




Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

# **EL TEATRE DE ROSSEND ARÚS i ARDERIU**

Tesi doctoral

Programa de doctorat en

Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

Doctorand: Joan Rocamora Aguilera

Bellaterra, 2020

Director: Francesc Xavier Vall Solaz

Departament de Filologia Catalana. Facultat de Filosofia i Lletres.  
Universitat Autònoma de Barcelona

*Per a la Montserrat, que m'ha donat suport tots aquests anys.*

## **AGRAÏMENTS**

Al personal de les biblioteques que he consultat, particularment al de la Biblioteca Pública Arús i a Jordi Galofré.

Al director d'aquest treball, Xavier Vall, per les indicacions, consells i ajut i, especialment, per haver-me suggerit el tema de la tesi.

## ÍNDEX

|  |            |
|--|------------|
| <b>1. INTRODUCCIÓ</b> .....  | <b>7</b>   |
| <b>2. ELS INICIS</b> .....   | <b>12</b>  |
| 2.1. La inserció en el món teatral.....  | 12         |
| <b>2.2. Una precoç provatura romàntica: <i>La hija del sepulturero. Drama en 3 actos y en prosa</i> (1854, conservat fragmentàriament)</b> .....   | <b>18</b>  |
| <b>2.3. L'aproximació a la realitat social contemporània</b> .....   | <b>20</b>  |
| 2.3.1. <i>El senyor Pere, o Tot fugint se... casen. Comèdia en 2 actes i en vers</i> (1865)....  | 20         |
| 2.3.2. <i>Lladres de ciutat, o Vilesa i honradés. Drama en 4 actes y 1 epíleg escrit en prosa</i> (1865) .....   | 31         |
| <b>3. EL SEXENNI DEMOCRÀTIC</b> .....  | <b>44</b>  |
| <b>3.1. El teatre històric</b> .....   | <b>44</b>  |
| 3.1.1. Una paròdia: <i>Lo comte En Jaume, o Un drama en l'Odeon. Tragèdia, dramon, comèdia, peça, sainete, gatada, ximpleria o lo que siga en 2 actes, escrit com apropòsit per a una ignocentada, en prosa i vers, en català i castellà</i> (1869).....   | 44         |
| 3.1.2. <i>Ausias March. Drama en 4 actes, en vers i prosa</i> (1869/1870), traducció d' <i>Ausias March</i> de (1858), de Víctor Balaguer.....   | 65         |
| <b>3.2. Les obres polítiques</b> .....   | <b>67</b>  |
| 3.2.1 Les revistes .....   | 67         |
| 3.2.1.1. <i>1869, 1870 i 1871</i> .....  | 72         |
| 3.2.1.2. <i>Lo primer any republicà. Llanterna màgica que fa passar per davant de l'espectador tipus, figures i escenes que més valdria no veure-les puig són records fatals de l'any que per fortuna dorm ja la son de l'eternitat i això que encara no hi són les mes bones, o sia l'any 1872 en una estona. Revista política, econòmica, civil...</i> (1873)..... | 95         |
| 3.2.2. <i>Mai més monarquia! Actualitat política en 1 acte i en vers català</i> (1873).....  | 101        |
| 3.2.3. <i>Viva la federal! Apropòsit polític en 1 acte, dividit en 4 quadros, i en vers català</i> (1873).....   | 110        |
| <b>3.3. El teatre breu</b> .....   | <b>118</b> |
| 3.3.1. <i>Qui busca troba, o No desitjaràs la muller de ton pròxim. Peça, sainete o sombrada en 1 acte</i> (1870) .....  | 118        |

