago Rusiñol es pot dir que va culminar l'any 1925: a final de 1924, Rusiñol incorporava explícitament per primera vegada la figura literària del senyor Esteve a la seva pròpia biografia; al cap de pocs mesos, aquesta incorporació passava a formar part de la primera monografia biogràfica sobre Santiago Rusiñol, juntament amb altres materials de procedència diversa i més que dubtosa —anècdotes, rumors, literatura— que contribuïen a perfilar la imatge més estereotipada de l'artista; finalment, el gener de 1926, se celebrava el gran homenatge que la intel·lectualitat catalana dedicava al «patró de la joventut», «Sant. Rusiñol». El mite existia, Santiago Rusiñol s'havia convertit, en vida, en un personatge literari, en una construcció d'art. Els seus darrers anys van ser una actuació sense solució de continuïtat. Ni tan sols la mort es produí al marge de l'espectacle. Santiago Rusiñol s'havia creat una imatge pública, literària, tan potent que havia arribat a suplanter la seva vida privada, íntima. La representació havia estat, sens dubte, un èxit. El mite existia. I es vinculava estretament al mite del senyor Esteve, el personatge literari que dona forma a la imatge del burgès català. Les relacions entre l'artista i la burgesia, la seva manera diferent d'entendre el món, de pensar, d'actuar, constitueixen el tema per antonomàsia de la literatura i de la pintura de Santiago Rusiñol, que, convertint la seva vida en literatura, havia construït una de les metàfores més interes-

sants sobre el funcionament de la moderna societat burgesa.

Per més que la figura del senyor Esteve provingui d'una tradició que arrenca de molt més enllà de l'obra russinyoliana, la pluridimensionalitat simbòlica i la projecció popular que va arribar a assolir el personatge difícilment haurien arribat a un grau tan elevat sense el concurs de l'elaboració literària que en va fer Santiago Rusiñol a *L'auca del senyor Esteve*. També és cert, però, que sense l'adaptació escènica de la novella el ressò hauria estat molt més feble, ja que la conjunció dels factors que intervenen en la creació del mite del senyor Esteve conflueix arran de l'estrena de l'obra al Teatre Victòria, un dels èxits més impressionants, segons es desprèn de les crítiques, de la història del teatre català.¹ L'envergadura extraordinària d'aquest èxit es pot mesurar, en primer lloc, pel nombre de representacions que es van fer de *L'auca del senyor Esteve* al Teatre Victòria. Situat al bell cor del Paral·lel, hi acudia, nit rere nit, un públic nombrosíssim i absolutament heterogeni² que, a més de reconèixer-se a si mateix sobre les taules o d'identificar-hi els seus avantpassats més immediats, tenia davant dels ulls —gràcies al costumisme que dominava l'obra i la magnífica escenografia de què s'havia pogut disposar— una Barcelona encara present en la memòria de molts barcelonins. En efecte, sis decorats diferents van ser projectats pels tres escenògrafs més coneguts del moment: Salvador Alarma, autor de la Muntanya Pelada i de l'interior de la fonda on se celebra l'àpat de nocces; Maurici Vilumara, del Jardí del General i de l'interior de «La Puntual», i Oleguer Junyent, autor d'un carrer del barri de Santa Maria i de la sala amb alcova on es produeix l'escena de la guardiola, a més de tot el vestuari.³ Esce-

1. JAVIER DE ALCÁNTARA, «Victoria. *L'auca del senyor Esteve*», dins *El Día Gráfico*, 16-V-1917; L. L. L., «Teló enlaire», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2004, 25-V-1917, p. 413-414.

2. «Teatres», dins *Feminal*, núm. 121, 27-V-1917, s. p.

3. Fins a quin punt va arribar l'èxit de *L'auca* ho demostra l'exposició a les Galeries Laietanes dels figurins de l'obra que va dissenyar Oleguer Junyent —vegeu «Les exposicions», dins *La Il·lustració Catalana*, núm. 730, 3-VI-1917, p. 394— i l'edició d'un llibret on figuren les caricatures de tots els personatges que apareixen a *L'auca del senyor Esteve*. Vegeu RAFAEL MARQUINA-JAUME PASSARELL, *Els de l'auca*, Barcelona, Teatre Victòria, 1917.

nes multitudinàries, pintoresques, plenes de color i de moviment com «el dia d'anar-lo a enterrar» o la processó de Corpus, constituïen per elles mateixes un reclam publicitari perfecte.⁴ No pas debades *L'Esquella de la Torratxa* va qualificar *L'auca*, per damunt de tot, com una obra d'espectacle, «com a obra de visualitat».⁵ De fet, Santiago Rusiñol, a la comèdia, ja havia potenciat al màxim aquest aspecte de *L'auca del senyor Esteve* convertint, d'entrada, en quadres independents i força més allargassats que no pas a la novel·la els episodis de «L'idilli de l'Estevet», «L'Esteve i la Tomasa van al camp» i «La processó de Corpus»: oques al Jardí del General, balls i cançons a la Muntanya Pelada, el be del Ramonet, flors, paperets, orquestra, els gegants, representació dels gremis, penons, ciris i gent, molta gent, a la processó de Corpus.⁶ Tenint en compte tota aquesta parafernàlia, no ha de resultar gens estrany, doncs, que la cinquantesena representació de *L'auca*, la nit del 18 de juny, fos celebrada amb la participació activa, a les escenes de la Muntanya Pelada i de la processó, de nombroses personalitats del món polític i cultural relacionades d'una o altra manera amb l'artista. Aquest espectacle suplementari, juntament amb la promesa que va fer Rusiñol d'afeitar-se la barba en cas que les representacions de *L'auca* arribessin al nombre mític, suposà una mena d'esquer per al públic, que va omplir de gom a gom el Teatre Victòria tot i

4. Per a una informació gràfica força completa dels decorats, quatre dels quals hi són reproduïts fotogràficament, vegeu la portada d'*El Día Gráfico*, 16-V-1917.

5. Abans de l'estrena ja corrien rumors a l'entorn de la presentació de l'obra, «que, segons ens diuen, constituirà per ella sola un aconeteixement de la nostra vida artística». Vegeu *El Teatre Català*, núm. 259, 17-II-1917, p. 107. Tanmateix, hi va haver qui va considerar com una mena d'ofensa que es fes el reclam publicitari a través d'aquesta idea del «gran espectacle», ja que posava l'obra de Rusiñol al mateix nivell que els vodevils que solia acollir el Teatre Victòria. Vegeu, en aquest sentit, PAPA GAJ, «De tu a mi: De *L'auca del senyor Esteve*», dins *El Xerraire*, núm. 18, 5-V-1917, p. 138.

6. La dificultat d'organitzar aquest espectacular *attrezzo* va donar peu a una glosa de Xarau titulada «De l'assaig d'una obra d'espectacle», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2004, 25-V 1917, p. 410-411.

que el preu de les localitats havia augmentat fins al doble.⁷

La temporada al teatre del Paral·lel es va allargar fins al diumenge 1 de juliol de 1917. Després, va ser el Teatre Novetats el que va acollir l'espectacle, la tardor del mateix any 1917, amb un èxit de públic també considerable.⁸ Entre una i altra temporada, a l'estiu, *L'auca del senyor Esteve* va anar de gira a diversos indrets de la geografia catalana com qualsevol obra d'èxit a Barcelona. A més, es va editar un fullet de propaganda de trenta-dues pàgines on es reproduïen les crítiques aparegudes a *El Noticiero Universal*, *El Liberal*, *L'Esquella de la Torratxa*, *El Poble Català*, *La Publicidad*, *El Xerraire*, *La Tribuna*, *El Diluvio*, *La Veu de Catalunya*, el *Diario de Barcelona*, *Las Noticias*, *La Vanguardia*, *El Resumen* i *El Cine*,

7. La recaptació d'aquesta funció d'homenatge, amb els preus considerablement més alts que una nit normal, havia d'anar destinada a beneficència, a la «casa de família» de mossèn Pedregosa, a la qual Santiago Rusiñol havia dedicat també una glosa. Vegeu XARAU, «Mossèn Pedregosa», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1742, 17-V-1912, p. 327-330. La iniciativa va ser molt ben acollida per tothom i es va recollir la quantitat de 2.196,20 pessetes, segons informació de *L'Esquella*, núm. 2008, 23-VI-1917, p. 476. Hi van participar, «fent de sereno, el degà dels repòrters barcelonins Sr. Figuerola; vestit de capità de fragata hi anava el pintor Carles Pellicer, i amb trajes molt lluïts hi figuraven els senyors Reventós (R.), Miró i Trepal, l'arquitecte municipal senyor Audet, el mestre esmaltador Marian Andreu, en Josep Burgas, els escenògrafs Vilumara, Alarma i Junyent, els escriptors castellans Juli Camba i Martínez Sierra, don Ángel Fernández de Soto, el dibuixant Costa, el periodista J. M. Jordà, don J. Fradera, don Alfred Ramoneda i altres molt distingides persones», entre les quals hi havia l'actriu Catalina Bárcena, Enric Borràs i «Moraguetes». Vegeu «Festa benèfica», dins *La Veu de Catalunya*, 19-VI-1917. També es parla de la presència d'Àngel Samblancat a la Muntanya Pelada i d'Amadeu Hurtado a la processó: «La glorificació d'En Rusiñol», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2008, p. 472-473. Finalment, el penó principal era dut pel mateix Santiago Rusiñol i portaven el cordó l'ex-regidor Juli Marial i l'editor Antoni López. Vegeu-ne una curiosa fotografia a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2008, p. 475. Joan Alcover, que no va ser present a l'acte, s'hi va adherir des de les Illes amb un poema titulat «An en Santiago Rusiñol, en el seu homenatge», aparegut al mateix número de la revista humorística, p. 476.

8. «Teatre Català», dins *La Il·lustració Catalana*, núm. 753, 18-XI-1917, p. 813.

acompanyades dels anuncis de quaranta marques i cases comercials,⁹ a més d'una contraportada on s'anunciava la versió discogràfica de *L'auca del senyor Esteve*.¹⁰ una campanya publicitària amb tots els ets i uts. Però el més curiós és que l'èxit de públic va anar acompanyat, aquesta vegada, fins i tot de la sanció d'un sector intel·lectual que s'havia mostrat reaci a acceptar la producció dramàtica de Santiago Rusiñol més enllà d'*El mistic*. Josep Morató, un personatge, malgrat tot atípic en el marc de l'engranatge del noucentisme per la seva condició fonamental d'home de teatre, va tenir una reacció entusiasta. Però és molt més significativa la manera com un dels redactors de la *Cuca Fera* inicia el comentari sobre la cinquantesena representació de *L'auca*, amb un expressiu «Si el Teatre Català era mort, que visquin els morts!»,¹¹ o, encara més, la mostra d'assentiment que suposen les paraules que Josep M. López-Picó va dedicar a la comèdia de Rusiñol en una visió de conjunt de la producció literària a Catalunya durant l'any 1917 en la qual, tot i no parlar expressament de teatre, no es va estar de reconèixer «la renovació teatral que rejoyeneix la glòria de don Àngel Guimerà i de don Josep Pin i Soler, que fa altra vegada encomanadissa la simpatia d'en Santiago Rusiñol, i la fortitud de l'Iglésias, d'en Pous i Pagès i d'en Carrion i corona el triomf dels poetes de l'acció, Joan Puig i Ferrater i Joan [sic] Maria de Sagarra».¹²

Les raons per les quals *L'auca del senyor Esteve* no va ser estrenada fins al 1917 i encara en circumstàncies peculiars, no van impedir que l'obra obtingués la sanció gairebé unànime del públic i de la crítica. El tractament bonhomíus que Santiago Rusi-

9. Santiago RUSIÑOL, «*L'auca del senyor Esteve*», dins *Extracte crítica de la Premsa de Barcelona*, Barcelona, Imp. J. Santpere, 1917.

10. L'anunci era redactat en els termes següents: *L'auca del senyor Esteve* de l'eminent Rusiñol en discos «Gramòfono». Escenes *La muntanya pelada / La professó de Corpus* per la Companyia del Teatro Victoria, baix la direcció del primer actor Josep Santpere.

11. «Teatres: La professó del senyor Esteve», dins *Cuca Fera*, núm. 10, 21-VI-1917, p. 158.

12. Josep M. LÓPEZ-PICÓ, «La literatura», dins *Amari dels Catalans 1917*, Barcelona, Editorial Minerva, 1918, p. 63-69.

ñol havia atorgat al seu personatge en el pas de la novel·la a la comèdia i la identificació cada vegada més evident entre el «senyor Esteve» i la Barcelona vuitcentista van contribuir, sens dubte, a fer possible aquesta sanció. El que n'explica, però, la pràctica unanimitat és el caràcter cada vegada més ambigu, més contradictori i més versàtil de la imatge del «senyor Esteve». Entre la novel·la i la comèdia, amb la utilització de la figura per part dels uns i dels altres, amb les contínues reconsideracions del seu creador, els contorns de la imatge es difuminen i el «senyor Esteve», això sí, símbol inequívoc de la burgesia catalana, adquireix finalment la categoria de mite. És a dir, una categoria buida de sentit literal, ambigua per definició i construïda sobre l'esquematismè, en aquest cas, d'una imatge caricaturesca. A partir d'aquest moment, el significat de l'expressió «senyor Esteve» deixa de dependre de la voluntat de l'autor de la novel·la i de la comèdia, i es construeix en funció de la perspectiva des de la qual és interpretat i, en darrer terme, utilitzat. D'aquesta manera, quedava del tot obsoleta la distinció que Màrius Aguilar havia fet, el maig de 1917, en plena eufòria «estevista», entre les dues personalitats del «senyor Esteve», la dolenta i la russinyoliana:

El senyor Esteve rebia les vexacions de tots els que volien menyspreuar un esperit pastat amb mesquineses. El senyor Mariano, el senyor Canons i els altres senyors portadors de noms una mica impúdics havien estat substituïts pel senyor Esteve. Totes les avarícies, totes les grolleries, totes les roïns pensades perteneixien al senyor Esteve. Però en Rusiñol, que el va crear, el porta a un teatre, el fa parlar, s'explica el senyor Esteve davant de la ciutat, i ja no existeix barceloní que no el vulgui veure, amb tot i haver de pagar. Davant del senyor Esteve desfila més gent que davant d'En Salmerón en el passeig de Sant Joan, i els que abans l'anomenaven com una mala cosa, ara el defensen i el glorifiquen.¹³

Al cap de set anys, l'aleshores director de *L'Esquella de la Torratxa* percebia i interpretava molt millor la naturalesa fonamentalment ambigua del personatge, amb el qual, afirmava Aguilar,

13. PARADOX [Màrius Aguilar], «La reivindicació del Sr. Esteve», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2004, 25-V-1917, p. 407.

Ha succeït lo que amb totes les grans troballes literàries, que el món les ha engrandides, fent-les representacions de coses no imaginades per l'autor. Així li ha succeït an en Cervantes amb el *Quixot*, i així an en Daudet amb el *Tartari*, i així an en Rusiñol amb el *senyor Esteve*. Són fills d'ells, però se'ls hi han fet grans i ja no han pogut manar-los.

Endebades en Rusiñol es revoltarà contra les deformacions del senyor Esteve, i endebades ens dirà que fou lliberal i pagador de marbre. El senyor Esteve ja no és d'ell, sinó del poble, de la llegenda, i per al poble serà, pels segles dels segles, el senyor panxut, amb ulleres negres, nyau-nyau, egoïsta, tartuf, reaccionari i mala animeta.

Entre un article i l'altre, el periodista havia pogut comprovar la pluridimensionalitat de la figura del «senyor Esteve» i la seva capacitat d'emmotllar-se a totes i cadascuna de les interpretacions de la realitat política, social i cultural del moment, de les més conservadores a les més progressistes i amb tots els matisos del ventall ideològic del nacionalisme. Així, per exemple, Josep Morató, crític teatral de *La Veu de Catalunya*, de *La Il·lustració Catalana*, de la *Cuca Fera*, i encarregat de presentar el panorama escènic català durant l'any 1917 a l'*Anuari dels Catalans* d'Antoni Rovira i Virgili, aprofità l'estrena de la comèdia de Rusiñol per fer pujar el personatge al carro del catalanisme conservador, tot potenciant la identificació del «senyor Esteve» amb «l'ànima d'un poble en un moment trascendental de la seva existència».¹⁴ Per Morató, l'esperit del «senyor Esteve» no era res més que una conseqüència lògica i necessària de la repressió que havia hagut de suportar Catalunya des del mític 1714, una mena de mecanisme de defensa per tal de fer front a una agressió externa esdevinguda endèmica:

Atuïda Catalunya com a poble, empobrida pels flagells que havien pesat damunt d'ella, havia acabat per despendre's de l'esperit. Un cos exhauste, sigui individual, sigui col·lectiu, la primera cosa que necessita per sentir ànsies d'empendre la volada que li obri novament els horisons és refer-se físicament. I Catalunya, i, en aquest cas concret, Barcelona, s'anava refent de les passades

14. J. MORATÓ I GRAU, «*L'auca del senyor Esteve*», dins *Il·lustració Catalana*, núm. 728, 20-V-1917, p. 346. Vegeu també, del mateix autor, el text «El Teatre» inclòs a l'*Anuari dels Catalans 1917*, p. 87-111, i «Al Teatre Victòria: *L'auca del senyor Esteve*», dins *La Veu de Catalunya*, 13-V-1917.

malvestats. I ja feia prou. D'altra banda, la dissort és la millor mestressa d'escepticisme, i Catalunya era ja secularment escèptica. El desastre de 1714 l'havia obligada a tornar-s'hi. I la pèrdua de sang de l'anomenada guerra de la Independència l'havia feta caure de bell nou, contribuint encara a agreujar el seu mal el seguit de lluites civils sense una forta substància espiritual que caracterisen l'Espanya del segle XIX. Ve't aquí per què la veritable Barcelona, la veritable Catalunya simbolisada pel senyor Esteve, s'havien reclòs en el seu petit cau, com se reclou en un racó humil el famolenc al qual la sort proporciona un rosegó.

I Morató continuava el seu periple històric en funció de l'«estevisme»:

Pel rosegó treballava el senyor Esteve; i, a còpia de treballar, se sentí necessitats de seguir treballant tota la vida, per assegurar-se-la i assegurar-la als seus fills. I vingué la prosperitat modesta, i el senyor Esteve ja sentí un començament d'ideal en el desig de perpetuar el seu nom i el de l'establiment fundat per ell. La regeneració començava. El cos col·lectiu havia recuperat part de la sang perduda. Si no els fills els néts, si no els néts els renéts, empendrien la volada que no havia pogut empendre ell. A les generacions de petits industrials, de comerciants modestos, les seguirien noves generacions d'artistes, de pensadors, d'homes de ciència, de grans productors i de grans financers.¹⁵

D'aquí al cofòisme de sentir-se a la cresta de l'onada d'una prosperitat nacional i cultural que relegava automàticament el «senyor Esteve» al terreny de la història hi havia només un pas. Que era fàcil de fer —i molt probablement el féu el mateix Morató—, ho demostra la rotunditat amb què va aparèixer, a la revista *Feminal*, el suplement femení de *La Il·lustració Catalana*, la idea que el «senyor Esteve» constitueix un estadi ja superat en l'evolució de la Catalunya moderna: «L'èxit assolit per en Rusiñol en aquesta obra és dels més extraordinaris que hem tingut ocasió de veure en el nostre Teatre Nacional. Tot Barcelona hi desfila sense distinció de classes socials. I és curiós veure en ple Paral·lel, esperant la sortida dels senyors, els automòbils de l'aristocràcia barcelonina, bona part de la qual s'ha enternit amb el bon senyor Esteve com amb el retrat vell d'un antecessor humil.»¹⁶ Josep Morató, que havia demostrat una cer-

15. J. MORATÓ I GRAU, «L'auca del senyor Esteve», p. 346.

16. «Teatres», *Feminal*, núm. 121, 27-V-1917, s. p.

ta prevenció davant la novella pel rerefons d'escepticisme que hi detectava, es va deixar portar del tot per l'entusiasme quan va qualificar la versió teatral de *L'auca del senyor Esteve* de «magistral», «extraordinària», «l'obra més sincera, la més substanciosa, la més profundament humana que ha sortit de la ploma de tan extraordinari artista»,¹⁷ «la més equilibrada i la més típica, a la vegada que la més universal de totes les que ha produït».¹⁸ Segons Morató, amb una obra com *L'auca* es podia donar per definitivament liquidat el pitarrisme —del qual, com hem vist, Rusiñol havia estat considerat el màxim i més perillós hereu— i es posava punt i final a l'etapa preparatòria de l'adveniment del veritable Teatre Nacional, «el que correspon» —escrivia el crític— a la consciència de la nostra Catalunya d'avui, espiritualment emancipada». Paraules molt semblants van aparèixer encara a les pàgines de la *Cuca Fera*. El crític teatral de la revista, *Ventureta* (J. Morató), destacava dos aspectes rellevants de la comèdia, indestruïbles de la valoració global de *L'auca del senyor Esteve* com «una comèdia extraordinària»: ¹⁹ el reconeixement explícit de la classe mitjana com a creadora de la Barcelona moderna i cosmopolita —«Rusiñol, amb la simpatia que ha posat a la seva comèdia, ha fet un acte de justícia a la generació de vostès, que va treballar per les venidores»— i, per altra banda, la distinció entre els bons i els mals hereus del senyor Esteve, els bons catalans i la *gente bien*, una distinció que el mateix Santiago Rusiñol s'havia preocupat de plantejar en un article titulat «A propòsit de l'estrena de la meva *Auca*»²⁰ aparegut a la revista humoristicoteatral *El Xerraire* i que en aquells moments ja era tema d'una altra de les produccions dramàtiques de l'artista, d'estrena immediata, titulada *Gente bien*. Era, aquesta, una altra cara del «senyor Esteve», que la mirada del catalanisme conservador projectava fora del perso-

17. J. MORATÓ I GRAU, «*L'auca del senyor Esteve*», p. 346.

18. J. MORATÓ I GRAU, «El Teatre», p. 96.

19. «Revelacions sensacionals: *L'auca del senyor Esteve* i la tranquil·litat de l'auca», dins *Cuca Fera*, núm. 5, 17-V-1917, p. 67-68.

20. Santiago Rusiñol, «A propòsit de l'estrena de la meva *Auca*», p. 154.

natge igual com ho feia el mateix Santiago Rusiñol, que pagava l'èxit i la popularitat aconseguits amb l'estrena de *L'auca* amb la pèrdua de control de les regnes del «senyor Esteve». Una pèrdua de control que queda perfectament reflectida en la interpretació del personatge que procedeix fonamentalment dels sectors republicans i del catalanisme d'esquerra. Els redactors d'*El Poble Català*, el diari portaveu de la Unió Federal Nacionalista Republicana, per exemple, després de publicar una ressenya elogiosa però relativament poc compromesa de *L'auca*,²¹ van reprendre al cap de pocs dies el tema per tal d'esmenar la plana a tots aquells que cercaven la mitificació de la figura del «senyor Esteve» com a puntal de la nova Barcelona. Casimir Giralt, autor de totes dues cròniques,²² va qüestionar la «pretinguda grandesa del senyor Esteve», el seu estatus d'home ciutat, tipus simbòlic i representatiu, impulsor, pedra fonamental de la nostra ciutat d'avui»:

Acceptem amb entusiasme la gloriosa producció d'en Rusiñol, però rebutgem sense eufemismes el tipus simbòlic que pretén aixecar sobre Barcelona per un sempre més, fent un flac servei a la nostra ciutat i per a ridícul nostre i dels nostres avis. La ploma airada plena d'indignacions, d'un Martí Julià, trobaria aquí mil raons patriòtiques per a fulminar excomunicacions i anatemes.

Nosaltres, poc aficionats a diatribes apocalíptiques, ens limitarem a referir que el «senyor Esteve» russinyolesc, sòrdid, miserable, ridícul, sense altra idealitat que el calaix del taulell, sense altre pensament ni dèria que La Puntual, orgullós de la seva ignorància, vanitós del seu analfabetisme, amb una esponja per cor i una patata per cervell, no és el ciutadà burgès de la Barcelona dels nostres avis, que assistia a una revolució, fundava el Teatre Català, impulsava l'enderrocament de les muralles, preparava una Exposició Universal i feia possible l'expandiment de la ciutat en un eixample de pedra.

Barcelona s'ha fet, no gràcies al «senyor Esteve», sinó a pesar del «senyor Esteve» d'en Rusiñol.

Bo o dolent, noble o «animeta», heroi o antiheroi, víctima o botxí, el que mai no veu qüestionat el «senyor Esteve» és la

21. Casimir GIRALT, «Teatre Català: *L'auca del senyor Esteve*», dins *El Poble Català*, 14-V-1917.

22. Casimir GIRALT, «A propòsit de *L'auca del senyor Esteve*», dins *El Poble Català*, 18-V-1917.

seva relació estreta amb el mite dels orígens. «En el principi fou el senyor Esteve», va escriure una vegada Màrius Aguilar,²³ estrafant la famosa frase bíblica. Ara bé, de què o de qui? De Barcelona?, de la burgesia catalana?, dels catalans *tout court*?, del mateix Santiago Rusiñol? La resposta pot arribar a ser tan ambigua com la mateixa naturalesa del personatge i aquí rau, precisament, la justificació més plausible de la dimensió mítica del «senyor Esteve». Màrius Aguilar es referia a la idiosincràsia catalana:

Tal volta sigui temerària l'afirmació, però crec que tots els catalans som, sortosament, senyors Esteves, i que el nostre nord ha d'ésser aconseguir l'ànima del senyor Esteve, despullada dels encongiments materials. Doncs, ¿que no està composta de fe en sí mateix i en la seva obra, de persistència per a accomplir-la, de voluntat per a no defallir i suportar les regles d'abstinència? Apliqueu l'esperit de La Puntual a totes les irradiacions catalanes i trobareu que un ideal senyor Esteve les presideix. Tota Catalunya és Puntual. Els vells federals, els carlins de tota la vida, els catalanistes reconstruïts, els cors d'en Clavé, els voluntaris de la guerra d'Àfrica, sostenen la seva casa, la tradició, La Puntual, en fi, que perdura desafiant el temps, sostenint la seva firma. Aquesta Catalunya que tots hem creat, aquesta gran botiga amb un senyor Esteve pràctic i un Ramonet somniador ¿què és sinó la transfiguració de l'altra?

Rusiñol, en canvi, vacil·lava entre els propis orígens i els de la col·lectivitat. Perquè si, d'una banda, després de l'estrena de la comèdia, Santiago Rusiñol certament va fer mans i mànigues per recuperar el control del seu personatge a través de l'argúcia d'establir un vincle directe entre el personatge de ficció i Jaume Rusiñol i Bosch, l'avi de l'autor, que havia de quedar fixat, l'any 1925, en la primera de les moltes biografies dedicades a l'artista; de l'altra, n'eixamplava també l'abast i el presentava com a «fundador» de la «ciutat». Escrivia Santiago Rusiñol: «D'aquells senyors Esteves tots ne som fills, tots, absolutament tots els que havem nascut a Barcelona, i tants que no hi han nascut. Tots estem lligats a la troca d'alguna o altra Puntual —casa fundada en mil vuit-cents trenta—, i tots som més o menys Estevets, i això creiem que ens ha d'honrar,

23. PARADOX, «La reivindicació del Sr. Esteve», p. 407.

perquè, com diu el fundador, d'aquelles troques i d'aquells cabdells n'havia d'eixir la ciutat de pedra que ens enorgullim de tenir.»²⁴

No es pot oblidar que aquests eren uns moments òptims per a la fixació de la imatge pública de Santiago Rusiñol: l'esfondrament del noucentisme, la manca de valors culturals sòlids, la desconexió amb el públic lector i espectador, feien que Santiago Rusiñol aparegués com un punt de referència no pas negligible per una intel·lectualitat que necessitava, per damunt de tot, establir ponts de diàleg entre els diferents estrats socials. La seva dilatada trajectòria artística, literària i intel·lectual, la seva connexió amb el gran públic, la projecció de la seva imatge, la seva contribució —ara començada a considerar inestimable— a la construcció d'una llengua literària productiva, convertien Santiago Rusiñol en un model consensuable, ni que fos circumstancialment. D'aquí que la iniciativa de l'editor López Llausàs de crear, l'any 1925, una col·lecció de biografies per fer més propers els protagonistes de la cultura catalana al seu públic comptés amb la figura de Santiago Rusiñol com a reclam; d'aquí, també, que a final d'aquest mateix any sorgís la idea —Josep M. de Sagarra en fou el principal impulsor— d'organitzar, a Sitges, un gran homenatge de la intel·lectualitat catalana a l'autor de *L'auca del senyor Esteve*. No cal dir fins a quin punt el «senyor Esteve» va compartir amb el seu autor el reconeixement públic, com a arquetipus literari i com a referent autobiogràfic, però sobretot en qualitat de mite. Les paraules amb què Josep Pla es va adherir a l'homenatge des de les pàgines de *La Publicitat* s'aferran justament al sentit més general del «senyor Esteve», com a mite dels orígens:

El senyor Josep Maria de Sagarra parlava del fons d'humanitat de la vostra obra. Ens heu descobert la importància que tenen els nostres retrats de família. Cadascú té el Don Quixot del seu sentit comú. El nostre Don Quixot és el vostre immortal Senyor Esteve, que no tingué, certament, una vida radiant i enlluernadora, però que positivament és el pare o l'avi de tots, el banquer de les nostres filigranes i el pare pedaç dels nostres gallarets i de les nostres llàgrimes.²⁵

24. Santiago Rusiñol, «A propòsit...», p. 154.

25. Josep Pla, «Davant en Russinyol», dins *La Publicitat*, 11-XII-1925.

UN GRAN HOMENATGE PER A UNA MALA COMÈDIA

No és pas una casualitat que el gran homenatge dels intel·lectuals catalans a Santiago Rusiñol fos concebut, organitzat i celebrat a cavall de 1925 i 1926. És ben sabut —i em sembla que el procés de reconstitució que va seguir la imatge de Rusiñol durant aquests anys ho corrobora— que entre 1917 i 1925 van ser substancials les transformacions que va experimentar el panorama polític i cultural català. La crisi i posterior esfondrament del noucentisme, el cop d'estat i la dictadura de Primo de Rivera, la caiguda dels ídols i el qüestionament d'aquella escala de valors aparentment sense fissures que havia sostingut el programa cultural del moviment repercutiren directament sobre la persona i, encara més, sobre la figura de l'autor de *L'auca del senyor Esteve*. De la mateixa manera que, durant una bona colla d'anys, la supeditació de Santiago Rusiñol al gran públic tant des del punt de vista del teatre, com de la novel·la i del periodisme, la seva fidelitat a les antigues formes de sociabilitat artísticoliteràries —àpats, tertúlies, penyes, camerinos de teatre— o fins i tot la imatge de vell bohemí noctàmbul, fumador empedreït i bevedor envoltat sempre de companyies poc recomanables,²⁶ havien convertit la imatge de l'artista en l'antimodel per excel·lència de l'intel·lectual que propugnaven els noucentistes, a partir del moment en què el discurs del noucentisme comenci a fer aigües, s'anirà recuperant l'antic valor de la figura de Santiago Rusiñol, que torna a lluir amb una certa esplendor en el firmament dels anys vint i trenta.

Així, tot el que fins aleshores havia estat considerat subordinació de l'autor al gran públic, a partir d'aquests moments s'interpretaria com l'assoliment definitiu de la tan cobejada i

26. És significativa l'entrevista que li va fer Josep Artís al Lyon d'Or quan va sortir publicada *La «Niña Gorda»*. Vegeu José Artís, «Con motivo de *La «Niña Gorda»*: Lo que dice Santiago Rusiñol», dins *La Publicidad*, 18-I-1917.

difícil professionalització de l'escriptor i l'única via per aconseguir el funcionament normal d'una literatura i, de retop, d'una cultura. La manca de cultura que tantes vegades havia estat retreta a Santiago Rusiñol des del tombant de segle, es tornaria a convertir en un valor mitjanament respectable, anomenat «sinceritat». Per altra banda, la seva independència programàtica esdevindria novament qualitat definitiva de la imatge de l'artista i, pel que fa a la pintura, la desqualificació sistemàtica de l'obra russinyoliana per la repetició de temes i de procediment pictòric seria subtilment substituïda per la constatació que, fet i fet, la crítica no té cap dret a esmolar el bisturí davant d'un clàssic. D'aquesta manera, la corona de llorer que la joventut intel·lectual de 1915, en ple noucentisme, no havia volgut col·locar, en sentit figurat, sobre els cabells blancs del qui havia estat el capdavanter del modernisme, li seria oferta, ara en sentit literal, pels «joves» de 1925 que s'havien proposat d'arrençar de la imatge de Santiago Rusiñol l'etiqueta de «vell» i restituir-li simbòlicament la joventut eterna pròpia ja d'un mite. Com va escriure Màrius Aguilar, un dels principals inspiradors de l'homenatge:

Així, el Cau Ferrat deixa d'ésser una pensada, o un racó íntim ple de bellesa, per convertir-se en tradició. La meitat dels que recollien l'art d'Europa fa trenta-dos anys ja són morts. Per ells beurem, perquè les seves obres no s'esvaeixin de la nostra terra. L'altra meitat hi serà voltant en Rusiñol, i al seu costat, els joves, els que llavors encara no havien nascut, o eren infants. Així serà ben real la renovació de la vida, i en Rusiñol podrà omplir-se el cor amb el goig de la devoció dels joves, en la mateixa ermita de l'art que li va oferir l'admiració dels que ja són vells. I altres més joves sentiran en l'ànima els versos de la Marsellesa —una Marsellesa d'estètica i d'emoció—

*nous entrerons dans la carrière
quand nos aînés n'y seront plus.*

I concloïa:

És el retorn de les coses, és la vida florint, però mostrant les mateixes formes. En 1893, en Rusiñol, al Cau Ferrat, resava una oració d'aristocràcia i d'ensomni, com si fossin, ell i els seus companys, els incompresos cavallers

d'una ideal creuada. Avui, al mateix Cau Ferrat, Catalunya li ofrenarà un homenatge, els de la Festa Modernista són ja multitud, i l'home que declamava com un profeta isolat porta darrere seu la multitud. I l'oferirà, el ram de roure i de llorer, un poeta que en 1893 encara no vivia.²⁷

Una corona de ferro forjat en forma de branques de roure i llorer va ser l'ofrena que, efectivament, l'artista va rebre de mans del seu nét, Jaume Planès, en nom del poeta jove al qual es referia Màrius Aguilar, Josep M. de Sagarra, i del comitè organitzador de l'acte multitudinari²⁸ que va tenir Sitges com a escenari el dia 10 de gener de 1926. La idea de l'homenatge, sorgida de les pàgines d'*El Día Gráfico*²⁹ arran de l'estrena d'una comèdia nova de Rusiñol, *El casament de conveniència*,³⁰ amb tots els ingredients típics de l'últim teatre russinyolià, podia no haver tingut cap més transcendència que una festa entre amics —el director d'*El Día Gráfico* era el mateix Màrius Aguilar, a qui unien amb Rusiñol molts anys de compartir *Esquella*—

27. PARADOX [Màrius Aguilar], «Crònica: Roda el món i torna a Sitges», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2429, 8-I-1926, p. 4. En el mateix sentit, Màrius AGUILAR, «Los jóvenes hablan de los viejos: Santiago Rusiñol», dins *El Escándalo*, núm. 1, 22-X-1925, p. 2. Una de les consignes d'aquesta publicació és, de fet, la joventut de Rusiñol, a la qual apella també Francisco MADRID, «Ante el estreno de *Un matrimonio de conveniència*», núm. 6, 26-XI-1925, p. 1. Més endavant, un cop realitzat l'homenatge, VIRAI [Josep Burgas], «Glosari: Santiago Rusiñol, patró de la joventut», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2431, 22-I-1926, p. 52, i Josep BURGAS, «Nova oració a Sant Rusiñol», dins *La Escena Catalana*, núm. 196, 23-I-1926, p. 4. Pel que fa a la imatge gràfica, vegeu BAGARIA, «Sant Rusiñol», dins *La Publicitat*, 12-I-1926, i *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2431, 22-XI-1926 (portada). Al peu del dibuix, «Sant Rusiñol. Patró de la joventut i l'eterna alegria».

28. «El Día de Rusiñol», dins *El Día Gráfico*, 12-I-1926.

29. Màrius Aguilar, en una nota anònima publicada al «Correo de las artes y de las letras», *El Día Gráfico*, 29-XI-1925, va plantejar la conveniència de dedicar un homenatge multitudinari a Santiago Rusiñol: «A Rusiñol le debemos un homenaje. Pero ustedes saben los banquetes y los homenajes que se han ofrecido a Rusiñol. Lo sabemos, pero hay que celebrar el retorno victorioso de Rusiñol a la escena, y celebrar sus bodas de plata con el teatro, o esos sus setenta estrenos, o sus cien obras.»

30. Prudenci BERTRANA, «El Teatre: *El casament de conveniència*, d'En Santiago Rusiñol», dins *Revista de Catalunya*, III, núm. 19, gener 1926, p. 81-83.

si els redactors del renovat diari *La Publicitat* no se l'haguessin feta immediatament seva. *La Publicitat*, que canalitzava des de la fundació d'Acció Catalana, el 1922, l'oposició més seriosa a l'hegemonia de la Lliga i del noucentisme i que en aquells moments portava a terme una important campanya de revisió del període immediatament anterior, tant des del punt de vista polític com cultural, va aprofitar la crida d'*El Día Gráfico* per incorporar una de les bèsties negres de l'aleshores ja periclitat noucentisme al seu propi programa com a símbol, bàsicament, de la professionalització de l'escriptor. Va ser, doncs, Josep M. de Sagarra qui va tenir la pensada de la corona de llorer.³¹

He llegit alguna cosa i he sentit dir alguna cosa referent a homenatjar en Rossinyol. Res em sembla més just que això. Un homenatge a en Santiago Rossinyol, malgrat d'haver estat moltes vegades homenatjat, malgrat d'haver fet ell mateix la sàtira de l'homenatge, en els dies que correm, és un pensament que hauríem de dur a la pràctica entre tots.³²

El poeta explicitava tot seguit el perquè de la necessitat imperiosa de l'homenatge. En primer lloc, per l'obra —ingent— que havia realitzat Rusiñol en el decurs de la seva trajectòria, però també «pels acudits, les facècies, les coses que se'n con-

31. Ho reconeix, entre altres, l'article dedicat a «El homenaje a Rusiñol», dins *La Noche*, 4-XII-1925.

32. JOSEP M. DE SAGARRA, «Una corona de llorer», dins *La Publicitat*, 1-XII-1925. L'endemà va donar suport a la idea FRANCISCO MADRID, «Por la gloria de Rusiñol», dins *El Día Gráfico*, 2-XII-1925. Havia arribat el moment de passar balanç sobre la tasca que durant més de trenta-cinc anys havia portat a terme Rusiñol en el món cultural català. Per tant: «Debe prepararse ya un Comité de Acción, un Comité en que se mezclen los nombres de Cambó, Amadeo Hurtado, J. M. de Sagarra, Narciso Oller, Pedro Corominas, Pous y Pagès, Enrique Borrás, Enrique Morera, Amadeo Vives, Ricardo Canals, Mario Aguilar, Carlos Soldevila, Antonio López, Margarita Xirgu, Joaquín Montaner, Llimona, Alarma, Vilumara, Maria Morera, Conrado Roure, Adrián Gual, Alejandro Plana... Es decir, todos aquéllos que representan algo en la espiritualidad total de Cataluña y en cualquiera de las facetas en que se desenvuelve la vida artística y literaria. Es necesario que cada cual se dé cuenta de lo que representa Santiago Rusiñol para todos nosotros.»

ten, les coses que ha inspirat i que ha dut a terme, les realitzacions positives d'aquest esperit poliforme, d'aquest inesgotable quixot, d'aquest apassionat "*blagueur*", i mireu-vos-el a ell, i sentiu-lo parlar, i sentiu-lo mossegar, i us semblarà una figura de l'altre món, un personatge llegendari i magnífic». I per l'eficàcia —popular, s'entén— de la tasca realitzada:

En Rossinyol, sempre que ha apuntat un tret ha clavat la bala a un cantó o a l'altre, i generalment l'ha clavada en el lloc escollit per la seva voluntat, no ha llençat mai escopetades inútils, sempre ha fet soroll, ha fet riure més que ningú, ha fet plorar més que ningú, i sobretot ha fet arribar al cor i a les orelles de tothom. Jo no discutiré el valor etern d'alguns dels seus drames més famosos com *El místic* i *La mare*, per exemple, perquè no és el cas, però sí afirmaré que la popularitat d'aquestes obres és immensa, que s'han passejat per tot el país, i que cap escriptor català dels vius ha arribat a ésser una figura tan pública i tan popular com en Santiago Rossinyol.

Tanmateix, allò que el jove Sagarra destacava per damunt de tot era la independència irreductible de Santiago Rusiñol, la capacitat de romandre sempre al marge d'escoles i de capelletes sense perdre el favor del gran públic:

L'esperit d'anarquia, contrastat per l'esperit del «Senyor Esteve» ancestral, són les característiques de tota la pasta dramàtica d'en Rossinyol. La seva ploma s'ha manifestat sempre amb una gran llibertat de pensament, no ha fet d'escolà de res, ni ha estat mai de cap colla. S'ha estat una mica de tot, ho ha mossegat tot, però també ha plorat com una criatura. I la seva obra ha triomfat sempre paral·lelament a altres triomfs i a les disciplines dels altres. És tan personal i és tan de tots allò que escriu en Rossinyol, que fa que no passi de moda.

El llorer que demanava Sagarra havia de servir, en darrer terme, per coronar la testa blanca de l'últim gran bohemí barceloní. I aquesta imatge, que durant anys havia estat sistemàticament blasmada, trobava un nou reconeixement social:

Perquè aquest home, que té set vides com els gats, que semblava conservar-se per l'alcohol i per una capa de fum de tabac, encara sap construir comèdies amb una agilitat i una traça que meravellen. Encara canta la cançó del *Pobre terrisser* i xerra fins que surt el sol i aguanta com el més fort entre un grapat de jovenalla.

L'ESTRENA D'«EL JARDÍ ABANDONAT»

L'homenatge del gener de 1926 va marcar una fita important en el procés de consolidació del mite Santiago Rusiñol. A partir d'aquell moment i fins a la seva mort, el 16 de juny de 1931 a Aranjuez, res no havia d'entorbolir la seva imatge quasi gloriosa. Els homenatges se succeïen i l'artista anava d'una banda a l'altra presidint àpats, assistint a representacions de les seves obres més conegudes i, tot i la mala salut, compartint tertúlies fins a altes hores de la matinada. Qui més qui menys, durant aquest període de la vida de Rusiñol, podia dir que l'havia vist al Bar Olímpic,³³ al Lyon d'Or o assegut a la famosa cadira de la Llibreria Espanyola d'Antoni López; qui més qui menys, podia també explicar-ne alguna anècdota. De fet, l'anecdolari russinyolià tal i com el coneixem avui dia prové directament de la potenciació que es va fer de la vida i de la imatge de l'artista sobretot a partir de l'homenatge de 1926. Si Joan Alcover, en el text d'adhesió a l'acte de Sitges, no es va saber estar d'explicar amb una anècdota el tarannà peculiar de qui havia estat capdavanter del modernisme i una de les figures més emblemàtiques del tombant de segle a Catalunya, què no havien de fer, per exemple, els redactors de *L'Esquella de la Torratxa* o els seus contertulians habituals? Santiago Rusiñol, ja ho hem vist, havia contribuït notablement a entronitzar la cara faceciosa de la seva complexa personalitat. En un primer moment, li havia servit per potenciar la càrrega revulsiva del moviment modernista; més endavant, esdevenia una carta jugada a favor de la popularitat i, a partir d'un determinat moment, era canalitzada per la via de la reacció contra el model d'artista i d'intel·lectual abonat pel noucentisme. A l'entorn de 1926, però, quan ja havia deixat d'escriure la seva columna setmanal de *L'Esquella de la Torratxa*³⁴ i, a poc a poc, anava reduint també la dedicació a les

33. Per exemple, Jaume PASSARELL-A. S. ESCÓ, *Vida, obra i anècdotes d'En Santiago Rusiñol*, Barcelona, Llibreria Espanyola, 1931.

34. XARAU, «Glosari: Un congrés aspirinista», dins *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2427, 11-IX-1925, p. 588.

taules escèniques, el «Sant. Russinyol» bonhomíós de Rovira i Virgili, el «patró dels sitgetans» que Bagaria havia santificat també a les pàgines d'*El Sol* de Madrid, conservava els atributs de la popularitat i de l'humor, de la independència de criteri i del sentit hedonista de l'existència, embolcallats per l'aurèola de la catalanitat. Havia perdut, tanmateix, tots aquells trets relacionats amb la modernitat o amb l'europeisme que havien marcat els, pel cap baix, deu primers anys de la seva trajectòria artística. Per això, quan l'any 1928, davant la impossibilitat d'estrenar una obra de Santiago Rusiñol per manca d'originals,³⁵ l'empresari del Romea, Salvador Canals, va accedir a incloure a la cartellera l'únic drama russinyolià mai no representat, *El jardí abandonat*,³⁶ tant el públic com la crítica es van mostrar profundament estranyats que aquell «quadre líric en un acte» i un sàinet de les característiques de *Miss Barceloneta*, la darrera de les obres estrenades de Santiago Rusiñol, haguessin pogut sortir de la ploma del mateix autor.

Ben lluny de suposar un intent de recuperació de la imatge essencialment culta de Santiago Rusiñol, la decisió de fer pujar a l'escenari del Romea *El jardí abandonat* era indestruïble de la tendència, generalitzada en aquells moments, a homenatjar l'artista.³⁷ El fet que la companyia de Pius Daví i Maria Vila programés l'estrena per al final de la temporada, sense cap mena d'intenció de prolongar-ne les representacions, constituïa un indici prou evident que l'exhumació de l'obra posseïa un caràcter eminentment emblemàtic, com si d'una relíquia es tractés. Això no vol dir que no hi hagués, entre els crítics, qui

35. L'any 1929, en una entrevista que va concedir a *La Publicitat*, confessava que no tenia ganes d'escriure per al teatre. Vegeu SCAPIN, «La pròxima temporada teatral: Santiago Rossinyol no té ganes d'escriure per al teatre», dins *La Publicitat*, 13-IX-1929.

36. L'obra es va estrenar la nit del 28 de maig de 1928 al Teatre Romea, per la companyia de Maria Vila i Pius Daví.

37. De fet, l'obra va ser portada a l'escenari immediatament després d'una gira que la companyia Adrià Claramunt, del Coliseu Pompeia, havia fet per diversos indrets de les comarques gironines —Olot, Roses, Girona— amb un repertori exclusivament russinyolià.

es preocupés de recordar que *El jardí abandonat* havia constituït, en el seu moment, una proposta agosarada, «avantguardista»,³⁸ el resultat més palpable de la voluntat de modernització i recatalanització cultural que havia caracteritzat el tombant de segle a Catalunya, però en general els comentaris a propòsit de la representació van tenir tot l'aire condescendent de qui destapa vells records de joventut. Començant pel mateix autor, que admetia, en una entrevista publicada a *La Nau*, que «*El jardí abandonat* és un poema absolutament romàntic»³⁹ i justificava, ja sense cap mena de recança,⁴⁰ que fins aleshores encara mai no s'hagués arribat a estrenar.⁴¹

Els vint-i-vuit anys que distanciaven la publicació d'*El jardí abandonat* de l'estrena de l'obra, una de les més representatives de la trajectòria artística i literària de Santiago Rusiñol, havien transformat el qui havia estat capdavanter del modernisme en un mite vivent. Un mite polièdric i polivalent i, per això mateix, amb garanties de perdurabilitat; un mite essen-

38. Ho va remarcar P. B. [Prudenci Bertrana], «Teatre Romea. *El jardí abandonat*, quadro poemàtic de Santiago Russinyol», dins *La Veu de Catalunya*, 31-V-1928, tot i que immediatament va afegir que «ara ens fa l'efecte d'una cosa treta d'un museu, però d'una valor positiva». I també Ambrosi CARRION, «Teatre Romea. Estrena d'*El jardí abandonat*, poema en un acte de Santiago Rossinyol, amb il·lustracions musicals del mestre Gay», dins *La Nau*, 30-V-1928.

39. R. PEI, «Converses de *La Nau*: Santiago Rossinyol ens parla del quadro poemàtic que avui estrena al Teatre Romea», dins *La Nau*, 29-V-1928. Vegeu també M. R. C. [M. Rodríguez Codolà], «Romea: *El jardí abandonat*», dins *La Vanguardia*, 31-V-1928.

40. A la carta que Santiago Rusiñol va enviar a Georges Billotte, catalanòfil i traductor, el 28 de març de 1912, manifestava un cert interès a estrenar l'obra en francès. Així, després d'haver aconseguit un exemplar de l'exhaurida edició d'*El jardí abandonat* per tal de trametre'l a Billotte juntament amb l'autorització per «traducir y representar la obra en lengua francesa», li indicava el següent: «*El jardí abandonat* no ha sido puesto en escena. Siempre he temido que fuera una obra poco teatral para el público español, pero en Francia hay más costumbre de saber oír obras poemáticas.» Vegeu «Per a enriquir els futurs epistolaris d'Ignasi Iglésies, Santiago Rossinyol i Àngel Guimerà. Llur correspondència amb el traductor francès M. Georges Billotte», dins *La Revista*, juliol-desembre 1934, p. 79-83.

41. R. PEI, «Converses...».

cialment popular, però assumible també des de determinats vessants de la tradició culta; un mite vinculat estretament al mite de l'eterna joventut, els fonaments del qual Santiago Rusiñol va saber posar de manera prodigiosa a partir de la utilització de la seva pròpia persona com a matèria primera d'una construcció que és literària i que és, en definitiva, una construcció d'art. El Rusiñol home de teatre forma part d'aquesta construcció global del personatge Santiago Rusiñol, una construcció mítica que és, en el fons, la més gran i immarcescible obra de l'escriptor artista. I el que n'ha quedat.

APÈNDIX

ARTICLES, DISCURSOS
I CONFERENCIES
DE SANTIAGO RUSIÑOL
SOBRE TEATRE

LOS AFICIONADOS

Sr. D. Modesto Sánchez Ortiz.

Querido amigo: Desde que nos hemos vuelto aficionados a representar comedias y zarzuelas, los casinos de esta antes tranquilísima y sosegada villa, los paseos y hasta los más recónditos rincones de lo más hogar del hogar doméstico parecen una casa de locura.

Allí, al lado del venerable piano de los de la clase de cola, y al lado del maestro que hace resonar con esfuerzos siempre laudables las cuerdas enmohecidas del mueble, ensaya su parte de coro el ciudadano antes pacífico y hoy escandaloso, que se ha visto con voz para ser lanzada más allá de la palabra; en los paseos antes solitarios y en la misma playa, vese monologar, libreto en mano, alguna de las primeras partes, estudiando con denuedo encarnizado; en las habitaciones de los *comprometidos* en la zarzuela no hay espejo grande o pequeño que no sea aprovechable para reproducir fielmente alguna posición más o menos académica de la que esperamos entusiasmos ruidosos, y en todas partes cátanse voces y brotan aptitudes destinadas al glorioso pavimento de las tablas.