|   |            |
|---|------------|
| 3.3.2. <i>Lo pla de Palàcio. Peça en 1 acte, en vers y prosa, en castellà i català, escrita en menos temps del que es necessita per a representar-la si algú hi ha que s'hi atreveixi</i> (1871)..... | 126        |
| <b>3.4. La represa del drama contemporani: <i>Claudi F..., o ¿Qui és? Drama en un pròleg i 6 quadres</i></b> (1872).....  | 136        |
| <b>3.5. El teatre de màgia: <i>La Llúcia dels cabells de plata. Tragèdia màgica catalana de guassa, en 3 actes i 12 quadros</i></b> (1871) .....  | 151        |
| <b>3.6. El teatre al·legòric</b> .....  | 167        |
| 3.6.1. <i>Mai oblida l'amistat. Al·legoria a la memòria d'En Miquel Pujol i Santiñà, en 1 acte i en vers</i> (1871) .....   | 167        |
| 3.6.2. <i>La Societat del Born. Filantropia i diversió</i> (1873) .....   | 172        |
| 3.6.3. <i>La Caritat. Fantasia en 1 acte, dividit en 8 quadros, i en vers català. Obra al·legòrica anticarlina</i> (1874).....  | 177        |
| <b>4. LA RESTAURACIÓ</b> .....  | <b>184</b> |
| <b>4.1. La persistència del teatre polític</b> .....  | 184        |
| 4.1.1. <i>L'anticarlisme: Via fora Sometent!, o La pau en Catalunya. Inspiració patriòtica en 1 acte i 2 quadros, original i en vers català</i> (1875).....   | 184        |
| <b>4.1.2. La sàtira del sistema</b> .....   | 191        |
| 4.1.2.1. <i>Un ambo de regidors. Fi de festa en 1 acte i en prosa catalana</i> (1878) .....   | 191        |
| 4.1.2.2. <i>La mà oculta. Entreteniment per a passar l'estona en 3 actes, aplegat en prosa catalana</i> (1880) .....  | 207        |
| <b>4.2. El teatre de costums</b> .....  | 223        |
| 4.2.1. <i>A dos rals la entrada! Passatemps còmic líric baillable en 1 acte, dividit en 2 quadros, i en vers català</i> (1875).....   | 223        |
| 4.2.2. <i>L'home de la dida. Capritxo en 1 acte i en vers català</i> (1876).....  | 232        |
| 4.2.3. <i>Lo barber del rentamans. Humorada còmica en 1 acte i en vers</i> (1876), que parodia <i>El barberillo de Lavapiés</i> (1874), de Luis Mariano de Larra .....                                | 240        |
| 4.2.4. <i>Boigs fan bitlles. Modisme en 1 acte i en vers català</i> (1876).....   | 253        |
| 4.2.5. <i>Lo ball de la Candelera. Distracció honesta en 1 acte i en vers</i> (1877), adaptació d' <i>Un baiser anonyme</i> , d'Albéric Second i Jules Blerzy .....                                   | 263        |
| 4.2.6. <i>Cornellà, un minut! Estiraboc en 1 acte i en vers català</i> (1877).....  | 277        |
| 4.2.7. <i>Jo. Soliloqui en 1 acte i en vers català</i> (1877) .....   | 282        |
| 4.2.8. <i>Granotes al cove. Entreteniment en 2 estones en prosa catalana</i> (1878) .....   | 288        |

|   |     |
|---|-----|
| 4.2.9. <i>Un pas de comèdia. Entreteniment en 3 estones i en vers català</i> (1878).....  | 303 |
| 4.2.10. <i>Mister Hume. Extravagància en 1 acte i en vers català</i> (1880).....  | 323 |
| 4.2.11. <i>En remull. Entreteniment en una estona i en vers català</i> (1880).....  | 335 |
| 4.2.12. <i>La Patum, pim, pam, pum. Desgavell en 3 actes, original i en vers</i> (1881)....   | 344 |
| 4.2.13. <i>La cambrera. Comèdia en 3 actes i en prosa catalana</i> (1883).....  | 373 |
| <b>4.3. L'accentuació del melodramatisme</b> .....  | 384 |
| 4.3.1. <i>Un àngel! Drama català en 1 acte i en vers</i> (1878).....  | 385 |
| 4.3.2. <i>Primavera i tardor. Comèdia en 3 actes i en vers</i> (1886), reelaboració d' <i>Amor i constància</i> (1878).....   | 398 |
| <b>4.5. El cicle nadalenc</b> .....   | 422 |
| 4.5.1. <i>Los pastorets. Drama sacro-bíblic en un pròleg i 4 actes, dividits en quadros, escrit en vers català i tenint a la vista los antics autos sacramentals dels més eminents poetes de l'escena espanyola</i> (1875)..... | 424 |
| 4.5.2. <i>L'adoració dels tres reis. Drama sacrobíblic en 1 acte i 6 quadros en català i en vers</i> (1876).....  | 443 |
| <b>4.6. El teatre fantàstic</b> .....   | 453 |
| 4.6.1. <i>Los quatre pecats. Comèdia de màgia lírica baillable en 1 acte, dividit en 6 quadros</i> (1876).....  | 453 |
| 4.6.2. <i>La llanterna màgica. Viatge imaginari en 3 actes, dividits en 13 quadros, en vers català i un grapat d'idiomes</i> (1876).....  | 467 |
| <b>4.7. La recreació de la rondallística o de narracions popularitzades</b> .....   | 493 |
| 4.7.1. <i>Robinson II, primera part. Monòleg còmic i estrany en 1 acte de gran espectacle i en vers català</i> (1876).....  | 493 |
| 4.7.2. <i>La Ventafocs. Narració popular fantàstica en 3 actes, dividida en 11 quadres</i> (1877).....  | 503 |
| 4.7.3. <i>Les tres germanes. Cuento fantàstic en 3 actes, dividits en 8 quadres i en vers català</i> (1882).....  | 523 |
| 4.7.4. <i>La filla del rei. Cuento fantàstic en 4 actes i un pròleg, dividits en 23 actes</i> (1883).....   | 537 |
| <b>5. LES VERSIONS CATALANES</b> .....  | 560 |
| 5.1. <i>Les màquines de cosir. Anunci industrial en 1 acte i en vers català</i> (1880), traducció de <i>Las máquinas de coser</i> (1876), de Ceferino Treserra.....   | 560 |