Y no es precisamente por puro amor al arte, por lo que llevamos aquí este jaleo grandioso, ni por amor a los goces del espíritu, ni a los bienes corporales, nada de eso. Esa afición de aficionados tiene por móvil una causa más humana. El terrible tormento de los celos.

Y es que aquí, como en todo país habitado y *casinado*, tenemos dos casinos o sean dos locales de diversión, solaz, controversia y expansión honesta, que si bien dirigiéndose hacia los mismos fines, disienten en ciertos detalles de forma y de principios que los tienen más o menos separados. Están de acuerdo en todo y por todo en tener orquesta formada de adalides de la buena causa; en procurar que los bailes estén (y lo están) bien concurridos de lo mejor del campo de aquel sexo que algunas veces no es el nuestro por razones de indumentaria; en frecuentar más el café ¡ay! que la desierta biblioteca; y en disfrutar la pequeña parte que a cada socio corresponde de

los pocos bienes terrenales repartidos en la tierra; pero en tocando a las tenues delicadezas de la política, ya sea al por mayor, o al menudeo, entonces enrédanse las cuestiones de tal manera, laten los corazones con tan desmesurado entusiasmo, que obligan a los dos bandos a mantener la paz armada, tomando ejemplo de las primeras potencias.

No como ellas, amantes, sin embargo, de cañones dañinos, ni de molestas y perjudiciales escopetas y pistolas.

No, aquí la guerra se hace a fuerza de competir en divertirnos y distraer en lo posible la hoy triste y pesimista parte de humanidad que vive en este pueblo tranquilo; aquí, como los derviches, nos matamos a ver quién bailará más bailes y más saltados y con mejor y más garboso lucimiento; batállase aquí por derramar el buen humor que tanto va escaseando y esa alegría de la cual van perdiéndose año tras año las cosechas.

Por ella, querido amigo, por ese don precioso de la risa para combatir toda lágrima que se atreva a asomarse en todo el reino del pueblo, combatimos todo este plantel de aficionados, brotados como por bendición divina. Ya sé que, a pesar de nuestros grandes esfuerzos, son muchos, pero muchos, los que no se divierten al son de nuestras habilidades, y que hasta se aburren en diversas ocasiones al oír un *parlamento* de versos o algunas notas que debieran ser de música, pero éstos son tristes de la clase de incurables, gente forrada de luto, almas sinistras investidas de crónica melancolía o sin investidura alguna, y si el letargo no sale de su entristecido pecho, no es ¡voto a tal! que no hagamos esfuerzos superiores a nuestras microbeas fuerzas para salir triunfantes del empeño delicado en que nos vemos metidos.

Como he dicho, ensáyase aquí con una furia incansable. No basta saber el papel de memoria, hay que saberlo de cuerpo entero, valiéndose de todas las facultades de que goce o padezca el individuo.

Hay que estudiar el asunto de la obra, y el carácter íntimo de los últimos comparsas, seguir paso a paso el desarrollo del asunto que se trata para preparar en el final la segura y solemne caída y venganza del traidor, y el hermoso triunfo de la pre-

clara virtud: tal como pasa en la vida; hay que poner de acuerdo los del canto con la orquesta, la orquesta con el director, éste con el de la concha, el de la concha con los cómicos, y éstos con todos ellos y con el prójimo pagano; hay que tener al menos de cuatro a seis decoraciones, para todos los fondos de los dramas de todas las escenas que puedan pasar en la tierra; y hay que salir a las tablas ; que es al fin lo más amargo para el pobre aficionado!

Esos ensayos empiezan todos los lunes. Allí en lo alto de la escena, convertida en un desván de cosas imaginarias, medio a oscuras, teniendo por fondo una iglesia cuyo tejado puede el actor tocar con las manos, y frente a una desolación de sillas preparadas, deberían comparecer los buenos aficionados... pero no comparecen. Ya falta el *barba*, el galán o los galanes y la barba; ya es el apuntador el que no llega, o ya llega y se encuentra solo frente a aquella masa que es siempre de pintado pino, y en la que si no hay quinqué es melancólica siempre. Venga quien venga, pasa delante el ensayo. Si no está el traidor, se reemplaza por el virtuoso perseguido; si no está éste, se le persigue hasta encontrarlo y en tanto traiciona otro de la compañía; si faltan todos, ensayan los concurrentes o los parientes más cercanos. La cuestión es ensayar, que la falta de ensayos es causa de las mil y una planchas que se hacen en las comedias de la vida.

Ese lunes, generalmente es el apuntador el que hace el gasto. Primero, porque aún no sabe leer la comedia con aquella soltura que requiere su misión, y luego porque es en vano que lance versos a los cómicos ya que, puestos en fila con las manos pendientes de los brazos y los oídos pendientes de su boca, no dicen esta otra es mía, embebidos como están por aquel tiroteo de palabras consonantes que nos dejan admirados. Al siguiente, ya se habla con más bríos, ya no son varios a decir las mismas cosas, ya se contesta al que pregunta, ya hay quien se atreve a gritar; el miércoles, cuasi todo sale en verso; y en cuanto a los jueves y a los viernes, ni hay ya quien detenga nuestro impulso, ni quien nos saque el castellano de la boca para evitar un destrozo.

Viene el sábado y llegan las damas en tren de pasajeros. Hasta aquel feliz momento, sólo hombres intervienen en el drama; pero desde entonces el asunto se complica. Por la calle que va de la estación a la fonda, vense pasar dos señoras. «Son las cómicas», dicen las mujeres del pueblo, y las ven con esa curiosidad que inspiran a la luz de un sol de día esas hijas de la noche. Acostumbran a ser las dos, vieja la una aunque no tanto como lo es en la escena, y la otra que, aunque joven, lo es más sobre las tablas. Están pálidas, visten interinamente, y píntase en sus despintados ojos un asomo de tristeza y un velo de cansancio. Los jóvenes, y hasta algún viejo, remozados con tal llegada, las obsequian con su vistosa presencia, las convidan a tomar algún refresco, y sonriendo a todo el mundo las acompañan a la fonda, para esperar hasta la noche en que se efectúa el gran ensayo.

¡Ése sí que vale la pena de ser visto! Allá en aquellos sillones, vese el público que ha seguido las maniobras, que vino el día antes y los otros y vendrá al día siguiente. Como han asistido a todo el curso del proceso mucho mejor que los de arriba, se saben toda, pero toda la comedia de memoria. La música, sobre todo si es de zarzuela, les há entrado tan de lleno por las puertas del oído, y les estorba tanto dentro, que muchas veces hay que suplicar que acallen sus coros entusiastas, a fin de dejar oír la débil voz del que canta en el patíbulo. En él todo se está preparando. Llegan las damas envueltas siempre en un crónico *negligé*, y se sientan al lado de aquella iglesia, apoyándose en la cornisa; llegamos los *comprometidos* y entran también los amigos de los cómicos que, como son casi todos y llenan el escenario, hacen temer que no haya quien contemple la comedia desde telón afuera.

Por fin, el apuntador se guarece, se prueba de afinar los instrumentos, y se supone que el telón se ha levantado. ¡Con qué bríos, entonces, nos lanzamos a la escena! ¡Qué modo de bracear! ¡Qué derroche de buena voz para el habla y qué esfuerzos para el canto! Las damas, ya viejas (es un decir) en el arte, reservan sus sospechadas facultades, recitan bajo con timbre monótono y desengañado, cantan a media voz y se mueven

con excesiva prudencia y melindres, pero ni esa calma, hija de la amarga experiencia, ni el barullo de los de arriba y los de abajo son capaces de arredrar «al vencedor aficionado». Grítanse versos allí, como si se vendiera fruta, ándase de la iglesia al apuntador y viceversa, como fieras enjauladas del Dios Arte; el escenario no basta, ni la voz, ni la palabra para tanto entusiasmo y movimiento; atropéllanse los amigos, trábese lucha entre el grave director y los humildes dirigidos, el público toma parte en la reyerta y acábase el gran ensayo aplaudiéndose mutuamente y esperando el mañana, que ha de ser el gran día de la gloria.

Llega por fin el domingo, y todos están en la brecha. En el público, los de siempre; en la escena, la misma decoración; en los cuartitos, pintándose arrugas, viejos y jóvenes, como llamando a la vejez por medios artificiales. Por último, a instancias de los de afuera, levántase la cortina, aparece el primer aficionado, de una palidez de mármol; con la misma blancura aparecen los demás y, uno tras otro, como fantasmas, van desfilando por la escena... yo no sé lo que pasa por el aire, que todos perdemos la carta de navegar en las tablas. Bien sabemos que el público son aquéllos y el apuntador aquél; sin embargo, ya sea que la quietud moleste, o que nos encontremos solos, es el caso que las voces, en vez de salir en notas claras y más o menos cristalinas, se equivocan de camino y van a parar al estómago. De vez en cuando uno se siente capaz de decirle cuatro versos al mismo lucero del alba y entonces... el apuntador no apunta, otras veces apunta pero no tira; momentos hay en que ¡ay!, a no ser por el grave compromiso contraído, acabaría la pieza con plena satisfacción de las víctimas que hablamos y de los mártires que escuchan.

Pero, por fin, llega el final y se suda y se respira. Despíntanse las arrugas, y tristes, cansados si no vencidos, dícense los aficionados: «Hoy no salió como ayer.» ¡Qué suerte que asista el público a los ensayos...!

(*La Vanguardia*, 25-VI-1893)

DISCURS LLEGIT A SITGES
AMB MOTIU DE L'ESTRENA
DE «LA INTRUSA» (1893)

Senyors: Lo que anem a representar és un ensaig, és una prova atrevida d'uns que, sentint amor per l'art modern, ne presenten una mostra a un públic de carinyosos amics amb tot el respecte que es mereix i amb garantia de la bona voluntat amb què sabem que el rebran; és un tribut, una ovació que fem amb tot el cor a uns ideals que amb totes les nostres forces perseguim; un anticip que us fem mirant enllà, tot caminant comoguts amb els sants pelegrins de l'avenir.

Diem de l'avenir perquè en el món tot canvia, tot evoluciona incessantment, tot brota a la seva primavera i mor a la seva tardor. Lo mateix les plantes que l'art, viuen lo que han de viure i no més: s'arrelen allí on troben la saó i moren quan la terra està cansada, per a donar vida a altres plantes que moriran el seu dia per la llei infal·lible de les transformacions eternes.

L'art d'ahir va morint. Queden i quedaran els arbres grossos i corpulents, que, més que de les arrels, viuen de lo que són prop dels núvols; però als petits els vents d'altres modes els assequen, el cansament els doblega, i aviat no seran més que documents d'erudit, plantes d'herbari, relíquies respectables de museu per aprendre costums passades i estudiar llurs ossamentes.

Aquell art poc sincer escrit amb sospirs retòrics i llàgrimes llogades al consonant; aquells parlaments inflats amb paraules caient com a cascades oratòries; aquells monòlegs a crits, va desterrant-los l'art modern, i desant-los a les golfes; mor el galant, el barba i el traïdor; mor aquell convencionalisme de motllo, aquelles comèdies cromos i els drames aquells d'intrigues i de problemes, aquells crits dels actors van apagant-se, i tot va caient empolsat en el fosso de l'escena.

I si tot allò va caient, se deu a uns homes com Maeterlinck, que lluiten sense tenir en compte els aplausos de les masses i llencen la mirada lluny per veure horitzons més amples. Mae-

terlinck és dels homes que treballen a l'ombra esperant el dia lluminós de la reforma; dels que batallen per dintre i senten bullir en el fons del pensament un art sincer, nodrit de bel·leses mig somniades, mig vistes, en les pobres misèries de la vida; dels que no duen pressa a pujar als núvols de la glòria, tement l'embriaguesa del déu èxit i les caigudes per les empentes de l'enveja; no és dels que ploren, sinó dels que sospiren; no dels que pregonen les penes amb veu alta, sinó dels que expliquen els sofriments a cau d'orella. Per ell, la desgràcia, com la fortuna, els pocs béns que gaudim o les moltes penes de la terra, són com un símbol d'una herència fatalista. «La còlera, les supersticions de la mort i la gelosia són sentiments simbòlics —diu Maeterlinck—, que no poden morir.» I per això el seu art, com el de Shakespeare i com el dels grans poetes, viurà mentres hi hagi món i en tant vibrin els pensaments i els cors bateguin.

Maeterlinck és d'aquells reformadors, d'aquells sants reformadors que la vulgaritat té com a bojós, bojós que són els únics que donen una empenta a les idees perquè s'obrin camí entre tanta gent que pastura per la terra; que lluiten amb la indiferència dels uns i la mala voluntat dels altres; que s'obren pas a cops de geni contra l'espessa barrera d'impotents ajudant-se per no caure plegats en el fosso de l'oblit; que treballen com obrers del pensament sense fer cas dels temors de la pobra gent empeltada de sensata; i que somnien, en fi, i senten, i, en tant esperen la mort, no es malgasten estúpidaament la vida.

Maeterlinck creu en els pressentiments, però hi creu d'una manera poètica. *La Intrusa* no és més que la mort que va acostant-se vista venir per un cego. En va la ciència diu que la malalta està salvada; en va els que hi veuen no veuen cap perill amb els ulls de la prudència; però el cego, mirant per dintre, veu i sent lo que no senten els altres: el pas de la mort que s'apropa, venint quieta i misteriosa, deixant un rastre de desolació gelada. Aquest pas, tots l'hem sentit i tots l'haureu sentit a casa vostra. Per l'aire que tremola, per les fulles que cauen, pels gossos que udolen al peu del llunyà portal estant serena la nit, per la claror trista que entra pels finestrons i es desfà en pam-pallugues en la fredor de les rajoles, per la inquietud de dintre

i els crits de fora, tots un dia haureu sentit la Intrusa que s'acosta, aquella mort callada que ve a arrencar-vos un plor i un carinyo de la terra, aquella mort que alguns, com Maeterlinck, creuen consol de la vida i l'esperen somrient com una amiga deslliuradora de les penes.

La mort ningú l'ha vista, ningú sap com és la seva cara. És com un somni que ens figurem amb una dalla, un símbol descarnat vestit amb un gran manto. Aquest símbol el respecta Maeterlinck com una imatge venerable, com un enigma de majestuosa incògnita. Hi ha un moment a *La Intrusa* que el pare diu: «—Si entra algú, digueu que no hi som, en no sent que sigui la meva germana o el metge.» «—No ho havíeu de dir», diu l'avi, que espera venir la mort. Qui sou vosaltres —pensa—, per detenir el pas infal·lible? Quin dret teniu i quina força per aturar els designis fatals de lleis eternes de la vida? Per què havíeu de dir que no entrés la que és sempre a casa seva? A la Intrusa, no se li tanquen les portes. Corre per l'aire, per l'èter, pel buit de l'atmosfera i pel fons de les aigües, comptant instintivament les hores per presentar-se majestuosa.

Això creu Maeterlinck i ho exposa en forma artísticament senzilla. Del seu art podria dir-se'n l'art de la suprema modèstia. Res de crits, res de lluir-se amb pensaments inflats per dintre; sempre buscant l'emoció per l'ambient que rodeja les figures. Com diu en Casellas, «els aucells que canten, les brises que murmuren i les roses que es desfullen, els xiprers del bosc, les fosquedats del parc, els cignes de l'estany o les estrelles del cel, tot són elements de sensació que concorren en els efectes dramàticament fantàstics, d'unes sensibilitzacions de naturalesa somniada, que per sortilegis d'un art endevinador i malaltís semblen participar dels dolors, dels deliris i de les angúnies humanes.

»Arrencar de la vida humana, no els espectacles directes, no les frases vulgars, sinó les visions llampegants, desbocades, paroxistes; traduir en boges paradoxes les eternals evidències; viure de lo anormal i lo inaudit; contar els espants de la raó abocada al peu del precipici, l'aplanament de les catàstrofes i les esgarifances de lo imminent; les angúnies cantar del dolor

suprem, i descriure els calvaris de la terra; arribar a lo tràgic freqüentant lo misteriós; endevinar lo incògnit; predir els destins donant als cataclismes de l'ànima i als daltabaixos dels mons l'expressió excitada del terror: tal és la forma estètica d'aquest art, esplèndid i nebulós, prosaic i gran, místic i sensualista, refinat i barbre, migeval i modernista al mateix temps», d'aquest art que us presentem.

Atrevits som, però tenim una excusa: l'estimem.

L'estimem i estimem Sitges, i als seus fills oferim aquesta flor virginal de cementiri.

Perdoneu-nos i que Maeterlinck ens perdoni. No som més que entusiastes als que encara queda alguna fe i una bona voluntat.

(Anant pel món, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1896)

HOMENATGE A FREDERIC SOLER «PITARRA»

La festa d'avui no és una festa; és més bé una oració d'uns quants devots de l'art, d'uns quants entusiastes que venim a portar una corona a en Frederic Soler, a l'artista que ha mort omplint de dol la pàtria.

Ella és senzilla, però collida en el més íntim del record; collida al camp del més fondo agraïment, i collida a Catalunya. És collida en el record, perquè l'art d'en Soler és d'aquells que ens segueixen des del bressol; és d'aquells que des de nois ens han omplert el cor de poesia, ha fet somiar la joventut, ens ha ajudat a estimar, ens ha obert horitzons de coses sanes, de coses d'art, de coses mig entrevistes; ens ha portat pels camins de nostres serres, ens ha obert les masies del passat i ens ha contat ses tradicions i rondalles; ens ha fet olorar el perfum de nostra terra, l'olor aspra de la plana, el tebi salabor del mar i el nevat oreig de la muntanya; és collida en el camp del més fondo agraïment, perquè agraït ha de ser el poble al poeta, a l'home que li aparta les espines de la vida, que el convida a beure en la copa de la bellesa, que el porta pels camins de l'ideal guiant-lo amb el timó del talent, que l'ajuda a volar, i li distreu la mirada de tantes i tantes misèries com plouen sobre la terra, de tantes crueltats que ens espien a tot arreu, de tants mals que ens esperen acurrucats en el misteri de l'ombra; és, per últim, collida a Catalunya, perquè l'art d'en Soler és art nascut a Catalunya, a Catalunya criat i aquí arrelat com flor d'esperit del poble.

Recordeu un moment les seves obres i sempre per fondo hi veureu els paisatges de la terra. Hi veureu l'ampla masia, vorejada de pallers, amb l'era a prop i al lluny la frondosa salzere-da; hi veureu la negrosa cuina amb la fumejanta llar ardenta de records com altar de sagrades tradicions; la capelleta a un costat amb el fanal de la fe, la tassa sobre la taula i les eines del pagès brunyides i esmolades per la suor del treball; hi veureu la barretina a tots els caps com camp florit de roselles, com cridòria de colors, com símbol del nostre poble; hi veureu la recto-

ria, l'estudi, l'ermita, el molí, la iglésia i el cementiri; i en tot hi recordareu les coses de casa nostra, les coses que ens han vist néixer, que ens han fet gosar i patir, que enyorem quan en som lluny i que estimem com relíquies.

Això hi veureu, i sempre hi veureu Catalunya, sempre en ses obres sentireu el nostre poble que parla, amb ses virtuts i defectes, amb sos amors i entusiasmes, amb ses rialles i tristesses; veureu passar per les taules tots els homes de la nostra gloriosa història; sentireu el crit de la independència dirigit contra Felip, o fent rodolar les àguiles per les cingleres del Bruc; sentireu les rondalles criades a la fosca de les nostres tradicions; els quèntos de nostres avis explicats a la vora de l'escó en to d'hermosa llegenda; hi veureu els tipus de la vella Catalunya, el fadrí de gairosa barretina, el pagès vestit de vellut i d'honradesa, l'obrèr del camp i del taller plenes les mans de durícies i el cervell d'idees nobles; la noia de la muntanya, morena del sol de la serra, forta i flexible com esblaimada palmera, encesa d'ulls i modesta de paraula, amorosa i severa i estimant amb la constància de l'heura; hi veureu la pubilla, el fadrístèrn, el jaio i la mainada del poble, i en cada casa us semblarà que hi trobeu una antiga coneixença, un cor per poder estimar en cada figura, i una mà per poguer estrènyer.

I és que en Soler sempre feia art copiant el que el voltava, i, com que eren gent de casa, li sortien coses nobles, i això tenim d'agrair-li. Tenim d'agrair-li d'haver-nos fet estimar les figures de nostra gloriosa història, d'haver-les ressuscitades, d'haver-les enaltides i d'haver-les presentades als ulls nostres amb el cos de la veritat i l'aurèola de la santa poesia; tenim d'agrair-li les rialles i les llàgrimes que ses obres ens feren esclatar brotades d'emocions rebudes; tenim d'agrair-li son gran amor a la glòria, aquí on el tant per cent corca i rosega tants homes desgraciats, de mesquines ambicions, i que la glòria la busqués, no en les cíniques i pobres i miserables baixeses de la hipòcrita política, no en els honors de quincalla, sinó en les altes regions de la bellesa més pura, batallant a cops de geni i no a la fosca de la intriga, batallant dia i nit amb la febre del que vol portar al món una gran obra, un part gloriós que donés nom al seu poble.

Aquesta siguié la creació del teatre català. Per ell treballà una vida, sense dar-se ni una estona de repòs, per ell visqué com l'abella d'una idea, per ell morí, en plena empena de somnis. Ell posà la primera pedra d'aquell temple, pedra labrada amb gòtiques escultures, severa porta de casa pairal i noble, on el poble català hi pogués entrar de frente.

Entrem-hi, doncs, i descobrim-nos. El teatre català és el casal de casa nostra. Dintre podran canviar-se les escenes, canviaran les decoracions, baixant al fosso o pujant a les bambalines, es farà puesto a les naixentes escoles, l'art florirà a cada nova primavera, altra saba vindrà a donar-hi nova vida, i en el gran edifici s'hi afegiran brodades i cresteries i relleus de filigrana, però ell, el gran Soler, haurà posat els fonaments i haurà sigut l'arquitecte.

(Manuscrit inèdit, Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges)

«LA FADA», D'EN MORERA

Senyors: Per tots els que estimem Catalunya, per tots els que adorem els hermosos fulls de l'art, per tots els que voldríem que la nostra noble terra no fos tan sols la laboriosa, la menestrala i endreçada botiguera, la matrona del negoci, la page-sa fornida i morenament colrada, sinó que fos també la fada somniadora, la verge de rosses trenes inspiradora de càntics, de colors i d'harmonies, la sirena de l'art atraient amb sa hermosura els ferits de poesia i els devots de la bellesa, per ells i per nosaltres, la festa que avui resem és festa de venturosa esperança.

És festa d'esperança, perquè el buit de la foscor que ens voltava i entristia, de la plana esmortuïda poblada d'indiferents a les carícies de l'art, veiem brillar algun raig d'aurora, veiem puntejar claror que davalla pels esglaons de la glòria, i veiem la poesia com somriu, tot mirant-se Catalunya.

La veiem com somriu, i a son pas misteriós per les valls i les planes; a la veu de sa veu melangiosa, al rastre perfumat que deixa amb son mantell rasant les asprors de la terra dormida, sentim brotar cançons no escoltades fins ara, les sentim tremolar a sota l'herba flairosa, les veiem revifar-se, les veiem reunir-se, i les oïm cantar com un coro que desperta, omplint l'aire de veus que unides a l'espai harmonitzen la pàtria.

Aquell perfum de veus ha sentit en Morera i ha somniat sentint-lo; aquelles cançons verges sortint del cor de l'home com un plany amorós; queixant-se amb veu tristíssima, volant, dels llavis tendres com vol d'ocells que s'alça refilant cants de glòria, resats per veu de mare an els llavis rosats; aquelles veus del poble fetes de sospirs d'ànimes; aquelles veus per gaudir i per plorar, per estimar i morir, per sentir enyorança o consol de la vida, les escoltà en Morera amb devoció intensíssima; aquelles flors modestes, senzilles i oloroses, aquelles flors de roca reflexada de cel i tèbiament morenes pels petons de la lluna, aquelles pobres flors vestides de pageses, les va collir en Morera com relíquies del camp, les lligà amb tendres llaços, les vestí amb sederies de colors simbolistes, i en formà una toia

amb olors de muntanya i perfums de cultura, amb frescura de molsa i tebior de catifa, amb cascada desfeta de natura salvatge i bella simetria d'un art afinadíssim.

Tot és de casa en la toia. En Massó n'arrencà la llegenda d'aquell immens retaule que es diu el Pirineu. Un estany tenebrós reflexant en son fons els pics tacats de neu i coronats de boires, els avets descarnats i les roques immenses; un estany misteriós que al sentir-se una pedra sobre sos lloms de plata desprèn de les amples rodones els núvols ennegrits, carregats de tempesta. Les fades que l'habiten són filles del mateix Pirineu; la dona d'aigua gelosa, la sirena de l'estany atraient vora seu l'amorosa parella d'en Jausbert i Gueralda, fugint muntanya amunt per gaudir de la pau de les amples serenes i immenses soledats, cavalcant per dessobre la neu, servint de mantell nuvia a ses bodes silvestres, ennegrides tan sols pel xiscle de la Fada, que jura que en Jausbert serà seu.

El pare de Gueralda és també català; és el feudal antic, l'home de ferro que ha servit el rei Jaume, que ha lluitat per la terra, que viu com un falcó sobre el pic d'un penyal rosegat per la gleva i tapissat per l'heura, que puja amb l'ardit sometent; que escomet el noble Jausbert que li ha robat sa filla, que el fa penjar a la soca d'un arbre, entregant-lo ja mort a la fada, que xiscla victoriosa, acompanyant sa veu el torrent de la pluja, el gemegar del vent, el retrunyir del tro, i la negra foscúria que s'ajeu sobre l'aigua, acotxant les fades dintre un fossar sens fondo, enclotat per les roques i voltat de tenebres.

D'entre tenebres s'alça la poesia nova i la nova harmonia; d'un gran mar de tenebres. Que diferent aquest art de llegenda, begut a les fonts del somni, inspirat davant les visions serenes, d'aquell art de fa poc, gornit de virolalls i cintetes, de cabrioles de notes i tercerilles d'arpegis, com rúbriques complicades! Que diferent aquest art buscant els secrets més íntims del niu de sospirs de l'home per dir-los a mitja veu, d'aquells crits d'esgarrifosa agonia sortits de la gargamella, d'aquells ais! de lloguer, d'aquell gran esvalot per arrencar l'aplauso inspirat pel perill i recollit per sorpresa! Quin contrast entre un art tan florit de filigranes i brodat de mitges tintes, modelat amb tendre-

sa i bressat d'arrobament, gronxat per l'harmonia i abraçat pels artistes moderns, amb l'art de no fa gaire, inflat i pretensions, gornit de teories i vestit de rutina; d'un art fet de problema, brollat sense emoció i lligat per la pauta d'encongiments raquítics!

L'art del mestre Morera és l'art independent deslligant-se fornit dels cordills de la pobra retòrica, l'art begut a les fonts regalades dels nostres Pirineus, davallant rialler en torrentera de notes, fresques encara dels regalims de la molsa, de l'alè de la rosada i de l'incens de la boira; l'art estudiós dels grans mestres del passat, rejuenit i valent, l'art que escolta amb tot amor els sentiments més ocults, i té notes per a les tristeses de l'ànima, per a les passions misterioses, per als arrobaments del cor, per a les ànsies de l'amor i els insomnis de la vida, plorant amb els que sofreixen, gaudint amb els que disfruten i harmonitzant amatent els esplais de la bellesa; és l'art seriós i noble combregat en el paisatge i enaltit amb l'harmonia; és l'art mascle, fill del poble català i batejat a les piles baptismals del modernisme.

Aquest art valent i sèrio que s'inspira vora la llar catalana, que no es doblega al remor de l'adulació, que escolta la veu dels mestres i fuig dels aplausos fàcils; que no es ven a l'interès ni s'emmotlla a les pautes consagrades pel mal gust, que ageganta la torrentada de la música de motllo que baixa furiosament, mereix agraïment més fondo, pels que estimem l'art en sèrio, en moments tristos que el mal gust voldria entrar a casa nostra entremig d'aqueixes sarsueles de cromo, servides a quarto l'hora com auques de rodolins, com virolats bibelots per a l'índio que s'entusiasma; d'aquests vents de flamenquisme que omple de taques de vi el temple de la poesia; d'aquesta música fàcil que té per eco a sa veu els celoberts i organillos; d'aquesta música joglar fent contorsions i ganyotes per fer riure els que paguen, mereix més agraïment el que estreny amb bona fe els neuròtics, desequilibrats i histèrics que voldríem veure l'art de bracet amb la poesia, caminant entremig d'un poble atent, sobre catifa de lliris i sota dosser de glòria.

En Morera, que aquest afany il·lumina; en Morera, que es-

tima Bach per sobre de tots els mestres, que l'encisa el malaltís histerisme de Chopin i la força creadora del gran Wagner, que prefereix a molts clàssics César Franck, Gilson, Debussy, Chabrier, Vincent d'Indy i altres devots modernistes, per força ha gué de trobar en el camí dels seus somnis la barrera de mandrosos de sentir tot lo que és nou, de tot lo que destrueix les teories apreses pel gasto intel·lectual, de tot lo que empeny i avança en l'eterna evolució dels gustos i les idees.

Ell, com tots els que sospiren per seguir sempre endavant pel caminal del pervindre, per portar una ofrena nova en el temple de la glòria, per deixar una flor novella en l'altar de la música; ell, com tots els altres, tingué de pujar al calvari que el món guarda per als artistes que tenen idees pròpies i no en volen de llogades. Caminant amb l'obra al cap, remoyent-se com boirina que vol néixer, sentint papallonejar en la fosca del cervell la idea que es vol fer obra i volar amb ales esteses, tingué de passar entremig de la indiferència humana corrent distreta pel món, tingué d'escoltar serè el coro dels impotents aguantant-se els uns als altres, tingué de sentir a prop seu l'alenada esgarrifosa de l'enveja, tingué de sentir pacient les tontes rialles dels que gosen destruint sens comprendre lo dolorós del crear; tingué d'empènyer amb els colzes els arbres de la rutina arrelats a la terra sense una branca als núvols, i si mai desesperà, si sempre sofrí callat les punyides que li anaven a son cor, si caminava somnions per entre el brodat d'arestes, és que el guiava la fe, la fe i l'amor al seu art que estimava amb l'alè d'ànima jove; la fe en l'art català, la fe en un renaixement que faci de nostra pàtria un raconet de cultura a on trobin niu i consol els devots de la bellesa.

Ella vindrà, aquesta aurora, ella vindrà il·luminant nostra terra, saludada pels artistes que, com el nostre Morera, l'esperen amb entusiasme per oferir-li sa obra.

Si *La fada* n'és digna, no puc ni sabria dir-ho.

Per una part, no tinc el do de la crítica, i per l'altra, la veu de música amiga entra al cor per nervis de simpatia que crec sentireu vosaltres.

De tots modos, aplaudint o censurant, demostreu amb la valiosa presència l'amor que sentiut per l'art.

L'art us alfombri la ruta de vostra vida d'illusions i d'esperances, com vos desitjo amb amor; l'art vos aleni i perdoni les meves pobres paraules; ell aturi aquí ma prosa i desperti l'harmonia.

Té la paraula en Morera.

(La Vanguardia, 16-II-1897)

PRESENTACIÓ DE «L'ADORACIÓ
DELS PASTORS», DE JACINT
VERDAGUER, EN LA QUARTA
SESSIÓ DEL TEATRE LÍRIC
CATALÀ (31-I-1901)

Senyors: El gran poeta Verdaguer m'encomana que amb el respecte degut an el públic que tant nos honra amb sa presència, vos presenti la seva obra abans d'alçar la cortina. Aixís és que, si vos demano audiència, no és pas per atreviment, és per desig del gran mestre.

L'obra del poeta Verdaguer, del nostre poeta, del pare espiritual de tantes obres perfectes que hermostegen la nostra terra, de tan delicades joies que diademen el front de la pàtria-poesia, no és una obra feta amb motllos dels que serveixen pel teatre. Ell no en sap res, del teatre, i an això es deu la bellesa que protegeix la seva obra; ell no pren mides i per això mira més lluny, mira cap a l'infinit; ell troba estret l'escenari, i per això s'aguaita el cel amb els núvols que hi rellisquen i les estrelles que hi nien. Per ell no hi ha comedians, les figures són figures somiades que viuen entre la boira i que sols veiem en retable els que vivim a la terra. Ses obres són sospirs d'obres, són visions de coses imaginades, són processons del passat vistes amb ulls de la fe, són poesia sense trampes ni traïdes, ni comparses, ni tramoia, és la visió d'un poeta que baixa un moment amb nosaltres per honrar l'art de la pàtria.

Aquesta visió del poeta és el caliu de la fe tornant-se impressió viscuda; és l'amor de la llegenda, és un eco del passat, i no és música ni és lletra; és una oració del cor i és el mateix cor que canta. Aqueixa visió del poeta és la visió de la nit, però no d'una nit somorta: d'aquella nit precursora, d'aquella nit tan florida de rierades d'esteles, de flors sempre renadiues i de blavors infinites. És aquella nit tremolosa anunciant el Messies, la nit del desvetllament, del despertament del dia, la nit del pessebre, la nit anunciant l'aurora d'una nova humanitat i d'una nova poesia. Aquesta visió del poeta és un quadre,

és un fondo i és un paisatge, però no és un paisatge mort: és la terra palpitant, joiosa i estamordida de sentir-se dintre seu una vida espiritual que ja llustreja per néixer, és el paisatge sagrat gronxant-se per ser bressol, és la plana obrint els braços a l'infantó que s'apropa, és el cel mirant la terra i és el jardí traient flor, la flor brodada d'espines amb dolça flaire de glòria.

En Verdàguer l'ha sentida, aquella flaire de glòria! Ell l'ha vist, aquell paisatge del vespre! Ell l'ha esperada, l'alosa que canta a la matinada, i de son arrobament ens en dona la impressió. En Verdàguer l'ha viscuda, la vida de l'esperit, i ens en envia l'encens. En Verdàguer l'ha col·lidat, aquella mística flor, i ens en envia una fulla, una fulla delicada que del jardí del passat l'havem duta al món present; de la claror de la lluna l'havem duta al llum de gas; una fulla d'Orient que, si es mustiga entre els homes, si perd el color de lliri, la culpa serà ben nostra, aixís com si obre una fe, si fa mirar més enllà, si desperta el cor de l'home, l'allunya de les misèries del viure, si li desvetlla la vida, si l'emociona i l'enlaira, la glòria serà del poeta i serà ben bé del poeta.

Sí, d'ell serà la Santa Glòria, i se l'haurà ben guanyada, que quan la prosa s'estén com malura de la vida, quan asseca el cor de l'home i fereix les il·lusions, és hermosa caritat retornar-lo al somni; quan s'adora el vedell d'or i la lluita de l'egoisme va corcant el pensament, obra santa i generosa, donar a beure idealitat als que han viscut secs d'ideals, als que no s'han sentit viure i als que han dut l'ànima morta, fent-se ells mateixos de túmul.

Si tots havem d'agrar al nostre Verdàguer el regal dels seus versos, molt més ens toca agrair-li que baixi fins al teatre l'arrobament dels seus càntics. Si tots l'havem vist enlairar-se estenent les ales blanques, molt més tenim d'estimar-li que de les regions a on nia baixi fins arran de terra i s'aturi vora nostra. Aquí no en veurà, de boires, ni postes de sol enceses, ni voladures d'estrelles sobre les fustes del teatre, però ens dona un gran exemple; aquí no veurà roselles, ni sentirà cants d'aucells, ni aroma de flors boscanes d'essota les bambalines, però ens ensenyarà a sen-

tir; aquí no ploren les fonts i no canten les cascades sobre la tela pintada, però el ritme de sa veu serà intensa melodia.

Gràcies i perdó, oh poeta! Perdó, si t'hem despertat de l'arrobament del somni, i gràcies... per Catalunya.

(*La Vanguardia*, 1-II-1901)

ITALIA VITALIANI

Si el hermoso nombre de estrella que se da a las grandes artistas de la escena tiene significación simbólica, en ninguna parte la tiene tan justa y tan adecuada como en esta pobre España.

Aquí en arte, con ser el país del sol, es casi siempre de noche, pero de noche brumosa, sombría y opaca, sin colores ni reflejos; de noche sin ambiente, sin misterio y sin poesía; de noche gris, sin vida y sin vibraciones. En este fondo sin fondo del horizonte del arte, apenas brillan estrellas, y si algunas aparecen a lo lejos, su luz es triste y vacilante como luz de crucifijo, como lámpara de ermita, dando más melancolía que verdadera claridad. Su mirada, su voz luminosa, su reflejo mortecino, brilla tan sólo un momento y vuelve a cerrarse el cielo y nos quedamos a oscuras.

Aquí en el país sereno, si queremos ver estrellas, hay que verlas en las mangas militares. De la belleza simbólica, del alto cielo del arte, han bajado a la lucha de miserias terrenales; de reinas que eran, han descendido a tenientas, a alféreces o a coronelas, y dormidos, sin ensueños, lacios y aletargados, vivimos tan guapamente, vegetando por instinto, sin buscar el más allá, sin mirar los arcanos misteriosos donde vive la belleza, sabiendo, por lección del desengaño, que en nuestro pobre horizonte sólo reinan las tinieblas y que ya el teatro español es una cámara oscura llena de clichés por dentro, pero sin luz ni objetivo.

Por fortuna, cuando no hay estrellas fijas, de estas perennes y burguesas, con domicilio geográfico en el ensanche del cielo, estrellas acomodadas, académicas, juzgadas y numeradas por telescopios; cuando faltan estas estrellas pasan por el negro manto cometas de la bohemia, cometas del más allá, fugas de arte escritas en el pentagrama del camino de Santiago, que dejan por un momento una estela de colores en nuestra alma soñolienta.

Italia Vitaliani, como la Duse, como Sarah, como Réjane, es uno de esos cometas que pasan siguiendo su vago destino; un

cometa de Oriente, triste y mate y con claridad melancólica, ave mensajera del arte, llevándonos en su camino ecos de cultura exótica, perfumes de flores raras, sufrimientos y alegrías de otros pueblos y otros hombres, y lo que hay que estimar más: emociones de belleza, sensaciones intimistas de estética del sentimiento y estimulante de arte a nuestra mente dormida.

El arte de Italia Vitaliani no es de grandes líneas plásticas, ni viste el amplio ropaje de las estatuas romanas o de las tragedias griegas. Es de líneas delicadas y de emociones sutilísimas; es arte de vida actual, arte de raras sensaciones, de frases a flor de labio y de perfumes exquisitos; arte de sentir los nervios vibrando suavemente como cuerdas de una lira afinadísima dando notas de colores apagados, de sonrisas moribundas y de todos los matices del sufrimiento moderno.

Todos estos medios tonos, los expresa Italia Vitaliani de una manera perfecta. Dotada de entendimiento clarísimo y de nervios emotivos, pocas veces se habrá visto en el teatro una sugestión tan íntima, rara y tan bella entre la idea que nace y la voz que la transmite. Diríase que las cédulas receptoras del espíritu de la genial artista sienten a cuarto de tono, diríase que, volviendo las pupilas donde vive el pensamiento, ve y escucha y adivina los más fugaces latidos; diríase que transmite sus más tenues vibraciones aún latentes y vivas de nueva vida y las sugiere y viste con ropaje de belleza.

No hay repliegue espiritual en lo más hondo del alma que no haya penetrado, como no hay emoción vivida que ella no haya sentido. De la risa, del desprecio, del odio, de la ira y del amor, conoce todas las cuerdas y sabe hacerlas vibrar; la escala cromática del sentimiento, la conoce y la ha seguido desde el ultravioleta impenetrable de las tragedias calladas, hasta el destello del cádmium de los grandes entusiasmos. La maldad y la bondad le han contado sus secretos, sus ansias el corazón y la vida sus dolores. El dolor del desengaño, el dolor de los sentidos, el dolor de la nostalgia, suave y triste como nubes de crepúsculo; el gran dolor de los celos hiriendo el corazón a dudas, o rasgándolo con realidades; el bello dolor de amor y todo el gran repertorio de las humanas tristezas han logrado en su ta-

lento crisol espiritual para convertirse en arte. Su armonización moderna ha sabido tamizar los sufrimientos de hoy y ha dado nuevo perfume al acre olor de magnolia que exhala la flor del mal, ya vendando las heridas con finísimos encajes, ya vistiendo de hermosura las tragedias de los nervios, esa nueva enfermedad, ese sufrimiento nuevo con que entretener la vida.

Y esos estados de alma, los explica Italia Vitaliani con la mayor sencillez y con gran honradez escénica. Ni un efecto artificial, ni una nota destemplada, ni un momento de descuido, ni un esfuerzo para llevar al engaño a los que juzgan el arte por el ruido que produce, ni un chispazo vislumbrante para mover el aplauso y ganarlo por sorpresa. Su arte es sobrio y sencillo como la misma verdad. Su talento es el que dicta y sus ojos, sus movimientos, su expresión y su palabra van siguiendo lo dictado como instrumentos acordes de afinadísima orquesta.

Orquesta y luz llevándonos armonías de otros cielos más serenos, tal es la Vitaliani, este cometa que pasa en el turbio cielo del teatro convertido en un desierto. No le importe. Los cometas de la noche los contemplan solamente los sabios que saben su curso, siguiéndoles con la mente en sus órbitas inmensas, o las almas sencillas o solitarias que las miran caminar como visión de poesía. La gran mayoría duerme, mientras cruzan como almas en la diáfana cortina. Duermen siempre que pasa alguna visión y, como siempre, también ahora han dormido mientras cruzaba una estrella, una estrella que, por culpa del mal de la indiferencia, ha sido estrella solitaria en el cielo de esta tierra.

(*La Almedaina*, 7-VII-1901)

SANTIAGO RUSIÑOL

Quan jo era més cigala que ara, veia, perquè m'illusionava veure-ho, en la ruta de la vida, els tons agre dolços de les coses envellutades, esmorteïdes, ab l'esllanguiment de la pàtina del temps, i passava rosaris d'hores, llanguidament al peu de les parets de color d'iglésia del Pi. Oh! Els pins no eren pas allavores els arbres que se m'enduïen més l'esperit pels camins inconeguts del somni com se me l'enduïen la pluja cantant la cançó de l'aigua, la nit somniadora esperant l'amor de l'auba, la bellesa escorrent-se majestuosa adorada per l'art i altres coses que s'escorren i es difumen en aquella vida de somni de cap al tard, quan s'acosta la pluja d'estrelles que es deixa relliscar sota la nau del cel quan ve la fosca. Mon esperit, desmaiant-se sobre la catifa de les emocions de la meva ànima somniosa, amava més els vells xiprers, alts i severs, ressaltant del cel cendrós ab la cendrositat de les hores tardorals, espessos i avellutats com dits que senyalen enlaire fent deturar els caminants de la terra i resant-els-hi que preguin una oració de bellesa, en l'adormiment del somni gris que és el somni millor de les dormides. A lo millor se sentia, en la contemplació que s'abocava a les portelles dels ulls, el to planyívol com un bel d'una campana llunyana, un to mate, un to mig to que venia embolcallat del silenci que tot just esquinçava, un to que arrossegava les gires de l'alta soledat que semblava feta ab gases d'éter. I allí al lluny se veia tot just ab ulls d'artista, de pelegrí de la vida, el campanaret romànic voltat de casetes com de pessebre, un poble gris, sense nom, perdut al peu d'una muntanya blau-verdosa, ab un caminet que hi duïa ab flors humils i oblidades a cada banda, com febles sospirs d'una esfilagarsa de primavera...

Ara els temps són molt altres temps per al meu esperit que ha emprès noves rutes. L'Utrillo i en Borràs potser ne tenen bona part de culpa i la facilitat de trobar els primers arguments escènics en aquell llibre meu, *Fulls de la vida*, que va causar aquell disgust tan gran al bon senyor Manel de Sitges, que es va creure retratat ab el seu negret en *Llibertat!*, i que ara reposa en pau en el cementiri de l'única vila que té alçat un monument al

Greco en aquell cementiri vora el mar, la veu incessant del qual contesta, ab sa cadència abaixada, l'oració de la terra, passant denes i apuntant-les a la platja ab ratlles de blanca escuma.

Altament el públic m'estima tant que ja'm diu el *Tiàgo!*...

Com me diuen el *Tiàgo* tots aquells que no em poden veure i em dediquen els llibres ab dedicatòries ab incrustacions d'alabances!

La Societat d'Autors —encara que molt distinta d'aquella societat d'ànimes de primitius pintors de claustre, esperits místics, planant per sobre els núvols, poetes del cel treballant en els còdigs de la fe— me tracta tan bé, tan rebé, que fóra injus-tícia de la terra no acceptar l'ofrena de les seves liquidacions generoses com una cascata de llum daurada, de llum de potència, de llum eterna, que és la llum de més durada.

Molts dels autors de la Societat seran, més que artistes, homes-ventres, però m'he convençut que d'aquests n'hi ha tants pels viarany's, per les dreceres de la vida, que no els acabaria jo ab oracions ni ab cançons, encara que pregués més que tots els pregadets de verdissa, encara que cantés més que els manyans de *L'alegría que passa*.

En Borràs és meu, ben meu, meu del tot des de que li vaig fer *El músic*, que li ha fet guanyar moltes menes de trionfs; en Franqueza el tinc dominat pel triple do del geni de la rialla i del prendre's les coses a la fresca; i en Martínez Sierra, des de Madrid, està sempre al meu costat.

Estic content, sé tots els passos de comèdia d'*ambas* literatures, i tots els contes d'escenari, i fins n'hi han molts que s'estratan a vora meu perquè jo els hi pengi una frase pintoresca com qui ajup el cap per a què li entri l'escapulari beneït.

I jo estic content, i somric sempre, i no vaig enlloc que no em voltin i no m'ofereixin mistos pel cigarro que se m'apaga.

Me n'he rigut cada una de les 63 vegades que en Borràs havia anunciat la seva anada a America, m'he rigut dels cartells que m'anuncien, i fins me ric de la rampa que tot sovint m'arronsa un dit de la mà. I prou, que tinc feina en enllestir set obres per a la temporada vinenta, i no estic per més romances!

(De *Tots Colors*, núm. 5, 31-I-1908, p.



EL TEATRE PER DINS

Per voluntat dels organitzadors d'aquestes conferències, el que té l'honra de dirigir-vos la paraula ha sigut nomenat timbaler en el seguici que vindrà, en els conferencians que vos diran molt belles coses de l'intel·lectualitat catalana. El motiu de fer-me anar al davant no pot tenir més que una raó: els cabells blancs que fa temps que em surten, els cabells que fan respecte als que no els porten al seu damunt, però que no ens fan gens de gràcia als que els patim i suportem; no pel color, sinó per lo altre: perquè els blancs han mort els negres, i lo que es guanya d'experiència es va perdent de tantes coses que no en parlarem per no entristir-nos.

Encara que tingui experiència, no tingueu por, que no en faré l'ús que en solen fer els que la tenen: plànyer-se, contar històries velles i descoratjar els que són més joves. Homes vindran, després del timbaler, que amb el seu saber i coneixements vos parlaran de coses més serioses de les que jo vos podria parlar, i amb més coneixements i més saviesa. Jo, avui, parlaré de drames, que ja veieu que són coses alegres; faré més que parlar de drames: parlaré del modo de fer-los; de la comèdia de fer els drames; de com neixen, de com s'escriuen, de com fan el creixent, de com se crien, de què se'ls dóna per menjar, de com se'ls acompanya a estudi, del corc que els rosega, del pugó que els malmet i de lo que els salva; del drama llevar al drama fruita; de des de que no se sap què és fins que ja el públic ho sap massa; de des dels bolquers del cervell fins al fosso, i tot això sense parlar-vos d'Èsquil, de Sòfocles, d'Eurípides ni de l'altre, primer perquè no ens agrada el retreure els fets dels difunts, que els seus déus hagin perdonat, i després perquè ja els llibres ho porten, i per això tenim biblioteca, parlant-vos sols d'observacions, o rebudes directament per lo que hem dit dels cabells blancs, o vistes rebre als companys d'ofici, d'aquest ofici de fer comèdies, tan divertit i tan dolorós, segons pel costat que un se decanta; d'aquest ofici que, Déu me valgui!, el que l'agafa ja ha ben rebut: no hi valen remeis per fora; d'aquest ofici que no és més que un modo d'exterioritzar lo

que tots anem fent a la vida: comèdia, comèdia i més comèdia.

Permeteu-me, doncs, companys, que només per una estona ens deixem de parlar de lo de sempre, de la dreta i de l'esquerra catalanes, i alcem amb respecte la cortina.

El drama, el sainet o la comèdia, tothom, aixís que arriba al món, ja el porta amb un farcellet. Si l'infant no plora al moment de néixer, la llevadora, que ja sap que no es pot venir en sense llàgrimes, li dóna quatre plantofades per a fer-lo entrar en reacció (del plorar en diuen reacció, i d'aquí ve el ser reaccionari), i quan ha arrencat un bon plor, ja pot anar fent el seu fet: ja se sap que porta el drama. Si l'infant no riu al cap d'un quant temps, els avis, els pares, les veïnes, fins els homes més seriosos (militars i botiguers), vinga fer ganyotes a l'infant fins que el fan riure en sense ganes; i quan riu torna a estar salvat: ja se sap que porta el sainet. I quan, per fi, comença a ser gran i ja sap enganyar, i fer campana, i fa el ploricó per no anar a estudi, i amanyaga per pescar quartos, i dissimula, i sap fingir, ja té el do de la comèdia, ja és un home, ja és com els demés: des d'aquell jorn en endavant, com més sàpiga servir-se de manejar els plors i les rialles, en els tràngols de la vida, més aviat arribarà al port de la seva prosperitat per l'ampla ruta de la comèdia.

El drama, com dic, tots el portem; n'hi ha qui en porten dos, n'hi ha que en porten tot un rengle, n'hi ha que no en porten i els van a cercar, casant-se o enviudant-se, i fins recasant-se; n'hi ha que en porten i en volen molts més; n'hi ha que els porten de bon grat i n'expremen les llàgrimes per a fer-ne amor o per a fer-ne versos; tothom el porta tal com pot i del millor modo que pot; però aquests drames tancats a dintre només fan mal als que els duen o als que els gaudeixen de prop; són drames en el primer estat, que en diríem rudimentari; drames de concentració, que s'esbraven malmetent pisa en el si de la família, o amb un blau, o amb un xiribec; tot lo més són drames de veïnat, que, com se diu en termes de teatre, no tenen força per arribar al públic.

Al segon estat, aquests drames, aixís que ja es tornen papa-

lones, per a eixir del cor de l'home i voler-se exterioritzar, el primer que els rep és l'amic íntim. L'home que passa un disgust i troba un amic i me l'hi explica, és que té llevor d'autor dramàtic! Si ho explica a molts, ja sap accionar; si fa plorar algú, ja està llest (no el ploraner, sinó el ploratiu), i si commou, al contar una pena, i el veïnat el plany, i ell va explicant-se, aparteu-li el tinter i la ploma per mica que sàpiga d'escriure, i si no sap de lletra, fugiu els que ja escriviu per al teatre! Vos explicarà les penes, una per una, escena per escena, acte per acte, plor per plor, perquè les hi poseu en prosa, o en quartetes, o en llàgrimes reials. És el drama, que no pot més, que vol eixir de dins i no sap com!, que tartamudeja en el cor, que va a les palpentes als llavis; que vol eixir al món i se'n dóna vergonya; que es vol esbravar, desvaporar-se, perquè no hi ha res més trist, cavallers, que dur un drama tancat a dintre: els criminals no poden més, i el van a explicar als jutges, i els homes de bé als amics. I, mal que mal, val molt més ser jutge.

En el tercer estat, o sia el d'escriure, és quan el drama ja és madur i vol córrer en tinta. Quan se veu un home que té salut, que té un passament, que no es plany de res, i que va distret pels carrers, que camina sense saber on va, que a casa li parlen i no contesta, o contesta amb una frase que sembla que no la digui ell, i a la fonda i al cafè s'oblida de pagar, o paga massa, estigueu segurs de que està cobant, i que tot allò acabarà en drama. Aquell home ja no pot més: té una pena privada a dintre que vol explicar en públic. Aquell home s'ha tornat lloca.

No li parreu de res, que no vos escolta; no el consulteu, que vos enganyarà; no li conteu cap secret, que el farà públic en el diàleg; no el pertorbeu: deixeu-lo anar amb ell. Una comèdia és com una aresta que se vos ha clavat a dintre d'una ungla: fins que l'heu tret no hi ha repòs; i pobre del que no la pot treure: està trist, està melangiós, no menja, beu massa, diu mal de tothom, es torna agre, es torna amarg, fa crítiques contra els amics, i moltes vegades acaba com l'auca de l'*hijo malo*: jugant i perdent, que és lo pitjor que pot passar als autors dramàtics i als altres.

Per escriure, com les senyores que tenen d'enviar un fill al món, té lo que en diuen desitjos. Haureu llegit moltes voltes, a les revistes curioses, que tots els grans homes, per escriure, tenen de fer una cosa estranya. N'hi ha que fan aucells de paper, n'hi ha que han de tenir un gat a la falda; n'hi ha que es tenen de passejar amunt i avall de la sala; n'hi ha que maltracten la dona, n'hi ha que han de tenir querida, o llogar-ne una fins acabar l'obra; fins n'hi ha que beuen (lo que és molt mal fet). Doncs tot això no són més que desitjos, i pobre del que no els compleix: el drama tindrà una maduixa, o un acte llarg, o una escena tèrbola.

El drama ha d'eixir: no hi ha remei. I ha d'eixir sa, *sapat*, ben nodrit; ha de tenir els muscles ben marcats, i ha de ser sincer, sobretot sincer. Tot lo que es dirà en ell serà sentit, ensems que veritat i ensems que bell; no es farà cap concessió, ni al públic, ni a la moda, ni als de dalt, ni als de baix, ni als d'enlloc; es desterrarà el *latiguillo*; no se cercarà cap efecte; serà un drama honrat, per dir-ho en un mot: un drama que podrà anar amb el cap alt i el pit enfora. El que vos parla recorda unes notes per al plan d'una obra d'un gran escriptor, que en un capítol deia això: «Capítol d'emoció sincera.» I això ha de tenir: emoció. Quanta més emoció, més sincer; tanta emoció, i tan espessa, que des de que s'alci el teló fins que caigui, en el darrer acte, el públic estigui en un ai! i que entri en l'obra en cos i ànima.

És clar que això, quan se posa a escriure, ja comprèn que és un xic difícil. Si l'obra és trista, com s'ho arregla per estar trist dos o tres mesos, per anar escrivint honradament? Ja fa lo que pot, ja cerca penes, ja es turmenta l'esperit per a escriure sincerament, però les penes, com els dolors, no sempre es troben a punt per a quedar bé amb qui les reclama; tenen dignitat, les penes, i com l'escriptor les necessita a hores fixes, o en un cert moment que, si molt convé, per dissort, acaba de treure la rifa, no té més remei que haver d'escriure amb una pena d'*oído*, i bona nit, sinceritat! Ell ja veu, com hem dit abans, que la inspiració no té fre, ni vol que en tingui, ni n'ha de tenir, però si la inspiració dura una hora, i l'acte en té de durar mitja, bé té d'aturar-la, valga'm Déu! No hi poden haver sonets amb dues

dotzenes de versos, ni comèdies de catorze hores! Ell no en vol fer, de concessions, ni als de baix, ni als de dalt, ni als d'enlloc, però si troba que tenen raó els que seuen allí on sigui, és molt trist no donar'ls-e-la, i els-e la dóna; ell no vol que cap final d'acte acabi amb efecte teatral, però, com ho farà per a què no hi acabi? Si acaba a crits, efecte en to major; si acaba baix, en to *menor*; si fan *mutis* donat-se el braç, a estil de comèdia de *gran món*, efecte mate de quietud; si amb una sentència, efecte Ibsen; si amb morts, efecte shakespearità; si amb casament, amb mal efecte; faci el que faci, és *latiguillo*. I, no sabent com acabar-ho, hi posa un «visca Catalunya»; i la tristor ha estat rebaixada per falta de penes seguides; i la inspiració, per falta de temps; la llibertat, per por del públic, i el drama arriba al capdavall amb tants tropells i infidelitats, que és fill de tothom menys del pare.

Això sí: aixís que el té escrit, si sou amics de l'autor, o coneixuts, o l'heu saludat, amagueu-vos d'ell, que vos el llegirà! Jo no sé si serà a les bones o a traïció, o amb perversió, però esteu segurs que vos el llegirà! El que vos endreça la paraula n'ha abusat algun cop, de llegir, però vos jura que s'hi han ben tornat. Li han llegit drames i comèdies en un racó de cafè, en un racó de món; n'hi han llegit en despoblat, amb assalt i amb alevosia; n'hi han llegit amb nocturnitat, amb mala fe, amb armes il·lícites. Un cop, li varen llegir un acte en una estació, al mig de l'andén, i perquè el tren ja se n'anava i el lector no havia acabat, l'agafava per les solapes; un cop, al llit, carregat de dolor, valent-se del reuma com a còmplice, i un cop, tancant-lo en un hostal. El que té el drama, té de llegir-lo; i no una volta, no: cada setmana, alguns cada jorn, alguns a tothora. I lo més dolorós, cavallers, no és la lectura: és que després vos demanen el parer dient: «La veritat, diguí'm la veritat». I com un no la sap, la veritat, té de dir lo que li sembla; i si vos sembla mal, perdeu un amic (que no és pas per a això que vos el llegeix); i si deu-consells, no se'ls escolten; i si el trobeu bé, vos exposeu; i si no el trobeu ni bé ni mal (com passa quasi amb totes les obres), les consultes van seguint per arribar al capdavall en sense treure'n l'aigua clara. Fins aquest punt rai, tot ha anat bé! Ara comencen les trifulgues!

Perquè l'obra s'ha d'entregar. Hi ha uns senyors que en diuen empresa que viuen en un escriptori d'un racó polsós del teatre, voltats de carnets i de segells, i aquells senyors reben les obres, el fruit de benedició del pobre infant que ha vingut al món amb tres llibretes de paper; i allí, en un racó d'armari, n'hi ha vint resmes d'aquells infants: sis munts d'il·lusions marcides menjades pel corc i per les rates! i tot allò es té de llegir, es té de tornar a llegir, i, com no hi ha temps ni paciència, allò és un fossar d'esperances.

L'autor, sobretot si és novell, veureu que el volta, aquell escriptori (hi ha llocs que en diuen direcció, però aquí en diem administració); el volta, atret per un quinqué verd; no veu aquell munt d'altres comèdies que esperen el dia del judici; no veu res, ni vol veure res. Estrenar: treure el drama a fora; que aquell senyor que hi ha allí assentat l'escolti un moment, un parell d'hores, que ja n'hi ha prou per a anar a la glòria.

Quan veieu algun subjecte, vell o jove, tendre o marcit, que cada vespre va al teatre, i no mira lo que fan, i que es distreu, i que es passa els entreactes assegut a les otomanes, parlant amb els còmics quan ell pot, ja pot semblar sèrio, ja pot semblar magistrat, o coronel, o barber: mireu-li a sota l'americana i pel forat de la butxaca li veureu eixir la llibreteta. Allí hi ha l'obra! Allí hi ha el tresor! Allí hi ha la claror! Si el veieu de posat alegre, de segur que hi porta una tragèdia; si el veieu trist, ell porta el sàinet; si diu mal dels drames, la comèdia; i si de la comèdia, bona nit, drames!

Ell espera allí! Espera el moment d'un descuit de l'empresa, de l'hora bona que aquell senyor de l'escriptori li digui: «Vinguin papers: porti'm això, que demà llegirem»; de que se li obri la mampara d'aquella saleta dels triats; de dur a l'altar la seva obra! Quan li diuen demà, quin vespre, bon Déu! Si és casat, a l'arribar a casa hi arriba cridant, i abraça la dona; si no ho és, abraça lo que pot; si és ric, s'encarrega dos trajos, i si és pobre, se'ls vol encarregar! Si troba els amics, els hi explica, i de resultes ja en perd alguns! I si ja és tard, i no troba ningú, es descarrega amb el vigilant i li regala un cigarro! Aquell vespre no dorm, no menja, tot se'n va en fum! Demà sabrà el què!

Sabrà del cert si la seva obra és bona o dolenta! O anirà a parar a les taules, radiant com un sol ixent, o a aquell fossar de papers, a criar rates i a fer teranyines.

I l'endemà llegeix. I tant si llegeix! No és que no tingui alguns destorbs abans de començar la lectura, però, sigui com vulgui..., el llegeix! Aquell senyor de la mampara el rep afable, fins li fa bona cara, però primer té de despatxar els revenedors i la *claque*, que s'estan esperant a les cadires; després ha de discutir amb un *barba* que li demana un *adelanto*; després, comptar lo que s'ha venut; després, donar ordres, i, per fi, amb quatre o cinc senyors entesos en això del ram de fer comèdies, obren la porta d'una saleta, s'asseuen en unes otomanes que van servir per a la *Flor de un día* i en una cadira d'època, gòtica, ell treu aquella llibreta, respira, tremola de mans i de veu, i comença.

Es dir, hauria de començar, però la bombeta s'ha apagat.

Mentres cargolen i descargolen, i donen ordres, i toquen timbres, l'autor, amb la llibreteta, té d'escoltar que, per a encoratjar-lo, s'estan dient que, si continua la crisi, tindran de tançar el teatre.

Un d'ells diu:

—Si això no s'encén, d'aquí a una hora tinc de marxar.

—L'obra és curteta —diu l'autor—, quatre actes. Només que quatre actes...

I això dels quatre ho diu tan groc, i amb una veu tan apagada, que sembla que se'n mengi dos, amb una escalfor als polsos que el llum elèctric s'encén i pot començar la lectura.

Aixís que ha llegit els personatges, li diu l'empresari:

—Deu dones? No n'hi ha més que vuit: se n'han de treure dues.

—Les trauré —diu l'autor tot motxo—, les hi havia posades de més.

I torna a seguir fins a mig acte.

Ningú riu; ningú tus; ningú es mou. Si l'autor no estés excitat veuria que l'un mira les bigues, que l'altre pensa en els seus negocis, que aquell treu comptes, que l'altre s'adorm, però aquella quietud és natural. Encara no s'entra en acció: tot allò

són antecedents que s'hi han de posar per enterar el públic, però que no són per a les empreses. L'acció ve després. Al final de l'acte. Ja es va apropant. Ja quasi hi són... quan entra un de l'administració i diu que acaben de penyorar-los perquè en la funció del dia abans havien acabat fora d'hora. Aquell senyor s'incomoda, els altres criden, tothom protesta i l'acte s'acaba aixís: amb una protesta a la penyora.

El segon i el tercer van mellor. Es veu que tots pensen en la penyora, que no entren en l'obra, que estan distrets, però com que callen tothom diria que l'obra va molt bé i que els agrada. És clar que, de tant en tant, entren recados, passen targetes, surt algú a mirar-se el rellotge, hi han converses en veu baixa com si cuidessin un malalt, però l'autor va llegint, va llegint, mirant-se els ulls dels que... no escolten, que no diuen res, que no saben res, però que es comprèn que els agrada, perquè ja són al tercer acte quan, al ser a l'acabament, Déu de Déu!, arriba un recado urgent de que el galant està refredat i que no pot fer funció aquell vespre!

L'obra no acaba.

L'autor va dient:

—Si volen, demà...

—No. Ja ens en fem càrrec... El protagonista es veu que mor... Quan hi ha un silló sempre mor. Veiem l'obra... perfectament.

—I... què els sembla?

Què els sembla, has dit? Pobre autor! Pobre malaurat! Qui és capaç de saber-ho, lo que els sembla! L'un la troba una obra magnífica si, en lloc de quatre actes, en tingués un; l'altre, en comptes de matar el protagonista al darrer moment, el faria morir molt abans; n'hi ha un que voldria casar-los; l'empresa troba que és poc de públic; un que sembla crític diu que ho és massa; un senyor dels que dormien diu que l'obra és deslligada; un jove la troba massa alegre; un vell, massa trista, i el pare de la criatura continua no sabent si l'obra és bona o és dolenta.

Que la facin! Això: que la facin! Eixir de dubtes! Que es faci llum! I aquesta paraula de «llum» la troba tan... lluminosa... que es treu la llibreta i el llapis i la posa al final de l'obra.

L'obra es fa. Ja s'han tret papers. Sia perquè no en tenien d'altra, sia perquè és la seva hora, sia perquè l'autor assegura que fent-la i posant-la bé el teatre pendrà una empenta que ja ho sentiran a dir; sia perquè l'obra d'abans era alegre i ha fracassat, i aquella porta una tristor que pot donar bons resultats, o perquè romp motllos, o perquè els vol rompre, o perquè el galant hi té paper, o per lo de l'estrella amb cua, el cas és que criden l'autor i li fan fer el repartiment.

Ell ja el té, el repartiment. Ja fa més de quinze nits que veu comèdies que tant se li'n donen per a veure els còmics on arriben i on podrien arribar trobant una obra que s'ho valgui. Aquell paper romàntic l'ha donat, en la seva imaginació, a aquell galant jove esprimatxat que té uns ulls de color de pruna; la noia sentimental que acaba l'acte de les llàgrimes, a una noieta que porta trenes i fa paperets de criada; el pare, un paper molt sèrio, a un còmic que no ha rigut mai ni mai ha fet riure ningú; el paper còmic, ja se sap, i els demés a sort, toqui qui toqui. Amb una tria d'aquest modo, el drama eixirà rodó, tan rodó, que quan du la llista i l'entrega a l'empresari, se'l queda mirant com qui diu: Què et sembla? Hi toco o no hi toco?

Que hi toca, prou! És clar que hi toca! Però l'empresari li fa veure un inconvenient que no sabia, i que s'ha de tenir molt en compte quan es fa el repartiment: lo que se'n diu categoria. Això de la categoria són drets adquirits a les taules, són anys d'aplaudiments, és el sou, són victòries obtingudes en obres de les quals fa molts anys no se'n canta gall ni gallina, i com que el que té categoria ja fa molts anys que fa comèdies, sol ser vell, però sol ser *galant*, i el ser galant, no sent jove, fora les taules és possible, però a les taules... no hauria de ser-ho. Per això de les categories, aquell paper tan ideal que pensava donar a l'esprimatxat, el té de donar a un home fet, tan fet que ja cria ventre; el de la noia romàntica a una *noieta* que ja té filles que podrien fer el paper si tinguessin categoria; el paper curt que salva l'obra, a un jovenet que tot just comença i que, si se salva ell, ja farà prou; i els altres, els de *terrugada*, als qui puguin fer-los o els vulguin fer. Aixís és que, per mor del tràngol d'això de les categories, ningú s'assembla a qui ha d'assemblar-se: els gras-

sos són magres, els magres gruixuts, dels anys no en parlem per no ofendre, i si l'obra tira endavant serà com calces de pobre, que hi ha més pedaços que calces.

L'empresari, per aconsolar-lo, explica a l'autor cadell dues anècdotes perquè vegi la vanitat dels actors i dels autors. Un actor havia sigut aplaudit en un paper que havia estrenat i l'endemà de l'estrena es passejava per una Rambla. Passa un senyor i es treu el capell, en passa un altre i també se'l treu, i ell saluda vanitós. Va passant gent i descobrint-se, i ell dient-se: «Tothom et coneix!» Fins que al ser a una cantonada es gira i —oh desengany!— veu que tots aquells saludos eren per un mort que passava. El de l'autor és lo mateix. Tothom l'anava senyalant i ell dient-se: «Ets popular!» Fins que —oh dolor!— va adonar-se que li eixia una veta! Per no voler ensenyar la veta l'autor del drama es resigna, dóna els papers, n'hi tornen uns quants, es tornen a repartir del modo que es pot i no que es vol, i un dia veu a la tableta que l'endemà, a dos quarts de tres, llegeix l'obra a la companyia!

D'aquesta llegida en parlarem poc. Hem parlat ja de tantes llegides que tenim por de ser tan pesats com l'infeliç que té de llegir. L'escena, aixís que ell arriba, amb aquell manuscrit tan matxucat, tan escapçat, només rep claror d'una claraboia que hi ha dalt de tot dels telons, entre cordes i teranyines. Les dames, al fons, i mig a les fosques, vestides amb les despulles de les obres que han tingut més èxit, se surgeixen els vestits que tenen de presentar aquell vespre; el graciós dorm, el segon *apunte* es menja un plat de cigrons, la dama tus i el galant estornuda; els gats, aquells gats terribles que prenen part en la funció per comprometre el moment cabdal es passegen per sota uns arbres; els maquinistes passen telons; n'hi ha un que pica sempre, tota la tarda, que picarà mentres es llegeixi; i a prop de l'apuntador, coberta per un drap verd d'aquells de jugar a la barrotada, i un llum amb un cuc de claror, la tauleta de la lectura.

L'autor s'apropa i tots van venint, amb mandra i amb avoriment. N'han sentit tantes, de comèdies! N'estan tan cansats, d'escoltar! S'apropen amb el seu paper, i amb el gruix que té i

les ratlles escrites es podria pendre la mida de les arrugues de menyspreu que duen escrites a la cara. Seuen i escolten, i van llegint, i aixís que no parlen d'ells, s'aixequen i se'n van anant. A l'acabar el primer acte se'n van vuit o deu que ja estan lles-tos; al segon, quatre més; els altres al terç i al darrer acte, que és un diàleg, es queden el galant i la dama, que, com que acaben el drama, s'han hagut de quedar per força!

Ella plora, no se sap per què, però aquelles llàgrimes de cò-mica, que en aquell moment no ho són, fan tant bé al cor del pobre autor, li reconforten tant la seva ànima que, si gosés, i no fos pel galant, li faria un petó als ulls!

Però no l'hi fa, perquè no és de l'obra!

El qui l'hi fa és el segon *apunte*, darrere la soca d'aquell arbre.

L'endemà comencen a ensajar. L'autor arriba a l'escenari, tan fosc com abans i tan desolat, i, bellugant-se al mig de la foscor, veu els còmics que estan fent broma. Sempre que es té d'ensajar un drama es troben els còmics fent broma. Asseuen l'home en el silló que aquell mateix vespre serveix per a morir-hi el protagonista, ve l'apuntador amb el llibre, i l'autor comença a patir. De primer reciten els papers quasi d'esma, no sabent a on van. Com que només han vist el seu (suposant que se l'hagin mirat), no saben què els contestaran, i es queden parats de la contesta, i si n'hi ha algun que no respon, es respon ell a ell mateix; després, el director d'escena va posant cadires pertot arreu; tres cadires volen dir un sofà; una d'ajaguda vol dir una taula; dugues, una porta; un rengle, un banc. Les cadires serveixen per a tot menys per a seure! Quan ja tot està ben senyalat, van cridant els personatges, que mai hi són tots, que sempre n'hi ha de malalts, i llavors l'home fa de dona, el direc-tor fa de criada, la criada fa de mestressa, i tothom parla per al-trí, i quan ja parlen tots plegats, parlen tan a poc a poc que es veu que no porten cap pressa.

L'autor, com que, naturalment, se sap l'obra de memòria, els va empenyent amb la intenció; se li asseca el coll de tant no

parlar; es mou, neguitós, en el sitial, com si també fes una agonia, i com que no sap què fer, va suant: un moment s'alça per dir una frase, i li surt tan malament que diu al còmic que la digui... no com ell, d'una altra manera. I llavors calla, fins al final, i l'obra li sembla tan llarga que ja en tallaria la meitat, i potser no s'erraria.

En els entreactes coneix els còmics i els va sabent els defectes, i els va coneixent les qualitats. Comprèn les seves envegetes, els seus jocs d'amor propi, les gelosies, però veu que són bons, que són generosos; comprèn que són bohemis, però que també són treballadors; que es menjarien els uns als altres per pendre's un paper que s'ho valgui, però que es traurien el seu menjar per a donar-lo a un que fos més pobre; que tenen la pell susceptible, però el cor d'or; que no amaguen cap sentiment, que tots surten damunt de les taules. Quina mena d'homes hi hauria que tinguessin de treballar sempre plegats, i al mateix caixó, i donar-se les mans, i parlar-se avui, i demà, i cada jorn, i que hi haguessin dones per entremig, sense acabar per odiar-se? Imagineu els polítics tancats en un escenari, sense veure queixals per terra? Hi imagineu homes de lletres sense veure-hi reputacions? I si hi tanquessin comerciants? I si fossin obrers? I si fossin dones? Els còmics són homes, però també són artistes; i les llagues i les misèries que tots porten en el seu Jo (amb lletra majúscula), l'art les cobreix d'un mantell, en què el mantell sia de teatre! El daurat de *guardarroquia* és d'or fals, ja ho sabem, però a la fi és daurat, i hi ha tantes coses a la vida que ni són bones ni daurades que, mal que mal, vinga la ficció. El còmic fingeix, però bellament, i el dia que la bellesa va eixir del pou tota nua i es va voler civilitzar, se'n va anar a casa d'en Paquí a encarregar-se un trajo de cua.

L'autor veu això, i va aconsolant-se per un motiu més que poderós: perquè comença a estar marejat. Als quatre o cinc jorns d'ensajar, amb tot i els malalts, i les cadires, i aquell fuster que sempre va picant, l'obra comença a pendre relleu. No s'assembla ni un borrall a lo que havia pensat l'autor; no surt ni un efecte dels que es creia, però en van eixint d'altres que no hi eren, ni hi podien ser, però que hi són. L'obra és una altra, però

és una obra, i si no fos pel mareig, i que el pare d'un infant sempre es creu pare, fins quan ho és, creuria que la hi han canviada, que és una obra clandestina.

Allavors també va veient, a mida que els còmics ja es llueixen amb un parlament, amb un *mutis*, amb uns mots que no els sent ningú (forma de *latiguillo* modern), com se cacen, els uns als altres, els aplaudiments que sospiten. Perquè es vegi de quina manera miren de fer-se la traveta i l'enginy que tenen per sortir-se'n, em permetreu que vos conti una anècdota. Un actor feia de Napoleon, i un altre de mariscal Ney. El segon duia una lletra al primer i, en el moment d'entregar-la-hi, la hi entrega en blanc per a fastiguejar-lo i per fer-li guanyar una xiulada. Quan el que feia d'emperador veu que no es pot llegir el paper perquè no hi havia res escrit, es posa sobre si i diu: —Mariscal Ney, ja sabeu que, del meu exèrcit, l'home de més confiança sou vós. Al general que m'ha seguit a la conquesta de tota Europa no li puc tenir cap secret. Llegiu-me la lletra en veu alta.

El general, que sap que no hi ha res, improvisa lo següent: —Emperador, la vostra bondat és tan gran que al fer-me mercès de tots els honors amb què haveu tingut a bé enlairar-me, no haveu mirat mai ma classé humil. No sé de lletra, Emperador —respon, tornant-li el mateix paper. —Doncs... jo tampoc... —va dir Napoleon. I aquí el públic va acabar el drama d'una manera sobtada.

El record d'aquestes anècdotes, i d'altres que en sap o que li expliquen, va marejant més el pobre autor, que, a mida que veu apropar-se el jorn paorós de l'estrena, ja no sap a on és ni a on navega. Tan aviat tot li sembla curt, i voldria afegir més escenes, com voldria unes tisores per a retallar lo mateix que un sastre. Veu tan lluny el jorn venturós que va concebir la idea de l'obra! S'ha anat marcint tant, la pobra obra, amb el vent de tant retocar-la, de tant masegar-la, de tant llegir-la! S'ha prosstituit tant, pel camí, que quan s'apropa l'estrena no li queda ni una fulla de la seva virginitat. Ve el darrer ensaig, l'ensaig general! Allí, a les primeres butaques, hi han els amics, els bons amics, que, com que el volen de debò, i se saben l'obra tant com ell, estan tan marejats com ell; a les butaques de més enllà

hi seuen, sèrios com estàtues, els que ja quasi no ho són, d'amics, aquells que, si fracassa l'obra, deixaran de ser-ho per a sempre; i, al fons de tot, lo mateix que ombres, els que ja no ho són des de fa temps: els que cerquen les arrugues per a poder esgarrapar l'obra, els que s'esmolen les ungles, els que es tornen grocs quan tot va bé i riuen quan va malament, els malalts del fetge i del cor, els que fan plorar un infant quan veuen que va a aplaudir: els pobres tristos de l'enveja. Aquests es miren l'autor com l'aligot es mira l'aucell; els del mig estan impassibles, com l'estàtua de la justícia; els d'a prop donen bons consells, però en donen tants i tan diferents, que l'autor ja no és autor, és un rellotge desbocat, un feix de nirvis, un cervell que balla el vals de *socios* i que només desitja una cosa: eixir del pas, sia com sia, amb aplaudiments, amb xiulets, amb crits, amb badalls, a cops de pedra, gloriós o escarnit, viu o mort, però eixir-ne, eixir-ne com sia!

Per fi arriba el jorn. És a dir: arriba la nit! Els cartells, amb lletres daurades, han contat el fet sobre els murs negrosos, i l'autor se'ls ha mirat tots com si no diguessin lo mateix; s'han regalat localitats als entrants i amics de la casa, que, com que no paguen, xiulen més per a demostrar que no es venen per l'almoïna d'una butaca; la *claque* està a punt d'emocionar-se allí on li ha senyalat l'empresa; la gent de pago ha anat entrant modestament, com si no paguessin; a dalt de la galeria hi ha empentes; el quintet toca una *machicha* —perquè el públic vegi que va de drama—, sonen un timbre, tothom s'asseu, i per fi ve aquell moment que tan bé descriu en Rostand en el pròleg de *Chantecler*:

... *Le rideau c'est un mur qui s'envole
et quand ce mur va s'envoler, qu'on en est sûr,
on ne saurait avoir d'impatience folle,
et c'est charmant d'attendre en regardant ce mur.
C'est charmant d'être assis devant un grand mur rouge
qui frissonne au dessous d'une marque et d'un bandeau.
Ah! le meilleur moment c'est quand le rideau bouge
et qu'on entend du bruit derrière le rideau!*

Aquest moment *charmant*, naturalment que és per als que seuen, i aquesta remor que se sent a darrere el teló podria ser el tremolar de les cames de l'autor. Aquell soroll, llis i relliscós, de la cortina que s'aixeca i que no se sent de la part de fora, des de dintre és una corrent d'aire que du una fredor glaçada. A mida que puguen teló amunt, a l'autor li fa l'efecte que li estiren la roba cap enlaire i el deixen nu a davant del públic. Ell no és fora, no és a les taules, però és com si hi fos, pitjor que si hi fos, perquè és ell qui va a parlar, encara que parlin els altres; perquè no hi té el cos, però hi té l'ànima; perquè tots els mots que diran, i els gestos que faran, i fins les equivocacions, les rebrà ell al mig del cor; perquè saben que allí, amagat, hi ha el salvador o hi ha el culpable, i els còmics no són més que còmplices.

De moment, no sent ni una mosca. Tanta gent junta i que no parlen ja és una cosa esfereïdora. Se sent com una buidor, però una buidor de cosa plena; el silenci del respirar, l'ona de quietud humana que espera el vent que la mogui cap a bonança o cap a tempesta. La veu dels còmics té un to com l'eco d'una bóta plena: sembla que no parlin ells, que l'autor s'escolti a ell mateix i que tot allò que estan declamant ho hagi sentit en somni llunyà, i no es recorda a on ho ha sentit. Allí fora hi ha un home que tus, i el fan callar, i per les veus dels que el fan callar sap que hi han veus allí darrere; hi ha aquell infant que plora sempre, a totes les estrenes del món, que li tapen la boca no sap amb què; hi ha unes botes que grinyolen, d'algú que ha fet tard, i no hi ha res més: quietud, quietud i més quietud.

L'autor no la pot aguantar, aquella quietud esfereïdora; ja quasi s'estimaria més que protestessin d'un modo o altre, que algú cridés, que algú s'escandalitzés, i, com que ell no pot protestar d'aquella falta de protestes, per aturar-se el neguit, que ve a ser una mena d'angoixa o picor espiritual, fuma cigarrillos, els llença, grata les decoracions, parla, va al fossó, torna a pujar, sempre amb l'orella a l'escenari, i, quan no pot més, entra al quarto on es vesteix el galant i es deixa caure en una otomana, brunyida de totes les suors de tots els autors de la casa.

Allí arriba un comediant que ve de l'escena; arriba tran-

quil. I, com si vingués d'un altre poble, i l'escenari no fos allí, i hagués caminat sis llegües, l'autor li pregunta:

—Com va allò? —(Allò vol dir els de la part de fora.)

I ell li contesta:

—Per ara s'ho escolten.

Arriba una dama i diu lo mateix: «S'ho escolten: s'ho van escoltant.» I tots els que arriben no en saben d'altra: «que escolten, que escolten», i això: «que escolten.»

Allavores, sempre hi ha un autor —dels que no escolten perquè es fan càrrec de com és el drama en sense necessitat de veure'l—, sempre hi ha un autor que, en el moment crític, explica l'assumpte d'un altre a la víctima nerviosa, com si a fora no hi passés res, com si al món no hi hagués més comèdia que la que ell pensa fer avui per demà.

El que està en capella, naturalment, ni sap lo que li estan contant, ni res se li'n dóna, ni és d'aquest món; però com que està tan preocupat, sembla que també s'ho escolti, i l'altre n'abusa, i ara una escena, i ara una altra, li descabdella la idea, i el sitia, i me l'acorrala, i fins li demana parer —parer a un home que voldria tenir-ne, o que en tinguessin per ell!—, fins que, sentint una frase d'aquelles fortes de final d'acte, l'autor fa un bot com un conill i se'n va al peu de l'escenari.

Estan acabant! Ja quasi hi són! El cor li bat tan furient que sembla que li hagin dat benzina; els peus no li toquen a terra; el cigarrillo que fumava, se'l fica a la boca per la cendra; té fred i sua, i després d'un crit, i aixís que baixa el teló, de des del cap fins als peus es torna tot ell oïdo: oïdo de llebre, oïdo d'aucell, oïdo d'isard perseguit, oïdo a l'aplaudiment, que, per fi, ha esclatat allí fora, compacte a dalt, on hi ha la *claque*, moderat a on hi ha la crítica; encongit a on hi ha els autors, sord a on són els intel·lectuals, franc als de dalt, buit als de baix, però, en conjunt, aplaudiment, que el retorna, que li treu el fred, que li eixuga la suor, que li atura aquell bategar, i que li dóna aquella calma que els doctors en sensacions en diuen besada de glòria.

Han cridat l'autor i ha hagut d'eixir. Com que el suposem novell, ha eixit de pressa i ha saludat bé de tan malament que ho ha fet. Si fos més gat vell ja sabria que, per moltes ganes que tingui d'eixir, ho té de dissimular, s'ha d'estar una estona esperant a la caixa de segon terme i ha de fer veure que l'estiren, que ell no eixiria, que és per força, que s'hi veu obligat per la... *claque*. També ha d'apendre a saludar. N'hi ha que saluden decidits, com si volguessin eixir del pas; n'hi ha que tenen un somriure de benevolença cordial, com si tots els que fan de públic fossin amics (i a voltes ho són). Alguns miren a dalt a la galeria com si els brindessin el drama, dient: «Això és per a vosaltres, que pagueu poc, però hi enteneu més, perquè sou els que aplaudiu més»; altres saluden a baix, a les noies i a les senyores (són els que van acaserats); hi ha qui surt com trist i quei-sós, volent dir: «Perdonin l'acert: ja no hi tornaré mai més a escriure drames que els agradin»; i, per fi, els que no saluden, que es queden drets al fons de l'escena, fermes a rebre la sotragada, plogui o nevi, i vingui el que vingui.

Després d'això entren els amics: abraçades, estretes de mà, patacades, fins cops de puny; i, entre els amics, els que no ho són tant, però que també apreten; i feliciten, i després els que entren corrent i se'n van de dret als actors.

—Això està molt bé!

—Comença molt bé!

—Ja t'ho havia dit, que era una gran obra!

—Veig que has cregut lo que jo et deia!

—L'acte és rodó!

—I tan rodó! Encara que sigui la primera obra, és l'acte més rodó que has fet!

L'autor ho creu tot, perquè hi ha hores que, per descregut que l'home sia, el sentiment el porta a creure i l'emoció l'aclapara! Si no fos aixís, si hi vegés clar, sentiria que hi ha alabances que fan soroll de tomba buida; que n'hi ha que estan massa contents; que l'encoratjament de molts fa farum de protecció; que algunes mans no estrenyen prou bé. Veuria que molts dels que van de dret a saludar els actors tenen d'estrenar aviat; sentiria la remor que ve del saló de descans, i li semblaria el rosec

de les rates menjant-se un moble; veuria que la comèdia no és a les taules, que és allí, amb més intriga, amb més farsa, i feta amb més art i més saber; i que si els que allí fan comèdia, quan agafessin la ploma les escrivessin tan bé, farien obres perfectes.

—Veurem l'altre acte! —diuen a l'anar-se'n.

—Si això no decau...

—És a dir, que vos sembla...

—Que el públic s'ho escolta.

I el tornen a deixar amb els seus dubtes, amb els seus neguits, encenent un altre cigarro, veient entrar i eixir figures que van i vénen de l'escenari, passant del plorar a l'alegria quan són dintre o quan són fora.

Hi ha un moment que el públicriu en un indret que l'obra no el marca. És que passa, mirant-se el públic amb el menyspreu i calma dels gats per tots els públics del món, el gat de teatre, aquell gat que hi ha en tots els escenaris, que viu del berenar dels còmics i de la maledicció dels autors; hi ha un altre moment que també riuen, però aquesta volta és d'una frase que tenia de fer plorar; n'hi ha un altre que tothom tus, com si la veu dels comedians fos l'esclatxa d'una porta que encostipés tot el públic; hi ha una senyora que es desmaia, i no per impressió de l'obra, sinó perquè li ve de gust; un del galliner fa un badall, un crític s'adorm, un altre ho fa veure, la comèdia està en perill, tots els entesos en teatre creuen que la cosa va al foso, quan el galant s'estina els cabells, s'arrenca un bocí de peruca, i acaba l'acte amb una ovació que deixa parats els actors, els que dormien, els que es desvetllen, els que la fan, la *claque*, tothom, i més que ningú el pobre autor, que no l'esperava en aquell acte.

La invasió d'encoratjadors en aquell moment és explosiva. Menys alguns dels que havien entrat, que, com que l'aplaudiment ha estat sincer, troben que el públic n'ha fet massa, hi tornen a entrar els bons amics, els que ho volen ser, en vista de l'èxit, els desconeguts que es fan presentar i els que es presenten ells mateixos, sense comptar els companys dels actors, els que fan l'amor a la dama, els que el volen fer a la ingènua, i els que ja no el fan però l'havien fet, quan ho era, a la característica.

Tothom, fins aquells que deien que l'obra no podia passar, ara diuen que ja ho havien dit, sense dir lo que havien dit. L'autor no hi veu, no sap a on és i va estrenyent totes les mans que troba per tots els racons, dóna mercès a tots els actors, troba hermoses totes les dones. És l'hora de l'expansió, de prometre obres, de voler-ne escriure. És l'hora de la generositat, i n'hi ha alguns que ho veuen tan clar que aprofiten la fumerola que puja de l'encens de glòria per a fer un préstam al pobre autor, que no sap on té les butxaques, ni el cap, ni el barret, ni l'obra; moments que serien de joia si al bo de l'ubriagament no arribés un, que no falta mai, a fer saber a cau d'orella que lo que des de dins sembla un èxit, a fora és un rebotament; que el corc comença el seu treball, i que si abusa de tenir èxit ja li preparen la creu per a acompanyar-lo al Calvari!

Per dissort d'ell, ai!, no abusa, no. El tercer acte ha anat malament. El públic encara s'ho escolta, però amb poques ganes d'escoltar. Si arriba a passar aquell gat, adéu, obra! Al final també han aplaudit, però els aplaudiments han semblat d'aquells que senten els reis en terres republicanes. Els actors van entrant tots motxos i com profetes intermitents: —Ja ho deien que el drama era flux! D'amics, només n'entren uns quants, que es planyen de debò, que els reca la cosa; d'enemics també pocs (els menys vergonyosos), que encoratgen la víctima, com si planyessin un malalt. Els que no sabien el paper donen la culpa a l'apuntador, perquè troben que no se sentia, i els de fora, perquè el sentien massa; els que no prenen part en l'obra, al mal repartiment que ha tingut; els repartits, als repartidors, i l'empresa, a tots menys a ella. Ningú s'entén, tots fan mala cara; molts que en l'acte anterior tutejaven l'autor el tornen a tractar de vostè, i ell, el pobre, acorralat pel crim d'haver fet un acte que podrà ser tan dolent com se vulgui, però que és un acte de gran valor, s'amaga a la *guardarroquia*, i si no fos que no és de l'obra i les acotacions no ho marquen, ploraria mellor que els còmics.

Allavores veu un detall que el veuen molts però que només

ell s'hi fixa, amb amargor de derrota: a la tablilla dels ensajos senyalen hora per a l'endemà començar a ensajar una altra obra! Això és la sentència de la seva. Aquelles dues ratlles concises que els còmics miren de rutina, volen dir que no compten amb ell, és el testament del seu drama, la papeleta de defunció, l'empenta que els vius donen als morts; és el crit de l'altre autor que s'està esperant a la porta; és la mica de llatí de les absoltes teatrals, perquè vagi més... llatí a no fer nosa als que ja s'esperen!

L'autor se n'aniria. Fins ho prova. Ja ha estat tres voltes a la porta, però no pot, no té voluntat. Té com un lligament de cames que el té fermat als bastidors. On aniria que no veiés la fantasma del darrer acte? On és prou lluny per a no sentir els xiulets que ell ja s'imagina? I quins xiulets hi ha, quan van per un, que no travessin les parets i tot el cotó de les orelles, i no se'n vagin al cor, que és on van a parar... aquestes coses? Sembla estrany que un buf de llavis faci més mal que un cop de pedra; i és que deu ser que la pedra només surt de les mans de l'home, i la protesta de la mala ànima! O deu ser... alguna altra cosa, però el cas és que l'autor es queda, i es queda per un sol motiu: perquè per a treure'l d'allí l'haurien de treure en camilla.

És queda allí... i, lo que és el teatre!... sia un vent de benevolença que ha tocat els espectadors, sien les ales del déu èxit que han fet vent de des de l'escenari, o que els còmics han reaccionat, o que l'apuntador apunta bé, o que resta encara dintre l'obra un raquet d'aquella emoció dels jorns serens de quan va ser escrita; o que la Providència té ratos bons, el cas és que l'acte va bé; que el galant treu foc per la frase; que la dama plora de debò, que el duo creix, que l'obra s'infla, i que fins agrada la tesis, que ja és molt agradar, cavallers!

El teló s'aixeca una volta, una altra i una altra, i encara més, i ara saluda un, i ara tres, i ara tots; i els aplaudiments no paren, i els comedians estrenyen la mà, i l'empresari es commou, i allò és un espetec de *bravos*, i *cables*, i entusiasme, i foc sagrat, de tots, de tothom, o de... quasi tots..., perquè, al parar l'entusiasme..., d'allí dalt, de no se sap on, de la boira de l'anònim, en baixa un *xiiiit*... llarg i primet, com si hi hagués una escltxa

per on entra la protesta, l'avís del cel de «tente compte», la goteta de vinagre amargant la Santa Beguda! El dubte: el maleït dubte de tota obra de teatre, que no mira èxits ni mira res; aquella fatalitat de no poder saber mai si una obra està bé o no està bé; de que no hi valguin lectures, ni representacions, ni èxits.

«L'obra ha agradat, sí, no hi ha pas dubte», es diu l'autor, a l'eixir del teatre, davant d'una xicra de xocolata que li sembla triomfal. De quatre actes, tres d'aplaudits: dos amb esclat, i al final, ovació!... Els amics han felicitat; els còmics també; fins l'empresari ha dit una cosa que no s'arrisquen a dir-la gaire: que tenien obra per a estona... Però... i aquells xiulets? I aquella protesta? I la meitat que no aplaudien? Enemics..., ja ho sé... Envejosos... Però, que ho eren tots, d'envejosos? La majoria havia aprovat: però, que no havia llegit Ibsen, que diu que les majories no tenen mai raó? A dintre de les minories sempre s'hi troben els escollits. Però qui els havia escollit, aquell vespre? Havia tingut èxit, això era cert, però aquells quants xiulets del passadís i aquell tossir fora del temps li amargaven el triomf, i el xocolata li va fer mal.

Era la primera volta que el xocolate li feia mal, amb tot i ser gloriós; la primera volta que veia que el triomfar no és cosa planera; que si no tenia fermesa, o conviccions, o tant-se-me'n-dóna, darrere dels aplaudiments en pendria moltes xicres, amb gotes de sal i vinagre.

L'endemà sabia el què, això sí: parlaria la premsa; i l'endemà, al parlar la premsa, ja no va dubtar, ja va saber que mai més sabia res. Els sacerdots de la palanca, amb tot i el seu sacerdocí, tampoc no van aclarir res. N'hi havia un que en parlava molt bé, però era massa amic, el sacerdot, i els amics no compten, quan diuen bé; un altre el tirava per portes, però tampoc no en podia fer cas, perquè li devia un favor, i el que deu un favor, no judica, perquè és més planer renyir que pagar-li amb l'agraïment; un altre que era imparcial, aquell contava l'argument, i l'argument rai!, ell ja el sabia; aquest no judicava l'obra: judicava la tendència; i el pobre autor quedava parat que l'obra en tingués, de tendència; el de més enllà feia erudi-

ció: es veia que el que ho havia escrit havia vist tots els drames menys el seu, que és del que parlava; l'un trobava l'obra lleugera, l'altre pesada, l'altre de mig pes, i de tot aquell garbell de lectura, d'ensajos, de públic, de crítica i de sacerdoci, se li feia un nus al cervell, que només veia una cosa: que ni d'aquella obra ni de les que fes en sabia mai res del cert; que se n'aniria d'aquest món tan fresc com abans d'escriure; que si Nostre Senyor el destinés a tenir posteritat de cosa de quinze o vint anys (que ja és molta, en el temps que correm), tampoc els fills sabrien de cert si son pare era un boig o un savi; que, pels que la tenen de més durada, tampoc els erudits s'entenen, i ja posen als posterisats al cim d'un núvol o sota d'un marge, i que el teatre és com la vida: fa riure, fa plorar, agrada, no agrada, no segons els que ho escriuen, sinó segons els que ho escolten.

En arribant aquí, senyors, després de saber els treballs, els insomnis i les angoixes que passen darrere els bastidors, és segur que preguntareu: Ja que l'autor pateix tant, de segur que deixarà el teatre. I aquí no és ell el que contesta. Tots els que patim de la Dèria, contestem: «No! No el deixarem mai!» El teatre, per a tots els que en fem, no és pas escriure, és viure, és sentir-se viure; no és fer escenes que vagin passant, és pensar-nos que les passem; no és pas la insinceritat d'enganyar els altres per la ficció, és enganyar-nos nosaltres; no és fer comèdia com fa tothom, és creure'ns que som sols a fer-la, i les angoixes, els insomnis, i la incertesa, i fins les llàgrimes, són potser el millor pler d'escriure-les: perquè aixís com els jugadors, després del goig de jugar i guanyar, diuen que és el de jugar i perdre, creiem que, després del riure, lo més distret és el plorar: perquè la incerta emoció de la recerca de la veritat és molt més bella que la certesa; perquè una nit de teatre, com una nit de París per als soldats de Napoleó, ens paguen tots els sofriments; i perquè no hi podem fer més: el que té el vici, ja ha rebut: quan pot escriure escriu comèdies; quan no pot, les veu representar; quan no pot més, s'hi fa portar amb cotxe, i quan no té cotxe ni entrada, es queda a l'ombra a mirar com entren, potser amb

una llàgrima als ulls, però amb el cor ple d'enyorances; i també, després de l'esperar, no hi ha res tan dolç com enyorar: que lo més trist, cavallers, és l'anar passant per la vida en sense tenir pena ni glòria.

Quan veieu, doncs, alçar la cortina, i veieu que l'obra, de tan natural, sembla que s'hagi fet sola, penseu que la comèdia és dintre; penseu lo que s'ha sofert per a escriure-la, per a fer-la admetre i per a ensajar-la; compteu que, per a venir al món, ha hagut de passar tantes trifulgues que sembla impossible que visquí; que ha anat deixant bocinets d'entranyes per tots els arbres de drap pintat; que hi ha bocins d'ungles, als bastiments, dels que han volgut esgarrapar, i gotes de sang de l'autor; però no el planyeu molt, que ja s'ho ha guanyat. Ha plorat, ha sofert, no ha dormit, però, en canvi d'això, ha viscut; i si el Faust es va vendre l'ànima per a viure dugues vegades, els autors les han viscudes sense fer tractes amb el dimoni, i el que pot viure més que els altres, sense dar res al maligne esperit, avui que treballa tant, per poca glòria que li quedi, no s'ha de plànyer del seu destí: val més veure el teatre per dins que haver de badar per fora.

(Conferència pronunciada a l'Ateneu Barcelonès
la vetlla del dia 10 de març de 1910, publicada a Barcelona,
Antoni López ed., 1910)

SOBRE «EL DALTABAIX»

No tractarem pas de discutir, en les quatre ratlles que anem a escriure sobre l'estrena d'*El daltabaix*, o sia *Las de Barranco*, de l'autor argentí de Laferrere, si hi ha dret a contestar les crítiques. El que escriu, en estrenes seves, més d'una volta n'ha tingut ganes, de contestar a molts judicis que, de moment, li han semblat raves agafats per les fulles, però no ho ha fet mai, perquè ha cregut que l'autor que està a les bones, també té d'estar a les *males*, i això que les *males* abunden; ademés, que en una obra seva, si bé comprèn que els que critiquen molts cops estan pertorbats, té por d'estar-ho ell mateix, i ha acabat per deixar-ho córrer.

Però ser traductor ja és altra cosa, la feina de traduir és tan petita, si es compara amb la de concebir i de crear, que un no hi és per a res, o és com si no hi fos. El traductor és un intèrpret que, en lloc d'anar al tren, o a la fonda, a fer de guia de forasters, va al teatre d'una altra terra, agafa l'obra que li sembla i diu als seus conciutadans: aquí us porto una comèdia que diu això, i allò altre; si us agrada me n'alegraré, i si no, prendré paciència, però, naturalment, com que el foraster ell l'ha triat, i s'hi ha fet amic, i l'ha conegut més que els altres, també té dret de dir-hi la seva.

Les que hi han dit alguns dels altres del ram de criticar comèdies no ens han convençut del tot. És més: tampoc ells s'avenen i, fent notar les contradiccions, no tindriem res més que dir i trobaríem que no hi ha escena, ni caràcter, ni situació que un o altre no l'hagi alabada. Sia que això del revister va cansat de veure comèdies (i això sí que ho trobem natural); sia que el teatre acaba tard, i a l'hora d'anar a dormir ells han d'escriure la impressió fins de lo que no els ha impressionat; sia que els seus llegidors tenen pressa de saber lo que ells no saben del cert, el cas és que quasi no hi ha estrena que l'opinió del moment no l'hagin de modificar els de l'opinió futura. Lo que uns tomben, els altres ho aixequen, però com que per aixecar una obra ha de tenir valor positiu, i per a rebentar n'hi ha prou d'haver-hi rebentadors, abans una bona comèdia que me li han

fet la traveta no torna a centrar-se i a caminar bé tenen de passar uns quants mesos, i a voltes anys, i a voltes desenes, i és molt trist que pel mal humor, o per la pressa, o per lo que sia, aturin amb quatre cops de ploma lo que és obra cabdal d'un autor i mostra d'art d'una gran nació. En això no hi val a dir *perdoni*. Amb els trens ràpids i els barcos lleugers la lletra de motllo va pertot, i quan veuen que amb quatre ratlles se paga lo que ells tant estimen, ens fa por que tinguin la *idea* de que aquí l'art va molt barato, i encara que sia veritat no voldríem que ells ho sabessin.

Si anem desprenent de les crítiques (salvant algunes excepcions) lo que han dit de l'obra en particular, forma un contrast curiosíssim de lo que n'han dit en general. Hi ha qui diu que la protagonista és de les mellors creacions que puguí tenir el teatre modern; hi ha qui diu que el dibuix de les tres filles és just, i ferm, i ben definit; hi ha qui diu que l'obra commou, que és crudel, que fa pensar, que és enginyosa, i confessant tot això i altres coses que no recordem, encara la troben dolenta. No voldríem tenir altre càstig que escriure obres ben dolentes amb totes aquestes qualitats! Si Nostre Senyor, que ho pot tot, ens n'enviés una cada any, prometríem anar a peu i portar un ciri a Montserrat, i hi convidaríem els crítics!

Lo que creiem que hi ha en *Las de Barranco*, com a primera condició, que és lo que més ens va enamorar, és la novetat de la tècnica, i en l'art, sempre, però sempre, en que no vulgui confessar-se, és lo que ha portat més raons. Cerqueu l'assump-te més conegut, definitiu, sense discussió, i que tots han pintat a ratlles; que un altre el pinti a puntets i ja no hi haurà modo d'entendre's. Preneu la plaça d'Olot, i que tothom sàpiga que és d'Olot, i que la pinti un impressionista, i es negarà la comarca. Penseu uns versos inspirats i feu-los en un ritme nou, i bona nit inspiració! La gent admet els conceptes més aviat que els procediments. Un se pot burlar de tot, però amb els procediments antics; i això, en la tècnica nova, aquests saltirons d'escenes, per a trobar-se sàviament al capdavall del camí; aquest joc d'escacs de diàleg per a anar a guanyar la partida; la falta de *latiguillos* (que tant usem tots) de totes menes: dels de crits, de

coma, de pausa, de punt final, de quietud, de patriotisme o d'adulació, per a ser honrat a la seva manera; aquesta falta de rutina en les entrades i sortides; aquest art tan personal, tan d'*allà baix*, tan viu i tan sàviament espontani; això, i el ser tard, i la pressa, és lo que ha esverat alguns crítics, i n'han dit atolondrament, essent aixís que per a fer quatre actes, per lleugers que vagin els dits, se necessita més d'un mes, i per a fer una reben-tada, no s'hi pot estar més de mitja hora, perquè els caixistes l'esperen.