|  |            |
|--|------------|
| 5.2. Amb Eduard Vidal i Valenciano, <i>La taverna. Drama popular en 9 quadros, altres tants de la vida real, inspirat i basat en la novel·la de l' eminent escriptor francès É. Zola L'Assommoir i arreglat en prosa per al teatre català</i> [a partir de la versió teatral de William Busnach i Octave Gastineau] (1884) ..... | 563        |
| 5.3. Amb J. M. de Lasarte, <i>Justícia catalana. Drama en 4 actes i en vers català</i> (1887), traducció de <i>Fueros y desafueros</i> (1858), de Francesc Morera .....  | 567        |
| <b>6. EL TEATRE EN CASTELLÀ .....</b>  | <b>570</b> |
| 6.1. <i>Una casa en Chamberí. Comedia en 1 acto arreglada a la escena española, en prosa castellana</i> (1875) .....   | 570        |
| 6.2. <i>Fausto. Drama fantástico en 5 actos, divididos en 17 cuadros, arreglado a la escena española, en prosa castellana</i> (1875) .....   | 570        |
| 6.3. Amb Joaquim M. Bartrina, <i>El nuevo Tenorio. Leyenda dramática en 7 actos, en prosa y en verso</i> (1880) .....  | 571        |
| 6.4. <i>El cazador de águilas. Drama en 4 actos y un prólogo, arreglado a la escena española, en prosa castellana</i> (1880) .....   | 572        |
| 6.5. <i>La huella del crimen. Drama en 5 actos y en prosa, arreglado a la escena española</i> (1881) .....   | 574        |
| 6.7. Amb Eduard Vidal i Valenciano, <i>Las aves de rapiña. Drama en 5 actos y en prosa castellana</i> (1885) .....   | 575        |
| 7.8. Amb Josep M. de Lasarte, <i>El doctor Lorenzo. Drama en 3 actos y un prólogo, dividido en 2 cuadros, en prosa castellana</i> (1886) .....   | 577        |
| 6. 9. <i>El comité de salud pública. Drama en un prólogo y 4 actos, en prosa castellana</i> (1887) .....   | 578        |
| 6.10. <i>Los buscadores de oro. Drama en 4 actos y un prólogo, en prosa castellana</i> (1888?) .....   | 579        |
| <b>7. CONCLUSIÓ .....</b>  | <b>581</b> |
| <b>8. SELECCIÓ BIBLIOGRÀFICA.....</b>  | <b>585</b> |

## 1. INTRODUCCIÓ

Rosend Arús i Arderiu (Barcelona, 1844<sup>1</sup> – 1891), tot i ser reconegut com un prohoms del seu temps, no ha estat prou estudiat ni valorat, especialment pel que fa a l'obra literària i, més en concret, a la teatral, com succeeix amb altres autors de la seva època, per la manca de desenvolupament dels estudis sobre segle XIX i, a vegades, per qüestions ideològiques. La faceta teatral, no tan sols com a dramaturg, sinó també com a actor, promotor i empresari i, en definitiva, home de teatre, ha estat eclipsada per la del filantrop i el republicà federalista i catalanista admirallista, però no se'n pot dissociar, perquè Arús concep el teatre com una eina de transformació social, que li permet transmetre valors i morals progressistes, sovint, encara que no exclusivament, al gust maçònic (la caritat, la fraternitat, la pau, la igualtat, la llibertat...).