El nostre parer, doncs (un parer més), és que l'obra és humaníssima, és enginyosa, és ferma, és vibrant com poques obres. És un parer més, ja ho sabem. Però lo que ens cegués la passió i els nostres pocs coneixements ens ho farien veure clar els centenars de vegades que s'ha aplaudit en tota l'Amèrica; lo que n'ha dit el nostre públic que encara no ha llegit les crítiques; els triomfs que hi obté arreu la bella Tina di Lorenzo, i el parer dels de l'ofici, que, sovint, tractant-se d'un collega, no pequen massa de pietosos.

(*L'Esquella de la Torratxa*, 1673, 20-I-1911, p. 34-36)

EN JOAN IGLÉSIAS

Aquests dies ha estat a Barcelona, esperant embarcar-se per a l'Argentina, en Joan Iglésias, l'empresari ja famós a Amèrica que, junt amb el gran Borràs, aniran a portar el nostre art a aquelles immenses repúbliques, en pelegrinatge d'artista.

En Joan Iglésias, encara que català, és poc conegut a casa nostra, i a fe que bé mereix que ho sia perquè és un d'aquells catalans que per la seva empresa, pel seu caràcter, per la seva vida accidentada, pel seu coratge i pel seu *món*, porten el nom de Catalunya per tots els climes i hemisferis, honorant la nostra terra; és un Ali Bei del teatre, un conquistador de mons i un descobridor d'escenaris; un d'aquells homes extraordinaris que juguen amb la geografia com si fos un joc de cartes.

En Joan Iglésias no és gaire alt, és àgil, té el pas segur, va afaitat com al Nord-amèrica, du els cabells llargs com els argentins, té els ulls serens i de mirar fix, s'assembla un xic a en Borràs, i té el somriure d'ironia de l'home a qui n'han passades moltes i se les sap prendre del modo que vénen, i fa cara d'explorador. En Joan Iglésias és empresari i havia nascut per a empresari, però no d'aquests que tenen un teatre i van vivint en el seu teatre, sinó empresari a l'americana, que és un dels oficis més moguts, més agitats i més terribles que pugui tenir l'home modern; un ofici que sols pot tenir-lo el que pugui reunir, alhora, el neguit de l'Argentina i la calma d'un senyor Esteve.

Per a fer-vos càrrec de lo que vol dir el ser empresari allí a l'Argentina, de la pressa que es du i el neguit que es gasta, fixeu-vos en el modo com s'estrena. L'*Electra* va ser estrenada per un extracte telegràfic. Als tres dies de fer-se a Madrid, en Caba l'arreglava allí baix i la Irene Alba feia d'*Electra*. Els *Perros de presa*, quan s'assajaven, un va arregar un exemplar, i el va estrenar un jorn abans que l'autor fes la veritable estrena. Els *Dos pilletes*, per a guanyar temps, els van representar en un acte i després hi van posar els altres. Quan la Tubau va arribar a Amèrica amb *La corte de Napoleón*, creient-se portar una novetat, se van trobar amb que, el jorn de l'arribada, ja l'estaven representant, per *suposicions* de l'obra; i el comble va ser amb

l'●tello. Un tal Pezzoni, músic comprat, professor de trompa de l'Escala de Milà, mentres feien els assaigs, havia copiat la partitura en els punys de la camisa, i mentre la feien a Milà ja l'assajaven a Buenos Aires. Allí, el que no corre no arriba. El fer art és donar-se empentes, i fer d'empresa en aquelles terres, i fer-ne anys i anys, com el nostre Iglésias, vol un braó a prova de sustos.

Perquè veieu qui és en Joan Iglésias, apuntarem aquí alguns datos, tots tretss de la realitat, i diem de la realitat perquè us podrien semblar fantasies.

L'Iglésias, fa cosa de vint anys, feia comèdia a l'«Asiàtic» en companyia del seu germà, quan un dia, sentint-se amb veu que li deien ser de barítono, s'embarca, i enllà, i comencem:

El primer port va ser un del Brasil. És el que van trobar pel camí. Van anar a caure en un teatre, i avui cantant, i demà apuntant, ara pintant el decorat, ara fent de *boletero*, suant com se sua allí baix, de calor natural i d'angoixa, va començar a aclimatar-se en aquella terra d'anèmia, de negres i de portuguesos i febres i cacatues.

Esbravat en tots aquells tràngols que passen la gent de teatre quan no van assegurats (i no hi van mai ben bé, d'assegurats) i amb la primera experiència, i l'ambició, i la joventut, tres grans forces per a córrer món, va entrar de representant de na Cecilia Delgado i d'en Gustavo María Campos, a on va passar més de dos anys fent obres... i quines obres! *La tempestad*, *El trobador*, *El guaraní*, *Don Juan Tenorio*, *El terremoto de la Martinica* amb la música apropiada per a *El reloj de Lucerna*, etc., dos anys que, com per atzars que passen els que viatgen, havien perdut les *partitures*, van haver de fer lo que no es fa gaire: dir les obres de memòria i tocar el piano d'*oído*, treball que aquells *brasileros* no van saber *apreciar*, i va acabar-los-hi els quartos.

Des d'allí a Montevideo, i un cop a Montevideo, sia per lo que havem dit dels quartos o perquè era moda en el país, van muntar una carreta (amb rodes), van pujar ells a la carreta, i per aquelles pampes de Déu, que es necessita ser avorrit de pare, de mare i de germans per a caminar-hi quinze dies, ells van arribar a Encarnación, un poble tan lluny de pertot, que, si no

fos que els mapes l'assenyalen, no seria capaç de trobar-lo el mateix Blasco de Garay, el gran descobridor de terres.

A Encarnación no hi havia teatre, i fer comèdia sense teatre quasi és pitjor que fer-ne sense comèdia, però l'Iglésias i els companys màrtirs, que no eren gent que s'aturessin per coses tan *transitorias*, van fer comèdia... a la duana. De dia hi havia el dipòsit i de nit treien les taronges, els *cueros*, el *mate* i les *bananas*; la gent es duia les cadires, sortia el tenor cantant d'un camp proper de canya dolça, i a no ser els planys de la Delgado, perquè el tuf de les pells de bou li havia rovellat els dorats dels trajos de reina i de marquesa, el negoci va anar molt bé.

D'allí, en carreta, cap a La Asunción. Dies i dies de carreta, menjant de lo que es caçava, i de La Asunción tirem enllà. Ara amb òpera, ara sarsuela, de La Asunción a Buenos Aires, d'aquí a Chile, de Chile a l'infern, van anar a parar a Río Janeiro i, com que en aquests països tebis no passaven mai quinze dies sense matar algun president, van trobar una revolució, de les que es fan per a passar l'estona, i se'n va fer setanta mil francs, sense les costes i la multa de deixar un tenor de penyora.

—¿Què farem trobant-me tot sol? —va preguntar-se en Joan Iglésias. —No tinc companyia però tinc família—. Allí a Mesejo, ciutat del Brasil, que costa un xic de trobar, amb la dona, la sogra, el cunyat i ell, se van posar a fer comèdia, i feien els *Pantalones*, amb música, i *La Gran Vía*, sense música, i tira enllà i anem a Manaos, i a Pará, i a Marañón, i a Bahía, i a Pernambuco, i a un poble a on tingué un disgust perquè un senyor potentat volia prendre butaca per a una cabra que portava, i en un altre, que al benefici van regalar un cocodril a la *mezzosoprano* de l'òpera, que en Povedano va matar per medi d'una borratxera, fins anar a parar a l'Amazonas, a on va tenir la febre groga, i d'allí, menjats pels mosquits, voltats de serps de totes les mides, malalts, tarats i sense diners, altra volta a Montevideo.

Aquí comença la bona estrella del nostre Joan Iglésias. L'empresa va ser de lleons. Va contractar una companyia de quaranta feres i cent homes, i amb tot aquest personal, vinga córrer pobles i més pobles. Compteu lo que és el dur pel món

quaranta gàbies i cent gimnastes desengabiats! I haver de portar menjar per a gustos tan diferents i païdors tan capritxosos! El pensar-hi tan sols esgarrifa! Figureu-vos que un jorn, cercant un número que pogués cridar l'atenció, va agafar trenta *exemplars* dels que estaven sense fer res i menjaven pa de dro-po: zebres, camells, óssos blancs, foques, llops i guineus, i les va ficar a la gàbia gran. Lo que passà allí fa fredat. Al veure's junts van treure les eines i cada família en un racó va adoptar una defensiva. Els óssos se van posar drets, les zebres se van arrupir, els llops se van acorralar; tots cridaven, però tots es temien; s'odiaven, però es respectaven; fins que d'un bot, una pantera, petita com un cop de puny, se tira al mig del personal i... ¡ai fillets meus quina batalla! Figureu-vos un moment que dintre l'arca de Noè s'hi hagués armat la social! Totes cridaven, totes udolaven, i la pantera, com un llamp, matant zebres com qui mata puces, fins que van entrar els domadors, i a força de cops de fuet i de rebre esgarrinxades, van poder calmar aquell desfici i posar les coses en ordre!

Ja veieu si es necessita pit per a conduir aquesta maniobra! Doncs, a més d'això de les feres i de tot el personal de circ, encara tenia valor per a dur conferenciants, i el primer va ser en Blasco Ibáñez.

Amb en Blasco va fer molts diners, i va anar tenint en Valle-Inclán, en Cabestany, i en Zamacois, i en Ferry, en Ferrero, en Margarit, i després d'ells vingueren companyies, i es va trobar essent empresari de la Guerrero, que anava a Chile, de la Pino, que era a Mendoza, d'en Borràs, que era al Paraná, i tingué en Tirso, i en Novelli, la Tina, en Grasso, en Salvini, i tots rodaven, i ell, vinga telegrames, i camina cap aquí, i embarca't allà, i porta més gent, i vinguen més *pesos*. I si per a dur aquesta batuta, amb tota una orquestra escampada per aquell bé de Déu de repúbliques, no es necessita més pit que per a descobrir el Yanga-yanga, que vingui l'Stanley i que ho digui.

I l'òpera? I dur gent d'òpera pels tròpics i els capricornis, que no du més feina que les feres? I dur tenors? I traslladar músics? I fer-los anar avinguts, per aquelles pampes desolades? I fer cantar tanta gent, tan lluny de casa i de tot arreu? Si el que

anys i més anys ha conduït tants artistes a conquistar terres i ha hagut de lligar tants amors propis i aturar tantes tempestes d'enveges desenfrenades no té dret a ser considerat gran conquistador de mons, seríem injustos per a en Joan Iglésias.

Ara va amb en Borràs altra volta. Aniran a Buenos Aires, a Chile, al Perú, a Bolívia, a Venezuela, a l'Equador, a Mèxic, a Cuba, a Nova York, a París i a seguir tot Espanya. Segons ell, tornaran amb dos-cents mil duros, guanyats del modo més noble, viatjant art i viatjant poesia.

Si els desitgem glòria i profit seria inútil d'assegurar-ho. S'ho mereixen i els estimem. I un i altre són dos homes d'aquells que claregen en els pobles.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1724, 12-I-1912, p. 26-27)

COSES DE TEATRE. A L'AMIC BONAVIA

Me demaneu, amic Bonavia, que vos digui quatre mots per a posar a *La Escena Catalana* el jorn que s'estrenarà roba nova.

Què vos puc dir, que ja no haguem parlat mil voltes i tornat a parlar i vinga parlar-ne? Què es pot dir de nou sobre el teatre de casa, si jo trobo que el mal que patim és que en parlem massa i en fem poc? Què direm d'estètica teatral si lo que necessitem són obres en comptes d'estètica? Què direm que no s'hagi dit sobre la crisi, i torna ab la crisi, si jo crec que el motiu principal que n'hi hagi és explicar que n'hi ha? Lo millor que es pot fer, amic Bonavia, és lo que feu en el vostre ram: cercar companys, engrandir *La Escena* i vinga fer-ho millor que abans, i estendre el vostre periòdic per tots els llocs de Catalunya a on tinguin afició al teatre. No parlar i fer! No cridar visca el treball, sinó treballar, encara que no visqui! i a veure si a cops de coll traiem un xic l'ensopiment que s'ha apoderat del públic.

Perquè d'ensopit ho està. No ens enganyem. Ara mateix, aquí a València, *en vista* de que han carregat un deu per cent més en els teatres, damunt el trenta-cinc que ja pagaven d'impostos, tots els teatres a l'una han tancat i anat a la vaga. El públic cridarà (tots se deien), a la nit hi haurà una tristor que València semblarà que és morta; això no durarà dos dies! L'Ajuntament, el poble, els senyors, ens vindran a demanar que obrim per l'amor de Déu. Prou! Prou! Sabeu què ha passat? Que ningú es plany, que es troben molt bé... poguent anar al cafè o a dormir, i que s'ha demostrat una cosa: que no necessitem el teatre ni ganes de necessitar-lo.

I ara direm: si no el necessitem, per què ens escarrassem per fer-ne? Per molts môtius, com ja sabem. Primer, perquè l'escriure és un vici com qualsevol altre, que el que l'arplega ja ha rebut; després, perquè una ciutat que no tingui teatres oberts, faria un paper molt trist, i se n'han de tenir pel què diran i perquè ho puguin posar al programa els d'«atracció de fo-

rasters», i per fi, perquè si de prompte no el trobessin a faltar, la gent, sense adonar-se'n s'anirien tornant tristos i ensopits, i tontos i estúpids, i agafarien el barco, o el tren, o la carretera i se n'anirien a terres que hi fes un xic de més bon viure.

Perquè el teatre es necessita, ja hem quedat aixís i hi tornem a quedar. Deixant lo de l'ordre moral i lo de l'educació de les masses, i l'estètica i les altres raons que ja es cuiden de dir els moralistes sempre que se'ls presenta ocasió, creiem que se n'ha de tenir per una cosa molt important: perquè el món se va entristint massa, i una mica d'esbargiment ens convé tant... com el pa. Ens ensenyen tant a totes hores de prendre'ns-ho tot en sèrio, de perseguir la veritat i vinga la veritat, i veritats que canvien cada quinze anys, que una mica de ficció, quan és bella, o artística, o emociona, o senzillament diverteix, és tan necessària a l'home com l'anar abrigat a l'hivern o dur poca roba a l'istiu; i si aquests pobres malaurats que es pensen que això del teatre és cosa que un se'n pot estar no canvien aviat de parer, només els desitgem un càstig: condemnar-los a cine crònic! Vint anys i un dia de cine perquè amb el temps la gent diga: «No us en fieu prou de fulano. És sospitos... Té una tara que no li fa gaire favor. Va estar condemnat a pel·lícula.»

I ara, en sèrio que vos felicito pels eixamplis del periòdic. Si podeu eixamplar el nostre teatre, l'art de casa vostra vos ho agrairà, i haureu fet més bé vós tot sol, a la nostra Ciutat Païral, que tres ajuntaments plegats dels que surten bons... que mai no hi surten.

Santiago Rusiñol. València, 11 de febrer de 1912

(*La Escena Catalana*, núm. 281, 24-II-1912, p. 6)

A L'AMIC IGNASI IGLÉSIAS

Estimat amic Iglésias: Sóc poc aficionat a parlar en públic de les nostres raons de família. El públic, generalment, o no en fa cas, o s'hi diverteix, i tant una cosa com l'altra no sols no resolten el plet, sinó que l'acaben d'embolicar, però la vostra pregunta és tan categòrica que seria mancar al respecte i a l'estimació que vos tinc si no vos contestés de seguida.

Jo no sé els amics Bertrana i Alomar lo que pensaran, però per la meva part no voldria que la meva col·laboració a *L'Esquella* vos pogués cohibir de res. Vos estimo a vós, com a bon amic, i vos admiro com a bon autor, i també estimo i considero, per lo que valen i per lo que representen, a tots els amics de *L'Esquella*, a qui em lliga la germanor de corals estretes de mà i d'escriure a la mateixa taula, però sóc amic de la llibertat, i com que sé que no haveu de passar les fites de cavaller, que jo no vos sia destorb, amic Iglésias.

És clar que si vos pogués aturar, vos aturaria a vós i als altres, i vos faria abraçar com a fills de la mateixa família. Des de que van començar les qüestions, que podríem dir-ne del Sindicat, jo he hagut de fer de morfina. Primer, feia de calmant, de tots plegats contra en Franqueza; després, d'en Franquesa contra nosaltres; després, de nosaltres contra *L'Esquella*, i si ara ho pogués fer, entre els uns i els altres, en tindria el pler més gran del món: per lo que vos vull a vós, i a ells; perquè és molt trist que siguem tan pocs i que anem tan mal avinguts.

Digueu, doncs, lo que tingueu que dir, com si jo no hi fos més que per una cosa: per lo que em requen les raons i sobretot no vos hi enfadeu: Les coses de teatre, amic Iglésias, són lo mateix que les de toros. Un dia ens volen matar, i l'altre ens donarien l'orella de la comèdia... si en tinguéis. El públic encara és criatura, i per això juguem amb ell, i per això ell juga amb nosaltres, i ara juga a no anar al teatre, perquè li donen altres joguetes, de les que ja en parlaré una altra estona.

Ara, això sí, amic Iglésias: enfadant-vos o no, compteu sempre amb un amic que vos estima de veritat i vos desitja joia i fortuna.

(El Poble Català, 23-VI-1912)

EL NOSTRE SOLER

Cada volta que tenim d'estrenar una comèdia i fem el repartiment de memòria, pensem: «Aquest paper el farà en Soler», i en pensar que el farà en Soler, un hom afegeix: «És paper salvat.»

»El farà amb tal consciència —seguim pensant—, n'estudiarà tant el caràcter, el caracteritzarà tan bé, entrarà tan al fons de la psicologia que tingui, que de lo que tu n'has fet ficció ell en farà realitat, i el públic veurà una figura molt més viva, i més de carn i ànima de lo que tu l'havies pensada.»

I és que un hom en guarda el record i, més que el record, l'agraïment de tantes i tantes creacions de què n'hi sou deutor agraït, que esteu segur que paper que ell faci, passa de lo imaginat a creació realitzada.

En Soler és d'aquells actors amb els quals un hom hi va segur. Molt més que segur. És d'aquells actors que us diuen: «Lo que tu havies pensat és això»; i un hom pensa: «Lo que tu fas és molt més de lo que havia pensat. Jo només veia vagament lo que volia representar i tu, pel do del talent, surts a les taules i realitzes lo que tan sols era visió»; i el públic ja no sap de l'obra: sap que veu tal o tal home, no fingit sinó real. I el pensat i el realitzat passen a ser *aquell* i només *aquell*, i el dia que un altre actor torna a fer aquella figura, per bé que la faci i que l'interpreti, el mateix públic es diu: «Aquest home deu ser parent d'*aquell* que vaig veure tal dia.»

Per això en Soler, el nostre gran actor, s'ha fet tan seves certes figures, que el jorn que morís moririen; perquè no són elles, sinó *Ell*. Amb el seu geni i amb el seu art se n'ha fet carn de la seva carn i ànima de la seva ànima, i com que figura i actor són la mateixa persona, morint l'un moren les altres.

Sí, amic Soler: per egoisme i per record no fem mai un repartiment que no hi tingueu la vostra figura; amb això, deixeu-vos de metges i poseu-vos bo, que us esperem. Creieu, Soler, que ens feu molta falta. Que el nostre Teatre Català us necessiti, i ben de pressa. Que ell ajudaria a curar-vos i vós el curaríeu an ell.

Jo, especialment, vos enyoro molt. Enyoro un actor com vós que, per petit que fos el paper, mai vos en havíeu planyut, perquè vós ja l'engrandiríeu. Enyoro quan ensajàvem en *aquell* teatre, el nostre, el de casa, on tants cops m'havíeu fet riure, i fins, si fos cosa ben vista de plorar en obres d'un mateix, m'hauria amagat una llàgrima. Enyoro aquella alegria que teníeu als finals d'acte, quan la cosa anava per bé; més que res enyoro el vostre gran art; i aquella estreta de mà, que em donàveu al caure el teló, i allò que em dèieu: «Anem per una altra.»

Anem per una altra, amic Soler. Anem per moltes i per moltes altres, però amb vós, amb la vostra guia. Poseu-vos bo aviat, i torneu. Potser no serà el mateix teatre, però allí on vós feu comèdies allí serà el cap de taula.

(*El Teatre Català*, núm. 75, 2-VIII-1913, p. 521)

EN JOAQUIM MONTERO

Als que, per la nostra sort o nostra dissort comencem a tenir uns quants anys de sobres, l'arribada d'en Montero ha vingut a ser un ressorgiment, un estiuet de sant Martí que ens ha tornat aquella alegria que ja començava a escassejar-nos, aquella alegria que arrenca els cabells blancs de les persones, aquell pa blanc de l'esperit que tant ens manca en els temps que corren.

Degut, tal volta, a les vagues, a les bombes, a l'egoisme dels rics i la inquietud dels pobres, a que avui no hi ha tantes xinxes, però que hi han més puces i més teranyines, el cas és que el nostre Teatre, que com a teatre ha de dir les palpitations del poble, se'ns havia tornat tan trist que, per a anar a veure un dels nostres drames, s'hi havia d'anar amb roba de dol, despendir-se de la família i deixar les coses arreglades.

El *Ki-ki-ri-ki* d'en Montero ha sigut el cant d'un gall que ens ha vingut a deixondir de l'ensopiment que portàvem. Ha semblat que ens arribava *un barco cargado de...* joia, que feia més sol al teatre, que es despintaven les arrugues, que s'eixugaven les llàgrimes, i que dèiem tots plegats: «Qui tingui mal de cap, que els deixi, que aquí hem vingut a expansionar-nos, i el que estigui trist, que no entri, que no volem que ens amarguin lo poc que dura la vida.»

Per a lograr això, com és natural, l'actor que ho logri ha d'ésser com un pare espiritual d'un talent extraordinari. I en Montero, encara que jove, n'és un, de pare espiritual. Ell sap ballar tots els balls que el maligne esperit ha inventat, per a emportar-se'n les parelles, però per a emportar-se-les a gust; ell sap cantar les cançons amb aquella *bonhomie*, barrejada de malícia, que són com píldores daurades, que ens curen del mal humor amb remeis que són de bon pendre; ell té la gràcia encaixonada, i l'aboca allí a l'escena perquè en gaudeixi tothom; ell té el Do, el té... en un sol mot; ell té que és un gran artista, i tot lo demés són paraules.

I en Montero ho és, un gran artista, d'un modo genial, fantàstic, no valent-se de frases brutes per a excitar la bèstia

humana, no malversant els efectes, no anant a caçar les rialles amb cercapous d'innoblesa, ni estirant els cordills del riure amb unglades, sinó amb pessigolles, no fent que el públic es rigui d'ell, sinó que el poble rigui amb ell; i tot això amb una dicció clara, correcta i ben educada, i tot això sense fer ganyotes, sinó fent lo que fa el gran còmic: encomanant l'alegria que li rebot de la seva ànima.

Benvingut sia, doncs, en Montero en aquests jorns de tristor del nostre Teatre Català. Aixís com tantes voltes acostuma succeir que de rialles en vinguin ploralles, bo serà que alguna vegada de ploralles en vinguin rialles, que tot rient rient es fan coses que ben sovint no es poden fer en *sèrio*.

(*El Teatre Català*, núm. 84, 4-X-1913, p. 693)

DISCURS PRONUNCIAT EN L'ÀPAT
D'HOMENATGE A SANTIAGO RUSIÑOL
AMB MOTIU DE L'ESTRENA
DE «L'HOMENATGE»

Aquest saló és el més a propòsit per a què parli jo, ja que les coses que digui sols seran enteses a mitges, i tot això sortiran guanyant vostès.

Primerament, quatre paraules per a donar grans mercès, per agrair fonament, per a demostrar la meva alegria davant l'honor, la sorpresa tan inesperada de que assisteixi en aquesta festa el gran poeta Rubén Darío, l'innovador de la poesia espanyola, el qui li donà una ànima nova i un nou sentit, dignificant-la i fent-la tota distinta de lo que abans era.

També dec donar mercès al gran amic Enric Borràs, no per raó de la nostra amistat, que és de molts anys enrera, sinó perquè ve de passejar i fer triomfar el nostre art per terres forasteres, on el respecten, mentres que aquí està abandonat. Perquè cal advertir, senyors, que mentres aquí arraconem el nostre art i no en fem cas, hi ha llocs on no solament ne fan cas, sinó que ja s'ha arribat a que els diaris hagin de protestar de què se n'hi faci massa. I en això ha contribuït l'amic Borràs.

I ara, si tingués condicions oratòries, us donaria a tots grans mercès per aquest homenatge que agraeixo de tot cor, perquè encara que em diguin ironista, jo lo que més m'estimo és el meu sentiment. Jo comprenc que després d'haver fet broma dels homenatges, tingueu l'ironia de dedicar-me'n un. Lo que hi ha és que en això dels homenatges, n'hi ha de quatre menes. Passa com en els sagraments. Hi ha l'*homenatge del baptisme*, l'*homenatge de la confirmació*, l'*homenatge del casament*, i el de la *extremaunció*. El primer és el que rep l'artista quan comença, quan se dona a conèixer, quan encara no se sap fins a on arribarà. És el que li dóna nom. Aquest homenatge, del que jo estic lluny ja fa *rato*, és el més hermós, perquè és el de la joventut. Jo no me'n burlo d'aquests homenatges, perquè estimo la joventut, i si algú cop l'ataco, és perquè la trobo poc joventut.

L'homenatge de la confirmació és potser encara més hermos, perquè és el de la lluita, el de l'escomesa. És quan l'artista, que ha seguit treballant, se veu per un costat criticat i conformat per l'altre. Lluita, entusiasme, garrotada... Aquest és l'homenatge que dona braó per a seguir la lluita.

L'homenatge del casament és el de l'amistat, aquell que els amics dediquen a l'artista, combregant en la seva doctrina. Finalment, el de l'extremaunció és el de les postrimeries; aquest és el que ridiculitza en el meu sànet i aquest és el que em fareu dintre de 42 anys, perquè jo ja sé que haig de morir del ronyó que em queda; però serà dintre de 42 anys, perquè penso viure'n 94.

No és que jo vagi contra els homenatges, sinó contra la forma que es donen, recordant-se un sol dia de l'artista que viu sempre oblidat de tothom, i anant-hi sense sentir-ho, per força. L'homenatge que jo vull és el de cada dia, el de cada hora, el d'una protecció i adhesió constant. L'homenatge que es tributa a l'autor dramàtic, omplint-li el teatre; a l'home de ciència, anant al seu laboratori; al que escriu novel·les, llegint-les; al que pinta quadros, comprant-los. Aquest és l'homenatge que jo voldria veure sempre realitzat. I aquí ens fa molta falta. Aquí tenim el gran Guimerà, que hauria de poguer anar en automòbil —no per anar més de pressa, que ja hi va prou, sinó per la seva riquesa—, i... que va a peu. Aquí hem tingut an en Verdager, i no ha pogut agotar-se l'edició de ses obres. Aquí hem tingut en Maragall, i ha sigut necessari agafar-se a una subvenció de l'Ajuntament per a l'edició completa de la seva obra.

Aquests casos, i molts altres que podria citar, no es veurien si féssim els homenatges d'una altra forma de com ara els fem. Com tampoc se donaria el cas de que molts artistes, després d'una vida de treball i lluita, hagin de viure menjant un plat de sopes a l'Ajuntament, i un plat de postres a la Diputació, i que els quadros hagin d'ésser conduïts en *camillas* al Museu Municipal, que és una mena d'Hospital d'Invàlids.

Ja veieu, doncs, com també em sé pendre en sèrio els homenatges.

A mi se m'ha dit ironista i que no creia en res, però joestic

content del meu cor. Jo sóc també sentimental. Mai m'he burlat, en cap de les meves obres, de res verament sèrio. En *La mare* no m'he burlat pas de la mare; en *El místic* no m'he burlat pas del bon soldat que compleix; en *El pati blau* no m'he burlat pas de l'amor; dels que m'he burlat i he combatut sempre és dels farsants, que s'emparen hipòcritament en aquells sentiments i ens empenyen i ens fan lletja la vida. A ells, els he combatut i els comba­tiré sempre.

Per a combatre'ls em vaig valdre, a l'època de l'entusiasme, del romanticisme i el sentimentalisme, amb les *Oracions*, i en l'època dels desenganys em serveixo de la ironia. I no em cansaré. Per a combatre'ls, arribaré en el sentimentalisme fins a la cursileria, i en la broma fins al *latiguillo* i fins tot lo que pugui.

(*L'Esquella de la Torrassa*, núm. 1829, 16-I-1914, p. 58-59)

A PROPÒSIT DE L'ESTRENA DE LA MEVA AUCA

La nostra ciutat de Barcelona, en cinquanta anys s'ha eixamplat d'un modo tan extraordinari que els que no som joves, però que tampoc som molt vells, al recordar-la tal com era, ens sembla recordar un retaule que ja tingués tres o quatre segles.

Com tot lo que es recorda de noi, tot el que es veu de temps llunyà, la boira que hi posa el record hi dóna una immensa i dolça poesia. El parc d'avui pot ser més ample, però un veia més bell i més íntim aquell jardinet del General, petit com una capsa de flors, sota baladres, amb les seves oques majestuosos dibuixant rodones damunt de l'aigua, i amb aquells boixets retallats, amb arabescs i flaire de muntanya. El passeig de la Indústria i del Comerç són més drets, més amples, més transitables, però un enyora el passeig de Sant Joan, aquell passeig tan provincià, fet per carrosses, per solitaris, per mainaderes i per poetes; el mercat de ferro del Born podrà ésser més ample i més higiènic, però no s'hi veu la fruita a l'aire lliure com es veia en l'antiga plaça, com si acabés de caure dels arbres; el comerç d'avui té grans magatzems, però no es veu el gènere a la porta, com si engarlandessin el barri, com si traguessin els colors a fora, i com si tot el que servien ho possessin com a domassos, per l'embelliment de la Ribera.

Allí, en aquelles botiguetes, hi varen néixer els senyors Esteves que havem volgut recordar en la nostra *Auca*, no tal com creiem que haurien d'ésser, sinó com veiem que havién sigut. Aquells senyors Esteves eren formigues que arreplegaven gra per a nosaltres. Aquells anaven a la pedrera pels monuments que s'havien de fer; picaven grava pels camins nous; treballaven en els fonaments per aixecar-hi aquestes grans vies que han transformat aquesta Barcelona. Com que treballaven en escriptoriets, en botigues fosques, en níus comercials, darrera balustres de despatxs, el seu treball no era vist, no era espaiós, no era de lluïment, però dintre de tot tenien consciència de l'obra que estaven començant i, amb modèstia i amb sacrifici que no els

havia d'ésser pagat en vida, sabien sacrificar-se quedant-se a l'ombra dels magatzems, perquè els néts obrissin les portes a la claror d'una vida nova.

D'aquells senyors Esteves tots ne som fills, tots, absolutament tots els que havem nascut a Barcelona, i tants que no hi han nascut. Tots estem lligats a la troca d'alguna o altra «Puntual» —casa fundada en mil vuit-cents trenta—, i tots som més o menys Estevets, i això creiem que ens ha d'honrar, perquè, com diu el Fundador, d'aquelles troques i d'aquells cabdells n'havia d'eixir la ciutat de Pedra que ens enorgullim de tenir.

Alguns d'aquests descendents han creat una nova noblesa, la noblesa, diguem-ne industrial. Alguns d'ells fan parlar els fills castellà, com si es donguessin vergonya de la seva procedència, sense tenir en compte que en un escut tant hi honren les troques sobre barres, com les armes damunt de lleons. Aquests no són dignes de Ribera.

I prou, per avui. Diguem, tan sols, que ningú com nosaltres estima el desordre i el deslliurament, però si aquest desordre és un xic ben entès, com ens varen inculcar els nostres avis, tampoc hi és de més en un poble.

(*El Xerraire*, núm. 20, 19-V-1917, p. 154)

EDUARDO BLASCO

Se trata de celebrar un beneficio a favor de Eduardo Blasco, el empresario-caballero que ha muerto en medio de la mayor miseria. Eduardo Blasco, entre otras cosas, ha hecho una inmejorable en su vida, que es la de dar al Teatro Catalán la gloria de haberse podido estrenar *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol. ¿No recuerdan ustedes aquella gloriosa temporada del teatro Victoria? Pues bien, aquella temporada de éxito para todos fue el declive de la personalidad de Eduardo Blasco. De aquel teatro pasó a otros donde la fortuna no le acompañó.

Ahora hace justamente seis años que, habiéndosele pedido a Santiago Rusiñol su opinión sobre el empresario Eduardo Blasco, escribió este artículo que reproducimos con expresa autorización del ilustre autor de *La mare*, al qual queremos en esta casa como si fuera nuestro padre espiritual. Nos complacemos en publicarlo para ejemplo de empresarios actuales y futuros.

He aquí las frases que salieron de la pluma de Rusiñol al hablar del caballero-empresario:

«Si mis compañeros de pluma supiesen que a estas horas me dispongo a escribir en *El Espectador* unas líneas hablando bien de un empresario, me tendrían por loco, primero, y me tirarían cruelmente de las barbas, después. Porque es cosa común entre nosotros, los autores, no ver jamás con buenos ojos a los empresarios, en cuyas manos caen nuestras obras. Y no nos falta razón en muchas ocasiones, pero en todo hay excepción, y así como entre los autores hay algunos —¡muchos!— que no lo han sido en su vida, a pesar de que estrenen obras, así también entre los empresarios se encuentra uno con algunos —¡pocos!— que no lo parecen.

»Uno de estos poquísimos es Eduardo Blasco.

»Blasco, como buen valenciano, tiene tres condiciones de primer orden para ser un hombre extraordinario: simpatía, vista y “*empenta*”. No hay hombre que sin estas tres cosas juntas haga nada de provecho. Y lo célebre del caso es que, separadas

o unidas a medias resultan contraproducentes. Yo esto lo tengo muy observado en lo largo de mi vida por los escenarios. Conocí a un empresario en París que creía de buena fe que con sus sonrisas, sus palmaditas en el hombro a los periodistas y sus paquetes de bombones a las señoras era un águila del negocio y, naturalmente, como no se ocupaba más que de agradar, no se daba cuenta de lo que ocurría a sus espaldas, y entre cómicos y autores lo reventaron.

»Recuerdo también que en mi viaje al Plata tropecé con un famosísimo empresario que sobre la borda del buque y mirando al mar me contaba sus proyectos para su llegada a Buenos Aires. Eran verdaderamente colosales. De llevarse a cabo, aquel hombre hubiese vuelto a España con un barco de casco de oro y un brillante en cada mirilla de camarote. Pero llegamos allí y al poco supe la bancarrota del pobre hombre. Sus proyectos no pasaban de ser imágenes, no se transformaron en realidad. Todos eran factibles; todos estaban muy bien vistos y muy bien planeados, pero a su autor le faltaba empuje.

»Eduardo Blasco, con su eterna sonrisa de “cazorro”, sus pelos hacia atrás y sus fastuosas sortijas que le cogen falanges enteras, es un tipo muy digno de estudio. Para el observador tiene Blasco en su persona tres cosas de interés: el acento valenciano, el puro que masca continuamente y la punta de sus botas.

»Cuando el que habla con él es o muy íntimo o muy pelma —¡hay que aguantar a cada individuo de telón adentro!— Blasco intercala voces valencianas en su conversación y aprieta de firme el acento sobre las agudas. Si tiene un disgusto o el negocio va mal, el puro sufre el suplicio de unas mascaduras horripilantes y el dedo gordo de su mano izquierda se tiñe a chorros de nicotina. Y cuando le ponen las circunstancias de la conversación en un callejón sin salida, apoya un brazo en el buró y el otro en el respaldo de su silla y se dedica a examinar las puntas de sus zapatos, como si tuviese necesidad de calmarlos para que no salgan disparados contra el que le puso en un aprieto.

»Es un gran hombre este Blasco.

»Por encima de toda su mucha simpatía natural y por encima de una educación correcta, cosa no muy frecuente entre los empresarios (ya ven ustedes como de cuando en cuando aparece el autor), tiene Eduardo Blasco la poderosa influencia de su imaginación fantástica, pero se da el curioso caso de que es un soñador que realiza todos sus sueños. Yo no he visto nunca un caso igual.

»Un buen día Blasco cogió un puñado de tierra inculca y la puso sobre la palma de su mano: de ahí nació el Teatro Goya, que se debe pura y exclusivamente a la voluntad de hierro, al tesón infinito, a la valía personal y al talento de Blasco. Sin él, el Goya no habría visto jamás desfilar por sus tablas a Borrás, a la Bárcena, a Thuillier, a Calvo, a María Palou, a Vilches, a todas las grandes figuras del teatro contemporáneo.

»Otro día Blasco arrienda la Plaza de Toros Antigua, que es un corralón para el que todo negocio es torcido, porque la gente no se incomoda en ir hasta la Barceloneta, y tiene este buen hombre hasta la suerte de que el "Gallo" quede mejor que nunca toreando, banderilleando y ¡agarrarse! hasta matando. En cuanto se va de la plaza Blasco, el torero calvo no da pie con bola ni estoque con toro. Léase la prensa.

»Ahora Eduardo Blasco se prepara para una campaña en América. Éxito seguro. Y éxito, porque aparte de que lleva a La Habana una excelente compañía de ópera, va él con ella y yendo él lleva la compañía el amuleto milagroso. Blasco se ha hecho una serie de trajes atontadores, ha cargado sus baúles de calcetines de seda, de camisas deslumbrantes y de puros para el viaje. Alguien dice que en los zapatos ha tenido un cuidado especial para que las puntas sean lo más chatas posible; otros afirman que se va a quedar con todos los teatros de Cuba.

»Todo lo creo muy posible, porque hace mucho tiempo que lo conozco y sé que puede dar de sí mucho más de lo que él mismo se figura, porque Blasco es un hombre representativo.

»Una vez estábamos en un saloncillo varios amigos. Uno de ellos, bajo, rechoncho, con los ojos inquietos y manos gordezuelas, nos contaba que formaba parte de una sociedad católica y como alguno se riese, protestó airado.

»—¿Y por qué no puedo yo ser clerical?

»Su misma interrogación le condenó. Era el orgullo, la rebeldía, que le salió a la cara, protestando de su hipócrita afirmación. Nuestro amigo no podía ser clerical por su empaque de jacobino arrastrando una de las famosas carretas de la libertad; por sus ojos casi insultantes, por sus manos gordezuelas de uñas fuertes y aplanadas, más propicias a degollar que a juntarse en oración mística.

»A Blasco le pasa igual. Aunque él no quiera, aunque no pueda, aunque se cubra de millones y se vea libre del trabajo, Blasco será siempre el empresario-águila, el hombre listo, simpático y de empuje, que otea el negocio, que lo adivina y que si las circunstancias de la vida le arruinan, de su misma ruina cogería un puñado y, sobre su mano, volvería a elevarse un palacio de prosperidad.

»Es inútil que se empeñe en otra cosa. En una reunión del Club Guerrita de Córdoba, yo oí hablar del “sino”. Algo escribí de aquella reunión en *España*, de Madrid; pero hoy quiero recordar aquí que aquel fatalismo audaz, hijo legítimo de los moros, ha sido siempre un buen amigo mío. Pero sobre todas las frivolidades de la vida, por encima de sus grandes ironías, que no son más que el comentario a las flaquezas humanas, late siempre un gran espíritu de superioridad, que es el fatalismo.

»Los hombres van dando vueltas alrededor de su destino, de su “sino”, hasta que fatalmente caen en él. Y así muchas veces muere en el mar el campesino que jamás soñó con el agua, y a un analfabeto le aplauden una obra en que gallea de culto.

»Eduardo Blasco va a La Habana y allí como aquí, como en Madrid, donde ha asombrado con sus empresas de Lara y el Retiro, triunfará porque ha nacido para eso, porque lo sabe hacer y bien y porque hoy es el mejor empresario que tenemos en España.

»Yo puedo hablar por experiencia porque me ha puesto en escena varias obras. Nunca tuve que pedirle nada. Él se adelantó a mis más pequeñas experiencias de autor impertinente que le gusta la escena cuidada. ¡Y esto es raro!

»Además, Blasco es un caballero —también es algo raro

esto— y se puede tratar con él. Hay empresarios que es necesario colocar en sus escenarios una argolla incrustada en la pared, como en las puertas de los cuartos, para cuando cocean.

»Yo estoy seguro que desde Cuba nos van a escribir cosas estupendas de Blasco y que el público de allí se va a preguntar con asombro el porqué no fue este hombre antes por allí. Con tanto indio como ha ido llamándose empresario español, no faltándole más que el taparrabos y unas plumitas en la frente...

»Y basta ya de hablar de Blasco. No sé si he dibujado su silueta. Muchas veces los que escribimos y pintamos, lo mismo en la cuartilla que en el lienzo, queremos delinear y marcamos, o viceversa.

»Lo que yo he querido decir es que Eduardo Blasco es un hombre extraordinario que va de éxito en éxito por sus excepcionales condiciones, por sus dotes personales y sobre todo porque se lo merece.

»¡Y cuando lo dice un autor!...»

(*El Escándalo*, núm. 47, 9-IX-1926, p. 6)

DEL «GLOSARI» DE XARAU

GLOSARI

L'amic del glosador, en Santiago Rusiñol, ha sigut penyorat pel Govern amb la distinció excel·lentíssima de Gran Creu d'Isabel la Catòlica. Alguns amics, i algun periòdic, que fan broma de lo més sagrat, i que no respecten ni les creus, han trobat motiu de fer brometa, per la concessió d'aquesta penyora an el nostre amic Rusiñol, i el glosador vol defensar-lo perquè és una gran injustícia fer broma de les creus dels homes, per excel·lentíssimes que sien. ● si no, que l'estimat lector es posi les mans al pit i contesti: Que està bé burlar-se de les creus que caiguin a tota persona, i a més a més si són grans creus? Que no és prou creu tenir una altra creu, a més de les que es van tenint naturals? Que s'ho ha buscat, ell, de tenir-la? Que no ens hi podem trobar tots, en semblant cas? Que n'està ningú lliure, de ser creuat, o de veure'n ser la família i les persones que s'aprecien? Que es té de refusar cap creu que ens envii Nostre Senyor per mediació dels seus governants? Que no ha d'anar a les processons, l'home de bé, i portar el pendó o els cordons, sense una creu? Que es pot descobrir una làpida, fer un sermó d'inauguració, posar cap primera pedra, presidir un dol d'home públic o anar a un *besamamos* de qui sia sense una creu a la solapa? I sobretot, estimat lector, ja que l'han fet Excel·lentíssim per valor de les seves obres, que les hi poden privar les seves obres? El glosador creu que no. El glosador creu que d'aquí endavant es podrà representar el seu *Hèroe*. Si el condecoren per lo que ha escrit, i no li deixen representar lo que ha escrit, el glosador no sap de lògica.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1490, 19-VII-1907, p. 470)

GLOSARI

Les pel·lícules d'operacions sobre cossos vius, en el Teatre Principal, no hi ha dubte que tenen un gran èxit. Això demostra clarament que el gust del públic pel realisme en el teatre encara no s'ha apagat, com alguns suposen. Després de tants anys de parlar de lliris i d'ensomnis, i de visions i d'idealisme, vénen unes quantes pel·lícules realistes i tiren tots els realismes per terra. En el Principal s'ha comprovat. Mentres sortien reis amb mantell, fades, malignes esperits de bé, pastors entraçonats, soldats dels que no fan mal a ningú i pagesetes infantívoles, la gent no portava pressa a anar-hi, però així que han començat a treure ronyons i freixures i pedrers i a obrir ventres i remenar tripes, hi ha hagut empentes per a veure-ho! Això demostra lo que dic: que al públic li agrada el realisme, i que tenim *Succesos* per a estona. Si el glosador fos empresari i li agradés aquest art, aniria molt més enllà per a atreure el públic i divertir-lo. Per exemple, es podria fer una pel·lícula d'un home matant una criatura, i en el moment de fer-la a bocins, es podria fer passar un tren que esclafa un home. I si es volgués fer-la més barata, fer-lo esclafar per un tramvia, que ja hi tenen pràctica i acert. Es podria fer un part de bessonada; es podrien fer moltes coses, totes interessants i curioses. El glosador no ho aniria a veure, però el teatre s'ompliria. Això vol dir, com he dit abans, que el melodrama no morirà. Les emocions fortes agraden al poble; sinó que uns les volen rebre en els toros veient tripes de cavalls i altres amb tripes de persona amb manipulacions científiques.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1492, 2-VIII-1907, p. 502-503)

GLOSARI

En Lerroux desconeix el noble gest de la franca rialla. Ell no sap res de la salut que tanca el riure dels infants, ni de la grandesa que es dibuixa en la ganyota de Mefistòfeles. La crosta imperial dels seus llavis molsuts no es contrau ni es dilata a l'impuls de les gràcils formes de la caricatura. El seu cor és insensible a la sàtira, lo mateix que la seva butxaca ho és a les factures. En Lerroux no en té res, de rioler; cert és que si ho fos ja no seria emperador. Un emperador amb pessigolles no té raó de ser.

Mes en el món dels imperis passa que, com més seriosos estan els emperadors, més ganes de riure els agafen als súbdits. Succeeix com amb el Carnestoltes... és a dir, com amb en Lerroux.

Toff... Toff... Toff... Toff... Ja som a Puigcerdà, i ja entrem al teatre. Comença la representació de *Merienda fraternal* d'en Rusiñol. L'escena té lloc en una muntanya bastant *pelada* a prop d'una gran ciutat. *Don Prudenci*, el protagonista, ha organitzat allí, en plena natura, una gran berenada en la que hi concorren tots els homes, totes les dones i totes les criatures del seu partit, que més que partit ve a ser una espècie de *Colla de sant Mus*. Allí esclaten els *correligionarios* en esplais gastronòmic-polítics que acaben amb un gran himne revolucionari amb música del *Vals de las olas*. Allí és portat en triomf, a tall de Marat, *Don Prudencio*, qui arenga les masses inculcant-les-hi tota mena de drets i cap dever. Allí és increpat el *Amigo*, qui, amb excusa de no tenir més armes que la forquilla, es desdiu d'anar a la revolta, escorrent el bulto entre la multitud... I allí és, finalment, atropellada una nena vestida de *República*, que amb molt bon sentit recull un home del poble sa, republicà sense trampa, i, entregant-la a sa mare, li diu: «Guardeu-la, mestressa; guardeu-la per a millor ocasió.»

El noble gest de la franca rialla ha aparegut en el rostre de tots els espectadors, *sin distinción de ideas*.

A Barcelona tothom anirà a veure-la, aquesta comèdia.
Tothom, menos en Lerroux.
Perquè en Lerroux és incapaç de riure-hi.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1496, 30-VIII-1907, p. 565-566)

GLOSARI

El glosador s'alaba de ser un dels que cada nit van a veure en Novelli; i se n'alaba amb sentiment de que no siguen molts els que puguen alabar-se'n com ell. El glosador, cada nit, parlant amb ell mateix, que és la mellor manera de no veure's contradit, es diu: ¿Per què els nostres petits Nababs no es dignen admirar el gran actor italià? . . . I a la seva pregunta no hi troba altra resposta que aquesta: Serà que no l'entenen. I cerca la lògica consecutiva de tota afirmació i es recorda de la cèlebre Iggius que comptava les funcions per plens. Veiam, glosem-ho, això: ¿Era que l'entenièn, a l'Iggius? . . . Sí que l'entenièn, a l'Iggius. A l'Iggius se l'entenia perquè no hi ha res que es deixi entendre tant com les subtils insinuacions d'una exuberància femenina ben bandararra. Quan l'Iggius, amb l'encís del seu tou de carn, deia a un personatge: «¡O mio caro, come ti voglio bene! . . .», els nostres petits Nababs, per quins el sensualisme és una mena d'*Esperanto*, l'entenièn, i s'hi entenièn, i fins s'arribaven a fer la il·lusió que els ho deia a ells. I és que una boqueta ben arquejada i ben molsuda, i uns ulls d'aquells que toquen a foc en una dona ben femella es fan entendre mellor que tots els manuals de conversació i ensenyen més que tots els *Berlitz School's* que puga haver-hi. En canvi, un nas gros, per expressiu que siga, en una fesomia mascle, per noble que se'ns mostrin no els diu res als nostres petits senyors Esteves.

En Novelli el disfruta precisament un nas gros, molt gros, però li'n falta encara per a ensumar les inclinacions artístiques dels barcelonins. Si el gran actor, en comptes de ser un varó lleig, fos una dona guapa o almenys un Bertín passador, amb mitja auriola en tindria prou per a fer taquilla a Barcelona. Però tant el seu art com la seva figura són massa mascles per a interessar als nostres burgesos. Si anessin a veure'l sortirien del teatre exclamant: «Que bé ho ha fet!», i d'això Talia no se'n sent satisfeta, segons ells, que quan surten de veure la companyia castellana del Teatro Español sentiríeu que diuen, en castellà i tot: «¡Qué tal! ¿te ha gustado?» «¡Ay, sí... qué mona estaba Mariquita, ¿verdad?»

Mes en això de la bellesa, com en totes les manifestacions de la vida, hi ha controvèrsia de parers. A judici del glosador, que de l'estètica creu haver-ne passat les beceroles, és molt més maco el senyor Novelli que la senyora donya Maria Guerrero de Díaz de Mendoza.

I és de llei que es respectin les opinions com els gustos, que per a això som solidaris.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1500, 27-IX-1907, p. 629-630)

GLOSARI

El glosador està entusiasmat pel floret i diversitat d'idees que ha donat la nostra joventut a fi de crear un Teatre Municipal que sia digne de la ciutat, que per sempre alabada sia. Potser no n'hi ha cap que siga prou pràctica, però totes són encoratjables. Hi ha qui voldria el teatre a prop del mar, amb vistes al llatí, voltat de roses i llorers; qui el voldria a dalt del Tibidabo, coronat de romanins i amb força ginesta a les esquerdes i farigola en els capitells; qui el voldria clàssic, completament clàssic: un Parthenon en els Josepets; qui a la plaça de Catalunya, tornant-la a omplir, ara que ja és buida; i qui aterraria dugues pomes (*manzanas*), i amb quatre fatxades per poma; i qui expropiaria l'Eixamplis (*Ensanche*) per a que quedés més airejat. De lo que hi farien a dintre, un cop tinguessin l'edifici, ja en parlariem més endavant. Les obres són lo de menos, en el teatre, i de fer obres aquí ja en sabrem, perquè tots sabem com tenen de fer-se, encara que no les haguem fetes. La joventut, com als nostres pares, els preocupa molt la fatxada. Primer vol anar per la finca, i després anirem pels veïns. Ara és clar que pot succeir lo que va passar a un propietari que va fer-se una casa bona: que per a gaudir de la fatxada se'n va anar a viure al pis de davant. Déu faci que no haguem de viure a davant del nostre teatre perquè a dins no hi hagi comèdia!

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1512, 20-XII-1907, p. 821)

GLOSARI

Aixís que m'agafi la ceba d'escriure sobre això de la psicologia, que encara no sé ben bé lo que vol dir, vui dedicar tot un llibre a l'estudi dels espectadors de drama, i en particular dels que formen lo que se'n diu públic d'estrena.

El dia que el llegidor vagi a una d'aquestes funcions amb el propòsit (an aquestes funcions sempre s'hi va amb un propòsit o altre), amb el propòsit de no encaparrar-se amb l'obra que estrenen, i de fixar-se en canvi en la gent que el volta, ben segur que disfrutarà molt més que tenint els ulls clavats a l'escenari.

O si no, avui que estrenen, fixeuvos en la plateia. Aquell home elegant que per virtut d'herència està obligat a totes les manifestacions socials, ha hagut de venir per força, instat per la llei quasi marcial de l'etiqueta; an aquell, doncs, l'obra no li pot interessar gaire perquè tota solemnitat li és una creu. Aquell jovenet de pèl de raspall que quan riu ensenya aquella restellera de monstruoses dents de serpeta, aquell no s'entera tampoc del drama perquè el seu esperit crític i escrutador, ocupat en lo que l'autor li ha dit ja i en lo que li ha de dir en les escenes successives, no té temps de fer-se càrrec de lo que li diu en el moment actual. Aquell gomoset amb fums de noucentista que s'entreté bufant suaument al clatell de la cloròtica veïna del davant; aquell senyor panxut que hi ha anat per a portar-hi la pròpia i no es pot treure del cap les vuit pessetes que me li han acanat de les butaques; aquella senyorassa que no sap ni embastar un voraviu i en el teatre es creu amb el dret i el dever de ser modista de totes les altres; aquell senyor que acaba per adormir-se amb els lentes d'or al cap del nas, i que per l'aspecte deu somiar que llegeix el *Brusi*; aquelles feministes que entren tard al palco amb el ferm intent de remoure les cadires; aquell titella que entra a la sala fent grinyolar les mitges soles noves amb la pretensió de que se'l mirin; aquella senyoreta que es neguiteja perquè l'acomodador no li ha dut encara l'abric de plomall d'oca; i aquell galant minyó que a cau d'orella del seu flirt transforma en xistos mansos les frases sentimentals

del diàleg; totes aquelles figuretes d'estrena no poden capir l'obra encara que vulguin... i això que no volen.

Una cosa només vos encoratjarà, i és que allà dalt, al lluny, entre la fosca massa de gent que omplena les galeries, hi veureu indefectiblement un home senzill, qui, amb un gest dissimulat i intermitent, va eixugant-se els ulls amb un mocador blanc ratllat de blau...

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1518, 31-I-1908, p. 85-86)

GLOSARI

Volen veure eternit el glosador? Portin-lo al teatre quan fan obres d'aquestes en què hi surt alguna criatura soferta o desvalguda. Ell que, amb la impassibilitat de les estoiques tortugues, ha presenciat tantes desgràcies a ca la Talia, que ha vist tantes i tantes vegades espeternegar a l'Oswald d'*Espectres*, desangrar-se de tota la sang a *Otello*, el moro engelosit, i fusellar a n'en Caparadossi de *La Tosca*, no ha pogut sofrir mai, no ha acabat de resignar-se mai a contemplar una escena en la que hi jugui poc o molt paper la primera infància bisexual.

I el glosador ha observat que el seu cas particular esdevé regla general en les multituds. Ja en pot ser de dolenta una comèdia, que aixís que surten els infants a les taules, el públic s'hi entrega a cor obert i perdona, perdona i estima, i es veu privat de xiular a l'autor per ganes que se'n tinga; una emoció neta agradolça li nua el xiulet al gargamelló.

Que es creuen que *La mort civil* seria tan mort ni tan civil si no fos aquella Emma innocent i compassiva que a darrera hora endolceix els polvos de matar rates del seu papà suïcida? Que es pensen que ni *Els vells* ni el *Juan José* donaran mai els diners que han donat a les empreses *Los hijos de Eduardo* i *Guzmán el Bueno*? El protagonista d'un drama serà tan criminal, tan lladre i tan fill de mala mare com vulguin, però li ve l'acudit d'alçar en braços un infant o fer-li un bes a les galtes i ja tenen una estesa de mocadors a la platea.

I és que no ens podem sostreure a les lleis fisiològiques i orgàniques de la humana naturalesa. Són els catúfols de la sang que ens impulsen a rodar la sínia de l'amor. L'espectador que no és pare o mare d'un bordegàs n'ha sigut o en serà, o en farà un dia o altre, que ja ho diu el ditxo: «A qui no vol fills, Déu li dóna nebots.» D'aquí ve que els infants ens governin el cor tot temps de l'any, i la butxaca pels Reis i per Pasqua. Els infants, amb ses criaturades ingènues i valent-se de la gràcil simpatia que inspiren, són els amos del món, els petits tirans del sentiment que entorpeixen el pas de la humanitat en son camí d'ideològiques reivindicacions.

Cada infant és un símbol enigmàtic. El rei Herodes en va deixar molts i, encara que d'allavors ençà se n'hagin mort de mort natural molts més que no n'havia assassinat l'infanticida monarca, la nostra feblesa per les tendres criatures és tanta que ja ens cuidem tots plegats de que a través dels segles no s'extingeixi la raça d'aquella *infanteria*.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1537, 12-VI-1908, p. 389-390)

GLOSARI

El glosador ha sentit dir moltes vegades, i fins s'ho havia arribat a creure, que una de les primeres virtuts que ha de tenir l'art és ser sincer. Al glosador li agradaria molt que els que entenen del ram de l'estètica li diguessin què vol dir aquest entrellaç d'art i de sincer, perquè, a parlar amb *sinceritat*, són dues coses tan diferents que sempre que les posin de costat tenen d'anar a bofetades. Amb perdó sia dit dels que no ho creguin, del modo que es duen les paraules, art vol dir sapiguer fer una cosa, i sinceritat no saber-la fer; art vol dir tenir *malícia*, i sinceritat vol dir innocència; art vol dir saber lo que es fa, i sinceritat, ni sospitar-no. Per a ser bon metge s'ha de tenir art; per a ser sincer sols s'ha de ser malalt; per massa artista s'arriba a traçut; per massa sincer a manso. Els pintors primitius, que sempre retreuen els advocats de lo sincer, no podien ser menos sincers. Hi feien tot lo que hi sabien, i amb tanta insinceritat com podien, i amb tot l'art de què eren capaços. El gran Jacinto Verdaguer, en lloc de deixar els manuscrits amb aquella sinceritat que tenen les coses imperfectes, retocava, polia i brodava, fins que les seves poesies, de sinceres que havien nascut, s'anaven tornant obres mestres. Shakespeare, a força de ser geni, no tenia res de sincer (si algú l'en hagués tractat li hauria tirat l'*Hamlet* per la cara); en Molière tampoc en patia, i qui diu d'en Molière i de Shakespeare, es podria dir dels poetes clàssics i acabariem per dir que tots els que han fet alguna cosa han deixat la sinceritat embolicada amb els bolquers i s'han posat el trajo d'home. Quan el glosador sent dir que un escriptor o un artista és sincer, li ve a fer el mateix efecte que quan a una dona li diuen simpàtica; senyal que no li poden dir altra cosa. Ser sincer vol dir dugues coses: o curt de mans o llarg de dits. O que no té força per dir lo que vol, o que en té massa i dóna la volta; és dir, que fingeix un candor que està emmetzinat de malícia.

Si en lloc de sincer diguéssim honrat, allavors sí que crec que ens entendríem. L'artista és sincer quan és honrat, i s'és honrat no fent-se el sincer, ni l'innocent, ni el manso, ni el baldat, ni el trist, ni l'alegre, ni el sèrio, ni el romàntic, ni el clàssic,

sinó parlant tan bé com sàpiga, amb l'estat d'ànima que es trobi, brodant amb tot l'art possible lo que li dicti l'esperit, estilitzant les rialles i essenciant les ploralles, fent pa que sia de farina, però que faci goig a la vista, no fer d'aquell vi que és de raïms, però que no hi ha modo de beure'l!

Els homes sincers són com els infants: tenen moltes gràcies per als de casa, però els de fora no les hi troben!

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1543, 24-VII-1908, p. 485-486)

GLOSARI

Un popular glosador ha dit, no fa gaire, a plena veu, que l'art d'escriure per al teatre era un art inferioríssim, un ofici contranatura, un vici lleig, una carrera esguerrada, una aberració vergonyosa imperdonable en homes que hagin passat dels vint-i-cinc anys; i nosaltres, que ja fa temps que havem tirat la *quinta*, més per identificació d'idees que per solidarisme gremial, no fem sinó adherir-nos incondicionalment al gest despectiu del nostre amic.

Teatre. Fixeu-se en la paraula antipàtica: teatre... Quina lletgesa d'eufonia!... Teatre. I de què serveix?... De què cura?... Què és això de malversar imaginació donant vida falsa a personatges il·lusoris, quan en necessitem tanta per a donar-nos-la bona nosaltres mateixos?... A on s'és vist entretenir-se en fer parlar als altres, tenint tant per a dir per compte propi?... L'home superior, l'artista refinat, el pensador fecond, ha de parlar únicament Ell i d'Ell; sempre Ell i sempre d'Ell; i si alguna vegada fa enraonar an els demés, els ha de fer enraonar d'Ell i només que d'Ell. Aquest és el veritable sentit del viure ideològic, segons els Mestres de la Glosa, i just és que les nostres obres, els nostres fets, les nostres paraules, la nostra vida espiritual tota s'atemperi an aqueix sentit del bell viure: l'expansió constant del nostre jo, la difusió mai interrompuda del nostre ésser, condensats en un genre de literatura aristocràtica novíssima: el Glosari.

Què són, ben mirades, la tragèdia hellènica amb el seu alt grau de perfeccionament, ni la dramàtica moderna amb sos bells i variats models de genialitat, al costat del més modest glosari del més ínfim dels nostres glosadors?... Aristòfanis, Shakespeare, Calderón, escrivien comèdies perquè en el seu temps no es coneixa encara aqueixa especialitat flor dels esperits seleccionats, nata de la literatura, mató de l'ètica, flam de la intel·ligència, crema del refinament i formatge de la saviesa: el Glosari. I si aquells senyors, tot i estar convençuts del seu valer, es feien amb la senyora Talia, s'hi feien amb la inconsciència de l'adult no iniciat qui es llença a les dolceses de Venus-Afrodita

sense pensar en les amargantors de la copaiba. Ells no eren, doncs, culpables, car ignoraven el verb... Els culpables són els Hauptmann, els Rovetta, els D'Annunzio, els Maeterlinck, els Donnay, els Mirbeau, tots els autors d'avui, quins s'empenyen en seguir avançant impenitents i irreductibles pel *camí del mal* de la teatralia, tenint com tenen la salvació a la mà: el Glosari.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1558, 6-XI-1908, p. 725-726)

GLOSARI

Hi ha persones que no haurien de tenir dret a la sanitàosa rialla, i entre aquestes cal incloure-hi els que rient rient acaben plorant, i els futurs socis de la futura «Acadèmia del Bell Riure». Un floret de joves anacrònics i climatèrics que formen dintre del nostre intel·lectualisme, pensen instituir-la ben aviat, aquesta Acadèmia. En els estatuts d'aquesta societat en embrió s'hi senyalarà com a primer article la prohibició absoluta de la rialla grassa i fresca, producte de l'espontaneïtat. La rialla, d'ara en endavant, ha de ser resultat d'un refinat estudi. No n'hi ha prou del riure; s'han d'esbrinar les causes i veure si valien la pena d'haver rigut. Els socis de l'Acadèmia s'ensajaran a riure amb mesura, fent esport de rialles, i posant-se baix un tractament terapèutic especial. I sobretot aprendran a contraure els llavis i les galtes per a no sortir-se de la rialla reglamentària. La primera sessió solemnia que pensen realitzar consistirà en un gran àute de fe: Epicur, Anacreont, Marcial, Marc Twain, Melitón González i l'Emili Vilanova seran els primers autors que enviaran a les flames. Obriran cursos teòrics-pràctics del *bell riure* i faran exercici de rialla metòdica; allí no es permetrà més que el somris aristocràtic i, encara, amb cèdula. El professor, pèrit riallístic, col·locarà un centímetre a la boca de cada alumne; després els anirà llegit en alta veu xistos de diferents calibres, des de les refinadíssimes *boutades* d'Hennequin fins a les grolleries d'en Baró, i als que passin de la ratlla, multa... I al que se li escapi un riure sarcàstic... càstic.

Després que s'hagin aplicat bé en aquesta mena de «Berlitz-School» de la *rigolade*, quan sàpiguen riure amb belles formes, aleshores diu que s'ensajaran en el difícil art de fer riure els demés. Diu que procuraran per tots els possibles fer riure els altres bellament, sense causticitats ni xavacaneries, valent-se tan sols del xisto intuïtiu i plàcid, de la broma grave i seriosa...

I aquest jorn de triomf per a l'alegria nova diu que no trigarà.

Nosaltres ja hi voldríem ser: per a fer-nos un pansó de riure.
Perquè, no sé per què, em sembla que amb això de la bro-
ma seriosa ens faran riure... de sèrio.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1559, 13-XI-1908, p. 742-743)

PARLEM DE «LA INTEL·LECTUAL»

De resultes de l'estrena de *La Intellectual* i d'altres obres, una revista de teatres recomana a en Rusiñol que, ja que se n'ha anat a Mallorca, allí, a les vores del mar, llegeixi l'Epístola d'Horaci.

Si l'autor del *suelto* alludit li hagués recomanat a en Rusiñol que llegís algunes coses que a voltes publica *La Revista*, per bona voluntat que tingui, potser no l'hauria pogut complaure. Però llegir Horaci ja és una altra cosa. Com un dels *Savis de Viatrista*, no sols li agrada llegir-lo, sinó que li agrada meditar-lo.

Per a rellegir-lo, doncs, obre els seus llibres i lo primer que troba, amb gran complacència, és allò de que aconsella a Delio:

«Que passi lo que passi, enque sies perseguit, no perdis mai l'alegria.»

Cosa que en Rusiñol en fa molt cas, i, seguint els consells d'Horaci, procurarà conservar-la.

Seguint enllà troba lo següent:

«Beu a l'ombra de la parra.»

«I no facis cas de lo que et diguin», podria afegir més avall, sobretot quan els que t'ho diuen t'ho diuen per dir alguna cosa.

*Calmad la voz alzada,
y aquíetese la tropa desmandada.*

I en Rusiñol ja en té prou. En Rusiñol podria anar seguint, i anar fent cites i més cites per alabar-se d'Horaci i per contestar a *La Revista*, però no vol cansar ni vol cansar-se.

Amb això de la *desmandada* ja en té prou per avui; per haver complert i demostrar que pels seus ulls han passat l'Epístola i les *Odes*, i remerciar, amb agraïment, l'haver-los-hi fet llegir altra volta.

En Rusiñol també està agraït a tots els que li volen bé i el renyen cada dos per tres, perquè diu que treballa massa, i treballa massa de pressa. N'hi ha que per a fer una broma malament només hi han d'estar quinze dies, i n'hi ha que hi han d'estar tota una vida. Mal per mal, sortir-ne aviat.

En Rusiñol és fill de Catalunya, i com que sempre havia vist que a tot arreu de la nostra terra és glorificat el treball, que es tenia el treball per virtut, i de lo que més ens alabàvem era de ser *laboriosos*, s'ho havia pres de bona fe, i si bé encara no treballava les vuit hores de reglament, treballava les que podia; i ara ha vist, amb lo que li diuen, que allò era per a tornar vendre, i que el que treballa massa... *molesta*.

En Rusiñol farà lo que pugui per treballar una mica menos. En comptes de passar tantes hores pintant quadros o escrivint comèdies, es farà d'alguna capelleta, d'aquelles que saben del cert com se fan les coses sense fer-les, i aixís farà menos feina i tindrà una colla que no el renyi.

Però és tan trist haver-se d'estar en vaga tenint assumptos al davant! Ara mateix, davant dels seus ulls té un esplet d'ametllers que floreixen: blancs, rosats, de tots els matisos, i ara mateix acaba de llegir un altre esplet de tonteries, tan florides com els ametllers, encara que de colors més terrosos; i tenint ametllers i tontos, qui se n'està de pintar i de fer comèdies!

Bah! Que els perdonin els que li volen bé. Quan el treball es torna un vici ja no pot tenir aturador, i els catalans en patim molt, del vici de treballar.

Consolem-nos amb Horaci, que ens recomanen de llegir, i diem:

*Calmad la voz alzada,
y aquíétese la tropa desmandada.*¹

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1573, 19-II-1909, p. 117-118)

1. Com que arriba la tropa, posem la traducció castellana.

GLOSARI

El glosador també vol portar una modesta fulla a la corona de llorer que tot el poble de Catalunya prepara an el nostre Guimerà.

Que el més gran dels poetes dramàtics de Catalunya se la mereixés, una corona, això el poble ja ho sabia. Cada cor que havia fet bategar amb les seves obres, cada llàgrima que havia fet florir, cada riulla que havia encomanat eren un brot de llorer que el poble duria a l'altar del seu estimat poeta; però calia recollir-los, aquells brots, lligar-los, fer-ne una toia, i dir an En Guimerà: «Aquí la tens. Tot Catalunya te'n fa present. Vull que sàpigues que aquella terra que tant has estimat també t'estima. Vull que sàpigues també que abans d'entregar-te aquesta toia n'havem anat traient totes les arestes que t'havien posat pel camí; que hem llençat les flors marcides, les flors de l'enveja, les flors del mal, i només hi havem deixat les que tenen bona flaire. No tinguis por de punyir-t'hi, que ja havem fet esment de triar-te-les.»

Perquè el nostre gran poeta no sempre ha caminat sobre catifes en el seu camí envers la glòria; també hi ha trobat roques ben aspres; i una de les coses que més admirem d'ell, tant com la seva força dramàtica, tant com el seu diàleg sempre ferm, sempre colorit, sempre valent; tant com el do donat a pocs homes de crear figures irrealis que arriben a semblar més veritat que les figures de carn i ossos; tant com aquesta força d'impulsió que només arriben a tenir els genis, una de les coses que més admirem en ell és ell mateix: l'home.

En Guimerà ha estat com aquells roures que passi lo que passi van creixent, que vingui el vent que vingui van traient branques, que les tempestats mouen les fulles, però no somouen les arrels. Ell ha vist néixer escoles i més escoles, i ha anat treballant i fent el seu fet; ell ha sentit remors de gelos, i ha anat treballant i fent el seu fet; ell ha sentit discussions, intrigues, lluites, mossegades, i ha anat treballant, sempre treballant, no escoltant mai les veus de fora, escoltant sa imaginació que li anava contant coses tan belles com les que avui aplaudeix el poble.

Aquesta vida del gran Guimerà és admirable avui en dia; és un exemple que hauríem de seguir tots els que tenim una ploma als dits. Fer obra, només que fer obra. Si és dolenta, el temps ja l'esborra; si és excelsa, com la del nostre poeta, ja arriba un jorn que es glorifica.

Glorifiquem, doncs, el nostre Guimerà. Només amb lo que ha fet, l'arbre ja és prou gran; ja té dret a fer ombra i a reposar; però com que té bones arrels, creiem que donarà nous fruits.

Per ells, per ell, per l'art i per la terra, li desitgem molta vida!

Els fruits de l'arbre d'en Guimerà són dels que podem dur pertot arreu, perquè sàpiguen fora de casa que aquí no sols hi criem fàbriques, que també collim obres mestres.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1578, 26-III-1909, p. 199-200)

LES TRADUCCIONS

Ara que ja estan a punt d'haver acabat la temporada teatral els teatres que es dediquen a representar obres catalanes, també el glosador vol dir-hi la seva tocant a les traduccions que han vingut representant-se.

Comença el glosador per declarar que la tasca de traduir per al nostre públic les obres que han escrit altres autors de terres que no són la nostra, la troba útil i educadora, que ens fa molta falta anar aprenent, que lo que no puguem veure «natural» ja és prou de veure-ho traduït, enque sia un xic disfressat. Tot això és molt enraonat, i ja tenim un ditxo que ho diu: el qui no pot segar espigola.

Ara, amb lo que no està conforme el glosador, i demana la paraula «prèvia», és amb el modo d'espigolar i amb lo que s'ha anat espigolant. Al glosador li hauria agradat que, ja que amb això del traduir es pot triar i remenar, als nostres traductors no se'ls hagués donat tant per la transcendència; que no haguessin fet com els aficionats, que com més aficionats són més sèries trien les obres; i si no s'hagués d'ofendre ningú, el glosador gosaria dir que tanta serietat fa un xic província.

Aquí, a jutjar per les traduccions, el que no s'hagués mogut mai de casa nostra s'arribaria a figurar que fora d'aquí no es gasta ingení, ni alegria, ni ironia, ni farsa, ni broma, ni bon humor; que el teatre és sèrio, i tothom està sèrio, i al pobre que riu el treuen del pis; es figuraria que per allí dalt totes les obres són transcendents, simbòliques, educatives i amb el seu farcellet de tesis; obres per a estar-s'hi amb la mà al front, de les de oh! i ah! de tant en tant; de les d'entendre-les a mitges per a tenir feina en els entreactes acabant-les de rumiar; de les que s'han de llegir abans de veure-les per a no passar per tonto amb els amics i poguer dormir mentres se representen; ens arribariem a creure que l'estranger només va al teatre per a apendre la conducta que té de seguir per a viure, que allò és un estudi o una normal, i que l'inglès o el francès i sí pot ser el suec millor que no surt de la representació amb un bon xic d'ensopiment és que no ha trobat l'obra prou bona.

Això no és veritat, i els traductors ja ho saben, i, vaja, no està bé que ens enganyin. Ells ja saben que a dintre l'art modern, a més de les obres de gran vàlua, pel pensament i per la forma, n'hi han que no són per a capficar-s'hi: d'alegria franca o d'ingeni, que en certs moments de la vida tenen la «tesis» i la «missió» de desamargar un xic les penes i desarrelar les cabòries, i que quan l'ingeni és de bona llei fa tant bé com la serietat, i al menos no pot fer tants estragos ni capgirar tants enteniments. Això ja ho saben els traductors. I això no solament ho saben, sinó que personalment ho senten (per cada volta que el glosador n'ha trobat un a can Racine n'ha trobat deu a can Gran Guinyol), però aixís que agafen la ploma, sia que perquè sempre és més planer traduir tesis que ingeni, sia que perquè tingui por que el traduir broma no fa prou autor, sia per fer de «cultivats», bona part d'ells ja se sap: no suquen tinta en el tinter que no sia amb la missió d'«enlairar-nos» i «transcendentar-nos», com volguent dir al públic que els escolta: «L'art a l'estranger és fet aixís, i si t'he ensopit senyal que no ets culte.»

I això, és clar, porta una malura: el virus d'autor i el mal de públic. Si l'autor és jove, pobret!, s'ho arriba a creure que allí dalt tothom escriu per a fer meditar i per a fer «imbuència seriosa», i quan agafa el cartipàs per a escriure-hi el primer monòleg ja me'l factura i certifica per a enviar-lo a la posteritat, i ja el tenim fet una «Patum tendra», i el públic, que ja s'escama de que del teatre en diguin «temple» i que allí sols s'hi vagi a aprendre, com que no sempre està per lliçons, arriba un moment que diu: «Que aquí es diverteixen? Doncs hi entro. Que aquí s'avorreixen? Doncs me n'entorno.»

I això és molt mal fet. El glosador ho reprova. Però, fillets meus, si tant l'apuren, an el nostre públic natural, i tant me'l volen fer meditar, un se n'arriba a fer mig càrrec de que esperi que els temps millorin, i si no es dóna el crit d'alarma dient que no sempre això del teatre és per a anar-hi a reflexionar, que també el sentir és una gran cosa, i tampoc el riure és menyspreuable, deixarà els teatres... com ara.

I seria molt trist, senyors traductors, que a l'estranger es divertissin i ens enviessin aquí les cabòries.

O tot o res, com deien els nostres.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1581, 16-IV-1909, p. 245-246)

GLOSARI

Amb tot el respecte i tota la llàstima que li mereixen les comissions populars, el glosador, que ha tingut la ganga de no comissionar mai enlloc, creu dever advertir a la de l'homenatge an En Guimerà que, si no cuita a aclarir el text d'un dels números del programa oficial, no podrà donar l'abast a les reclamacions i protestes que li plouran al damunt.

Diu l'itinerari festiu del primer dia que, a les deu del vespre, o sia amb l'aggravant de nocturnitat, se farà entrega a l'autor de *Terra baixa* d'un àlbum, testimoni d'afecte i admiració dels poetes joves. I el glosador s'atreveix a qüestionar als senyors de la Comissió: Què entenen vostès per poetes joves?... Fins a quin punt s'és jove i fins a quin dret s'és poeta?... Si es dóna aquest títol a tots els que escriuen ratlles amb mida, i a tots els hi deixen ser, galdós obsequi resultarà la tal sessió literària. Si, pel contrari, creuen vostès que cal seleccionar, distingint els autèntics poetes de la terragada versaire i els veritables joves dels *guetos* rejoyenits, bona feina se'ls gira i no pocs disgustos rebran, com hi ha Llotja!... Perquè, és lo que dèiem l'altre dia amb en Peio: —Sort que a nosaltres ningú ens té per poetes ni ens poden pendre per joves, que si no, amb aqueixes insídies de *Mano Negra*, valga'ns Clemència Isaura!, ens arribarien a fer enfadar.

Fora d'aquest punt delicat, la idea de dedicar an En Guimerà una corona poètica amb mida, encara que no sia en vers, mentres sia teixida amb flors de pensament i fulles d'ingeni, la trobem acceptable, i fins hermosa. Tot és qüestió de fórmula. Veuen? El glosador, en casos apurats i de compromís com el present, i fins en casos de no tant compromís i menys apuro, sent molta més predilecció pels banquets amb discurs obligatori que no pels àlbums amb vers lliure. Els desfogaments d'un brindis, posem per cas, el vent se'ls endú, a tall de fulles seques; els escrits dels àlbums, no, que fan com els grans de verola negra: n'hi ha per temps, o per sempre.

Però no ens alarmem, que mentres hi ha vida hi ha fe en el viure. La Comissió no ha dit, encara, la darrera paraula; no ha

dit com serà aquest àlbum de poetes joves... I ens queda l'esperança de que sia un llibre verge, ple de fulles en blanc, amb l'intent de que el venerable mestre l'ompli amb versos seus, amb versos inèdits empapats de juvenesa, de l'eterna juvenesa que vessa del seu gran cor i de sa portentosa imaginació.

I si és aixís, no podrem menys d'agrair als *poetes joves* l'aver-se portat amb la discreció i la sensatesa de les persones d'edat indefinida, però entenimentades.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1586, 21-V-1909, p. 337-338)

DE TEATRE CATALÀ

Hem sentit dir que en la nostra Barcelona hi ha molta cultura. Els diaris ho diuen cada punt, els viatjants de comerç ho fan córrer per tot Espanya, ens en alabem amb els de fora i els de l'*atracció de forasters* ho volen fer saber a tot Europa.

De tant sentir-ho dir cada punt, hi ha hagut molts que s'ho han pres en sèrio, i com que un poble que té cultura necessita artistes, necessita escriptors, actors, autors dramàtics i teatres (perquè fins que un poble té tot això no es pot alabar de ser culte), molts s'han posat a escriure, a pintar, a fer comèdies o a representar-ne, perquè s'han dit: Si som lo que diuen, ens hauran de menester; un poble no viu tan sols de pa; i, si és tan gran l'entusiasme per l'art de la nostra terra, també tindrem el dret de viure-hi.

Això s'han cregut els pobres artistes, i ens temem que s'han equivocat. Ja s'estima la terra, però sense flors; ja se'n té, de patriotisme, però el patriotisme de casa nostra sembla que sigui per a votar (un cop han votat ja han complert); ja els alaben els artistes morts, però mentres viuen no han de menjar, o han de viure de renda, o empleiats, o tenir algun altre ofici per a mantenir el vici d'escriure, de pintar o de fer comèdies.

Tenim dos teatres catalans. I cinquanta o seixanta mil vots que van a fer pàtria a les eleccions, que criden patriotisme sempre que hi ha míting o aplecs, no poden omplir dos teatres que hi caben dos mil persones, a on se treballa en català i a on se fa aquell patriotisme que prediquen per anar a les urnes, a on se cultiva aquella cultura que no practiquen i se n'alaben.

Les comèdies són dolentes, ens diran; els còmics no representen bé; i mentres aniran dient això se n'aniran al Paral·lel... Allí és barato, diran uns altres, i s'abonaran a la Guerrero; el teatre català no és senyor, i si els mireu com van vestits semblen figurins de l'Àguila; les obres són massa xavacanques, i si no xavacanegen no s'hi veuen retratats aquells mateixos que ho critiquen; falten grans actors, i quan n'hi ha un, si no vol pendre el sol per la Rambla, se'n té d'anar a voltar l'Amèrica, a on no parlen tant de pàtria, però paguen bé els compatricis.

Com certs casats que estimen la llar, volen que el teatre de casa sia la dona, sia honrat, sia honest, que no digui mals mots (amb lo que hi estem del tot conformes); volen que l'art català sia la mestressa, sia la matrona, però per deixar-la sola a casa i anar a veure la concubina; volen que la dona parli bé, però que parli sola i no els ensopeixi; menjar l'escudella amb la de casa i els postres a casa de la *querida*; fer economies d'art a la santa casa païral, i anar-les a gastar al burdell; tot això cridant que Catalunya! i que Avant! i que Visca el Treball!, que etc.; fins que arribarà un jorn en què la de casa n'estarà tipa de parlar bé i de que els del bon mot la deixin sola, de ser honesta i d'avorrir-se, i dirà: També en sé jo, de dir bestieses; també la sé alçar, la cama, i dir paraules ben gruixudes; també la conec, la sicàlisi, i adéu cultura i adéu romanços. No vui servir més de pendó d'una cultura que és mentida.

En aquells temps d'odiad caciquisme, amb tots els defectes i les empentes, es va fer una exposició que fins ens varen pendre per altri; avui, amb l'exercici del vot, un pressupost de cultura no va poguer ser aprovat perquè els progressius van votar en contra.

Però avui tot això de l'art es pot dir que no té importància. Avui lo que sols ens interessa és ser dels Moixins o dels Fatxendes, de la dreta o de l'esquerra.

Sort que tenim fe en que el nostre poble es quedarà al mig, quan ja no badi, i es farà càrrec d'una cosa: que les coses, per alabar-se'n, s'hi ha de posar un xic el coll per merèixer-les.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1611, 12-XI-1909, p. 733-734)

GLOSARI

Amb el regosig que és de suposar, hem rebut la nova:

«Ben aviat tornarem a tenir Teatre Líric Català... Actuarà al Paral·lel... A l'efecte, s'està formant un notable quadro de companyia.»

Teatre Líric Català al Paral·lel?... Aquests ho han entès. Allí és la porta. Per allí s'ha d'entrar, i ben segur que hi haurà empenyes per a entrar-hi.

Però, entenem-nos: Teatre Líric... de quin?... del lleuger o del *pesat*?... Perquè el glosador voldria donar un consell de franc: Aquest *gènere chico* català, que sia ben català, sí, però ben popular i, sobretot, ben alegre. No vui dir que s'hagi d'arribar a la *sicalipsis*, això mai; però tampoc farem res si ens apropem massa a les visions granerianes d'inafausta memòria; un art moral, sí, però a gust de les majories, amb inclusió de tothom, des de l'*alfa* a l'*omega* i des dels *niños* als *militares*; una cosa atemperada, arregladeta, lluny de la xavacania, però també lluny, ben lluny, molt lluny de l'ensopiment i de la nyonya. No vulguem tractes amb l'*Antoniet*; però no esperem grans coses dels qui no es dignen riure mai les seves bestieses. S'ha de pendre exemple de lo que fa *Don Prudencio*, amb el seu republicanisme: ell, ni amb els anarquistes, ni amb els antípodes morals dels anarquistes; els nostres límits serien, d'un costat, la pornografia; de l'altre, les sessions de la Lliga Espiritual de N. S. de Montserrat.

És qüestió de proclamar el regnat de la pessigolla honorada; una pessigolla amb guants blancs, si es vol, però pessigolles al fi.

Jo aconsellaria al nostre Pierrot, el Pierrot d'ànima catalana, que abandonés la seva prosa exòtica, que es deixés de cantar balades melangioses a la lluna, i es dedicés una estona a fer la cort a les modistetes amb *cèfiro*; que es traiés la farina de la cara, que el fa semblar un malalt de cuidado, i que es posés, en canvi, el *cucurutxo* joglaresc amb força picarols.

Els iniciadors i directors, pares i padrins d'aquest bé-de-déu de criatura que ha de venir al món de Talia, creu el glosador que haurien de fixar-se en aquest punt cabdal. Hem de riu-

re, cavallers. Ens convé com el pa que mengem, i cada rialla val tant com una llesca. Estar alegres ens és, avui, més saludable que votar per l'esquerra. Hem de riure i, si no, estem perduts; si no riem, farem riure. I si no féssim ni una cosa ni altra, aleshores encara fóra molt pitjor. Aleshores, en comptes de Teatre Líric Català, tant se valdria fer pessebre.

Que en això dels pessebres sí que ningú ens passa la mà per la cara. Perquè sempre tenim a punt la primera matèria:

El suro.

(L'Esquella de la Torratxa, núm. 1616, 17-XII-1909, p. 816)

EL SACERDOCI DE LA CRÍTICA

Ja havem quedat moltes voltes en que la crítica era un sacerdot: així ho veiem decretat per tota mena de gent seriosa i des de petits que ho sentim a dir: «El crític és un sacerdot», però han arribat uns temps, cavallers, que molts dels que són sacerdots ens farien perdre la fe i les creències, el temor de Déu, i ens farien fugir de missa.

No parlarem d'aquells infeliços que per a exercir de crítics es *planten* de rebentadors. Aquells, pobres, prou pena que tenen! Com N'Excurbaniès, de Port-Tarascó, pateixen d'atacs de gelosia. Són homes que, al veure's impotents, totes les obres dels altres els fan una bola al fetge, i suen bilis i fel per les ungles, i de les ungles els va a la ploma. Allò no són homes. Allò són casos.

Parlarem dels altres, dels de bona fe. De l'immensa varietat de crítics de bona fe, que les diverses circumstàncies de la nostra vida, migradeta de producció literària, fan que, a l'exercir el sacerdoti, hi trobin tants entrebancs que la tasca sia molt difícil.

Un dels motius més perillosos és que aquí tots ens coneixem, i que la franquesa ens perd el respecte, o el respecte ens fa ser parcials. Aquí, fora excepcions, tots som de casa, tots som del veïnat; tots coneixem el sastre dels altres, i el sombreroer, i fins la bugadera; i aquesta intimitat de prendes ens fa veure l'obra per *prendes* en lloc de veure-la en conjunt. Aquí es podria fer un esquema, el jorn abans de l'estrena, de lo que diran els periòdics. Tal crític t'és amic: serà una gran obra; tal altre no: serà una desgràcia; aquell potser en dirà mal, perquè una volta, a la Rambla, et vas distreure i no vas saludar-lo; el de més enllà tindrà d'alabar-te perquè ets cosí de la seva cunyada; l'un dirà que has fet un bunyol, perquè tots els amics ja saben que és conseqüent amb lo que ja ha dit; i l'últim et rebentarà perquè t'havia alabat massa i a la seva colleta ja el critiquen. Aquí el *sacerdot* (salvant excepcions) no fa crítica per criteri: la fa per quatre o sis amics, i per això tenen raó quan diuen, en lletres de motllo, que l'art no s'ha fet per al públic. El públic han de ser els sis amics (els seus, els de cada u) i tot lo demés són falses comèdies.

També hi ha un altre entrebanc: «L'indole del *periòdico*.»

Si el crític té idees avançades i dóna la casualitat que la crítica d'aquell vespre té d'eixir en lletres de motllo en un periòdic conservador, ha de *conservar* el seu criteri (sempre suposant que en tingui) i fer-se un nus a les idees; si té un gran menyspreu pel poble, com ne sé algun, i odia el poble, i tot lo que agrada al poble ho creu dolent de necessitat, a l'escriure en un periòdic que ha de popularisar-se té d'aguantar-se l'*snobisme* i adular l'amo popular, cridant en contra els *latiguillos* que ell exerceix amb to *menor*; si no té idees i el diari en té, ha de fer veure que també en té, i, si en té i al diari no en volen, se les ha de guardar al sarró fins que canviï de periòdic.

Què més voldria l'autor dramàtic, que entre l'estrena i l'imprimir el llibre li diguessin els defectes, però clars, nets, amb seguretat, per poder-los corregir i perfeccionar la seva obra? Mes ai! això no pot ser: l'obra és bona, és dolenta, és magnífica, és un esperpento, però ningú diu com ni per què; la majoria perquè no ho saben i han de fer veure que ho saben; els altres perquè no ho poden dir; i els pocs que ho saben i ho poden dir, per lo que hem dit al començar: perquè aquí tots ens coneixem i no volem raons de família!

Per a sapiguer fins a quin punt el *sacerdoci* s'exerceix d'una manera un xic... de pressa, el glosador vol recordar un fet:

Havia d'enviar quatre quadros a una exposició universal, i per dificultats de l'envio no els va enviar, no va tenir temps, però van figurar en el catàleg. D'aquells quatre quadros, que no hi eren, l'agència d'informació li va enviar setze retalls de setze periòdics diferents que en parlaven i els criticaven. Els uns hi trobaven poesia, els altres ambient, altres... altres coses. De tot trobaven un xic en aquells quadros que... no hi eren;¹ fins un..., oh pasme d'instint!... va trobar... aguanta'm, lector!, que eren fets massa de pressa... i que estudiava poc els assumptes...

Ell sí que els havia estudiat... Els havia estudiat no veient-los!

Quantes voltes se parla d'estrenes que el *sacerdot*..., essent-hi..., tampoc hi era!

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1624, 11-II-1910, p. 87-88)

1. Tenim els retalls.

MÉS DE LA CRISIS TEATRAL

En Gomila ha obert una informació, en el *Noticiero Universal*, sobre la crisi del teatre, de la que ja hi han dit el seu parer estimats companys de conversa pública.

Respectant el pensar de cada u, trobem motius encertats en lo que han dit en la informació, però el glosador, que es veu que és tossut, ha de dur la culpa a qui l'havia donada: al públic; més que res, al públic.

Anem a pams i tractem d'explicar-nos.

S'ha dit i redit moltes voltes que el periodisme ha mort el llibre. Els mateixos periòdics ho diuen, els llibreters se'n queixen, el poble ho creu, i, si no se'n queixen els escriptors de la nostra Barcelona, és que ni alè per a queixar-se els queda. L'home modern porta pressa, té el temps just, no pot entretenir-se, i la informació periodística li dona els fets condensats, els pensaments extractats, l'alcaloide de les noves i les idees en píndoles, un cop daurades i altres amargues. Que es llegeix més que abans no hi ha dubte; que es llegeix més de pressa, també; doncs en el ram de les lletres la baratura i la rapidesa havien de perjudicar la calma.

Lo que diem del llibre i del periòdic ho podem dir del teatre. El cinematògraf i l'atracció són el periodisme an el llibre, i això està matant allò altre. La pel·lícula d'actualitat, l'acció ràpida del teatre per hores, l'atracció de pren i fuig, vénen a ser les gazetilles de la informació teatral, l'articlet posat en plàstica, el glosari sense paraules, i això de que vagi tan de pressa, i que sigui tan baratet i un hi pugui anar a qualsevol hora, per força havia de fer mal al drama llarg, o bé sia el llibre, a on, además de les tres hores d'haver-se d'estar al teatre, té de sentir la conversa dels que parlen a l'escenari, i, si la comèdia és complicada, es té de capficar pensant, i el pensar ve a ser un treball que no agrada a tots els públics.

Al nostre no li agrada amoïnar-se, i per això li donem la culpa de que no vagi als nostres teatres. Pertot arreu hi ha periòdics, i molts més, i són més llegits, però en molts llocs hi ha molta gent que, sia per major cultura, sia perquè no en tenen prou de llegir les gazetilles sinó que volen el comentari, després que

han llegit el diari tenen de llegir la revista, i després de la revista, el llibre; com després d'una pel·lícula tenen de veure l'obra d'art. En aquests països que volem dir la pel·lícula és un medi, i aquí un fi; el cinematògraf és fotografia, i aquí quadro definitiu.

El mal està, com havem dit, en que el nostre públic, en general, tanta importància dóna al cromo com a un quadro a l'oli, de qui sia; tant li faria una fotografia com un retrat del Greco o de Goya, si no estés enterat del preu; amb més pler veu unes figures que passin de pressa, marejant-lo, que una comèdia ben pensada, però que faci pensar. La ignorància que tenen d'art (i de coses que no són art) les nostres classes adinerades, és d'una força que esparvera. Són un capital fabulós totes les coses que ignoren. Les senyores, quasi en general, només tenen la lletra justa per a no estar-se de llegir, i així i tot, se n'estan; els menestrals, lo que saben (a l'hora que tanquem el Glosari) és de saber de votar; els fills dels senyors, de no anar a peu; i el poble (i no el vull adular), que sempre que es fa un xic d'art hi va amb tota fe, aquest, com que no té medis, té d'anar al cinematògraf, no perquè el trobi millor, sinó perquè el preu l'hi porta.

Quedem, doncs, que els uns per no poder i els altres per no voler, els teatres se van buidant i es van omplint els cinematògrafs. Quedem en que aquí a Barcelona, pel malgasto intel·lectual, amb gazetilles i manifestos en tenim prou per anar tirant; quedem en que si al Marroc hi hagués cinematògraf, i al costat un teatre d'art, el teatre d'art perdria, i quedem, en fi, en aquest quedar: Digue'm, de l'un cap de mes a l'altre, quantes pel·lícules menges i et diré el senderi que tens.

Remei? Només n'hi veiem un: Escoles de tota mena, sien laiques, sien catòliques, que ensenyin més i ensenyin millor, i que hi vagi més gent a voler aprendre.

Quan això vingui (n'hi ha per estona) també menjarem pel·lícula, però el paladar voldrà postres.

I el poble que realment vol postres, si en té els paga, i si no en té, els envia a cercar a on ne tinguin. La qüestió és voler, i aquí... tenim crisis.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1625, 18-II-1910, p. 102-103)

UNA «PECADORA» I UN «CREC-EN-UN-DÉU»

Jo, pecador i glosador, me confesso a Wotan i a la gloriosa sempre Brunilda, al benaventurat Donner, amo de les tempestes, a les tres filles del Rhin, a tots els gegants i nanos, i al Drac de *Siegfried* que alguna vegada, fent broma, he pecat de pensament, paraula, obra i omissió contra Wagner o els seus devots; per ma culpa, per ma culpa, per ma gran culpa. Per tant, jo prego a la gloriosa sempre Brunilda, al benaventurat Donner, amo de les tempestes, i a les tres filles del Rhin, a tots els gegants i nanos, i al Drac de *Siegfried*, i a vós, Pena, que pregueu per mi al Geni-Nostre Senyor. Amén.

Crec en un Déu-Wagner, geni totpoderós, poeta i músic, crador del «leitmotif» i de la «melodia infinita»; crec en la seva *Tetralogia* i en el *Parsifal*; crec en Lluís de Baviera i en la música del pervindre. Crec que Bayreuth és l'única veritable Meca digna de ser coneguda. Crec en la Materna com a primera intèrprete del drama líric; crec en Beethoven i en Schopenhauer perquè el mestre els duia poca o molta voluntat. Crec que don Ricard portava boina pertot dia, que prenia rapè i que criava un gos de Terranova molt maco que crec que es deia Robber i que crec que el va perdre o li van afanar a París. Crec que en Max Nordau, al tractar-lo de boig, exagera; crec en l'«Associació Wagneriana» i en les seves publicacions; crec en el senyor Bernis, en en Domènech Espanyol, en en Suárez Bravo i en en Moraguetes...

Crec en tot lo que vulguin, relacionat amb el Colós i amb la seva obra. L'única cosa que em resisteixo a creure és que un gran home com en Wagner fos vegetarià...

I això encara no ho crec perquè em vindria molt costa amunt l'haver de donar la raó al senyor Falp i Plana. Amén.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1631, 1-IV-1910, p. 200-201)

«EL CANIGÓ» A FIGUERES

El glosador hi té tanta fe, en aquest festival d'art que es prepara a Figueres, que fins crec que, amb tot i estar-hi ficat en Gual, no plourà, com fóra de tēmer.

Amb motiu de les tradicionals Fires i Festes de Santa Creu, Figueres, la perla de l'Alt Empordà, terra de federals il·lustres i de flaones ensucrades, de tramuntanades fortes i de noies boniques, una població que a Madrid sols coneixen per *cuna del diputado Salvatella*, i sols se'n recorden per enviar-hi presidiaris, ha organitzat una hermosa festa d'art, de veritable art català, que mereix l'atenció i l'apoi incondicional dels homes de bon gust i de les persones adinerades, dels que volen i dels que poden, que en aquesta terra de comitès no és una mateixa cosa, però hauria de ser-ho, ja que són elements indispensables per a caminar paral·lelament a la consecució de tot ideal.

I de solemnitat artística pot ben calificar-se la representació a l'aire lliure del gran poema *Canigó*, de mossèn Cinto, encara que sia adaptat escènicaament per en Pepito Carner, que mai que això constituís una tara, en el pes, sempre hi sortiríem guanyant, perquè no deixa d'haver-hi la balançada d'en Pahissa, que és un musiquet que es fa escoltar, i l'altra balançada dels escenògrafs Moragas i Alarma, que són, avui, dues columnes fermes del decorat.

A l'estil de Béziers, la funció tindrà lloc a «Les Arenes» (Plaça de Toros), i és d'esperar que no s'hagi de tocar, per a ningú, a *banderilles de foc*, i molt menys a l'*arrastre*.

Per de prompte, alegrem-nos del projecte i felicitem-nos del bon intent. Tot això posa en altíssim lloc el bon nom dels organitzadors, en particular, dels figuerencs, en general, i de tots els catalans per la part que ens toca.

Bo és que la gent d'enllà i d'ençà s'enteri de que no tot és fer esquerres i dretes i cremar convents, a Catalunya; i que, si Déu permet que ens distingim per això, també vol que sobresortim en altres coses.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1632, 8-IV-1910, p. 216)

«CHANTECLER...» I PROU

En el corral domèstic, on el gall vivia en santa pau, entremig del seu harem, hi apareix, de sobte, una polla faisana... Ja estàs ben llest, Chantecler!... Adéu tranquil·litat!... Per altra banda, les aus de nit no paren de conspirar contra l'amo del galliner, perquè es creuen, com ell mateix, que amb el seu cant estentori el gall és qui fa sortir el sol... Però ve una nit que, distret amb la faisana, l'enamorat s'oblida de llençar a l'espai el seu potent ki-ki-ri-kí, a pesar de lo qual el sol surt esplendorós, lo mateix que els altres dies. Aleshores, el pobre Chantecler, ferit en lo més íntim del seu orgull, entra tot ensopit al galliner, on la bella faisana l'aconsolarà en lo que bonament pugui...

Heus aquí l'argument. D'aquest assumpte, el poeta Rostand n'ha conjuminat un poema dramàtic que, amb l'ajuda de sastres, electricistes i decoradors, resulta una cosa original i fins bonica.

Com poden veure, aquesta és una obra per a intellectuals, poetes i masovers. El senyoriu, lo que aquí en diem senyoriu, barreja de senyors pròpiament dits i de classe industrial i comercial, no hi entren ni hi surten en qüestions d'aviram. Què en saben ells de les passions i les intrigues de galls i polles d'Índies?... Si per cas hi van, serà que els tirarà la novetat; que al nostre públic del ram de senyoriu únicament el pot seduir una cosa molt nova, com el *Chantecler*, o una cosa molt vella... com la María Guerrero.

Això de sortir bèsties fent la persona ja és cosa antiga, en espectacles. Des de l'ase que van veure volar al *Torín* els nostres avis, fins al *Mono Cónsul* que han admirat els nostres fills; però, persones que sobresortissin fent la bèstia, això encara no ho havien explorat els nostres empresaris.

No crec, per això, que aquí se'ns encomani la febre dels francesos, quins, amb motiu del succés, a la *Porte-Saint-Martin*, a hores d'ara duen ja escrites sis dotzenes de paròdies chateclerianes basades totes en l'animalitat a l'escenari; però les tres representacions del famós poema d'en Rostand a Barcelona ens fan témer una passa avícola, una granellada rostanesca que aca-

bi amb les comèdies a cal veterinari. ¿Què succeirà?... Com si ho vegéssim: si va malament i no agrada, ai!, perquè els nostres veïns patrioters ens en diran de totes; i si va bé i és un èxit, també ai! perquè cundirà el mal exemple. Preparem-nos a veure irracionals *raciocinant* damunt les taules. Ni amb totes les incubadores de la «Granja Castelló» es podrà donar l'abast de les bestioles que es necessitaran per als nostres escenaris. Tal seran drames entre conills i fures, tragèdies entre ovelles i llops, i vaudevilles entre bocs i cabres. Els actors se barallaran per fer els papers de pollastre, no hi haurà cap característica que vulgui fer les lloques, i autors i empreses, per no ser menos, estaran sempre com el gat i el gos, fins que vindrà que les obres se dividiran en obres de pèl i obres de ploma, segons l'acció es desenrotlli en un estable o en un colomar, en una cort de xaïs o en un corral de gallines.

Per si arrela el mal exemple de convertir els escenaris en galliners, cosa que no voldríem, podrien autors, empresaris i artistes aprofitar una rústica idea del nostre masover, que ha baixat expressament del tros per a veure *Chantecler*. L'home s'explica així, i s'explica bé:

—Per a fer més la il·lusió d'un galliner, a la boca de l'escenari hi hauria d'haver una gran tela metàl·lica... Una tela metàl·lica del número 2, d'aquella que no és ni tan espessa, ni tan tan clara que els tomàtics sencers hi passessin per ull.

Veritat és que així tots estarien contents...