Antigament, sobre Arús es disposava només d'esments en catàlegs i repertoris bibliogràfics, d'evocacions, com les de Conrad Roure,<sup>2</sup> semblances, notes de premsa, ressenyes o crítiques teatrals, entrades enciclopèdiques (entre les quals destaca la d'Antoni Elías de 1889), referències en escrits diversos històries de la literatura (particularment la de Tubino) i en escrits diversos.<sup>3</sup> En la recerca sobre Arús, va marcar una fita, sobretot pel que fa a la documentació, la tesi de llicenciatura de Jordi Galofré, dirigida per Jordi Rubió i Balaguer, sobre la Biblioteca Arús, presentada el 1975 a la Facultat de Geografia i Història de la UB, que va servir de punt de partida d'una biobibliografia (1976) i d'un llibre divulgatiu sobre el seu fundador (1989).<sup>4</sup> L'autor no

---

<sup>1</sup> En lloc de l'any de naixement que se sol donar habitualment, el 1845, en el *Diccionario enciclopédico de la masonería*, "escrito y ordenado" per Llorenç Frau Abrines i coordinat per Arús, Mexico: Editorial del Valle de México, 1976, vol. 1, p. 131, ja figurava com a data de naixement el 16 de juliol de 1844, p. 131. David DOMÈNECH, "Alma Libertas: Aproximació històrica a la Biblioteca Arús", Víctor OLIVA PASCUET (coord.); Montserrat COMAS I GÜELL (coord.), *Llum entre ombres, 6 biblioteques singulars a la Catalunya contemporània*, Vilanova i la Geltrú: Víctor Balaguer, 2011, p. 116-143, ha confirmat aquesta data mitjançant el Registre Civil i la partida de baptisme.

<sup>2</sup> *Recuerdos de mi larga vida*, Barcelona: *El Diluvio*, 1925-1927. Reedició: *Memòries de Conrad Roure: recuerdos de mi larga vida*, vol. IV-IX (a cura de Josep Pich i Mitjana), Barcelona: Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives; Vic: Eumo, 1993, per la qual cito.

<sup>3</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona: Fidel Giró, 1889; Francisco Maria TUBINO, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, (1879-1881), Reeditada: (a cura de Pere Anguera) Pamplona, Ugoiti Editores, 2003, edició per la qual cito; (amb un pròleg de J. M. Domingo i amb un índex d'Òscar Bagur i Marta Villalonga), Lleida: Punctum / Aula Màrius Torres, 2005.

<sup>4</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús: Rosend Arús i Arderiu (1845-1891) i la fundació de la biblioteca (1891-1895)*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història, 1975; *Biobibliografia de Rosend Arús i Arderiu (1845-1891)*. XI Premi Alòs-Moner. Conservat a l'Institut



aprofundeix, però, l'anàlisi de l'obra dramàtica d'Arús, encara que n'ofereix una panoràmica estimable.

Entre els aspectes d'Arús que s'han estudiat més, destaca la participació en la maçoneria.<sup>5</sup> Ha estat tingut en compte també com a ideòleg (p. ex, pel que fa a l'utopisme o al republicanisme i el catalanisme, que Pere Gabriel va aprofundir a les II Jornades Internacionals Literatura i República: Símbols i Mites, celebrades a la Universitat Adam Mickiewicz de Poznań, Polònia, el 7 i 8 d'abril de 2016).<sup>6</sup> També se l'ha emmarcat en els escriptors realistes.<sup>7</sup>

En l'esmentada trobada, Margalida Tomàs va abordar "La poesia de Rossend Arús",<sup>8</sup> faceta força desatesa, com bona part de la seva obra literària, si bé Enric Cassany n'ha analitzat el costumisme,<sup>9</sup> se n'ha estudiat força la participació en *La Llumanera de Nova York*, particularment per Lluís Costa,<sup>10</sup> i se n'han reeditat les *Cartes a la dona*, amb un estudi de Susanna Tavera,<sup>11</sup> obra de la qual s'havia ocupat ja Crexell.<sup>12</sup>

Pel que fa al teatre, un gran inconvenient és la magnitud de la producció teatral d'Arús, que ens ha deixat més d'una cinquantena d'obres, la majoria en català, incloent-hi adaptacions i excloent-hi les d'atribució dubtosa o no conservades. D'altra banda, fins a la publicació de les obres completes,<sup>13</sup> no se n'havien reeditat i moltes ni s'havien

---

d'Estudis Catalans, 1976; *Rosend Arús i Arderiu (1945-1891)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989.