Perquè el públic se creuria que els engabiats són els actors, mentres que aquests, des de l'escenari, veurien també la fera engabiada.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1633, 15-IV-1910, p. 232-234)

PARAULES I OBRES

Això del «cable!» dels teatres, estic que ens ve de l'Amèrica de baix. A Buenos Aires, al menos, per poc parlador que sia un home no me'l deixen callar mai. L'obligat de discurs és en totes les reunions de més de sis persones despertes, i la paraula no s'ha de demanar ni per a empenyar-la, perquè sempre es té donada. Allà, per poc o molt gran home que considerin a l'europeu, aixís que arriba se'l mengen a festes, el maseguen a sacsejades, el visiten, el retraten, l'interviuuen i, sobretot, el fan parlar. Els temperaments quiets i reposats, els *parcos* en el dir i en el moure's, els que no sien de la lliga d'un mot o altres i els que no vulguin ser trastejats d'ací i allà, que no l'atravessin l'Atlàntic, perquè si no són expressius o no se saben el paper, estan esposats a fer-lo un xic ridícul. Allà els volen tots cantadors i ben mascles. Allà a En Peio i a en Dionís Puig se'ls passarien de mà en mà com una joia, és a dir, com dues; però a en Sunyol i al senyor Torres, l'exdiputat, els deixarien al racó com a música sorda. Volen fonògrafos amb molts *rodillos* i no estan per eucarines afòniques.

Els que no parlen ells, però saben fer parlar els personatges d'una obra, com els autors dramàtics, per exemple, que no hi vagin tampoc, a segons quins punts d'Amèrica, perquè se n'emportaran una desillusió pitjor que la d'aquell que hi busca un tio i no el troba. La desillusió de veure que li escolten amb simpatia, quan no amb entusiasme, les comèdies, i que, no obstant i això, ell no en recull ni el bes de la glòria ni la carícia dels pesos que li pertocuen de drets de propietat. I aleshores l'autor europeu, davant d'una tal decepció, si poc xerraire era, se li entorpirà la paraula a la gargamella i encara podrà parlar menos.

Tocant a obres literàries, i particularment teatrals, allà a Amèrica tothom arregla i desarregla, com a can Seixanta. Els autors al desembarcar es troben amb grans sorpreses. De vegades, és popular allí una obra que no ha obtingut més enllà de cinc dies de vida en els cartells del carrer de l'Hospital. Hí ha autor català que, mentres cau de defalliment per les nostres

rambles, allà, per obra d'obres mal traduïdes, mutilades, amb títols canviats, li aixequen altars de glòria i pedestals de posteritat; sinó que el glorifiquen quasi sempre amb una glòria borda que no arriba ni a satisfacció interior, perquè ni en els cartells no sona per a res el seu nom, ni a la seva butxaca hi dringuen per a res els trimestres. Hi ha dramaturg europeu que si cobrés tot lo que bonament li deuen a l'Argentina, ja podria ben dir que ha trobat la veritable Amèrica. Però les lleis no ho volen aixís, i està vist que els autors no en trauran mai ni la fama, ni els quartos, ni l'aigua clara. La fama se l'enduen els *gauchos* arregladors i els diners també, ells o l'empresari, o uns o altres, tothom menos aquell qui més dret hi hauria de tenir per ser el veritable pare de la criatura, sia aquesta robusta o desnerida, que això tant té, doncs per a un fill, un pare sempre és un pare. Però d'aquest, allí no se'n recorden. No se'n recorden fins el dia que l'autor se decideix a avorrir l'aigua i a anar-se'n hi a passar una temporadeta, com aquell qui va a donar un cop d'ull a la finca. Aleshores els americans, per poc o molt gran home que el considerin, se'l mengen a festes, el maseguen a sacsejades, el fan parlar, i en quinze dies salden, perquè, amb diners o amb dinades, li paguen tot lo atrassat...

Això sí, a l'invitar-lo a firmar el rebut, l'inviten altre cop a que parli una altra mica.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1643, 24-VI-1910)

UN RACÓ TÍPIC

En un racó de la plaça del Pi, davant de la vella fatxada, voltada de cases negroses i sota uns plàtans que s'enfilen per a cercar la llum damunt dels terrats; en un d'aquells racons ombrius de l'antiga Barcelona, entremig d'un munt de botigues, rebotigues i botiguetes d'aquelles que sembla que els amos, més que vendre-hi, s'hi entretinguin, o que hi juguin a cou-dinar, hi ha una tenda pintada de nou, amb els vidres plens de comèdies.

A dintre no hi ha més que papers, papers pels prestatges, papers per terra, papers pel sostre, papers per tots els racons. De primer podeu caminar quatre passes a peu dret, després vos teniu d'ajupir per a entrar en una altra saleta, després arronsar-vos, i per fi agenollar-vos, i si voleu arribar al capdavall quasi es pot dir que teniu d'ajeure-us-hi. En cosa de vint pams quadrats hi ha despaig, menjador, impremta, escriptori, golfes, desvans, soterrani, oficines i lloc per als papers i per als que hi viuen quan els papers els ho permeten.

Amb tot i ser tan petit, aixís que haveu passat la porta encara hi ha lloc per a una cosa que us omple de satisfacció; encara hi ha lloc per a l'alegria. Vos surt a rebre un home afaitat, i encara no heu obert la boca, ell ja ha obert algun acudit i ha desplegat alguna rialla. Vos vénen a rebre tres infants que corren pel mig dels papers i vos ve a rebre, més que ningú i més que res, un aire sanítós que surt de tots aquells racons i vos fa tan estrany, però tan estrany que, enmig de tants pilots de llibres, avui que l'austeritat està fent tantes malifetes a la pobra lletra de motllo, ne pugui brotar la joia, que un no pot menos d'eixamplar el cor i dir: —Alabat sigui Déu que trobo un racó ple de papers que no fan plorar les criatures.

És clar que els llibres són comèdies, que l'home afaitat és en Bonavia, i que en aquells vint pams de botiga s'hi fa *La Escena Catalana*, i és clar que allí és un dels asils a on encara la negror no s'hi ha pogut enquibir, ni el filosof hi ha fet estragos, ni el pessimisme hi ha pogut seure, ni els malcarats hi han trobat assiento. Aquell racó és per a vendre comèdies, i els que hi

van ja se n'han fet càrrec, i a l'entrar allí es deixen a la porta els mals pensaments i les cabòries, perquè com que la botiga és tan petita i tan esquifida, si volgués entrar la tristor trauria el lloc per a lo altre i això ni el bon Bonavia, ni els infants, ni nosaltres, i ni els llibres ho podríem consentir, i el que allí entrés amb mals posats se'l trauria a cops de comèdies.

Per aquell racó tan complicat se pot dir que hi han anat passant tots els autors de la nostra terra i tots els actors dels nostres teatres. En aquell forn de coure idees se saben, quasi abans de néixer, com seran els infants dramàtics abans que els portin a les taules. Allí hi van les llevadores, els padrins, els pares, els parents, i en aquella pica d'aigua beneita es bategen moltes comèdies, se'ls treuen els bolquers, i se'ls diu: «Camina»; en aquell rusc i casa d'informes se sap, abans que enloc més, els comedians que estan disgustats pels papers que voldrien tenir i que sempre van a parar a «l'altre», les còmiques que tenen amors mal correspostos o ben agraiïts; els planys de les hores de feines i les poques hores de cobrar; la roba que duen i a on la compren, i tantes xafardereries com porta l'art de fer comèdies que, si per fora són molt vistoses, si es mira el daurat dels trajos sempre s'hi veu alguna unglada.

Tots aquests hi van, en aquell forn, però els més interessants, per ser els més desconeguts per la majoria del públic, són l'estol d'aficionats que hi arriben dels pobles de fora. Allí gallants baixats de muntanya que deixen la gorra i la manta per a posar-se *trusa* o *dalmàtica*; allí joves plens d'illusions que treballen de dia i de nit, al mig de l'oli de les màquines, per a vestir-se el diumenge de *conde* i deixar la prosa i parlar en vers; allí juntes de casino, que organitzen una vetllada per a dur molla espiritual als que no mengen més que crostes; i allí les dues dames del *bolo*, sirenes molt pobres, quasi sempre, però que van a fer de reines als poblets de cases de suró, i per un moment a la vida duen un xic de claror, d'esperança i de bona nova als homes tristos dels terrossos.

Aquestes colles d'aficionats que van a casa d'en Bonavia i s'entaforen per aquelles sales duen quelcom d'illusionats en el mirar i en la paraula, que no ho tenen els altres que baixen dels

cims aspres de la muntanya. Són l'exèrcit de salvació del nostre Teatre Català. Passi el que passi en el seu poble, que mani en Pau o que mani en Pere, que pugin els blancs o els negres, ells els deixen rosegat-se en els seus casinos i casinets, i amb mires més altes i més belles, sembren unes quantes flors en aquells camps de rostoll. Per a ells, encara sap el poble que hi ha un desig que se'n diu «art»; per ells se sap que no tot són «odis», ni lluites de caciquets, ni acaparadors de masses; per ells se sap que l'home no és bèstia, per ells que hi han certes obres que no es tenen de fer a les fosques, com les del cinematògraf, i ells tenen pit per a suportar, no sols les hores d'ensaig, robades al seu treball, sinó les burles dels homes *serios*, que troben que la comèdia no és al teatre a on s'ha de fer, sinó a casa, al club, al municipi.

Si hi ha un moment que defalleixen, prenen el tren i... a can Bonavia. Seuen (si poden), senten rialles, i veuen que allò que ells somien és digne de somiar-se i se n'entornen esperançats, i l'endemà, al casino de fora, les noies estan més hermoses i els joves són més valents, perquè ha passat el vent de l'art a donar-los *ilusionaria*.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1674, 27-I-1911, p. 53-54)

EN JAUME CAPDEVILA

Ha mort un dels homes a qui Barcelona deu més agraïment.

En els temps que corren de *trifulgues*, d'austeritat per una banda, i de *lascívia* decorativa per l'altra; de lluites dels de dalt amb els de baix, dels de baix amb els del mig, i dels del mig amb els de sobre i els de sota; de bombes que esclaten i d'homes que es vengen; d'*evolució* i de revolta, un home com en Capdevila, que ens fa oblidar per algunes hores l'angoixa de l'«anar tirant» i ens porta la rialla al cor, tan necessària als homes d'ara, que patim de *capficament*, i que sense fer mal a ningú ens allarga un xic la vida, creiem que és molt d'agrair, i si goséssim diríem que era un «desinfectant de l'ànima».

En Capdevila ha fet riure a dugues generacions, però aixís com n'hi ha tants que fan riure per les seves pretensions, pels seus honors immerescuts, per la seva serietat de paquiderm revertebrat al qui li han dat el do de la paraula, per la propensió de pendre's en sèrio en els actes que fan ells mateixos, per tantes coses que són *cedra* i que volen que sien substància, ell feia riure conscientment, més ben dit: era d'aquells homes que no fan riure per ells mateixos, que copien el ridícul que té l'home espectador, i li tiren a la cara, com qui diu: «riu de tu mateix, que lo que veus és sols una còpia o un mirall de lo que representes.»

En Capdevila, com tants copistes dels defectes de la humanitat, no era alegre, com molts poden creure. Aquests homes que copien tares, que fan de mirall de ganyotes, a còpia de ser reflexats acaben per ser reflectors, i totes les tonteries que tenen d'anar fingint acaben per entristir-los. La rialla, quan és crònica, fa tants estragos com la tristesa, i l'actor que sols té una corda, acaba per rovellar-se-li, i el riure surt ronc, i després surt aspre, i per fi, quan ja és afònic, arriba un jorn una riallada, i la riallada és l'agonia. Tot l'extracte de ridícul que han tingut d'anar copiant se'ls posa al cor, els l'asseca, i moren a les mateixes taules.

El nostre actor quasi ha mort aixís. Feia temps que estava

malalt. L'Amèrica, que riu d'altre modo, l'havia posat malalt de l'ànima. Aquelles planes immenses, aquelles ciutats simètriques, aquell públic preocupat de riure davant del *peso*, no podia mai comprendre l'escarni de preocupacions que no són seves ni poden ser-ho, perquè el ridícul d'allí no s'assembla de res al nostre. L'*Antipasto*, les conserves, la carn amb *cuero*, el *salame*, el menjar d'homes primitius, no s'havien fet per a ell; ni les costums d'allí eren les seves, ni podia copiar uns homes que només coneixia de vista, i això, i el no poder entendre la fondària de les ganyotes pel sol fet de ser forasteres va fer que tornés aquí a... riure la nostra tristor... i va morir després del *Zazà*.

El glosador li està agraït de molts moments de la seva vida. La mort ha apagat el mirall, però els reflexos quedaran mentres visquin els que s'hi han vist a dintre.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1677, 17-II-1911, p. 101-102)

ASPERGIS

Per eixerit, l'empresari del Teatre Verdi, de Florència. Al veure que, amb tot i posar-hi el coll, els negocis cada dia li anaven de mal en pitjor; al comprovar que, per excel·lents artistes i bons programes que oferís als espectadors, els espectadors se li giraven d'esquena, ell que sí, quina en fa?... Sollicita del rector de la parròquia una pública benedició del local.

Un dia, en havent dinat, a l'hora de l'ensaig, s'hi presenta el mossèn, i, amb el sapasser a una mà i el morteret de l'aigua beneïta a l'altra, vinguen aspergis i senyalar creus, i esquitxar butaques i palcos i escenari. Tots els artistes i dependents de la casa diu que estaven presents a la cerimònia. La característica, les típles còmiques, el coro de senyores, les figurantes i el cos de ballarines formaven en el passillo central de la platea, lluint elegants *jupe-culottes* i aguantant cada una el seu ciri corresponent.

A l'enterar-nos, avui, de l'immillorable resultat que el truc de la benedició ha donat a l'empresari de Florència, que, d'ençà dels aspergis està guanyant els diners a palades, el gloriador ha corregut cap a Romea a contar-ho an En Codina.

—I si fessis beneir el teu teatre? —havem insinuat al jove primer actor—. Baix la protecció del «Comité de Defensa» se podria organitzar una hermosa festa que t'apoiarien, sens dubte, les «Senyores de la Tuberculosí», el «Patronat de l'Agulla», l'Agulló i el «Roper de Santa Tuies»... Ja veuries quin abono, després.

—No em precisa res d'això —ens ha respost el gran Pere, entusiasmat—. Has de saber que, segons liquidació d'aquesta última quinzena, no sols he fet la pau, sinó que hi surto guanyant un gratat de pessetes.

—Xoca-la, amic! Si continues així no tindràs necessitat de beneir el teatre, però no t'escaparàs de la meva benedició.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1683, 30-III-1911, p. 197)

COMÈDIES DE SENYORS

Haureu sentit a dir moltes voltes: «No es pot anar al teatre català. Només hi surten que menestrals. Els autors de la nostra terra no fan comèdies de senyors: barretines o gent enriquida; però els senyors, no saben retratar-los.»

Tot això està molt bé. Però anem a pams, i fem una senzilla pregunta:

De senyors de debò, de verdaders senyors, de senyors tipo, de senyors «classe» que es puguin treure a les taules, estilitzats per l'art del teatre, realment n'hi ha, a Barcelona? Centenars de famílies que prenen te, encara que no els agradi, perquè en prenen allà a Anglaterra, i es fan visita els uns als altres, i no saben de què parlar; i donen reunions amb criats de can Llibre, que s'han de deixar les patilles per no semblar més senyors que els qui els van a visitar, se poden pendre com a «tipo», i portar-los a la nostra escena perquè un jorn ens tradueixin i ens prenguin per «*rastaquouères*», per cursis? Ens sembla que qualsevol que hi pensi dirà als autors: «No ens copieu que, si ens féssiu tal com som, a sota d'un frac ben tallat ensenyaríem la camisa, i més endintre de la camisa veurien que no sabem de lletra.»

Per a poder-los copiar, que tenim reis, bons o dolents, i tota aquella gent que els volta, que surten de tant en tant al *Nuevo Mundo* o als *Nuevos Mundos*... que es publiquen en altres terres, a on hi ha senyors que en són i que en fan? Que tenim noblesa que exerceixi, que tingui immensos vedats a on se caci el cervo o el singlar, amb les corrues de gossos que aquí no veiem més que en els cromos? Que tenim ni tan sols grans gastadors, com a l'Argentina i a l'Uruguai, que en un vespre i en dotze jugades se juguïn un milió de «*pesos*»? O dones de món «esgarriades» que portin abrics de pell de cinquanta o seixanta mil francs? Que hi ha que tingui barco per a ell tot sol? Que hi ha gent de lo que es diu «gran món», o tan sols de «quart de món», que escandalitzi pel seu gastar en la nostra terra menestrala? I doncs, si no hi són, o escassegen, com tenen de copiar-se? Com els farem eixir, si no en tenim? Com convencerem el públic que aquesta gent és de casa, si ensenya el forro de fora?

Figureu-vos que un autor, en una comèdia de senyors que fossin de la nostra terra, hi fes sortir una senyora que portés pells de cent mil francs! Lo primer que faria el públic, començant pels palcos proscenis, després d'haver-se escandalitzat, seria dir: «No és barcelonina. No n'hi ha, d'aquest preu, aquí a casa.» Figureu-vos que fan sortir un grupo de diplomàtics que parlen de coses d'Estat, diríem: «Això és de novel·la, perquè aquí no hi ha ambaixades; i si ve algun ambaixador el segueixen les criatures.» O figureu-vos que a les tantes hi fem sortir un explorador, o un gran *sportman*, o una reina, o un príncep, o un gran duc; si no els fem maniobrar a les Rússies o en unes terres imaginàries, com ha fet el nostre Guimerà, ningú els pendrà per catalans, perquè tothom sap, i no s'erra, que els senyors d'aquí són mitjos senyors, que poden ser molt honorables, però que, per a treure'ls a les taules, els falten diners, els falta roba, i fins els fa falta senyoriu, comparats amb els d'altres terres.

Aquí l'autor, si vol «fer senyors», i els vol fer del natural, ha de fer gent enriquida, però amb fortunetes modestes; amb el frac per a anar tirant; amb l'automòbil per a que el tirin; amb un pis ric, però d'un gust dubtós; i amb un passament de cultura. Aquí domina el senyor Esteve, i el senyor Esteve és la sola classe que fa classe per a dur a les taules; i tot lo que sia apartar-se'n seran excepcions exòtiques que faran riure els espectadors perquè no s'hi coneixeran.

Amb tot lo dit volem dir una cosa: que per a fer obres de senyors tenim d'esperar que n'hi hagin.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1690, 19-V-1911, p. 312-314)

UN POBLE A DINS D'UN PIS

Els plagues del Niu Guerrer, després d'anys i anys de no donar senyals de pública vida, acaben de fer-ne una de les seves. Els plagues del Niu, que són al comerç i a la indústria lo que foren un temps els plagues de la Colla de l'Arròs a la política, amb motiu d'abandonar el seu hostatge, empaitats per la Reforma, acaben d'inaugurar una exhibició humorística que serà molt visitada. Ja tenen, doncs, una altra protesta a fer, els empresaris de teatres i cines; una protesta contra els tranquils del Niu, que poden emprendre al crit de «Guerra als guerrers!».

Aquesta vegada el Niu Guerrer ens presenta un poble en plena festa major. La seva original exhibició consisteix en un poble arranjat dintre d'un pis, amb tots els detalls i tots els ets i uts, com si es tractés de reproduir exactament un poble gris qualsevol, arrencat d'una *Alegria que passa* qualsevulga, amb el seu casino, la seva barberia, el seu Ajuntament, la seva fleca, etc. Amb una paciència i una manya que els acredita més de xinos que de guerrers de l'Edat Mitja, han convertit l'espaiosa sala de festes en la riallera plaça d'un poblet. Tots aquells que busquin alguna vila *sur mer* per a anar a estiuejar, que s'arribin al carrer Ample, al domicili del Niu i allà veuran lo que és ruralisme i lo que són aires sanitosos.

És cert que la broma dels humoristes del Niu va tenir la seva època, però no es pot negar que continua sent una nota ben barcelonina. Els seus celebrats pessebres, les seves còmiques exposicions, els seus festivals, certàmens i cavalcades han atret durant dècades enteres l'atenció dels nostres senyors Esteves, i per aquell casal del Bon Humor o temple de la Gresca hi han passat, sia com vulguí, escriptors notables i artistes eminents; perdonem-li, doncs, el que la seva especialitat hagi sigut sempre la paròdia xarona, i el que dintre d'aquest gènere s'hagi distingit per una atemperada disbauxa i una sàtira marcadament plebeia. La culpa no ha estat d'ells, sinó nostra; ja que ells no han fet altra cosa que reflexar còmicament l'espiritualitat del nostre sigle.

Avui mateix, invocar el ruralisme en els propis dominis de

la Reforma de Barcelona, això sols se li podia acudir a la gent tranquil·la i eixelebrada del Niu Guerrer.

Que ara el noucentisme comença a desbancar els *tràpales* guerrers del Nou? Què s'hi ha de fer!... Apuntem el fet sense cercar-se les causes. Potser per la mateixa raó es mor el Romea del carrer de l'Hospital.

De tots modos, consti que el glosador no canviaria pas la colla de «plagues» del Niu per certes penyes de seriosos ateneïstes.

Cal confessar que sempre val més un niu de botiguerets tranquils que una llocada de savis xorcs o de poetes tristos.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1697, 7-VII-1911, p. 424-425)

EL DEBUT DE L'APEL·LES MESTRES

L'Apelles Mestres, amb motiu de l'estrena de *Liliana*, ha sortit per primera volta a saludar el públic. Per primera volta, després d'una carrera gloriosa, el públic li ha vist la cara com a autor, i ell ha vist la cara al públic com a públic, i això creiem que és el fet més remarcable de la setmana.

El motiu ha estat la *Liliana*, però aquí la *Liliana* és lo de menos. Com la sala de Belles Arts sols és feta per a sentir-hi l'orgue, i l'orgue de Belles Arts, per a sentir-la dugues tardes a l'any necessita dos mesos d'adobs, ja que l'acústica d'aquell saló és acústica per a canons d'orgue i les veus d'en Puiggarí i d'en Santpere, per vibrants i *orgàniques* que sien, mai podran competir amb els *canons*, els que fèiem d'auditori ens vàrem quedar sense sentir-los. Vàrem veure, sí, una dona d'aigua al mig d'un decorat molt hermós, però de dones d'aigua, a dir la veritat, n'havem vistes ja sortir tantes, a la *lirica catalana*, que si fòssim a Anglaterra, a on hi ha el lleig vici de la beguda, creuríem que són anuncis de la Societat de Temperança; i també això va ser lo de menos. Si en lloc de *Liliana* ser dona d'aigua arriba a ser dona de vi, tampoc hauria estat important... Lo important era l'autor. El fer sortir a saludar un autor que no saludava; el veure'l com era, els anys que tenia, si corresponia a les obres, si era tal com se'l figuraven les dones, casades o fadrines, que havien llegit els seus versos.

Perquè el sortir a saludar no és una cosa tan planera com se pot imaginar el públic. Cada autor té el seu sistema i la seva *sor-tiosincràsia*. Hi ha qui es posa darrere les caixes i es prepara perquè l'estirin, com aquell qui no vol sortir, i quan és al mig, vinga saludar, com volent dir: «Jo no en tinc la culpa»; hi ha qui encara no baixa el teló, ja se'n va de dret a l'escena, perquè pensa: «Quan sies al mig, què dimoni serà que no et cridin»; n'hi han que sembla que n'hi hagin sis: encara no estira l'actor un braç, per qualsevol rompiment ja en troba un; i n'hi ha que ningú no els demana i també surten, per *motu proprio*, i el qui no li agradi que ho deixi. Es pot sortir trist, alegre, resignat, amb posat de víctima, amb posat d'hèroe, i també es pot no

sortir, que aixís com hi ha vanitat de presència, també hi ha la vanitat d'ausència, però sempre l'haver-se-les amb el públic és una cosa molt difícil.

El nostre estimat Apelles Mestres, per motius de salut no havia sortit, i per ser debutant ho ha fet molt bé. Va saludar amb naturalitat, va estirar el músic, va cridar el director, va estrènyer la mà a la *triple*, i estem segurs que al ser a dintre va abraçar, com és de costum, els intèrpretes de la seva obra, i fins en això va estar de sort, perquè aixís com tants autors, per la naturalesa de la seva obra, han d'abraçar un barba, o un galant, i si molt convé la característica, ell va poder abraçar el cos de *ball*, i el cos de ball, quan és un cos jove, val la pena d'emocionar-se, i no plànyer-hi les abraçades.

Pobre poeta! Ja ha ben rebut! Ja sap lo que és la flaire de teatre, i lo que són els aplaudiments, i el saludar, i l'emocionar-se! Ja no podrà passar tantes hores en el seu passatge tan estimat! Ja la llum del teatre l'atraurà com a les seves papallones!

De lo que ens n'alegrem molt, perquè, com que som egoistes, més ens estimem el poeta davant dels nostres aplaudiments que entre les seves clavellines.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1698, 14-VII-1911, p. 442)

INTERMEZZO

Davant del conflicte que està passant el Teatre Català —que si és mort, que si està ferit, que si encara belluga—, l'emoció és tan forta i el dubte és tan gran que la tinta perd el color i la ploma no ens cau de les mans... però ens rellisca, que és pitjor que caure.

Perdoni el lector si avui no escrivim. Estem com aquell manobre que ni queia, ni s'aguantava, ni acabava d'arribar a baix.

Déu faci que no hi arribem!... Silenci, ploma... Eixuga't i espera!

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1706, 8-IX-1911, p. 568)

LA SANTA DÈRIA D'ESCRIURE DRAMES

El glosador, com a tots els que tenen la dèria d'escriure per al teatre, no va enlloc..., per racó de món que sia, que no trobi algun company de causa que, al cap de dos dies de conèixe'l, o el mateix vespre, si se n'ha d'anar, no comparegui amb el seu paquetet, dividit en tres actes o en quatre, i vingui a dir-li: «Senyor Glosador: jo també tinc el meu drama. Aquí el té i digui'm la veritat! Si no està bé, no em planyi pas! La veritat! Només que la veritat! Vull saber ben bé la veritat!»

Un agafa el drama, i pregunta:

—És el primer?

—Ah, no senyor! Ne tinc escrits vint o vint-i-cinc, però he escollit el que em sembla que li ha d'agradar més de llegir.

—I no se n'ha representat mai cap?

—Mai, per ara mai, perquè una volta uns aficionats me'n van destrossar un de tal modo que allò no va ser representar... Van ser unes absoltes... xiulades.

—I quin gènere fa, vostè?

—Atrevit. A mi m'agrada tot atrevit.

—I quin autor li agrada més?

—A ser-li franc, cap! Perquè jo vull fer nou! Vull fer un art que no s'hagi fet mai i que no s'assembla a ningú!

—Que n'ha vist molts, de drames?

—Quasi cap.

—Però n'haurà llegit?

—Encara menos.

—I com ho sap que lo que vostè escriu no s'assembla a lo que no coneix?

—Com li diré, jo? El cor m'ho diu. I el que té fe com jo, i és sincer, i treballa com ha de treballar, i mira endavant..., i res li fa por, me sembla que té de ser... inèdit!

—És dir que vostè treballa amb fe?

—Pregunti-ho a la família. Jo tenia ofici i l'he deixat, i això que em guanyava la vida; tinc tres fills que quasi no

mengen i la dona que està malalta, i en tenim tanta, de fet, tots plegats, en que un dia o un altre les meves obres han de triomfar, i tenim de vèncer, que vivim com qui diu... d'esperar, i passem misèria, i ho passem tot, i quasibé ho passem de gust!

—I si no fossin prou teatrals?

—Això és lo de menos, en sent sinceres.

—Podrien ser molt sinceres i no estar bé! I si no ho estessin?

—Si no ho estessin... no vull pensar-hi... perquè el que ha fet viure tants anys... d'engrunes a la família... n'hi hauria per... no m'ho faci dir...; per això vull que les llegeixi i que em digui ben bé la veritat, però tota la veritat! Confio tant en el seu parer..., que en depèn... en fi, llegeixi-les.

—Vinga el drama i torni demà.

—Moltes mercès.

I un el llegeix... i al ser a la primera escena un ja sospita que és dolent, i al ser al final de l'acte ho comprova, i al ser al final de l'obra ho sap del cert..., i aquell home té de tornar, i si li diu la veritat, o us té per un ximple o es desespera, i arriba a casa i ploren tots, i cau un castell de cartes fet de somnis i d'esperances; i si li diu que està bé, n'escriu d'altres, i els escriu pitjor, i s'empenya, i té més misèria, i com que no els hi representen, se creu perseguit i malvolgut, i si no acaba boig, com tants n'hi ha, els fills li acaben malats d'anèmia, i la dona se li mor d'histerisme!

—Què s'ha de fer? —se pregunta un—. Dir-l'hi? No dir-l'hi? Li diré que no! Li diré que el drama és dolent.

Però ve l'endemà amb uns ulls tan clars, pren el drama amb tal tremolor, li bat tant el cor, al fer la pregunta..., respira tanta esperança, que un li diu... que hi ha condicions... que retocant..., que el segon acte..., que, si bé aquell no està prou bé..., escrivint-ne d'altres... (d'altres! i ja en té vint) creu que arribarà a ser alguna... gran cosa.

Un ha mentit, però què s'ha de fer? Amb el meu amic Alomar ne coneixem un, d'aquests... *inèdits*, que després d'haver treballat tot el dia del seu ofici, el vespre escriu, i per a no adormir-se té els peus ficats en aigua freda.

Aixís ha escrit ja més de vint tomos i, quan troba algú que l'escolta, llegeix amb llàgrimes als ulls.

És pietat dir-li que és dolent? Ho és dir-li que és bo? Aneu a saber! Si tots ne patim poc o molt d'aquesta santa Malura!

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1714, 3-XI-1911, p. 696)

LA PAREJA

I a propòsit dels que escriuen drames, de què parlàvem l'altre dia, aquí a Castella hem conegut un civil que, a la seva edat (té trenta-cinc anys), ja en porta escrits catorze o quinze.

Aquest civil no pensa en res més que en els seus drames i comèdies. Que matin gent, que robin masies, que cremin pellers, que hi hagi eleccions o altra mena de desgràcies, ell compleix duent homes presos, però més que presos, en ells hi veu figures que li han de servir quan arribi l'hora. Pensant en la Dèria no dorm, menja el *rancho* de mala gana, està consirós, està capficat, es distreu de fer el saludo quan passa un *grado* superior, no s'ha casat, no té *relacions*, no va per les carreteres a cercar la gent de mal viure: en lloc de criminals, cerca assumptes.

Els assumptes d'un civil sembla que haurien de ser incivils, és dir, que els protagonistes haurien de ser carn de presidi, de pena de mort o de cadena de la que en diuen perpètua. Doncs res d'això. Res de criminals. Dels criminals només ne fa ús per als traïdors que necessita als finals de les seves obres per a contentar la fera; a n'ell deixeu-li tocar una dama ben Lluís XIV, que discreteja coses d'amor amb un abat de mitges negres; un idilli de pastors, dels de llacets a la samarra, o una Galatea romàntica que es planta sota de les rouredes. La feresa del seu càrrec no li endureix les facultats, i divideix la humanitat en gent de procés, agafables, i gent ideal, dramatisables.

Tot això està molt bé per a un home sol. El que pot monologar i dir-se les coses a un mateix, i rumiar-se les seves cabòries, es distreu en l'interior en sense fer mal a ningú; però un civil és mitja *pareja*, o *pareja*, o l'altra part de la *pareja*, és dir, està casat civilment amb un company d'agafamenta; són dos que han d'anar junts, de nit i de dia; que tenen de fer el ranxo plegats; que han d'anar per les carreteres; que són un matrimoni *cívic*, i anant amb company de dever és exposat a que el món-leg se torni diàleg continu, i això no està bé ni és enraonat.

Vos podeu imaginar ser *pareja* amb una *pareja*, la meitat de la qual porti vint drames, sense els que va manipulant, i l'altra meitat porti oïdos? Sabeu lo que és anar en despoblat amb

el qui du quinze comèdies? Tenint ocasió de *collocar-se* a un company de reglament que ni té el recurs de fugir, perquè li diuen que té por? Haver d'*assistir* an aquell malalt, que no fa llit sinó que camina i va on va l'altre, que no pot deixar-lo, i és mig drama d'ell mateix? Se n'ha de ser molt, de civil, per a no caure marejat a la vora d'una cuneta.

Perquè per més que el reglament els priva de tenir conversa, al que té tanta lletra inèdita no l'aturen els reglaments, ni el temor de Déu! Ha de llegir! A damunt d'un pilot de grava, a les fites quilomètriques, al vagó del tren, a la *celda*, mentres fan guàrdia, quan no en fan, a les hores llargues de sol que enlluenen els camins o a l'ombra delitosa i frescal de la caiguda del jorn, ell llegirà, o recitarà, o bé explicarà l'assumpte! I d'un a un, o de tres en tres, descabdellarà els seus vint drames, i si la *pareja* dorm, la despertarà, i tornem-hi.

Tothom la té la seva *pareja*, que no és la dona, sinó un amic a qui explicar-li les tragèdies, si l'home no és del ram de lletres, i els drames, si és de l'ofici! Tots tenim el nostre pacient, la nostra víctima, l'escoltador, però com no l'hem de dur de parella, té els seus dies de repòs; però ser *pareja* civil d'un autor ja ve a ser un cas que només té una solució: demanar el divorci civil!

«Per abús de confiança i per incompatibilitat civil.»

No hi ha dret a exigir que un passi la vida perseguint als que fan drames, essent, al mateix temps, perseguit pels que els escriuen!

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1717, 24-XI-1911, p. 742-743)

LA DEMOCRÀCIA I EL CINE

No crec que hi hagi ningú que dubti que el cine és un espectacle fet exprés per a la democràcia. Allí, al costat de la senyora més carregada de plomes, hi seu el pagès més carregat de durícies i d'ulls... de pagès; al costat de l'obrer, el *tirano*; al costat d'una *hija de María*, una *hija* que no marieja ni té ganes de mariejar, i al costat d'un senyoràs que es rebaixa a pagar els vint cèntims, el pobre que es puja a pagar-los. Allí, la fosquedat és *única*, sense diferències de llum, per a que es puguin expandir totes les classes socials amb igualtat d'expansió. Allí, tan poc ha de rumiar l'home de cap com l'home de peus; allí, els crims que es desenrotllen, lo mateix són per als infants que porten a braç les *mñeras*, que per als que hi van per les portadores; allí, el preu és sempre barato, perquè tots, sense distinció, puguin gaudir amb democràcia de la mateixa lletgesa, de la mateixa tonteria, de la fosca i del mal exemple. Allí tots som uns. No hi han classes.

Quedem, doncs, en que el cine és demòcrata. És el triomf més gran que ha tingut la democràcia internacional. I és la invasió meravellosa de l'art de les majories, i quan les majories l'adopten és senyal que tenen raó.

Essent demòcrata, és natural que, com més la ciutat ho és, més afició tingui als cines, i que com més cines hi hagin, més triomfi la democràcia, i si a la nostra Barcelona li agrada aquesta expansió, si la nostra ciutat és *cinètica*, si li agraden les llums de la fosca, que ho diguin aquestes fatxades plenes de robos i adulteris, de lladres de nit i crims de dia, de sang, de llot i de gent escanyada, de fills ofegats i mares penjades, de borratxos de vi i de fang; de fetges i tripes enlaire, que amb els colors més virolats i el *trompe l'oeil* més realista, estan cridant la gent a la porta, disputant-se qui més barato donarà, amb menys claror, més faderia concentrada.

Sí, lectors: Barcelona és demòcrata. Cines cantin i eleccions callin. És la ciutat del món que ho és més. Hem treballat tant per a fer entendre que, sense igualtat, el poble pateix, que no més s'és digne amb brusa, que el mateix dret té a les coses la

criatura de pit que la dida... que té les coses, que el mateix número de capell gasta un home d'enteniment que un pobre benaventurat; que tot és de tots i nostre i que no hi ha d'haver diferències... que així que ha pogut trobar un art ben nivellador i ben humil i ben demòcrata, s'hi ha tirat de gust a omplir els cines, i s'ha dit: «Aquesta és la meva.»

I lo curios del cas és que aquesta nivellació, en lloc de baix cap amunt, s'ha fet de dalt cap a baix, i que, en lloc de fer pujar el poble de l'art barroer a l'art distingit, els que haurien d'ésser distingits han anat a parar al cine, perquè és més costós enlairar-se que deixar-se relliscar. I com que la nostra aristocràcia pot tenir els seus altres defectes, però de gust refinat no n'hi sobra, i com que el fer de demòcrata és un luxe que surt barato, i com que es vol apropar al poble per veure si el desarma un xic per medi de l'avinença, sense esforç i per gust natural, ha trobat el seu espectacle.

Potser és de doldre que sia aixís, però és un fet que el cinematògraf anivella els barcelonins. Quedarem sense teatre, sense art, sense caràcter, i triomfarà la pel·lícula, però si el sacrifici d'aquest art ha de servir a la democràcia i la democràcia diu que ens convé, que es cremi l'art i tots els que en viuen i que visca la democràcia.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1748, 28-VI-1912, p. 423-424)

TEATRE TRANSCENDENTAL

Barcelona es diverteix, és veritat; però després de la diversió, li queda temps per a les coses sèries.

No tot han de ser cupletistes, en aquest món, ni vida airejada o *airada*. No tot han d'ésser «Edens» i «Alcàzars», on les dones es presentin amb una *frivolitat* de roba, en la que hi entra més pell que roba; ni tot han d'ésser *garrotins*, ni *farruques*, ni altres gitanades. També l'aire reflexiu entra en l'ànima del nostre poble, i també li agraden les emocions que facin pensar, a l'esplaiar-se, que darrere de la comèdia ens espera un pas més sèrio, que és la mort. La mort, amb els seus engranatges i amb les seves conseqüències.

Vegi's, si no, aquest programa, de l'«Ateneu del districte tercer», que ens ha caigut a les mans, si no és per a fer reflexionar les ànimes més espesses.

El programa diu:

GRAN GUINYOL CATALÀ

Grandiosa funció per al dia 9 febrer 1913 a les 3 i mitja tarda

FUNCIO

Primerament

L'ÀCRATA

Terrorífica explosió en escena.

Això d'aquesta explosió és per a fer boca. És per a començar. L'anunci d'haver-hi una explosió, que se suposa que no és de gas, sinó de bomba comprimida, és perquè els pares que tinguin fills els avessin de petits a sentir sorolls inesperats, a no estranyar-se ni commoure's, siga lo que siga lo que rebenti, i preparar-se a sentir tota mena de terratrèmols per perillosos que esclatin. És com si els possessin, d'infants, cotó fluix a les orelles, per lo que pugui sobrevenir, i això és una previsió que tothom tindria d'aprovar-la.

Anem seguint.

La segona estrena porta per títol:

LO NONAT

I l'acció, segons explica el programa, és

EN UNA NYONYA GITANA

Lo de la nyonya sembla mandra, però segurament és una altra cosa, perquè en un teatre exemplar, que es fa per bé de l'obrer, no creiem que vulgui dir tal cosa, i si ho diu serà per a combatre-la amb totes les forces que tinguin els actors que la representen. «Nyonya» segurament deu voler dir «Virtut», «Trellall», potser «Austeritat». Tal volta aquest mot enigmàtic tingui un sentit ocult, de transcendència, que no hi arriba aquell que vol; que del modo que anem trobant mots que ningú els ha sentit mai, s'ha d'anar amb peus de plom per a no prendre'n un per altre.

Però continuem el programa, que encara té més transcendència.

La tercera obra és

NEGRA MORTALLA

Títol que ja fa meditar, i que recorda lo poc que som, lo poc que valem, lo trist del viure i lo que ens espera un cop morts, quan Nostre Senyor ens destini l'hora.

L'acció de la *Negra mortalla*, com pot comprendre el llegidor, no passa al carrer, ni a la rambla, ni al pla de la Boqueria, sinó allí on té de passar:

EN UNA CAMBRA MORTUÒRIA

I perquè la cambra siga ben cambra, amb tot el caràcter auster que tenen de tenir aquestes cambres, diu el paper:

«Per a aquesta cambra, la Funerària de Santa Maria del Mar ha deixat galantment tots els aparells necessaris per a la presentació amb tota propietat.»

Aquestes! D'això se'n diuen escrúpols! D'això se'n diu propietat! I d'això se'n diu transcendència!

Si alguna volta en el teatre s'ha fet una presentació d'una manera sincera, tal com ha d'ésser, ben realista, ha sigut aquesta volta en el districte tercer. Igualtat de draps per als difunts que per als que imiten els difunts! Els mateixos drapets de dol per als que ploren un parent que per als que ploren en el teatre! No creiem que mai l'Antoine, en el seu teatre realista, hagués arribat a tal punt! Això és art i lo demás és broma.

Felicitem aquell districte, que tan bé fa passar l'estona, i prometem a la funerària que anuncia a la darrera plana, la su-

cursal del carrer Urgell, 68 (prop del carrer de Corts), i Ample, 15 (enfront la Mercè), treballar per a fer-li parròquia, que el qui amb tanta propietat prepara un acte de comèdia, quan la cosa va de debò, ho deu fer amb totes les regles.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1781, 14-II-1913, p. 118-119)

SEGUIM SENSE TEATRE

Continuarem, en la nostra mai prou ponderada Barcelona, sense tenir-hi un sol teatre on se representi en català.

Sembla que aquell renaixement de què hem parlat tant a totes hores, de què ens hem alabat tant als ulls dels forasters, s'ha estrocat potser per sempre més, i que d'aquells temps del nostre teatre no se'n canta gall ni gallina.

Perquè lo greu que està passant en la nostra artística Barcelona no és pas que no tinguem teatre (això podria ésser eventual), sinó que ningú el troba a faltar, que ningú en parla, que és com si no hi fos i com si no hi hagués sigut mai.

Mai, ni per atzar, en un cafè, en un ateneu, en una penya, trobem algú que ens digui: «Quina llàstima! Tan bé que anava, el nostre teatre! Tant que ens alabàvem de tenir-lo! Tant que ens lluïem no anant-hi, però fent-hi anar els forasters! Quina llàstima que s'haja mort!» Mai ni un sol mot, com un difunt que ja se li han fet els funerals i sols ha deixat als parents deutes i records gloriosos.

Figureu-vos, per un moment, que s'hagués de tancar per «dèficit» aquesta fàbrica de casaments que en diuen teatre del Liceu, el crit que hi hauria en les famílies i en els cercles, i a tot arreu. Seria la setmana tràgica de l'art líric barceloní: hi haurien mítings casolans, llàgrimes de noies casadores, mares de família cridant en totes les reunions, junta permanent en el Liceu; una desfeta de gent demanant que no deixessin morir la música, que és lo que amanseix les feres —i, al dir feres, voldrien dir *novios*—. Es veuria clarament que Barcelona el necessita..., però el teatre català... pobret! Com que sols servia per anar-hi a veure comèdies, com que els entreactes eren curts, com que no es feien a les fosques, com en els cines, per a puguer-s'hi expansionar les parelles enamorades, ningú s'adona de que haja mort.

El teatre català era un lloc d'ensopiment que anava bé pels nostres pares, que tenien la sang d'orxata.

No. Avui ho hem vist clarament. El teatre català, a Catalunya, era un foc artificial que no es necessitava per a res. Un di-

vertiment casolà per a quatre bacallaners. Un esbarjo d'uns quants poetes que no devien tenir gaire feina i, sobretot, un número de lluïment en les nostres festes majors, per a poguer-s'hi dur un foraster i dir-li que a la nostra terra, a més d'ésser *laboriosos*, també tenfem teatre.

Però això ha passat. El patriotisme de què ens hem alabat tantes voltes, ha servit per a fer triomfar els de la dreta i els de l'esquerra, segons d'on cau la balança; ha servit per a fer *cultura*, també, de dreta o d'esquerra, segons la *paga* on se decanta; ha servit per a dur a les Corts un pomell de diputats, avinguts com un sol home; ha servit per a *manifestar*, per a votar, per a fer-se votar, per a fer mítings, reunions, posar pisos, segells, banderes, penons, senyeres i senyeres; ha servit per a tot l'*aparato* de la patrioteria; però no ha servit per a poguer trobar cinc-cents ciutadans avinguts perquè anessin a veure comèdies.

Podem dir, doncs, que no tenim teatre perquè no en necessitem, i quan no es necessita una cosa, no se'n té, i si se'n té, no se n'ha de tenir; però també podem dir que fem mal fet d'alarbar-nos d'una cultura que no tenim ni ganes de tenir.

Valdria més que diguéssim: «El nostre moviment patriòtic serveix per a fer diputats, i tot lo demás són històries.»

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1794, 16-V-1913, p. 342-343)

L'ISCLE SOLER

Ha mort el gran Soler! Ha mort un dels artistes que més rellu i més noblesa havia donat a l'escena catalana. Ha mort un d'aquells homes que havia nascut del seu art i l'havia exercit amb la joia amb què compleixen sa missió els que en duen alguna en el món. La mort d'en Soler no és la mort d'una branca del nostre teatre català: és la mort d'una arrel de les més fondes.

En Soler havia estat un home que s'havia donat al seu teatre com un bon frare al seu convent. Tot pel seu art. Tot per la comunitat de l'escena. Com un noble pelegrí eixia a observar el seu poble, a estudiar-ne l'ànima, el ropatge, el gest, l'expressió; fins les arrugues que, com a xaragalls de la vida, els hi anava marcant el temps, i cada figura que veia digna d'ésser presentada, per art de transfiguració, semblava ensenyar-la al seu públic, com dient-li: «Aquí ens teniu tal com sou, o tal com hauríeu d'ésser.»

Poques vegades s'ha vist un còmic que haja lograt el miracle de dur més veritat a les taules. Veient-lo, un deia: «Aquest jaio és el que vàrem veure a tal poble.» «Aquell altre és un parent nostre.» «Aquest l'hem conegut a muntanya.» «El de més enllà, l'hem vist a marina.» D'una a una s'encarnava les nostres figures del poble, i érem nosaltres mateixos fets art per obra de l'artista.

En Soler, com que a més d'artista era un d'aquells menestrals que a més del teatre tenia ofici, era d'aquells homes que abans en dèiem aficionats, quan el mot dignificador no havia caigut en descrèdit. Abans, l'ésser aficionat volia dir tenir afició, viure pel seu ofici, exercir-lo, entregar-hi tot el cor i esmerçar-hi tota la vida, i avui dia fer les coses a mitges. Abans, el que feia un art, no el feia professional; era un esplai de la seva ànima i una alegria del treballar, i es feien comèdies, o es feien quadros, amb la mateixa espontaneïtat que els aucells canten en el bosc, i així com avui tants actors, a còpia d'ésser de l'ofici arriben a desenganyats, aquells, per amor o afició, pujaven a ésser grans artistes.

En Soler n'era tant, d'artista, que ell i uns quants més que

van morint ens van arribar a fer el nostre teatre. En Soler era un dels actors que no havia de menester acotacions. En Soler estudiava el personatge, i, sense notes, sense explicacions, el jorn que venia l'estrena, se'l veia eixir del seu quarto com naixent d'una creació, i així que arribava a l'escena, era una figura nova d'aquell seguici gloriós que havem de recordar amb enyorança.

I un jorn, a aquell pobre Soler, se li va anar acabant la vista; però no va perdre la visió, i com vingut al món, no per veure, sinó per ésser vist dels seus paisans, va anar seguint a les taules amb la mateixa fermesa, sense errar-se mai de camí, com si només ne sapigués un: el de la immortalitat.

Va anar seguint mentre va poder, i a mida que s'apagava la vista d'aquell gran actor, també s'anaven apagant tantes obres que vivien la vida d'aquella vida. Es feia fosc a ell i al teatre, i més al teatre que a ell, i el jorn que el vegerem marxar de l'escena catalana vàrem veure estendre's una boira que cada jorn es fa més espessa.

Diu que l'artista, allà a Terrassa, on ha acabat la seva vida, cada vespre es feia llegir l'obra que estava representant-se en el teatre català. Avui *La dida*, demà *Els vells*, *Les heures del mas*, *L'esquella...*, com aquell que passa el rosari anava vivint aquells temps, flairant les fulles que anava trobant en el seu llibre, fins que una nit ja no van llegir-li, perquè ja no hi hagué teatre.

A poder, l'hauríem enganyat amb una mentida piadosa. Li hauríem dit que encara n'hi havia, i hauríem continuat llegint.

Havia d'ésser tan trist, per al cego, d'apagar-li fins la llum de glòria dels seus records, que hauríem fet la comèdia de fer-li veure que cada vespre encara feien comèdies en el casal dels seus somnis.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1832, 6-II-1914, p. 106-107)

AGNA MONNER

Els que havem passat mitja vida dedicant-nos a l'art del teatre, cada volta que veiem morir una figura de les que li havien donat vida, encara que sigui cursi el dir-ho, ens sembla que veiem caure una fulla d'aquest arbre que havem conreuat potser amb més amor que intel·ligència.

Ahir era en Soler, el qui es moria; avui és la Monner, la que ens deixa. Ahir era el primer genèric, i avui la primera característica.

L'art de la Monner era tot naturalitat; una naturalitat intensificada, condensació i essència de la veritat mateixa. La nostra actriu no feia comèdia com els demés comedians; és possible que del *Manual del perfect actor*, ella no en sapigués res; ella es movia, s'expressava com la veïna de baix, com la botiguera del davant, com tal o qual entrant de la família o coneguda nostra; i quan en una escena havia de fer mitja la feia de debò; tan de debò i tan bé la feia, que si per sort la comèdia arribava a trenta representacions (dítxosos temps!), hauríeu vist el parell de mitges acabat i llest, a punt de posar-se-les. El treball de la Monner, a la manera del dels poetes fàcils i inspirats, semblava que no fos obra d'assaigs i paciència, sinó encarnació real i involuntària, com si la consciència d'artista no hi comptés per res; de tal faigó desapareixia als ulls de l'espectador la idea d'esforç i d'estudi. Per a ella, l'escenari era a casa, i, a no ésser la veu de l'apuntador, molts cops, el públic, el nostre bon públic de Romea, s'hauria imaginat que no s'havia mogut de l'interior casolà en què hores abans es trobava; i devia arribar el moment en què ella mateixa, l'actriu, si no hagués estat pels aplaudiments que la despertaven del somni, no hauria sapigut ben bé on terminava la ficció dramàtica i on començaven les angúnies del viure.

La Monner no tenia necessitat d'entrar en un paper, perquè ja era en tots. Quan un autor primfilava penosament un tipus de característica ple de vida, ella ja feia rato que el vivia en sa pròpia llar. No hi havia fingiment ni en l'expressió, ni en el gest, ni en el caminar, ni en l'estar aturada. Declamava amb la

mateixa senzillesa que escoltava, i si quan no deia res ens parlava a l'ànima, figureu-vos l'emoció que ens produiria sentint-la enraonar. La seva veu, única, el seu parlar gangós i pla, eren la veu i el parlar amics de les nostres coneixences. Per a representar «la dona de sa casa» no havia d'exagerar mai la nota; el seu to era el to de totes les senyores Mòniques i senyores Madrones de la nostra mai prou alabada classe mitja.

L'art poderós de l'Àgna Monner no sols donava vida al personatge, sinó, per irradiació, a tota l'obra, qual interès se concentrava en ella. Això feia exclamar emfàticament a més d'un autor: —Eh, quin paperet per a la Monner—, quan amb molta més raó devia dir-se: —Eh, quina Monner per a aquest paper!

No ha mort al peu del canó, però se n'ha anat amb l'esperit ple de fe en el seu ideal artístic i amb la il·lusió de noves lluites. No fa gaire, digué, encara, que si es necessitaven els seus serveis, podien anar-la a cercar sempre que convingués: —D'un paperet petit encara me'n sortiria!—exclamava.

La pobra Monner va estar en situació sempre; ha estat en situació fins a l'hora de morir; el seu bell gest ha sigut natural, sincer i espontani, fins que el darrer «traspunte» li ha indicat el darrer «mutis».

És d'aquells morts, la Monner, dels quals, si un allegat o un entrant a la casa digués: —Va quedar molt natural!— ens semblaria que no exagera.

Ens explicaria la *naturalitat* com a conseqüència del seu caràcter.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1841, 10-IV-1914, p. 248-249)

VISCA EL «VAUDEVILLE»!

No és tan floreixent ni tan esplendorosa la puixança del teatre perquè tinguem de despreciar, en els actuals moments, una de les seves modalitats universals: la comèdia picaresca, d'enredo i d'acudits, a la qual els francesos han donat el nom de «vaudeville».

Conformes en què la majoria d'obres d'aqueix genre, que ens vénen de París, són bastant verdes, però cal confessar que moltes d'elles tenen més gràcia que picardia; i la gràcia ingènua avui va tan escassa, costa tant, fer riure, que una cosa atenua l'altra, i el defecte acaba per pesar menys que la qualitat, i el públic, el bon públic innocent, que paga i que exigeix amb raó que se li dongui gust, acaba per perdonar el pecador en gràcia a la sana alegria que li proporciona.

Que les criatures val més que no hi vagin? ... Que les senyores, algunes senyores, s'hi sufoquen i no s'hi troben bé? ... No els hi portem; portem-les al cine, que allí la rojor de les galtes, almenys, no és vista. Però nosaltres, els altres, els curats d'espant, anem-hi sense hipocresia, serenament, sense por de contagiarnos ni embrutir-nos, si creiem donar una estona d'esbarjo a l'esperit.

La vida és molt tràgica, però, ben mirat, potser encara té més d'espantotxada que de drama. Al carrer i a porta tancada, a casa dels marquesos i a les rebotigues dels adroguers, a vila i a pagès, veiem cada dia exemplars vius de protagonistes vaudevillescs; pitjors encara, perquè, desgraciadament, el nostre instint picaresc és més ineducat i el nostre llenguatge més incult que el d'aqueixes fingides històries galants que ens mostren els autors francesos.

Una cosa s'ha d'admirar, además, en aqueixos models de comèdies de xisto i d'embolic: lo difícil de la construcció. En el drama, amb una escena final efectista i un o dos moments d'intensitat durant els tres actes, el públic ja se sent satisfet i aplaudeix; en les comèdies lleugeres, d'enginy i d'alegria, de lligar caps, si no es provoca constantment el riure, si les situacions no es mantenen interessants, si la gràcia decau, el públic se sent defraudat i l'obra s'ensorra.

L'enginy còmic, en la literatura dramàtica, deu respectar-se, doncs, tant com el geni dramàtic; i si no ho fem així, si per una mena de puritanisme de senyor Esteve, donem preferència a les produccions manses i anodines, pitjor per a nosaltres; el públic, aqueix bon públic que tant festegem... *pasará por encima de nuestro cadáver.*

Encara no s'ha desxifrat ben bé —ni es desxifrarà fins que els moralistes es posin d'acord respecte a què és més positiu, si el dolor o la joia— el dilema plantejat segles ha de si és més dignificadora i altruista la tasca d'encomanar als nostres consemblants el riure o les llàgrimes.

Nosaltres, eclèctics per temperament i per convicció, no sortiríem en defensa de l'alegria esbojarrada en el teatre, perquè tots els genres teatrals ens plauen per un igual i creiem que tot, des de *La Passió* al *Parsifal*, i des de *Salomé* al *Ki-ki-ri-ki*, tot té dret a la vida, sobretot quan l'autor ha intentat copiar del natural per medis artístics i quan l'adaptador o traductor ha sigut pulcre i discret; però al veure que, precisament, els quins més despreocupació haurien de mostrar, són avui, ara, amb motiu d'anar-se'n en Santpere a l'«Apolo», els que més bescanten l'ingení propulsor de la fresca i sanitària rialla, la veritat, ens vénen ganes de cridar amb el bon públic: «Visca el "vaudeville"! Visca la santa alegria!...», segurs de que, al capdavant, serà ella la salvació del nostre teatre, si no mort, esmortuït de resultes d'un empatx de transcendentalisme i de nyonya.

La llàstima no és que ens caigui al damunt una plaga de «vaudevilles». La llàstima és que tinguem d'importar-lo, aqueix gènere, i que els autors catalans no el vulguin o no el sàpiguen fer.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1844, 1-V-1914, 292-293)

ESPURNES DE LA GUERRA

Una de les moltes crisis d'idees i de teories que hi ha hagut des que va començar la guerra és la crisi de l'agraïment.

Havem parlat, a Madrid, amb alguns intellectuals —i els diem intellectuals del modo més ofensiu— que ens fan verda-dera repugnància.

Aquests intellectuals han viscut fins ara, i encara viuen, del pa cuit en els forns de França, del robo i el saqueig fet a França, i de l'ingeni saquejat a França.

Són els arregladors de comèdies, de vodevils i de revistes; els trasplantadors de l'art francès, tan i tan ple del do de la gràcia i finíssima ironia; els que van al mercat de París a vigilar tot lo nou que surt per disposar-ho a l'espanyola; els marxants de comerç teatral que adapten (en diuen adaptar) el genre artístic a la moda; sastres de teatre improvisats, que, talla per aquí i sar-geix per allà, han posat basars de comèdies... per anar cobrant bons trimestres.

Doncs, alguns d'aquests comissionistes, així que han vist que a París ja no hi poden saquejar, o perquè els teatres estaven tancats o perquè els autors eren a la guerra, han deixat la men-jadora i s'han tornat germanòfils.

Pobra gent! Si volen fer alemany, hauran d'esperar que es tradueixi, i ells traduir-lo del francès, i vulgues que no, hauran d'ésser criats d'aquest poble que ara menyspreen.

Aquests homes me fan l'efecte del qui ha estat convidat a un palau i, per agrair l'obsequi, s'embruti darrere la porta.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1871, 6-XI-1914, p. 726-728)

DE N'ALBERT LLANAS

Amb motiu de la mort del pobre nostre bon amic Llanas, uns parlaran d'ell com un dels comediògrafs més observadors de la nostra terra; altres parlaran del seu gran ingeni; altres, de l'empresari, i altres, de l'home; i nosaltres volem parlar d'un seu aspecte ben poc conegut del públic: de N'Albert Llanas inventor de coses irrealitzables.

Els invents d'En Llanas eren uns invents que només eren possibles explicats per ell, i en teoria. Eren invents que, semblant senzills, estaven empeltats d'utopies, com a bons fills d'un home d'ingeni.

Vivíem, per allà l'any noranta, a l'illa de Sant Lluís de la capital de França, quan un jorn veiem comparèixer l'amic Llanas amb dugues maletes: en una d'elles hi portava una mudada, en l'altra, els invents que volia donar a conèixer.

Aquests invents, o diguem-ne projectes, eren tres, com les filles d'Elena. *El pañuelo del soldado* (com deia ell), una màquina quasi filosòfica de comptar les hores de billar, i un rellotge mecànic i metòdic per no deixar dormir els serenos.

De seguida ens va explicar com anaven, i de seguida ens va venir a dir que, com havia passat a Colon i com havia passat a en Peral, no l'havien escoltat a casa, i els portava a l'estranger, on se fa més cabal de l'ingeni. El mocador, per medi d'uns traus combinats, era, més que un mocador, una comèdia de màgia. Servia d'eixugamans, de camilla, de penja-robes, de petaca, de galleda, de got, de coixí, servia de tot menys de mocador. La màquina de marcar el billar havia d'ésser un canó de vidre, on la sorra havia d'anar marcant com un baròmetre del joc, i l'eina de desvetllar serenos eren dos rellotges de sorra finíssima, que s'havien d'anar capgirant, i com que això s'havia de fer cada quart, el sereno, per molt que ho fos, no podia dormir en tota la nit, vigilant aquell *aparato*, que explicava lo que havia fet i lo que ja havia deixat de fer, que és lo que no plau als serenos.

«Amb aquests tres invents —ens va dir En Llanas—, aixís que els hagi posat en pràctica, seré l'home més ric de Barcelona.

Tindrè cotxe, tindrè teatre per a mi sol, podrè criar llop, podrè tenir park i em podrè pagar tots els gustos. Ara lo que manca és fer-los construir, i un cop vagin me'ls aniré a vendre, si és que hi han prous diners per comprar-los.» I dit i fet, d'aquell jorn endavant a córrer els invents i a fer provatures.

Em recordo que no sé com, ni qui va ésser, que ens hi va acompanyar, vàrem anar al fons d'un passatge negre com una gola de llop i humit lo mateix que un soterrani, on hi havia un «centre d'invents» que acollia els inventors i feia societats per accions per explorar les grans pensades. El tal centre era un entresòl, on se tocava de cap al sostre, i era tan ple de maletes, de farcells i de baguls, que semblava que els habitants estaven a punt de fugir. Mai he vist un pis com aquell que fes més flaire de *sucesos*. Per les parets, projectes de màquines que semblaven la guillotina; en els racons, rotllos de papers bruts; a damunt d'una taula d'un verd sospitós, rodes de rellotge espatllat, cilindres de níquel, termòmetres vells; i, arreu, uns grans ventiladors que, sortosament, no anaven, perquè allò més que ventiladors semblaven molins de vent; i aeroplans que havien caigut, i que els tenien allí per assecar-se, i tot plegat era tan estret, tan estrany, tan sense harmonia, que semblava un quadro cubista que s'hagués bolcat lo mateix que un carro.

L'amo o els amos, o la junta, o el que fossin, quatre senyors vestits d'aquell to que surten en els drames policíacs, va fer explicar els invents a En Llanas, i nosaltres vàrem fer d'intèrprets d'unes coses que no enteníem, i vàrem volguer arrencar un preu de compra a aquells senyors de color d'esca.

Els senyors no es varen comprometre. «Que els projectes es realitzessin, i que un cop realitzats hi tornéssim, que ells ja trobarien capital per explorar la son dels serenos, per comptar les hores de billar i per fer adoptar als soldats aquell *pañuelo*.»

A nosaltres, tot allò ens van semblar excuses i res més, però En Llanas, amb aquell cor de criatura gran que tenia, va sortir content com un infant, i vinguen obrers i mans a l'obra.

Els vidriers i els llauners que van arribar a passar per casa, no tenim prou paper per comptar-los. Aquells rellotges de sorra, o vessaven massa o s'embossaven. El rellotge de billar, que

havia d'ésser per vuit hores, va resultar un tubo de vidre que arribava del sostre a la taula, i només marcava un quart i mig. La pràctica, com passa sovint, va tirar a terra, d'una ensorrada, aquells somnis de teories, i allí al menjador, en lloc dels jardins, del llop i del cotxe a la porta, no vèiem més que grans d'arena que anaven baixant per aquell tubo, comptant-nos sempre i a tots els moments lo curta i monòtona que és la vida.

Un jorn, aquell tubo es va trencar, i va quedar un pilotet de sorra damunt de les estovalles.

I aquell pilotet fou la fossa que enterrava les il·lusions d'aquell optimista que es deia Llanas.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1929, 17-XII-1915, p. 840-842)

EL CINE, ESPECTACLE EDUCATIU

No fa gaires nits fou detingut a París un bordegàs de quinze anys en el moment de rebentar la caixa dels cabals d'un farmacèutic.

Un cop portat a la Comissaria i sofert l'interrogatori que és de precepte en aquests casos, l'espavilat marrec va cantar de pla, decabdellant davant de tothom qui volgué sentir-lo tota la seva teoria social sobre la propietat mal adquirida i les excel·lències del robament.

Per entrar a la farmàcia s'havia valgut d'unes claus falses fabricades per ell mateix. Entre altres eines de l'ofici, se li varen trobar tres rossinyols, un revòlver, una careta negra amb «cucurutxo» estil Fantomas, cordes per a lligar dones als peus dels llits, mordaces, draps per a entatxonar a la boca de les criatures cridaneres, dormitoris per a gossos de presa, una llanterna sorda, un ganivet xerraire, una teia marca de l'«am», una destral de butxaca, un sacatapos i una llibreteta.

Però de tot aqueix arsenal de delinqüència, de tot aqueix bé de déu d'art del diable, lo més suggestiu, lo més notable i lo més digne de posar-hi atenció els «padres que tenéis hijos» era la llibreteta, un quadern de notes que el xicot —l'àngel de Déu!— anava prenent en els cines; un dietari en el qual hi apuntava tots els procediments, totes les peripècies de l'èxit segur per a cometre els crims i els atracos més arriscats i perillosos; un acabat *Manual del perfecto ladrón o El robo al alcance de todos* que no hi havia més que demanar; allí hi era tot: de l'escalo a l'incendi, de l'estupor a l'exhumació, des del pebre als ulls a la punyalada trapera, des del cloroformo aclaparador fins a la bomba silenciosa i des de la xeringa injectadora fins a les sorpreses elèctriques més abraçadabrants.

Segons refereix el senyor Comissari, la llibreteta de l'aprofitat deixeble d'en Lupin podria servir d'obra de text a Caco i a Mercuri. És un catàleg nodrit i documentat de les millors operacions pràctiques en el ram del lladrocini; un impecable còdic del cavaller d'indústria; un *magazine* copiosíssim de trucs i martingales per a robar i assassinar amb perfecta impuni-

tat. El lema de la llibreteta, sobretot, diu que no té desperdici: «Si per a robar sis pessetes s'han d'enllestir dotze persones, s'enllesteixen amb art i discreció... i pax vobis!»

Pobre bordegàs!... Comprovat que les pel·lícules detectivistes i terrorífiques havien cagpirat el seu tendre cervell, l'infant fou tornat a casa dels seus pares, pares desconsolats que, per a refer-se del cop, aquell vespre mateix devien portar-lo altra vegada al cine.

I amb tot això, allí, com aquí, el film pujant a cavall del teatre, fent-li una competència a mort.

En la darrera estadística publicada a París mateix es veu clar la preferència del gros públic en matèria d'espectacles. En un mes —el setembre de l'any passat— els teatres parisencs despatxaren 612.000 entrades, mentre que els cines (i això que allí no n'hi ha tants com aquí) en despatxaren 1.316.000, això és, molt més del doble.

Vàrem dir ja fa temps que el cine mataria el teatre, i la profecia es va acomplint. El matarà, però després d'haver-lo robat, al revés dels malfactors de les pel·lícules. I a les fosques, que per segons qui és un agravant, però pels parroquians del cine es veu que és un avantatge o una condició *cine... qua non*.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1949, 5-V-1916, p. 312-313)

DE L'ASSAIG D'UNA OBRA D'ESPECTACLE

A les deu en punt, ni minuts més ni minuts menys, es té de fer l'assaig general, amb trajos, amb decorat i amb comparsaria, de *L'auca del senyor Esteve*. Tot té d'estar a punt, perquè a la cosa no hi manqui ni un detall ni una trenzilla.

L'autor, a la plaça de la Universitat, sent tocar les deu anant amb el tramvia. Haurà fet un quant tard, però ja s'esperaran una mica.

L'autor arriba, puja corrent els esgraons del Victoria. Entra a la sala i tot està a les fosques, i si no fos que sent picar a l'escenari, es creuria que s'ha equivocat de teatre.

Els empresaris són els únics que esperen. També estan una mica neguitosos.

Al cap d'un moment arriba la Piquera i en Piquer, els directors dels comparses, i els comparses de dos en dos, de sis en sis, o a colles, van arribant i s'asseuen als primers rengles de butaques.

Arriben uns quants amics i pregunten a l'autor:

—Que no comencen?

—Me penso que sí.

—Què fan a dintre?

—Per ara piquen. Estan clavant part del decorat.

—Hi haurà tots els trajos?

—No hi mancarà res.

Passa un quart, mitja hora, passa una altra horeta; es veuen encauar els actors, però per ara no passa res més. Els de dalt continuen picant.

Els amics s'impacienten un xic.

—Què havem de fer? —diu en López.

—Per ara esperar —contesta l'autor.

A tot això, a les onze i quart baixa el teló i encenen els llums. És prova que va a començar, però els de dins, pica que picaràs.

Tothom s'asseu bé a la seva butaca i para l'orella... i arriba un missatge.

La meitat dels trajos no han arribat. Una decoració, tampoc, però no pot trigar gaire. Els comedians sortiran a mitja roba i del decorat ja ens en farem càrrec. En quant als compar-ses, no han vingut tots. N'hi han que treballen a la Riba, i també ja ens en farem càrrec.

A tot això, en Raventós diu: —«Malo!»

En López diu que donaria ordres.

Hi ha un periodista que vol una entrevista de tota la història del senyor Esteve i de tot el barri de Ribera.

I els empresaris i l'autor comencen a suar una mica.

Per fi se sent un ah!, s'alça el teló; els comedians, els uns de l'any cinquanta, les altres amb mitges reixades, aquests amb perruca i els altres amb pèl, comencen a recitar mentre els fusters, de darrere, vinga picar, clavant una cornisa.

Així la comèdia va endavant, i ja s'està al final de l'acte quan se sent una controvèrsia entre l'Alarma i un maquinista, i en Vilumara que es plany perquè encara no han portat les oques.

Ve l'entreacte, que té de durar un quart, i dura una hora.

Alabat sia Déu!

Els amics fan notar a l'autor que aquell entreacte ha durat tres quarts massa, i l'autor, que ja ho sap, sua una mica més.

Ve un i diu:

—Jo no la deixaria fer.

—Però si només havem vist el primer acte!

—Que jo no la deixaria fer.

Ve el segon i corre un xic millor.

El fuster s'ha cansat i ja no pica tant. Vol sortir un gat a l'escena i en López el tira al fosso, on encara deu ésser a hores d'ara. Manquen els trajos. Manca aquella cornisa, però quasi va bé. Prop de les dues ja s'ha acabat el segon acte sense que hi hagi hagut cap ferit i sense que hagi caigut cap sostre.

El segon entreacte dura un xic més, perquè tot un barri de Ribera no es trasllada així com així.

El *Paqueño*, o sia en Junyent, està content. L'autor també ho estaria si no li diguessin:

—Això és massa llarg. Acabarem a les sis de la matinada.

No ho deixeu fer, jo ho escurçaria. Això s'havia d'haver fet a Novedades.

En Reventós senyala que no. En Marquina que tampoc. En López s'hi faria a garrotades. N'hi ha que callen i són els perillosos. Aquest silenci fa més soroll que no els fusters que piquen a dintre.

Allavors se senten grans cantúries. Són els cors que han de cantar-se al tercer acte i que encara no el saben. La veu d'en Santpere els domina i allò refà i dóna coratge. La música amansaix el corista.

El tercer acte quasi va bé. Hi manca quasi tot, però va bé. Els llums s'apaguen, s'encenen, es tornen a apagar, ens quedem a les fosques, però per ésser un assaig general hi ha d'haver de tot i tot va bé. L'autor ja sua com un corista i els empresaris estan callats com si hi hagués un malalt a l'escena.

Això sí, ja som a les quatre i mitja i manquen dos actes, cavallers.

L'autor té por que aquell assaig es podria empalmar amb l'estrena, quan s'aixeca el teló del quart acte i aquí comença l'apoteosi.

Els coristes dormen en els sillons com en un camp de concentració i els tenen de portar a la processó a empentes com a presoners; el be no havia estat mai al teatre, i no vol seguir ni ensenyant-li aufals ni caramelos, ni amb bones raons, i l'han d'arrossegar per l'escena; a cada racó hi ha dones adormides; el fuster clava que clavaràs, els amics volen intervenir-hi, i així que surt la processó, allò no és una processó, és la tornada de Montserrat; fins els gegants sembla que s'hi adormin, i les trampes a peu semblen sotes que han perdut la nit sobre el tapete; i en el moment de caure, el teló s'enganxa i no cau, i per miracle no es queda a terra ni enlaire.

Ja no hi ha coratge per a fer el quint acte.

A fora, al carrer ja ha sortit el sol, i amics, actors, escenògrafs, empresa, comparses, gegants i el be ens n'anem tot moixos, tot pensant:

—Demà amb els llums tot anirà bé.

I demà, per un d'aquells miracles d'espontaneïtat i de lleu-

geresa, d'instint d'improvisació que té la gent de la nostra terra, que té la nostra raça llatina, tot va llatí, tot va com una seda.

Els telons baixen, la llum s'encén bé, els entreactes s'escurcen, els gegants es refan, el be camina, els pendons s'enlairen, els coristes s'entusiasmen i Déu hi faci més que nosaltres, i Déu hi fa i visca l'alegria!

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2004, 25-V-1917, p. 410-411)

EL TEATRE CATALÀ A ULTRAMAR

Una nova que interessarà segurament als entusiastes admiradors de l'art escènic de la nostra terra.

A la gran ciutat cosmopolita de l'Amèrica llatina, cap i casal de la República Argentina, al cor de Buenos Aires, i en un dels seus magnífics teatres, una notable companyia d'actors catalans acaba d'inaugurar una temporada catalana debutant amb el *Sainet trist*, d'en Guimerà, i anunciant, com a estrenes, les millors obres del modern repertori regional.

Retallem de la patriòtica crida que ha fet l'empresa als catalans residents allí, els següents paràgrafs:

«Convençuts que Buenos Aires compta amb un nombre més que suficient de catalans per a sostenir una temporada, i sense mirar l'esforç que això representa per a nosaltres, puix no tenim l'esperit ni el desig de fer-ne un comerç, havem resolt organitzar, amb base seriosa i artística, una temporada de teatre català, durant la qual pensem representar les millors obres dels nostres autors i qualcunes de les traduccions més notables.»

«L'art escènic català serà dignament representat per un bon conjunt d'artistes que hi cooperen baix la intel·ligent direcció del notable actor català Joan Vehil.»

Benemèrit Vehil!...

Benemèrit Samsó, empresari!

Tant de bo sigui un èxit complet la realització del vostre patriòtic projecte. Enque sols sia per a donar una resposta als mals patriotes d'aquí, a Catalunya, que constantment prediquen la mort de la nostra escena regional.

Ara podran dir tot lo més que el Teatre Català és... a l'altre món.

Però que hi és ben viu. Amén.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2039, 25-I-1918, p. 72-73)

EN JOAN TENORI

El glosador va assistir, l'altre vespre, al Bosque, a una representació del drama d'en Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, traduït al català, en vers, per un benemèrit senyor que es diu Rogeli Milà.

En els programes de la funció s'hi llegia: «Al teatre hi ha calefacció central.» I, efectivament, a les butaques hi feia un fred que no ens arribàrem a escalfar ni en l'escena del sofà, i això que ai! Donya Agnès resultava tan sicalptica que fins s'hi posava bé.

Començà la representació i aviat hauríem donat la raó a aquells detractors de la nostra llengua que diuen que el català és igual que el castellà amb la variant de l'*assiento*.

És que el senyor Milà ha fet una traducció massa literal, massa directa:

«—Qui obrirà aquesta reixeta?

»—Aquesta bosseta.»

El traductor, per aprofitar tots els mateixos versos d'en Zorrilla perquè tinguin no sols el mateix metre i el mateix consonant, recorre sovint al *truco* d'allargar el vers, que en català seria curt, convertint en diminutius paraules que no ho són. Això li permet presentar estrofes idèntiques amb la diferència que allà on diu Pepa, ell hi posa Pepeta. Una enginyosa manera de sortir del pas.

També per això mateix, per culpa del vers, ens trobem que al Tenori, el traductor català algunes vegades li diu Don Joan i altres, com si amb el tracte hi hagués agafat franquesa, el nomena En Joan a seques. Sembla que no n'estigui ben convençut; i això destarota el públic, en forma que un hom acaba per no saber si es parla de l'amo de la finca del Guadalquivir... o del mosso de la torre.

I això és degut senzillament a la força del vers; perquè Don Joan li serveix quan necessita una síl·laba més; i En Joan li va bé quan el vers té de restar curt.

Per lo demés, la cosa resulta tan exacta, i tan escaienta, que sembla que vegeu i sentiui el mateix drama fantàstic de la diada de Tots Sants.

Allà on en Zorrilla diu:
«¡Me hacéis reír don Gonzalo!»
el traductor català escriu:
«Me feu riure, don Gonçal!»
I així com una seda.

Per la plateia corria la brama que aqueixa traducció havia sigut encarregada per la Lliga i que es donava com a primera victòria autonòmica d'un poble que està a punt de desfer tota mena de lligams amb el centralisme opressor.

Si això fos cert caldria felicitar En Pol, iniciador segons diuen d'aqueixa adaptació literària del *Tenori*.

El En Joan del senyor Milà és un excellent terme mig entre els Joans i Joanets coneguts; no fa tanta basarda com el Don Juan d'en Zorrilla, però tampoc no fa riure tant com el Don Cuan d'en Llambrochs.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2084, 6-XII-1918, p. 787-788)

TRAGICOMÈDIES

Els que han assistit a alguna representació d'*El Català de la Mancha* al teatre Espanyol, hauran vist que al quart acte hi ha una «capea».

Els nostres còmics, en general, no són molt forts en *quites*, en *largas*, ni en *veròniques*; l'autor tampoc n'està molt al corrent, i el director d'escena, en Jaumet Borràs, si bé té *hechuras* i sap de *ceñirse*, no és (i no voldríem ofendre'l) un Cúchares de la Tauromàquia.

En vista d'això, l'empresari Blasco va cercar per aquestes Rambles un toreret que servís de mestre, i va contractar en «Regaterín».

El torero va comparèixer. Era primet, ullerós i groc de cara. Tenia aquest somriure trist que tenen els andalusos quan són simpàtics i estan malalts, i parlava amb la melodia de veu que saben parlar els que han nascut en aquelles terres on el sol encén les paraules.

El toreret, a l'ésser a l'escenari, al veure tants arbres pintats i bambolines de drap, li semblà tot tan nou per a ell que se'l veia arrupit pels bastidors com un ocell que havia caigut d'una acàcia de paper. Aquelles bombetes esmortuïdes, a ell, avesat a treballar al sol, li devien semblar llumets de tomba; i aquells homes que cridaven tot lo que els deia un apuntador, una casa de bogeria. Sia com vulgui, aquell toreret va obrir-se de capa, va donar uns «pases» a un toro que no sabia veure; els deixebles varen imitar-lo, i així que vingué la «capea» amb tot i veure-la de cartó, se li varen encendre els ulls, i una flamarada de records devia il·luminar-li l'ànima, perquè la cera marcida se li colrà com per miracle.

Però ai!, va venir la nit. Es va arribar al quart acte i al final. El torero de debò veia el torero de comèdia i, com que no podia sortir a les taules, mirava per la barrera, o sigui entre bastidors, aquell bou de drap que passava... i sigui que patís del cor, sigui que el cel se li enterbolís, sigui que el fred de l'escenari li havia refredat les venes... va sortir suant-li els polsos... i al cap de dues hores... era mort.

Mentre *El Català de la Mancha* deia plorant al seu fill: «Ja sé que no n'hi ha d'haver, de pàtries, però la terra ha d'ésser molt freda tan lluny, tan lluny d'on vas néixer», el pobre toerro moria també lluny de la seva terra, però moria... de veritat.

I la comèdia anà seguint.

I els espectadors no sabien que darrere dels bastidors també hi ha homes que moren en la fredor de l'enyorança.

Realment el teatre, per fora, és una cosa molt divertida; però per dintre... no en parlem per dintre.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2086, 20-XII-1918, p. 820)

DISCURS QUE DEVIA PRONUNCIAR
EN PEPE GIL EN EL TEATRE TÍVOLI
I QUE SE LI QUEDÀ A LA GARGAMELLA
PER MOTIU D'UNA RONQUERA

Senyores i senyors i cavallers:

Si pren la paraula un home com jo, que sóc un home d'acer, en un acte tan substancios, tan ample i tan morrocotut com és el que estem solucionant és perquè el beneficiat no té més remei que dir alguns mots. Ademés, jo sóc el Beethoven de l'agraïment, cavallers. Jo, pocs mots, però un cor més ample que el Vaticà amb ses dependències.

Jo, senyors, la meva biografia ha sigut curta però emblemàtica. Jo, com a bon valencià, me vàreig amamantar amb xufles. Me vàreig amamantar i en vàreig repartir de xufles. Els valencians som d'un modo que així que eixim del bressol, o sia *cuna*, ja estem a punt de treballar per a la humanitat a plantofada i ten-te dret i qui diu ten-te dret diu *tentetieso*. A l'eixir, doncs, dels bolquers d'una manera hiperbòlica, ponderativa i sistemàtica, vaig dir-me: quin ofici pendràs? I me vàreig fer comediant. Jo, senyors, el Gil afeitat, he sigut barba! Però quin barba! Jo no diré que hagi estat el Tolstoi dels barbes. Però tenia una veu tan cavernària, tan soterrània i contrabaixa que per fer de Comendador no n'hi havia cap en el planeta.

Jo no diré que hagués estat un Beato Oriol dintre les costums. També vàreig tenir els meus trencacolls. Tenia un cor tan enamoradís que així que veia una femelleta un xiquet ondulada i pantorrillosa els ulls me donaven tres voltes i adéu Gil; en Gil a l'aigua. En vàreig estimar unes tres dotzenes. Vàreig ésser el Dante de catorze Ofèlies i l'Ibsen de sis Julietes. Patí d'asma de tant estimar, fins que un dia me vàreig dir, prou! Deixa't de dones que et corsequen i si et vols entretenir, posa cria de cupletistes, que al mateix temps que les fas dones les fas ocells i les treus de l'antro.

Jo, senyors, he buïdat les cuines de mig Espanya. A prop dels fogons no ha quedat una cuinera que tingué un xiquet

d'hetxures que no l'hagi duta a l'escenari. Els donava llevor de cànem, i a cantar. Vinga el Ven y Ven! El *ven y ven* i anaven venint, i quan n'he tingut un bon ramat d'eixes criades esgarra-paes que jo amamantava en el meu pit, en vàreig anar omplint els cines i avui no hi ha local a les fosques on no refilin els ocells sortits del meu seno patriòtic.

Jo també, mal m'està d'alabar-me, he sigut el Marconi de tota la telegrafia sense fils, de concurs de tangos, que es ballen en el Continent. *El tango Gardenia, El tango Violeta, El tango Rosa* i el *Uno, dos, tres*, han sortit del cràneo d'en Gil. El cràneo d'en Gil és un sarau on hi dansen contrapuntats l'Ibsen, la Puleta, el gran Tolstoi, el mestre Giner, el Pinturero, la Llibertat, els Drets de l'Home, el Peral, el cabo primero, la Revolució social, el Asombro de Damasco i l'asombro de mi mateix que, amb tant bullit, cacauets i xufles, és raro que el meu cerebro no hagi esclatat salpicant de substància gris e intellecto tot Barcelona.

A més d'això, he estat naturalista i naturalment ho he estat en el teatro. Jo un dia vàreig fer eix programa: *La gatita blanca, Al agua patos, El ratón* i *El perro chico*. Gates, ànecs, rates i gossets; ja veuen si volen més bestiar ficat a dintre un escenari. Jo he fet el cartell d'aquest Tívoli, que és la nineta dels meus ulls; el Partenon de la Democràcia i el Senat de la Intelligència, amb totes les regles i les normes de l'Institut d'Estudis Catalans. Jo he convertit aquest local en Cort d'Amor de Clemència Isaura! Jo poso uns preus que no m'hi faig pobre perquè ja n'era abans de començar. Jo tracte al públic, que tant estimo, com si l'hagués portat en el meu seno. Jo he sigut l'Ignasi de Loiola del gènere ínfim nacional. I jo, per fi, com Cristobal Colon, he portat la nau als vermuts. Vermut de patentado, vermut popular, vermut de broma, vermut financiero, fins Torino, tots els vermuts. Fins vermut Nupcial, cavallers: Vermut per a entrar al sant matrimoni i vermut per entrar al cel el jorn que en Gil acabe els quartos o sien les forces físiques i m'envien ben llaurejat a pendre vermut amb sant Pere, el gran taquiller de la glòria.

I ara, senyors, ja he parlat prou. Com diu el gran Benavente en el pròleg dels seus interessos: Quan vegis aixecar el teló és

que comença la funció. El Vermut, que sóc jo, és magret. Però l'àpat ha estat substanciós. Sols vos demane una cosa, cavallers; que eixe transatlàntic que és el Tívoli no l'abandonu. Aquí no hi arriben els torpedos. Aquí hi trobareu un llimoner, que té uns braços amples i llargs com un dia sense pa per alcansar-vos a tots. Tolstoi deia: «Ven, ven y ven». Jo dic: «Venir y venir». Un petó de castedat al front i no en parlem més. He dicho.

(L'Esquella de la Torratxa, núm. 2106, 23-V-1919, p. 328-329)

SINDIQUEM-NOS

Els comediants de Madrid i, segons tenim entès, els de Barcelona, estan a punt de sindicar-se. Els maquinistes fa temps que ho estaven. Els acomodadors, creiem que també. Els autors varen ésser els primers. Els revenedors deuen estar que de què, i el públic que paga, segons diuen, es prepara, i fa bé, d'entrar en la lluita. El sindicalisme està tan de moda que aviat per veure un esquiro l'haurèm de veure dissecat dintre d'una vitrina... zoològica.

Això que tothom se sindicui fa por a la gent que es diu prudent, i en farà fins que sien del gremi, fins que sien afiliats a la federació dels prudents, que es titularà la S. D. P., essent així que hauria de comprendre's que, com més serem, no és que riguem més, però més ens repartirem el susto.

Nosaltres, encara que mals sociòlegs, creiem que com més se sindicui, més aviat vindrà l'equilibri, i que essent-hi tots, ningú es podrà plànyer; que lo que avui en diem «lluita de classes», acabarà senzillament per ésser tots «classe sindicada», i un cop tots classe, amb iguals drets de protesta, de demanda, de resistència o de mans caigudes, tot tornarà a aquell nivell que permet la nivellació que podem gaudir en aquest planeta.

Si els sindicats tan sols fossin uns quants, llavors sí que sempre guanyarien. La unió faria la força d'aquests quants i als desunits els tocaria el perdre... però el jorn proper en què el sindicalisme estigui tan generalitzat que tots n'estiguem, serà lo mateix que no n'estés ningú... I viceversa.

Lo que abans era força d'un contra un i un contra dos, serà la força d'un escamot contra un altre i aquest contra dos, i els dos contra els altres... i estem en paus. Els sindicats, per a fer comèdies, tindran de tractar amb els que escolten, els que escolten amb les empreses, les empreses amb els obrers, aquests i aquells amb els de més enllà, amb la unió de totes les *clagues* (La Confederació de la Claque), que també formarà un sindicat per a graduar l'aplaudiment o engegar la xiulada màxima... El sindicament no serà més que uns quants zeros darrera un u, i el tracte que abans era singular es pot dir que serà plural, i no-

més hauran canviat que les xifres. Tots els que abans valien per cinc valdran per cinc-cents, i compte rodó. «Jo vui tant», «Té», «Jo també», «Tingui». Suma, resta, i estem com estàvem. Una gran força en manarà una altra. Tindrem les mateixes rodes que un rellotget, essent un gran rellotge... I com que tot seran grans forces, així que la balança social hagi baixat d'una banda, anirà baixant l'altre platet fins a quedar a l'antic nivell, amb la sola diferència que així com abans a cada platet hi havia un quilo hi haurà un quintà, sumant les forces comunistes.

Lo que hi ha, que arribarà un moment que, com l'home es cansa de tot, l'evolució serà al revés. Aquell individualisme de l'Ibsen que tant varen aplaudir els obrers en els teatres del «Gran Paralelo», que diu que l'home sols és conscient quan va sol... tornarà a renàixer: serà moda desindicar-se, i els primers tindran l'avantatge d'anar sols... i ja hi tornarem a ésser. Avui els còmics, posem per exemple, demà els autors, i després el públic, faran funcionar teatres lliures d'indisciplina, i la llibertat farà tanta por com avui en fa el sindicalisme. És dir, que els avui sindicats passaran a ésser esquirols... i rodi la bola societària.

Per dissort, ai!, hi haurà una classe (i qui diu una diu més d'una), o sien els pintors de quadros, que tant serà que ens unim com no, que ens acoblem com que ens descoblem, que anem junts com malavinguts. Les coses espirituals no podran ser mai reglamentades i l'espiritualisme ha de quebrar. Contra el jornal mínim del pintor hi ha el jornal màxim del no vendre. A aquest joc, o sia balanceig, de l'oferta i de la demanda, com diuen els estadistes, podríem arribar-nos a unir els que faríem l'oferta, però encara s'unirien més els que no ens faran la demanda, i ja podem anar vagant, o donar-nos a pinzells caiguts, que un cop un pinzell caigut no hi ha qui el culli.

La pintura, la poesia, fins la novel·la, fins la filosofia, no són rengló de subsistències, així és que no han de subsistir. Tot-hom se'n pot estar, i se n'estaran. I de valent que se n'estaran! I això que avui en diem artistes, només servirem per a una cosa: perquè els Sindicats Generals dels Escollits de la Democràcia

ens facin aguantar la capa, llogant-nos un pis social, i amb l'ex-
cusa de les Arts hi hagi la Timba Sindicada, o sia L. A. S. de la
V. A. E. P., etcètera, etcètera.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2126, 10-X-1919, p. 650-651)

DE «REINA» A MENDICANT

Mercè Abella, l'actriu eminent del Teatre Català, vella, velleïta, impossibilitada de guanyar-se la vida, es troba avui en l'absoluta misèria, sense família, sense ningú; comptant només que amb la caritat d'uns pocs veïns, més generosos d'amor que de cabals.

I qui és Mercè Abella?

Mercè Abella és una glòria de Catalunya. Fou il·lustre companya de l'Isclè Soler, d'en Goula i de tants altres catalans de la seva època; fou la qui estrenà en el vell casal de la nostra escena les més celebrades obres: *El ferrer de tall*, *Batalla de Reines*, *Les esposalles de la morta...*

Mercè Abella donà molts dies de glòria al teatre de la nostra terra; els seus triomfs sorollosos es compten per dotzenes. A l'edat de deu anys, empesa per una vocació gran, irresistible, ratllant amb el foc sagrat dels escollits, començà a treballar per a l'art català. Actuà en diferents escenaris; debutà a l'Odeon, passà al Romea, i allà permanesqué anys i anys, essent la dama mimada del nostre públic, fins que, fallides les seves prodigioses facultats, tingué d'abandonar el temple... per arraulir-se a la porta com un trist captaire.

La «reina», aquella majestat fastuosa de *Batalla de Reines*, viu ara rellogada en un pis de mala mort, al cor de Barcelona, d'aqueixa Barcelona tan ingrata i desagradida que tant l'admirà. La «reina», aquella «reina», menja ara —quan menja— les sobres d'una fonda de sisos o el ranxo escadusser d'una taverna, com el més desdixat dels indigents.

Una dona eminent que camina al sepulcre, que se n'endú a la tomba una vida artística gloriosa, plena d'anècdotes, amb un fons de llorer com el seu, deuria ésser venerable com un monument històric, i no és de raó ni de sentiment humanitari que s'abandoni així.

Mercè Abella, l'excel·lent actriu que els nostres pares festejaven amb aplaudiments, es troba avui impossibilitada de guanyar-se el darrer mos de pa. Ho ha perdut tot amb la decadència de les seves forces físiques; tot, fins l'esperança de

tornar a trepitjar un modest escenari. Ara ja no pot fer ni allò tan trist dels comedians: els bolos de quatre duros setmanals.

Enmig de tanta penúria, voltada de mil desenganys, el record de les seves glòries pretèrites no poden fer sinó augmentar la infelicitat de la seva ànima adolorida. I són realitats, aqueixes, que pels mortals que fem la viu-viu semblen somnis de tan injustes i desesperançadores.

Per això, cal que els interessats en l'art del teatre facin quelcom en favor de Mercè Abella. Cal, quan menys, que truquem tots les portes de l'Ajuntament. Els senyors de la Comissió de Cultura que ara han donat deu mil pessetes per al centenari d'en Molière ens hi ajudaran.

Una gràcia de caritat per a la «reina» de *Batalla de Reines*; per a un sol que se'n va a la posta, a la posta eterna, de la que mai més ne tornarà.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2236, 12-I-1922, p. 21-22)

MOLIÈRE, ESTATUAT

No foren pas massa agraïts els ciutadans parisencs, pel que respecta a perpetuar en bronzo o en pedra la gloriosa memòria de Joan Baptista Poquelin, dit Molière. El gran comediògraf, el prodigiós psicòleg de les multituds, actor eminent i dramaturg únic, incomparable baix el punt de vista de l'originalitat, del relleu humà i de la creació escènica, no fou estatuat fins després de dos segles a comptar des de la seva naixença.

Mentre altres figures, polítiques i no polítiques, anaven omplint carrers i places, Molière es veia postergat si no oblidat dels seus conciutadans, als quals havia donat tant i tant llustre.

Ben clar ho constaten avui els textos francesos, que, amb motiu del tricentenari, ens parlen amb detall d'aqueixa llastimosa història.

Fou el 1773, en ocasió del centenari de la mort de l'autor d'*El malalt imaginari*, quan a proposta del benemèrit Lekain, els actors francesos es decidiren a alçar un monument a la memòria del gran còmic. Es donà una representació del *Tartuf*, en la que es recolliren poc més de tres mil lliures, esquistada quantitat que produí la fallida del projecte. Aleshores, el colós Molière, que es mereixia un monumentàs, s'hagué de contentar amb un «bustet», peça que es conserva, encara avui, en el Museu de la Comèdia de París.

Més tard, en 1818, la idea d'estatuar el genial home fou represa pel famós artista Talma. El fracàs sigué tan espantós que es conta que en la llista de subscripció no hi arribà a constar altre nom que el de l'iniciador.

Disset anys després, es formà un comitè d'actors i de literats, la flor i nata de la intel·lectualitat francesa, que amb penes i treballs pogué reunir la irrisòria suma de tres-cents cinquanta francs.

Ja havien passat més de dos segles del naixement de Molière, i es desesperava de poguer monumentar el parisenc il·lustre, quan en 1838 tingué lloc una funció especial de gala que proporcionà disset mil francs de benefici. Destinats aqueixos di-

ners al tan bescantat monument, al cap de poc temps fou inaugurada la modesta *Fontaine Molière* al carrer de Richelieu.

No cal dir, doncs, si l'eminent figura —en bronzo o en pedra— fou atzarosa i accidentada. Quasibé tant com en vida, de carn i ossos.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2238, 25-I-1922, p. 94-95)

CRISI TEATRAL

Realment val la pena que autors, artistes i empresaris se'n preocupin.

No fa gaire s'estrenà en un dels nostres principals teatres una obra de títol suggestiu, original d'un eminent dramaturg. La primera nit, un quart d'entrada a les butaques; ni una sola llotja ocupada; a les galeries, els obligats *clacaires* i quatre o cinc persones més. Indiscutiblement, això és que la producció teatral no interessa als barcelonins.

A la segona representació de la mateixa obra —un èxit, segons la crítica—, en el moment d'anar-se a alçar la cortina de l'escenari, el taquiller d'aqueix teatre havia venut una sola i única localitat.

Per encàrrec de l'empresa, i amb molts modes, un dels «acomodadors» anà a parlar amb l'heroi espectador que ocupava un seient de pati:

—Dispensi... Ja comprendrà que per fer la funció per a vostè sol!... Si no li sap mal, passi per la taquilla. Li tornaran l'import de la butaca, i si té el gust de venir un altre dia...

Inútil dir que a aqueix bon senyor, benemèrit «pagano», li costarà molt de decidir-se a tornar a posar els peus en aquell teatre.

Davant d'aqueixos casos, que semblen insòlits i que, no obstant, se repeteixen massa sovint, ja no fa estrany a ningú llegir en els cartells de determinats teatres les curioses propagandes que s'estilen avui dia. Com aquesta, per exemple, que és absolutament verídica:

«En vista del grandioso éxito, hoy, todos los días y siempre, la misma obra. Mañana, despedida de la compañía.»

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2246, 23-III-1922, p. 190)

LA MARIETA DE L'ULL VIU

Montjuïc, aqueixa muntanya tan nostra, que presenta tants caires històrics diferents, uns, altament suggestius, altres, profundament antipàtics, acaba d'ésser glorificada amb motiu de l'adaptació escènica de la famosa cançó *Baixant de la Font del Gat*, deguda als senyors Màntua i Amichatis. I la cançó també ha sigut glorificada, providencialment, en el més popular dels teatres del Paralelo, com si diguéssim a prop del seu bressol, a la falda de la muntanya, al cor mateix de les velles Hortes de Sant Beltran.

La cançó ha inspirat una obra dramàtica plena de vida i de bellesa. I l'escena més enlairada i més emocionant d'aqueixa obra és, precisament, tal com havia d'ésser, l'escena del naixement de la cançó:

Baixant de la Font del Gat
una noia, una noia...

Baixant de la Font del Gat
una noia amb un soldat.

Pregunteu-li com se diu.

Marieta, Marieta...

Pregunteu-li com se diu.

Marieta de l'ull viu.

La rival de la Marieta la inventa al peu de la Font, els que es troben a prop seu la diuen, els altres, muntanya avall la repeteixen, i mil veus l'escampen pels carrers i per les places de la nostra vella Barcelona.

La cançó neix d'uns llavis engelosits, envejosos, i la cançó s'escampa, avassalladora, dominadora; i esdevé canallesca en les boques de la gent baixa, i el poble se la fa seva, i l'espectador rep una forta emoció, sentint d'una manera plena, definitiva, tota l'elegia trista i grandiosa de la cançó popular.

Cançó que perdura a través dels anys i perdurarà a través dels segles.

I a aqueix perdurar —tasca de glòria— hi hauran contribuït, amb el seu art d'una discreció admirable i amb el seu gran amor a les coses de la terra, els sortosos autors d'aqueixa esquisida escenificació que s'està representant amb el més falaguer dels èxits en el cor mateix de les velles Hortes de Sant Beltran.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2251, 28-IV-1922, p. 271)

VETLLADES SELECTES AL ROMEA

Ja ho veurem. No fem calendaris. Dubtar massa aviat de les intencions del senyor que comanda la nau del Romea semblaria una mica de mala fe, i encara que tenim cent mil motius per a dubtar-ne, diem avui la veritat i la veritat és que l'anunci d'unes vetllades de teatre selecte al Romea ens ha omplert el cor d'alegria.

Carles Soldevila i Millàs Raurell són una garantia. Si la seva bona voluntat no s'estrella contra la roca de vulgaritat i mal gust que s'alça en aquella casa com un penyascal enorme, veurem coses fortes, estimuladores: Strindberg, Shaw, Dostoievski, Wedekind i altres faran extrèmer els fonaments d'aquell casal.

No sabem què hi dirà el públic. És de desitjar que el de *La Ventafocs* i *Per Catalunya* no hi vagi aquelles nits. Sí, seria millor que s'estalviés ell mateix un disgust. Però aquest aspecte, la veritat, no ens interessa, esperant que una altra mena de públic ompli el teatre quan s'hi donin vetllades selectes.

Ens interessa molt, en canvi, una altra cosa que anem a exposar ràpida i fracament: les obres d'aquests autors estrangers són allò que se'n diu *atrevides*, paraula vaga, imprecisa en aquest cas, però que l'uso perquè ens permet entendre'ns de pressa. *Atrevides* sota l'aspecte moral o el social o l'estètic, són aquestes obres. Són aquelles que els teatres rutinaris, *bourgeois*, no volen fer.

Ara bé, si un autor català —jo, per exemple— presenta una obra d'aquest caire als organitzadors de les vetllades selectes —suposant que l'obra tingui un valor artístic— li serà representada?

A un autor nostre, li serà tancada l'escena que s'obre per als *atreviments* de l'estranger? Al Romea s'hi ha fet *Santa Isabel de Ceres*; no s'hi ha pogut fer mai *La dama alegre*, per exemple. Ara s'hi faran *Els germans Karamazov*; no s'atreviran a reprisar o estrenar cap obra catalana de la mateixa envergadura realista i punyenta com, per exemple, *Les ales d'Ernestina*?

No us sembla, amics Soldevila i Millàs, que val la pena de meditar aquestes coses, d'ésser *valents* del tot i no a mitges?

Som uns enamorats del gran art de fora —més d'una vegada se'ns ha titllat d'estrangerisme— però el de dins, el nostre que té un valor, cal defensar-lo també, que el de fora prou que hi ha qui el defensa!

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2270, 7-IX-1922, p. 585)

LA TOS EN EL TEATRE

Una de les coses més insolentes, més grolleres, és la tos que agafa la gent quan va al teatre. Tots són més o menys senyors o pensen ésser-ho; tots són més o menys correctes, o pensen ésser-ne. Tots es guardarien com d'escaldar-se de rotar o de deixar anar qualsevol altra remor intempestiva. Però ningú s'aguanta un cop de tos.

I és que no saben que un cop de tos, al teatre, mereix un cop de puny. És que no saben que la tos, al teatre, és com un rot: una descortesia.

Una descortesia per als actors, per a l'autor i per als demés espectadors.

Jo, per exemple, que crec ésser una persona com les demés —sóc molt humil, ja ho veuen— quan he tingut un costipat fort, que ha sigut dues vegades en vint-i-set anys, o m'he quedat a casa o, si he anat al teatre, m'he tapat la boca amb un mocador. Són dos remeis molt senzills per a no portar-se com un salvatge en el teatre, perquè tothom té una casa, encara que no sigui en el passeig de Gràcia, per a quedar-s'hi uns dies, i tothom també té quatre pessetes per un mocador.

Quan un, amoïnat per aquesta tos que omple les sales d'espectacles, deixa anar un *psss* imposant silenci, els «tossidors» es giren molt estranyats a mirar-los, indignats gairebé. Els estranya que la seva tos, tan *chic*, tan de bon to, pugui molestar a algú. De seguida pensen per a explicar-se l'actitud de l'espectador correcte:

—Deu ésser periodista, deu tenir *pase!*

Perquè lo bonic del cas és que aquesta tos que s'encomana d'uns espectadors a altres com la verola, és una tos elegant. Tussen per elegància, per fer-se veure, perquè fa fi. No saben, els pobres, que lo que fa gairebé sempre és fàstic.

Tussen perquè és una mena de *santo y seña*, perquè es coneixen per la tos. Són una mena de maçoneria de gent mal educada, incivil.

Se sent una tos.

—Ara ha tossit el marquès d'Alella.

I, en senyal de cortesia, tussen tots els altres.

Quan el públic, el públic distingit, que és el de *general*,
consegueix imposar-se, els tossidos aristòcrates diuen:

—Uix! En aquest teatre no s'hi pot venir. Quina gentussa!

I tornen a tossir.