<sup>5</sup> Pere SÀNCHEZ FERRER, *La maçoneria a Catalunya, 1868-1936*, Barcelona: Edicions 62 /Ajuntament de Barcelona, 1990; "Els maçons a Catalunya: nacionalisme i lliurepensament", *L'Avenç*, núm. 218, 1997, p. 15-19; *La Maçoneria a Catalunya, 1868-1947*, Premià de Mar, Clavell, 2008; Xavi CASINOS, *La maçoneria a Barcelona, dels inicis a l'actualitat*, Barcelona: La Busca Edicions, 2000.

<sup>6</sup> V., respectivament, Ferran AISA; Mei M. VIDAL(2004), *Camins utòpics. Barcelona 1968-1888*, Barcelona: Edicions de 1984; Pere GABRIEL, "Commemorations in 1879-1881. Symbols, republicanism and Catalan nationalism. The case of Rossend Arús i Arderiu", *The myths of the Republic. Literature and identity*, Emili Samper Prunera (coord.), Kassel, Edition Reichenberger, 2016. Entre altres estudis en que s'hi refereix, prepara una biografia sobre Arús.

<sup>7</sup> Rosa CABRÉ (2013), «Notes sobre els escriptors del realisme i la creació de la modernitat, 1868 – 1892», Josep M. DOMINGO & Anna LLOVERA (ed.), *Del realisme. Aproximacions i testimonis*, Lleida: Punctum, p. 121-199.

<sup>8</sup> Margalida TOMÀS, "An approach to the poetic work of Rossend Arús."

<sup>9</sup> Enric CASSANY, *El costumisme en la prosa catalana del XIX*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres, 1990; *El costumisme en la prosa catalana del XIX*, Barcelona: Curial, 1992.

<sup>10</sup> Lluís COSTA, *La Llumanera de Nova York (1874-1881), un periòdic entre Catalunya i Amèrica*, Barcelona: Llibres de l'Índex, 2012.

<sup>11</sup> Susanna TAVERA, estudi introductor i a *Rosend ARÚS I ARDERIU, Cartes a la dona*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Biblioteca Pública Arús, 2015.

<sup>12</sup> Joan CREXELL, "'Cartes a la dona' el primer llibre català als EEUU", *Serra d'Or*, núm. 214, 1977, p. 23-25.

<sup>13</sup> *Rosend Arús i Arderiu. Teatre complet I (1865-1873), i II (1874-1877)*, Magí SUNYER (Ed.), Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, Publicacions URV, 2019 i 2020.

imprès. N'he confrontat tots els manuscrits i edicions coneguts i he citat les obres per escenes a fi de facilitar la localització dels passatges en les diverses versions.<sup>14</sup>

La manca d'edicions ha afavorit que la faceta teatral d'Arús hagi estat ben poc estudiada. No manquen referències a Arús en panoràmiques teatrals,<sup>15</sup> per bé que hi són exigües. Xavier Fàbregues, tot i insistir a valorar-lo escassament, li atorga cert protagonisme en el seu *Teatre d'agitació política*,<sup>16</sup> a més de referir-s'hi més escadusserament en altres treballs. Aquest aspecte i, més en general, el component social han estat estudiats també per Carme Morell,<sup>17</sup> Marie-Pierre Caire,<sup>18</sup> Aurélie Vialette<sup>19</sup> i Magí Sunyer.<sup>20</sup> Sunyer, a més, ha prologat el teatre d'Arús (ressenyat per J. M. Domingo)<sup>21</sup> i altres edicions del seu teatre i n'ha publicat un estudi sobre els pastorets<sup>22</sup> Ramon Bacardit, a més de referir-se a Arús en la seva aportació a la *Historia de la literatura catalana*, molt recentment ha divulgat el teatre d'Arús en un article.<sup>23</sup>

---

<sup>14</sup> Pel que fa l'atribució de les lletres convé tenir present que poden evolucionar i depèn de la cura, igual que l'ortografia.