Algú diu després, en un intermedi, al bar, que això a l'estranger no passa. I és mentida. Això passa aquí i a l'estranger, perquè aquí i a l'estranger hi ha gent ximple.

Així com, per incorrecte, es prohibeix fumar, per què no es prohibeix tossir? Nosaltres ho arreglaríem de seguida, això.

Amb cada butaca —i pel preu que costa una butaca ja es podria fer— donaríem una capsa de pastilles. I si ni així aconseguíssim que a la sala hi hagués silenci, un morrió.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2289, 19-I-1923, p. 46-47)

EL BUST D'EN SOLER SURT DE NITS

A la plaça de Sant Agustí està passant un cas veritablement extraordinari, misteriós i fantàstic.

Tothom sap que al mig de la tal plaça hi ha el monument del gran actor que era el nostre Iscle Soler.

Tothom que hagi passat allí de dies, l'hauria pogut veure i quasi tocar.

Doncs bé, a l'ésser de nits, l'Iscla Soler desapareix.

Ens ho havien dit alguns veïns; ens ho varen dir altres amics que havien observat el fet, i nosaltres no ho volíem creure, però tant varen assegurar-nos-ho que vàrem volguer comprovar-ho, i realment el fet és certíssim.

L'Iscla Soler de nits és fora.

On va? Per què se'n va? No se sap. Serà cosa d'espiritisme. Serà un bust mèdiu o remèdiu; serà un miracle escultòric, serà lo que sia, però és un fet. Demanem an els llegidors que comprovin ells mateixos aquesta cosa enigmàtica. Se'n van, a l'arribar la nit, a la plaça de Sant Agustí, es planten davant del monument, veuran el pedestal de pedra, veuran el fris, veuran la inscripció i no trobaran l'Iscla Soler. No sabem com, però ell ha sortit, i fins que arriba la matinada no torna a enfilar-se dalt de la pedra.

És clar que el monument és tan baix, que aquestes eixides nocturnes les pot fer sense baixar escales, o exposar-se a rompre's el bronzo. Si en Pitarra, per exemple, no baixa i se'n va d'aquell *rasgo* de pedra monumental que li han posat sota dels peus és que té llums a l'entorn i rompre's la pedra d'alguna cama; que a poguer-ho fer sense perill, creiem que no se n'aniria de nits, sinó també de dies i si molt convé per un sempre més. Si en Colon no baixa de la columna és perquè es marejaria; si n'hi ha molts altres que no baixen, és perquè els barcelonins som uns homes que deixem fer i aguantem totes les fantasies per antiestètiques que siguin. L'Iscla Soler té la sort de poguer viure en uns baixos, al camp de la posteritat, i com que la plaça és bastant trista i es deu avorrir, en ésser la nit, quan no el veu ningú, s'aixeca del bust i apa, a córrer-la.

I si se n'anés a fer comèdia, encarnant en el cos d'algun altre còmic?

No ho creiem perquè el coneixeríem.

De tots modos, oh llegidor!, vés a comprovar lo que et dic i quedaràs esmaperdut.

Fins ara, de busts i d'estàtues, no fugien més que les del *Tenorio*; ara ja fugen les de Barcelona.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2295, 2-III-1923, p. 143)

«LA DOLORES» I CALATAYUD

A Calatayud, ara, després de tants anys, els ha agafat la mania de que en Feliu i Codina, en una *copla* del seu drama *La Dolores*, ofenia a les dones d'aquella terra aragonesa.

Aquest cas de tan estranya susceptibilitat i patriotisme el creiem digne d'estudi. Estudiem-lo, doncs.

No creiem nosaltres que hi hagi dret a ésser tan aragonès, o, quan menys, a ésser aragonès d'aquesta manera. Els de Calatayud no tenen raó. Home de Déu, i quina culpa hi tenen ells de que *La Dolores*, un ser imaginari, un ens de ficció, fos com fos? Si fins ni es pot culpar el pare, quan al pare li surt una filla amiga de tomaquejar, es pot culpar els aragonesos de Calatayud? No senyors, perquè l'honra dels homes i de les poblacions radica en un altre lloc del que vostès es figuren. I anem a la conclusió d'aquest primer punt: si no en tenen la culpa ells, els aragonesos de Calatayud, tampoc se'n poden sentir ofesos de la fictícia existència de *La Dolores*. Ademés cal pensar —i era l'hora de pensar-hi en comptes de fer aquesta mena de Jocs Florals de l'Honor— que una dona no són totes les dones, i comprendre que el pecat d'una d'elles no serà mai el pecat de les demés.

Per què s'han sentit ofesos, els de Calatayud? Perquè un autor dramàtic ha situat l'acció d'una obra seva —en la que hi intervé una dona enganyada— a Calatayud? Però, senyors, seguint aquest procediment, els madrilenys renegaran de la *Rosa* del *Juan José* i els italians de la *Lucrecia Borgia* i els sevillans del *Don Juan Tenorio* i els castellans de tot el teatre clàssic! I no n'hi ha per tant!

I encara se'ns acut una altra objecció: qui se'n recordava de Calatayud abans de que en Feliu i Codina escrivís *La Dolores*? Ens atrevim a dir que ningú, o que ben pocs: els del poble del costat, potser. Calatayud no tenia res notable: ni llonganisses, com Vic; ni ametlles, com Arenys; ni *chorizos*, com la Rioja; ni massapans, com Toledo.

La Dolores, doncs, no és l'oprobri de Calatayud, sinó la glòria.

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2368, 25-VII-1924, p. 477-480)

LA CRISIS TEATRAL

Això de «la crisis teatral», que és una qüestió difícil i, segons per a qui, transcendentalíssima, és també una cosa popular, tan popular com la primavera, per exemple. A nosaltres no ens interessen ni la primavera —que és l'època de les violetes, dels Jocs Florals, els crims passionals i les erupcions cutànies— ni «la crisis teatral». Però qui no ha sentit a parlar, una vegada o altra, de la primavera? Doncs és indubtable que també tothom ha sentit parlar de «la crisis teatral». Perquè aquesta crisi ja és una cosa axiomàtica. Així com es diu: «Ja arriba l'època dels bolets», es diu també: «Ja arriba l'època de la crisis teatral.» Perquè d'aquesta crisis, com de bolets, n'hi ha cada any.

Un amic nostre, malparlat i, sobretot, malpensat, diu que això és un quento dels empresaris. La crisi teatral l'han inventat ells per a, com tota la gent vil, explotar el sentimentalisme del públic i fer-lo anar al teatre. Si s'atreveixin, li dirien al públic:

—Aquesta comèdia no els ha agradat, ja ho veig. Però encara que no els agradi, jo els prego que segueixin venint al teatre. Pensin que abans jo era descarregador del moll, cirabotes, mosso de cafè. Ara m'he acostumat a vestir de senyor i a portar pedres cares als dits i corbata. He posat un pis a una dona dolenta que fa veure que m'estima. He comprat un automòbil: un 32 Hispano. Encara que aquesta comèdia no els agradi, sacrificuin-se, vinguin al teatre. És tan bonic, tan poètic, tan distingit, el sacrifici! Vostès són la meva salvació! Si no fan cas de les meves paraules, hauré de tornar a descarregar al moll —i em costarà molt de tornar-m'hi a acostumar!— hauré de renunciar a les pedres cares, a l'automòbil, a l'amor d'una dona dolenta, i costa tant deixar una dona dolenta! Costa més de lo que vostès es pensen!

Però els empresaris mai s'atreveixen a fer aquesta mena de confessions en públic. Per això, per pudor, s'atreveixen a parlar tan sols de «la crisis teatral», que és una cosa tan fantàstica com la primavera. Perquè, vaja, diguin la veritat: algú de vostès l'ha vista mai, la primavera, en la seva vida?

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2399, 27-II-1925, p. 142)

DE LA MANIA D'ESCRIURE COMÈDIES

Hem notat —ja fa temps que ho estem notant— que tota la gent que no té cap mena de condicions per a escriure comèdies, n'escriu. I fins algunes vegades les estrena. Les estrena perquè la majoria dels empresaris té la mateixa mentalitat —una mentalitat nul·la— que aquests senyors que escriuen comèdies sense haver d'escriure'n, sense poguer.

A nosaltres mai se'ns ha acudit fer un parell de sabates, o un pany, o un moble. Per què? Perquè sabem que faríem un disbarat. En canvi, a qualsevol sabater, a qualsevol manyà, a qualsevol fuster, se li acudeix fer una comèdia. I la fa, que és pitjor. I l'estrena, que encara és més pitjor. L'estrena, ja hem dit per què: perquè l'empresari bada, perquè l'empresari bada sempre, o gairebé sempre.

Nosaltres, francament, no comprenem aquesta afició que té la gent a convertir-se en autor dramàtic. Ni ens expliquem el perquè d'aquesta afició. Indubtablement deu obeir a quelcom misteriós que portem en els dintres més dintres de la persona. Però si sense ésser autor dramàtic també es pot ésser feliç! Si sense ésser autor dramàtic també es pot ésser bona persona!

Nosaltres, que, desgraciadament, sempre creiem lo pitjor, creiem que això, aquesta afició a escriure pel teatre que té qualsevol manyà, qualsevol sabater, qualsevol fuster, és una afició a fer patir. Perquè, fixeuvos com aquesta mena de gent —que viu d'una manera apacible i tranquil·la— sempre escriu drames espantosos d'aquells que farien plorar les pedres!

I és que resulta tan bonic fer plorar! Resulta tan divertit espantar el públic! —«Ara l'enganyarà!... Sí que l'enganyarà, sí! Ah, però l'home bo se n'enterarà! I quan se n'enteri es tornarà dolent!... Ai, que la mata!... Ai, que no la mata!... Té, ja l'ha mort!»—. És tan agradable veure plorar el públic!

Ve't aquí com ens expliquem nosaltres que tanta gent, que

en el fons és incapaç de matar una mosca, s'hagi aficionat a escriure drames dels que, si no fan patir del cor, poc se n'hi manca.¹

(*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2402, 20-III-1925, p. 189)

1. De totes maneres, no ens sembla una gent massa recomanable.

INDEX DE NOMS

- A ca l'antiquari* 241
ABELLA, Mercè 443, 444
ABRAMS, Sam 76
Acció Catalana 268
Agrupació Catalanista de Sitges 64, 64, 76
AGUILAR, Màrius 239, 258, 258, 263, 263, 266, 267, 267, 268
Al agua patos 438
ALADERN, Josep vid. Plàcid Vidal
ALARMA, Salvador 254, 256, 268, 386, 429
ALAS, Leopoldo 46
ALBA, Irene 328
ALCÁNTARA, Javier de 254
ALCOVER, Joan 97, 100, 118, 119, 151, 158, 221, 256, 270
Almanac de L'Esquella de la Torratxa 19, 158
Almanaque del Diario de Barcelona 156, 163, 187
ALMIRALL, Valentí 110, 111, 111
ALOMAR, Gabriel 97, 118, 119, 212, 232, 238, 238, 244, 335, 405
ALONSO, Cecilio 204, 206
AMENGUAL, Bartomeu 104, 186, 186, 187
AMETLLA, Claudi 224, 224, 226, 226
AMICHATIS [Josep AMICH] 448
ANACREONT 366
Anant pel món 19, 48, 49, 82, 162, 163, 285
ANDRÉ, Marius 74, 74
ANDREU, Marian 256
Anuari dels Catalans 257, 259, 259
ARISTÒFANES 221, 364
ARTÍFS, Josep 265
Associació Wagneriana 385
Ateneu Barcelonès 11, 59, 222, 324
Ateneu del Districte tercer 411
Auba 104
AUBARCA, P. d' 174, 174, 180
Aucells de fang 123, 158, 195, 196, 201
AUGET, Roland 256
AULÉS, Eduard 7
AVIÑOÀ, Xosé 59
BACH, J. S. 292
BAGARIA, Lluís 267, 271
Baixant de la font del gat 448
BALAGUER, Juan 236
BALAGUER, Víctor 443
BÁRCENA, Catalina 256, 348
BARÓ, Teodor 366
BAROJA, Pío 205, 206, 206, 209, 209, 212, 212, 213
Batalla de reines 443, 444
BATLLE, Carles 13
BAUSÀ, Jaume 73
BAVIERA, Lluís de 385
BEERBOM, Max 252

- BEETHOVEN, Ludwig van 385, 437
 BENAVENTE, Jacinto 107, 207, 438
 BERNAT I DURAN, Josep 160, 160,
 167, 167
 BERNHARDT, Sarah 75, 297
 BERNIS, Albert 385
 BERTRAN, Marc Jesús 67, 67, 87,
 87, 175-177, 176
 BERTRAN I PIJOAN, Lluís 111
 BERTRANA, Prudenci 244, 267,
 272, 335, 450
 BILLOTTE, Georges 85, 85, 272
 BIOSCA, Joaquim 73
 BLASCO, Eduardo 346-350, 435
 BLASCO IBÁÑEZ, Vicente 159
 BOMILL I MATAS, Jaume 217
 BONAVIA, Salvador 236, 238, 247,
 247, 249, 333, 391-393
 BORRÀS, Enric 100, 123, 132, 172,
 172, 197-199, 197, 198, 200, 236,
 240, 241, 256, 268, 300, 301, 328,
 331, 332, 341, 348
 BORRÀS, Jaume 435
 BOZZO, Ferran 239
 BROSSA, Jaume 28, 28, 29, 29, 31,
 36, 36, 38
 BRULL, Joan 73
Brusi vid. *Diario de Barcelona*
 BUENO, Manuel 205-207, 207,
 209, 212
 BURGAS, Josep 241, 256, 267
 BUSQUET, Carlos 236

 CABA, Antoni 328
 CABESTANY 331
 CABOT, Joaquim 205
 CABRÉ, Núria 20
 CABRÉ, Rosa 36, 37
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro 221,
 364
Calendari Català 106
 CALVO, Rafael 348
 CAMBA, Juli 256

 CAMBÓ, Francesc 268
 CAMPOS, Gustavo M. 329
 CANALS, Ricard 268
 CANALS, Salvador 199, 271
Canigó 386
 CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio
 116
 CAPDEVILA, Jaume 394
 CAPELLA, Jacint 98, 109, 140, 140,
 154, 171, 173, 198, 208, 208, 209
 CARNER, Josep 98, 100, 117, 180,
 185, 212-217, 212, 213, 215-217,
 386
 CARRION, Ambrosi 257, 272
 CASACUBERTA, Margarida 164
 CASAS, Ramon 18, 76, 76, 77, 205
 CASELLAS, Raimon 25-29, 25-27,
 31, 31, 33, 36, 36, 37, 39, 41, 45-
 47, 47, 76, 141, 149, 164, 168,
 168, 173, 284
 CASTELLANOS, Jordi 25, 41, 41, 74
 CASTELLS, Francesc 13
Catalònia 56, 56, 57, 59, 60, 60
Catalunya 98, 98, 99, 120, 151,
 151-153, 153, 168, 185, 185
Catalunya Artística 67, 73, 74, 87,
 87, 104, 104, 111, 113
 Centre Autonomista de Dependents
 del Comerç i de la Indústria 165
 Centre Nacional Català 70
 Centre Nacionalista Republicà 245
 Cercle Artístic de Sant Lluc 34
 CERVANTES, Miguel de 259
 CHABRIER, Emmanuel 292
Chantecler 315, 387, 388
 CHOPIN, Fryderyk 292
Cigales i formigues 55, 82, 85-87,
 86, 88-91, 89, 91-95, 100, 103,
 136, 144
Cinc minuts fora del món 7
 Círculo de Bellas Artes de Valencia
 100
 CLARAMUNT, Adrià 271
 CLARASÓ, Enric 76, 77

- CLARÍN vid. Leopoldo Alas
 CLAVÉ, Anselm 263
 Club Guerrita 349
 CODINA, Victòria 396
 Coliseu Pompeia 271
 COLOM I ESCODA, Francisco 62
Colometa la gitana 65
 COMILLAS, Marquès de 151
 CONTRERAS CAMARGO, E. 198, 199
 COROMINES, Pere 115, 268
Correo Catalán 156
Cors de dona 201
Cors joves 67, 67
 CORTADA, Alexandre 28, 29, 31-34,
 32, 33, 36, 38
 COSTA I FERRER, Josep 256
 COSTA I LLOBERA, Miquel 97, 118,
 118, 120, 120
 CREUHET, Pompeu 124, 161, 198
 CRICKBOOM, Matthieu 76
Cu-cut 107, 107, 111, 111, 113,
 117, 121, 121, 127, 131, 132, 161,
 162, 175, 184, 188, 200, 209, 224,
 224, 228
Cuca Fera 257, 257, 259, 261, 261
 CÚCHARS 435
 CULLA, Joan B. 44
 CURET, Francesc 245
- D'ANNUNZIO, Gabriele 221, 222,
 365
D'aquí i d'allà 98, 98
 DALMASES I GIL, Francesc 58
 DANTE 437
 DARÍO, Rubén 341
 DAUDET, Alphonse 259
 DAVÍ, Pius 85, 271, 271
De Tots Colors 224, 242, 244, 301
 DEBUSSY, Claude 292
Del Born al Plata 249
 DELGADO, Cecilia 330
 DELGADO, Grau 220
 DENFS, Lluïsa 7, 8, 8
- Després del miracle* 220
 DEZERT, Desdevises du 214, 214
Diario de Barcelona 22, 30, 31, 31,
 62, 62, 85, 113, 114, 115, 165,
 169, 186, 186, 187, 256, 358
Diario del Comercio 155
Diario Mercantil 156
 DÍAZ DE MENDOZA, Fernando 236
 «Discurs llegit a Sitges (amb motiu
 de l'estrena de *La intrusa*)» 18
 «Discurs llegit a Sitges en la tercera
 festa modernista» 44
Don Juan Tenorio 329, 433, 434,
 455, 456
 DONNAY, Maurice 221, 365
Dos pilletes 328
 DOSTOIEVSKI, Fiodor M. 450
 DOYS vid. Daniel Ortiz
 DUARTE, Àngel 44, 46, 128
 DURAN I VENTOSA, Lluís 217
 DUSE, Eleonora 75, 297
- ECHEGARAY, José 207
 Edén Concert 411
El Baluart de Sitges 111, 175, 188
El bombero 161, 161, 162
El bon caçador 19, 19, 22, 23
El bon policia 164, 188-190, 188-
 190, 192, 192, 193, 195, 195, 196,
 196, 201
El café de l'Esperança 175
El camí del sol 161, 200
El casament de conveniència 267,
 267
El català de la Mancha 435, 436
El Cine 256
El Correo Catalán 30
El daltabaix 215
El daltabaix/Las de barranco 249,
 325, 326
El despatriat 243, 243
El Día Gráfico 254, 255, 267, 267,
 268, 268

- El Diluvió* 86, 113, 113, 127, 155-157, 156, 157, 183, 184, 188, 256
El Eco de Sitges 55, 58, 64, 64, 65, 65, 74, 76, 100, 123, 159, 165, 166, 188
El Escàndalo 239, 350
El Espectador 346
El ferrer de tall 443
El Globo 157, 157
El guaraní 329
El Heraldo 205
El Imparcial 205
El jardí abandonat 76-78, 76, 77, 80-86, 95, 133, 136, 137, 162, 165, 271, 272, 272
El Liberal de Barcelona 113, 114, 116, 129, 155, 156, 160, 161, 186, 188, 198, 256
El Liberal 205
El mal caçador 22
El malalt crònic 97, 122-125, 123, 124, 126, 133, 138, 139, 168-170, 169, 201
El malalt imaginari 445
El místic 97, 98, 138, 143-146, 149, 151, 151, 152-155, 152, 154, 156, 157-158, 157, 160, 197-199, 198, 199, 211, 257-269, 301, 343
El Mundo 205, 205, 206
El Noticiero Universal 62, 62, 114, 129, 130, 129-131, 132, 155, 159, 169, 183, 186, 188, 236, 248, 256, 383
El Nuevo Mundo 397
El País 204
El pati blau 84, 97, 122, 132, 133, 135-139, 139, 140, 143, 185, 343
El perro chico 438
El pintor de miracles 243
El Poble Català 162, 163, 168, 172, 173, 176, 176, 181, 188, 194, 205, 207, 211, 211, 212, 212, 224, 224, 230, 243-245, 245, 256, 262, 262, 336
El poble gris 97, 98, 98, 122, 122, 126, 144, 159, 165, 201, 214
El pobre vidu 241
El prestidigitador 97, 122, 123
El ratón 438
El Rector de Vallfogona 111, 113, 115, 116
El reloj de Lucerna 329
El Resumen 256
El sàinet trist 432
El sarau de Llotja 19-21, 19
El senyor Josep falta a la dona 239, 241
El Sol 271
El tango Gardenia 438
El tango Violeta 438
El tango Rosa 438
El Teatre Català 245, 245-247, 247, 248, 255, 338, 340
El teatre per dins 222
El Teatro 198, 199
El terremoto de la Martinica 329
El triomf de la carn 241
El trobador 329
El vòls de las olas 353
El Xerraire 243, 243, 255, 256, 261, 345
Electra 70, 70, 328
Els allotjats 171, 173, 208
Els calaveres 128
Els caminants de la terra 18, 49, 50, 56, 88
Els conscients 61
Els de l'auca 254
Els germans Karamàzov 450
Els Jocs Florals de Canprosa 97, 98, 107, 108, 109, 111-113, 121, 123, 126, 133, 152, 161, 168, 184, 214
Els lladres 64
Els planys d'en Joan Garí 19, 19, 22, 23
Els pobres menestrals 164
Els punxasàrries 159-162, 160

- Els savis de Vilatrista* 201, 202, 228, 368
Els Segadors 64, 112, 117, 173, 204
Els vells 171, 215, 417
 EMERSON, R. W. 104
Empori 214, 214
 EPICUR 366
 ESCALAS, Fèlix 152-154
 ESCÓ, A. S. 270
 ESCRIU FORTUNY, Marian 62
 ESCUDERO, Tirso 198, 200, 331
Espanya 349
 ESPAÑA, Lluís de 206
 ESPAÑOL, Domènec 385
Espectres 360
 ÈSQUIL 302
 ESTELRICH, Joan 118
 EURÍPIDES 59, 302
- FABRA, Pompeu 28, 29, 32, 36
 FALP I PLANA, Josep 149, 385
 FARRAN I MAYORAL, Josep 233, 246, 246, 251
 FELIU I CODINA, Josep 456
Feminal 226, 226, 254, 260, 260
Feminisme 122, 123
 FERNÁNDEZ DE SOTO, Àngel 256
 FERNÁNDEZ SHAW 236
 FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco 199
 FERRER I CODINA, Antoni 128
 FERRERO 331
 FERRY 331
Flor de un dia 308
Flors del calvari 145
 FOLCH I TORRES, Josep M. 205, 217
 FONTANA, Josep 115
 FONTOVA, Lleó 15-17
 FORNET, Emilio 8
 FORTUNY, Carles de 215
 FRANCK, César 292
 FRADERA, J. 256
- FRANQUEZA, Ramon 130, 132, 160, 160, 162, 165, 166, 166, 167, 169, 175-177, 175, 177, 189, 189, 194, 195, 195, 197, 202, 202, 203, 247, 248, 248, 249, 335
 FREIXAS, Narcisa 226
Fulls de la vida 48, 49, 55, 101, 133, 199, 199, 300
- GALCERAN, Celestí 36
 Galeries Laietanes 254
 GALLÉN, Enric 20
 GALLO, El 348
 GAY, Joan 67, 76, 76, 165
Gedeón 198, 201
 GELABERT, Antoni 142, 142, 143
 GENER, Pompeu 46, 46, 213, 232, 375, 389
Gente bien 240, 240, 261
 GIL, Pepe 437, 438
 GILSON, Paul 292
 GIOL, Martí 243, 243
 GIRALT, Casimir 262
Glosari [Xarau] 204, 218, 219, 221, 222, 222, 223, 235, 241, 241, 384
Glosari [Xènius] 129, 196, 212, 215, 215, 219, 221, 364
 GODÓ I PLA, Enric 187
 GOMILA, Sebastià 236, 383
 GONZÁLEZ, Melitón 366
 GOTARREDONA, Miquel 132
 GOULA, Hermenegild 19, 236, 443
 GOYA, Francisco de 235, 384
 GRANDMONTAGNE, Francisco 207
 GRASSO, Giovanni 331
 GRECO, El 55, 235, 301, 384
 GUAL, Adrià 49, 56, 56, 60, 60, 61, 63, 73, 76, 87, 164, 164, 196, 215, 217, 236, 241, 246, 268
 GUERRERO, María 331, 356, 377, 387
 GUIMERÀ, Àngel 59, 85, 161, 171, 176, 177, 198, 215, 216, 217, 230,

- 230, 231, 231, 232, 240, 242, 248,
249, 257, 272, 342, 370, 371, 375,
398, 432
- Guzmán el Bueno* 360
- Hamlet* 362
- HAUPTMANN, Gerhart 43, 221, 222,
365
- HENNEQUIN 366
- Hernani* 36
- HERS, V. 167
- HINTERHÄUSER, Hans 84
- Hispania* 142, 142
- HORACI 227-230, 368, 369
- HUGO, Victor 36
- HURTADO, Amadeu 205, 256, 268
- IBSEN, Henrik 360, 437, 438, 441
- Ifigènia a Tàurida* 59
- IGGIUS, Bianca 355
- IGLÉSIAS, Ignasi 56-59, 56-59, 64,
65, 67, 68, 70, 71, 73, 73, 85, 87,
161, 171, 198, 213, 215, 216, 242,
243, 244, 245, 248, 248, 257, 272,
335, 336
- IGLÉSIAS, Joan 328-330
- Il·lustració Catalana* 38, 38, 39, 42,
167, 169, 171, 171, 174, 175, 177,
177, 180, 200, 224, 224, 226, 246,
254, 256, 259, 259, 260
- INDY, Vincent d' 292
- Institut d'Estudis Catalans 438
- Jardins d'Espanya* 79, 97, 138, 158,
162, 185, 199, 199, 204
- «Jardins de secà» 18
- JORDÀ, Josep M. 46, 46, 60, 69,
199, 248, 256
- JORI, Romà 243, 250
- Jovenut* 66, 66, 67, 67, 69, 70, 70,
72, 72, 73, 73, 77, 86, 86, 87, 105,
108, 111, 113, 115, 128, 139, 139,
140, 153, 154, 155, 165, 167, 185,
188, 200, 208
- Juan José 456
- JULIÀ, Martí 262
- JUÑER VIDAL, Carlos 156, 160,
161, 186
- JUNYENT, Oleguer 254, 254, 256,
429
- KARR, Carme 226, 226
- Ki-ki-ri-ki* 339, 421
- L'adoració dels pastors* 71, 147,
148, 294
- L'alegria que passa* 18, 49, 50, 52-
57, 56, 57, 58-66, 58-60, 62, 73, 74,
73-75, 82, 86, 88, 89, 91, 95, 100,
103, 123, 136-138, 149, 162, 165,
168, 174, 199, 211, 230, 301, 399
- L'argent* 24, 42
- L'arma* 241
- L'Atlàntida* 58
- L'auca del senyor Esteve* 78, 240-
243, 242, 243, 245-247, 248, 253-
256, 254, 255, 257, 257, 259-262,
261-263, 265, 344, 346, 428
- L'Avenç* 18, 18, 28-30, 28, 29, 31,
32, 32, 33, 38-40, 40, 45-48, 59, 141
- L'envelat de baix* 241
- L'Escena Catalana* 206, 224, 231,
238, 242-244, 245, 249, 267, 333,
334, 391
- L'escudellòmetro* 162, 162, 168, 168-
170, 170
- L'Esquella de la Torratxa* 12, 18,
19, 21, 45, 58, 61, 61, 63, 68, 73,
74, 107, 107, 113, 113, 114, 116,
116, 131, 150, 155, 160, 162, 167,
172-174, 172, 173, 179, 182, 184,
188, 218, 219, 219, 221, 221, 222,
223, 227, 231, 231, 232, 232, 234,

- 235, 236-238, 238, 239, 241, 243, 244, 245, 245-248, 247-251, 254-256, 255, 256, 258, 258, 267, 270, 270, 327, 332, 335, 343, 351, 352, 354, 357, 359, 361, 363, 365, 367, 369, 371, 374, 376, 378, 380, 381, 385, 386, 388, 390, 393, 395, 396, 398, 400, 402, 403, 406, 408, 410, 413, 415, 417, 419, 421, 422, 425, 427, 431, 432, 434, 436, 439, 442, 444, 446, 447, 449, 451, 453, 455-457, 459
- L'esquella de la torratxa* 417
- L'hèroe* 97, 98, 122-124, 126-130, 127, 129, 131-133, 131, 152, 156, 184, 197, 200, 215, 230, 351
- L'hipòcrita santificat* 252
- L'home de l'orgue* 15-19, 18
- L'homeatge* 241, 341
- L'indiano* 201
- La Almudaina* 73, 75, 100, 104, 119, 119, 120, 127, 142, 142, 151, 152, 158, 159, 186, 299
- La blusa* 38, 39, 42
- La bona gent* 189, 189, 201, 203
- La Campana de Gràcia* 113, 115, 116, 162
- La Catalüna/Catalunya* 212, 214, 214, 224, 224, 227, 246, 246, 249, 251, 251
- La Correspondencia de España* 198
- La corte de Napoleón* 328
- La dama alegre* 450
- La dida* 417
- La dona del senyor Josep falta a l'home* 239, 241
- La Estampa* 8
- La fada* 48, 49, 58, 59, 60, 72, 289, 292
- La febre d'or* 19-21, 24, 38, 39, 42
- La feminista* 97, 224
- La feria de Neuilly* 201, 201
- La filla del mar* 197
- La gatita blanca* 208, 438
- «La gent de l'esquena dreta» 18
- La Gran Vía* 330
- La intel·lectual* 223, 224, 224, 225, 226-229, 227-230, 368
- La intrusa* 18, 25, 27-32, 27, 28, 34-36, 38, 42, 44-49, 84, 282-284
- La Lectura* 74, 74, 86
- La lepra* 241
- La llei d'herència* 239
- La lletja* 174, 180-187, 180-187, 189, 190, 202, 203
- La mare* 201, 203, 205, 206, 206, 208, 209, 211, 211, 213, 222, 269, 343, 346
- La Marieta de l'ull viu* 448
- La merienda fraternal* 155, 353
- La mort civil* 360
- La morta* 161
- La Nació Catalana* 74
- La Nau* 223, 272, 272
- La Niña Gorda* 265
- La nit de l'amor* 159, 159, 162, 165-168, 165-167
- La Noche* 268
- La Paraula Cristiana* 108
- La Passió* 421
- La Patria* 86
- La pecadora* 197
- La Publicidad/La Publicitat* 44, 45, 44-46, 60, 61, 65, 67, 67, 106, 107, 113, 114, 113, 117, 155, 156, 166, 169, 180, 188, 188, 190, 199, 245, 256, 264, 264, 265, 267, 268, 268, 271
- La reina del cor* 64, 65, 67, 67
- La Renaixensa* 62, 62, 67, 70, 87, 87, 104, 111, 113, 117, 117, 122, 127, 128-130, 129, 130, 132, 140, 154, 167, 184, 184, 198, 208
- La Revista* 39, 85, 272, 368
- La Roqueta* 123
- La Rosons* 67
- «La suggestió del paisatge» 19
- La Tarde* 142, 143

- La tempestad* 329
La Tomasa 65, 70, 70
La Tosca 360
La Tradició Catalana 42, 43, 43
La Tralla 161, 200
La Tribuna 160, 165, 169, 170, 183, 186, 204-208, 206-208, 256
La Última Hora 120, 120
La Vanguardia 17, 19, 25, 25, 26, 27, 27, 28, 30, 35, 35, 36, 41, 45, 49, 58, 61, 63, 63, 67, 67, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 77, 86, 87, 87, 114, 114, 125, 129, 132, 133, 141, 148, 156, 168, 186, 188, 205, 207, 256, 281, 296
La Ventafocs 450
La Verge del mar 243, 244
La Veu de Catalunya 56, 60, 68, 69, 69, 73, 76, 77, 87, 106, 106, 107, 107, 111, 111, 112, 116, 121, 121, 123, 123, 127, 141, 151, 158, 167-169, 173, 180, 196, 209, 211, 211, 212, 215, 215, 217, 219, 220, 220, 223, 256, 256, 259, 259, 272
La vida i la mort d'en Jordi Friginals 104
 LAFERRERE, Gregorio de 249, 325
 LAGUARDA, Bisbe 244, 244
 LAPEYRA, Joan 66
 LAPLANA, Josep de C. 43
 LARRA, Mariano de 236
Las Noticias 114, 159, 160, 160, 167, 205-207, 207, 256
Las Provincias 100
Las vendimias 76
 LASERNA, J. 206, 236
 LEJÁRRAGA, María de la O 201, 201, 202, 202
 LEKAIN 445
 LERBERGHE 43
 LERROUX, Alejandro 155, 194, 353, 354
Les ales d'Ernestina 450
Les caramelles 65
Les esposalles de la morta 443
Les heures del mas 417
Les orientacions 246
 LLAMBROCHS 434
 LLANAS, Albert 111, 198, 423-425
Llibertat! 74, 97, 99-107, 100, 104-106, 114, 123, 125, 180, 185, 300
Llibre del dolor 98, 109, 127, 130, 140, 140, 142, 149, 208
 Lliga Espiritual de Nostra Senyora de Montserrat 379
 Lliga Regionalista 10, 105, 106, 117, 141, 151, 153, 211, 268, 434
 LLIMONA, Joan 268
 LLONGUERAS, Joan 217
Lo Somatent 58, 62
Lo Teatro Català 62, 62
Lo Teatro Regional 58, 62, 69, 70, 73
 LÓPEZ, Antoni 19, 158, 162, 162, 163, 190, 195, 201, 201, 222, 256, 268, 270, 271, 324, 428-430
 LÓPEZ CHAVARRI, Eduard 100, 119, 122, 122, 144, 145, 157, 157, 159, 159, 165, 187, 204
 LÓPEZ LLAUSÀS, Antoni 264
 LÓPEZ PICÓ, Josep M. 212, 217, 224, 224, 227, 227, 246, 257, 257
Los hijos de Eduardo 360
Los intereses creados 438
 LUJÁN, J. F. 46, 46
 MADRID, Francisco 267, 268
 MAETERLINCK, Maurice 25-28, 25, 27, 28, 32-34, 33, 37, 38, 42, 43, 45-47, 76, 93, 165, 221, 222, 282-285, 365
 MAEZTU, Ramiro de 212
 MÀNTUA, Gastó A. 448
Mar i cel 171
 MARAGALL, Joan 22, 23, 28, 28, 29, 30, 31, 31, 32, 32, 46, 59, 59, 60, 60, 85, 85, 161, 217, 342

- MARFANY, Joan-Lluís 55
Maria Rosa 197, 215
 MARIAL, Juli 205, 256
 MARCIAL 366
 MARGARIT 331
 MARQUET, Lluís 13
 MARQUINA, Eduardo 71, 71, 72, 76, 77
 MARQUINA, Rafael 214, 214, 217, 229, 229, 230, 254, 430
 MARSILLACH, Adolfo 114
 MARTÍ, Oriol 70, 77, 200
 MARTÍ I JULIÀ, Domingo 113
 MARTÍ I SABAT, Josep 217
 MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio 201, 201, 203, 206, 212, 256, 301
 MASERAS, Alfons 73, 104, 217, 251
 MASSÓ I TORRENTS, Jaume 29, 29, 48, 209, 289
 MASSOT I MUNTANER, Josep 43
 MATHEU, Francesc 38, 39, 42, 226
 MAURA, Antonio 131, 132
 MÉLLER, Tina 331
Memòries literàries. Històries dels meus llibres 39, 41
Mercure de France 74
 MESTRES, Apelles 68, 249, 401, 402
 MILÀ, Rogelí 433, 434
 MILLÀS-RAURELL, Josep M. 450
 MIQUEL I BADIA, Francesc 62
 MIQUIS, Alejandro 198
 MIRBEAU, Octave 221, 222, 365
 MIRÓ I TREPAT 256
Miss Barceloneta 271
Modernisme 55
 MOLAS, Joaquim 55, 92
 MOLIÈRE 362, 444-446
 MOLINÉ I BRASÉS, Ernest 122
 MONCERDÀ DE MACIÀ, Dolors 226
 MONNÉ, Anna 123, 418, 419
 MONTANER, Joaquim 268
 MONTERO, Joaquim 241, 339, 340
 MONTOLIU, Cebrià de 217
Montserrat 117, 171, 171, 178, 178, 180, 180
 MORAGAS, Miquel 385, 386
 MORATÓ, Josep 68, 69, 73, 77, 106, 106, 111, 112, 131, 132, 151, 167, 169, 171, 171, 172, 174, 175, 177-179, 177, 180, 188, 200, 217, 224, 224, 228, 246, 249, 257, 259-261, 259-261
 MORERA, Enric 48, 56, 58, 64-69, 65, 70-72, 87, 87, 88, 147, 162, 165, 165, 166, 168, 175, 268, 289, 291-293
 MORERA, Maria 268
Mossèn Janot 59, 197
 Museu de la Comèdia de París 445
 NIETZSCHE, Friedrich 104
 NIN, Joaquim 64
 Niu Guerrer 399, 400
 NOGUERA, Antoni 118
 NOLLA, Alexandre 239
 NORDAU, Max 385
 NOVELLI, Ermette 331, 355, 356
 O'CONNOR, Patrícia 201
Ocells de pas 201
 OLIVA, Víctor 217
 OLIVER, Miquel dels Sants 97, 118, 119
 OLLER, Narcís 19-21, 20, 24, 35, 37-43, 39-41, 215, 215-217, 268
Or i Grana 226, 226
Oracions 49, 55, 78, 94, 162, 199, 199, 201, 343
 Orfeo Català 48
 ORS, Eugeni d' 129, 164, 164, 196, 196, 197, 212, 214, 215, 217, 219, 220, 220, 221, 234, 236, 364
 ORTIZ, Daniel 44-46, 45, 61, 61, 65, 117
Otello 329, 360

- PAHISSA, Jaume 386
 PALOU, Maria 348
Pantalones 330
Papitu 224, 224, 226
Paradox rey 213
Parsifal 385, 421
 PASSARELL, Jaume 254, 270
 PASTOR RUBIRA, José 156
 PAZ, Enric 168, 185, 185, 187
 PEDREGOSA, Mn. 256
 PEI, Ramon 272
Pèl & Ploma 70, 71, 71, 72, 73, 73,
 76, 77, 78, 100, 138, 138, 197
Pèlleas et Mélisande 25, 25
 PELLICER, Carles 256
 PENA, Joaquim 77, 86, 86, 205, 385
Per Catalunya 450
 PERÉS, Ramon D. 74, 74, 75, 86
 PÉREZ ESCRICH, Enrique 154
 PÉREZ-GALDÓS, Benito 70, 207
 PÉREZ-JORBA, Joan 61, 159
 PÉREZ ZÚÑIGA 206
 PERIQUEL, FERNANDO 236
Perros de presa 328
 PEZZONI 329
Picardol 67
 PIERA, Antoni 217
 PIN I SOLER, Josep 257
 PINO, Roser 331
 PITARRA vid. Frederic Soler
 PLA, Josep 111, 111, 264, 264
 PLANA, Alexandre 268
 PLANÀS, Jaume 267
 PLANAS, Luis 236
 PLANAS I FONT, Claudi 62, 62
 POMÉS, Ramon 125, 132, 156
 POUS I PAGÈS, Josep 104, 104, 105,
 112, 113, 162, 162, 163, 163, 172,
 181, 184, 184, 205, 257, 268
 POVEDANO 330
 PRAT GABALLÍ, Pere 217, 251
 PRIMO DE RIVERA, Miguel 11, 252,
 265
 PUGÉS, Manuel 217
- PUIG, Dionís 389
 PUIG I FERRETER, Joan 73, 257, 450
 PUIGGARÍ, Josep 401
 PUJOL I BRULL, Josep 208
- Quatre Gats* 64
 QUINTERO, Hermanos 207
- RACINE, Jean 373
 RAFANELL, August 13
 RAHOLA, Carles 217
 RAMONEDA, Alfred 256
 RAS, Avel·lí 217
 REVENTÍS, Manuel 217
 REVENTÓS, Ramon 64, 256, 429, 430
 «Records d'estudi» 18
 RÉJANE 75, 297
Revista de Catalunya 267
Revue des Pyrenées 214, 214
 RIERA, A. 205
 RIPOLL, Francesc 60, 87, 87
 RIQUÈR, Alexandre de 173, 205
 RÒCA I ROCA, Josep 58, 61, 61, 63,
 63, 67-69, 67, 68, 73, 74, 74, 76,
 77, 77, 86, 86, 114, 114, 150, 150,
 173, 173, 174, 219, 236
 RODÉS, Felip 205
 RODRIGO, Antonina 201
 RODRÍGUEZ CODOLÀ, M. 186, 188,
 272
 ROMEU, Pere 64
 ROSSELLÓ, Joan 118, 118
 ROSTAND, Edmond 315
 ROTHWOS, Governador 128
 ROURA, Antoni 28, 46, 59
 ROURE, Conrad 110, 268
 ROVETTA, Gerolamo 221, 222, 365
 ROVIRA I VIRGLI, Antoni 223, 259,
 271
 RUSIÑOL, Albert 204
 RUSIÑOL, Maria 161
 RUSIÑOL I BOSCH, Jaume 263

- SADURNÍ, Celestí 65
- SAGARRA, Josep M. de 257, 264, 267-269, 268
- SAGASTA, Práxedes M. 116
- SAINATI, Alfredo 73, 73, 100, 106
- SALA, Ricard 224, 224, 227, 228
- Sala Parés 45, 76, 76, 77, 77, 98
- SALMERÓN, Nicolás 258
- Salomé* 421
- SALVATELLA, Joaquim 205
- SALVINI 331
- SAMBLANCAT, Àngel 256
- SAMSÓ, Joan 432
- SÁNCHEZ ORTIZ, Modesto 277
- SANS I BORI, Sebastià 30
- Santa Isabel de Ceres* 450
- SANTPERE, Josep 241, 257, 401, 421, 430
- SARDÀ, Joan 25, 34, 35, 35, 36, 37, 38, 40, 41
- SARDÀ I SALVANY, Josep 43
- SARDOU, Victorien 360
- SARMIENTO, Miquel 127, 160, 165, 169, 170, 183, 186, 188
- SCHOPENHAUER, Arthur 385
- SEDÓ, Artur 202
- Senyor Esteve 19-21, 240, 249, 253, 254, 257, 258-264, 258, 263, 269, 328, 344, 345, 355, 398, 399, 421, 429
- SHAKESPEARE, William 221, 283, 362, 365
- SHAW, Richard Norman 450
- Stegfried* 385
- Silenci* 60, 60
- Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans 241-248, 241-246, 250, 250, 335
- SIRJÀ, Francesc 217
- Sociedad de Autores Españoles 175, 177, 301
- SÒFOCLES 302
- Sol de la tarde* 201, 201
- SOLDEVILA, Carles 241, 268, 450
- SOLER, Frederic 9, 23, 48, 110, 118, 168, 168, 178, 179, 198, 286-288, 454
- SOLER, Gaietà 42, 42, 43, 44
- SOLER, Iscle 189, 337, 338, 417, 418, 443, 454
- Solidaritat Catalana 204, 207, 209, 212
- Sóller* 127, 174, 180
- SEGURA I TALLIEN, Josep 98, 152, 152, 153, 153
- STRINDBERG, August 450
- SUÁREZ BRAVO 385
- SURIÑACH SENTIENS, Ramon 87, 87, 217
- Talia* 161, 161, 176, 187, 188, 221
- TALMA, François Joseph 445
- Tartuf* 445
- Teatralia* 224, 224, 227, 228, 228, 229, 229, 230, 230, 233, 239, 251, 251
- Teatre Apolo 421
- Teatre Auditòrium 241
- Teatre Bosque 433
- Teatre Català 113, 168, 179, 193, 217, 228, 234, 236, 243, 245, 247, 248, 251, 257, 262, 288, 337, 340, 377, 393, 403, 414, 417, 432, 443
- Teatre Català (Romea) vid. Teatre Romea
- Teatre del Liceu 414
- Teatre Eldorado 74, 74, 205, 243
- Teatre Espanyol 239, 241, 244, 355, 435
- Teatre Euterpe de Sabadell 184
- Teatre Goya 348
- Teatre Íntim 49, 60, 60, 62-64, 62, 74, 78, 87, 153
- Teatre Líric 62
- Teatre Líric Català 65-69, 65-67, 69, 70-72, 70, 71, 85, 86, 87, 87, 88, 148, 237, 238, 294, 379, 380

- Teatre Municipal 218-220, 219, 244, 357
 Teatre Nacional 216, 227, 260, 261
 Teatre Novetats 15, 19, 21, 73, 73, 100, 106, 107, 220, 240, 241, 256
 Teatre Odeon 443
 Teatre Prado Suburense 27, 31, 188
 Teatre Principal 234, 241, 352
 Teatre Romea 19, 98-100, 98, 117, 123, 125, 127, 127, 128, 130-132, 130, 133, 152, 155, 156, 159-163, 159-162, 165-167, 166-169, 169, 171, 175, 175, 176, 176, 180-182, 183, 184, 188, 188, 189, 193, 195, 197, 198, 202, 203, 205, 207, 215, 216, 219, 224, 224, 226, 228, 234, 271, 271, 272, 396, 400, 418, 443, 450
 Teatre Soriano 239
 Teatre Tívoli 65, 66, 69, 70, 71, 73, 87, 437-439
 Teatre Verdi de Florència 396
 Teatre Victòria 254, 254, 255, 255, 257, 346, 428
 Teatro Alcázar 411
Teatro de ensueño 201
 Teatro de la Comedia 197-199, 202
 Teatro de la Princesa 197, 203, 205, 206, 208
 Teatro el Retiro 349
 Teatro Lara 349
 Teatro Nuevo 241
Terra baixa 197, 232, 375
Tetralogia 385
 Théâtre Antoine 412
 Théâtre de L'Oeuvre 25
 Théâtre de la Porte Saint-Martin 387
 Théâtre Libre 25, 35
 Théâtre Los Latinos 74, 74
 THUILLIER, Emili 348
 TINTORER, Emili 66, 66, 67, 67, 73, 86, 86, 105, 108, 127, 139, 153-156, 154, 158, 167, 185, 187, 187, 188, 194, 194
 Tipografia L'Avenç 15, 49, 76, 78, 86, 89, 124, 162, 164, 169, 182, 195, 285
 TOLSTOI, A. K. 437-439
 TORRENDELL, Joan 73, 118, 158
 TORRENS, Jaume 97, 174, 180
 TUBAU, Irene 328
 TWAIN, Mark 366

Un, dos, tres 438
 UNAMUNO, Miguel de 207
 Unió Catalanista 70, 129
 Unió Federal Nacionalista Republicana [UFNR] 262
 URGELLÉS, Manuel d' 217
 URRECHA, Federico 67-69, 67-69, 74, 113, 114, 127, 156, 156, 157, 188, 236
 UTRILLO, Miquel 59, 65, 68, 70, 198, 205, 300

 VALLE INCLÁN, Ramón del 206, 331
 VALLÉS, Emili 178, 178, 179
 VEHIL, Joan 432
 VERDAGUER, Jacint 71, 99, 144, 145, 147, 148, 148, 150, 151, 154, 157, 294, 295, 362, 386
 VERLAINE, Paul 26
 VIA, Lluís 72, 72, 73, 113, 128
Via crucis 161
Vida, obra i anècdotes d'en Santiago Rusiñol 270
 VIDAL, Cosme 113
 VIDAL, Plàcid 113, 149
 VILA, Maria 85, 271, 271
 VILANOVA, Emili 66, 198, 366
 VILCHES, Feimina 348
 VILUMARA, Maurici 205, 254, 256, 268, 429
 VINYAS, Joaquim 168, 169

- VINYES, Ramon 217, 236, 251
Visions i cants 23
- VITALLANI, Italia 73, 75, 75, 85,
 100, 205, 297-299
- VIURA, Xavier 217, 251
- VIVES, Amadeu 268
- VIVES PASTOR, R. 217
- WAGNER, Richard 47, 59, 79, 292,
 385
- WEDEKIND, Franck 450
- WHISTLER, James McNeil 26, 26
- WILDE, Oscar 421
- XIRGU, Margarida 268
- YXART, Josep 15-18, 15, 17, 24, 25,
 34-38, 35-37, 39, 40-42, 40, 41
- ZAMACOIS, Eduardo 331
- Zazà* 395
- ZEDA vid. Francisco Fernández Vi-
 llegas
- ZOLA, Émile 24
- ZORRILLA, José de 433, 434
- ZULUETA, Juan P. de 86, 86

SUMARI

SANTIAGO RUSIÑOL, HOME DE TEATRE	7
EL SACERDOT DE L'ART	15
L'entrada al món del teatre	15
Teatre nou	24
La proposta simbolista	49
L'AUTOR DE MODA	97
La conquesta del gran públic.	97
Concessions a la fera: humor, melodrama, escàndol i final feliç	158
La recerca de nous públics	197
XARAU.	211
Les escomeses dels joves	211
Xarau i la crisi del teatre català	218
Teatre contra noucentisme	242
EL MITE	253
<i>L'auca del senyor Esteve</i> , una obra de consens	253
Un gran homenatge per a una mala comèdia.	265
L'estrena d' <i>El jardí abandonat</i>	270
APÈNDIX. ARTICLES, DISCURSOS I CONFERÈNCIES DE SANTIAGO RUSIÑOL SOBRE TEATRE.	275
ÍNDIX DE NOMS	461



Aquesta edició de *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*
es va acabar d'imprimir el mes de novembre
de mil nou-cents noranta-nou
a la ciutat de Barcelona

M O N O G R A F E S
D E T E A T R E

Títols publicats:

31. Vladímir Maiakovski, *Sobre teatre*
32. Ricard Salvat, *Escrits per al teatre*
33. Edward Gordon Craig, *L'art del teatre*
34. Xavier Fàbregas, *Teatre en viu*
(1977-1982)
35. Rafael Pérez González,
Guia per recórrer Rodolf Sirera
36. Miquel M. Gibert,
El teatre de Joan Oliver

En preparació:

- Ricard Salvat, *Quan el temps es fa espai*
(*La professió de mirar*)

Santiago Rusiñol i el teatre per dins pretén guiar el lector per la història del teatre català del darrer quart del segle XIX i el primer terç del XX a través de la mirada lúcida, compromesa i irònica de Santiago Rusiñol, personatge carismàtic, artista reconegut i controvertit, dramaturg d'èxit, capdavanter del modernisme i antinoucentista convençut. El llibre, que l'autora ha escrit sobre els fonaments de la seva tesi doctoral *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, incorpora un ampli recull dels textos crítics, presentacions, homenatges, conferències, discursos i gloses que Rusiñol va dedicar durant tota la seva trajectòria artística i intel·lectual al teatre, gènere que va conrear ininterrompudament des de 1890 fins a 1930.

ISBN 84-7794-655-8



9 788477 946557