<sup>15</sup> Joan MALUQUER, *Teatre català. Estudi històric-crítich*, Barcelona: Imprenta de la Renaixensa, 1878; Josep YXART, "Teatro català. Ensaig històric-crítich", *Jochs Florals de Bcelona*, Barcelona: Estampa de la Renaixensa, 1879, p. 155-241. Recollit a íd., *Entorn de la literatura de la Restauració*, Barcelona: Edicions 62, p. 41-127, edició per la qual el citaré; Josep Maria POBLET, *Les arrels del teatre català*, Barcelona: Editorial Selecta, 1965; Francesc CURET, *Història del Teatre Català*, Barcelona: Aedos, 1967.

<sup>16</sup> *Teatre català d'agitació política*, Barcelona: Edicions 62, 1969.

<sup>17</sup> "Ideologies en el teatre català del sexenni democràtic i de la guerra civil (1868-1876)", Josep M. SOLÉ I SABATÉ (coord.), *Literatura, cultura i carlisme. III seminari sobre carlisme organitzat per la Fundació Francesc Ribalta i celebrat a Solsona els dies 18 i 19 de març de 1993*, Barcelona: Columna, 1995.

<sup>18</sup> *La vie théâtrale à Barcelone pendant le "Sexenio" Democratique (1868-1874)*, tesi doctoral dirigida per François Suréda, Universitat de Perpinyà, 2004. N'ha anat publicant altres estudis relacionats. V. <https://cresem.univ-perp.fr/le-cresem/membres/cv-caire-merida-marie-pierre> [Darrera consulta: 20/7/2020].

<sup>19</sup> "Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español: Literatura, música, representación", Maïtrisse, París, Sorbone Nouvelle, 2001; "Teatre efímer del carrer i director de barri: Rossend Arús i Arderiu", 15è Col·loqui Internacional de la North American Catalan Society, 2015; "Bricoleury director de barri: Rossend Arús i Arderiu y la performance del archivo." *Hecho Teatral*, núm. 17, 2017, p. 137-163; *Intellectual Philanthropy: the Seduction of the Masses*, West Lafayette: Purdue University Press, 2018.

<sup>20</sup> "First Republican Theatre in Catalan: Satires and Parodies", E. SAMPER (ed.), *The Myths of the Republic*, p. 23-40.

<sup>21</sup> "Rossend Arús i Arderiu. Teatre Complet, I. 1865-1873", *Els Marges*, núm. 121, 2020, p. 116-117.

<sup>22</sup> "Los pastorets de Rossend Arús: el primer gran espectacle nadalenc contemporani català", *Ara ve Nadal! Formes espectaculars en les festes d'hivern*, Editorial Afers, 2018, p. 267-277; "El dramaturg Rossend Arús i Arderiu", pròleg a *Rossend Arús i Arderiu. Teatre Complet, I. 1865-1873*. Barcelona: UB / BPA / Ajuntament; Tarragona: Publicacions URV, 2019, p. 9-61; "Pròleg" a Rossend ARÚS I ARDERIU, *Teatre popular*, Barcelona: UB; Tarragona: URV, 2020, p. 9-26.

<sup>23</sup> Enric CASSANY; Josep M. DOMINGO (dir.), *Història de la literatura contemporània*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2018 i Ramon BACARDIT, "El teatre de Rossend Arús", *Nívol*, 2020. <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre-de-rossend-arus-115682> [Darrera consulta: 26/8/2020].

S'han publicat també diversos treballs sobre el teatre d'autors que van col·laborar amb Arús, com Joaquim M. Bartrina,<sup>24</sup> Eduard Vidal i de Valenciano<sup>25</sup> i Josep M. de Lasarte (menys estudiat). La bibliografia precedent, el fet que es tracta d'adaptacions i una dificultat afegida de l'autoria compartida, m'excusen de no entrar tan a fons en aquestes obres. Evidentment, els estudis sobre altres dramaturgs poden servir també de context i de model metodològic. També s'ha avançat en el coneixement de la teoria dramàtica,<sup>26</sup> igual que en la taxonomia teatral.

Persisteixen, però, dificultats de classificació, en què, a més de recollir les denominacions de l'autor, atenent a les variants dels manuscrits o de les citacions de l'època, m'he valgut sovint de gèneres més amplis, no sempre prou definits, justament a fi d'agrupar obres diverses. Per exemple, dins de l'etiqueta "teatre de costums" s'engloben obres força diferents. Pel que fa a la periodització, he optat per les grans etapes històriques, atesa la implicació del teatre d'Arús en els canvis polítics i perquè no m'ha semblat oportú establir forçadament etapes de caràcter més personal.

Més en general, en poc temps, ha progressat força la recerca sobre el segle XIX i, específicament, sobre el teatre vuitcentista.<sup>27</sup> De totes maneres, queda encara molta feina per fer. És difícil estudiar l'autor quan encara no s'ha establert prou bé el seu context històric, ideològic, literari i teatral. Es coneixen poc alguns teatres o societats dramàtiques, no existeix una clara taxonomia dels gèneres i no se n'ha precisat gaire l'evolució, s'ha determinat poc el substrat popular, s'ha examinat escassament la

---

<sup>24</sup> V. particularment els treballs de Xavier Vall següents: "Joaquim M. Bartrina i Àngel Guimerà", *Joaquim M. Bartrina, entre les raons poètiques i les científiques*, Reus: Arxiu Municipal de Reus, 2002, p. 113-136; "Un poema de Joaquim M. Bartrina en lloança de Frederic Soler i de la Renaixença", *Literatura i cultura reusenca del segle XIX*, Reus: Centre de Lectura, 2005, p. 125-179; "Joaquim M. Bartrina, cervantista", *Anales Cervantinos*, núm. 51, 2019, p. 277-312; "La recepció de Baudelaire abans del Modernisme", *Estudis Romànics*, vol. XLII (2020), p. 203-225; "La ciència en la poesia de Joaquim M. Bartrina", *Studi Ispanici*, núm. 45, 2020, p. 69-106.

<sup>25</sup> Manel GÜELL BARCELÓ, *Folguem i treballem millor. El teatre vilafranquí en un pròleg, tres actes i un epíleg*, Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1993; "Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna (L'Assomoir)*, de Zola", *Olèrdola*, gener 1995-desembre 1996, p. 109-129, reeditada a J. M. DOMINGO; Miquel M. GIBERT (ed.), *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIXIX. El Vendrell 28, 29 i 30 de setembre de 1995*, Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000, p. 357-375; *Biografia (provisional) d'Eduard Vidal i Valenciano*, Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1999; Francesc FOGUET, "Vigència del teatre d'Eduard Vidal i de Valenciano", *150 anys de música. Societat Coral El Penedès*, Vilafranca del Penedès: Societat Coral El Penedès, 2012, p. 83-103; Magí SUNYER, "Vidal i Valenciano. Literature of a new society", *Catalan Review*, núm. 28, 2014, p. 171-188.

<sup>26</sup> Ramon BACARDIT; Miquel M. GIBERT, *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, Barcelona: Institut del Teatre, 2003, en què es publica la "decaloració" d'Arús i Eduard i Valenciano que acompanya la seva traducció de l'adaptació de la *La Taverna*.

<sup>27</sup> Enric GALLÉN, "Notícia sobre la recerca del teatre català del segle XIX", *Anuari Verdguer*, núm. 13 p. 307-326.

recepció de models estrangers... Amb tot, l'estudi d'Arús també pot contribuir justament a dibuixar la seva època i, en particular, el seu entorn teatral.

A més, molta documentació de l'època és encara desconeguda o poc explorada. En aquests darrers anys ha facilitat la recerca la digitalització de manuscrits, llibres i publicacions periòdiques. Així i tot, diversos documents s'han hagut de consultar presencialment a la Biblioteca Pública Arús (BPA), on es troba el fons d'aquest autor, la de l'Ateneu Barcelonès (AB), la Biblioteca de Catalunya (BC), la de l'Institut del Teatre de Barcelona, la Víctor Balaguer i l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, en què destaca el fons d'Artís.

Calia, doncs, un estudi complet i específicament teatral del teatre d'Arús. Al Treball de Recerca, vaig estudiar només la seva activitat teatral anterior a la Restauració.<sup>28</sup> He publicat tan sols una comunicació sobre el teatre d'Arús per al Congrés Internacional la Projecció Social de l'Escriptor en la Literatura Catalana Contemporània i el 17 de juliol de 2018 vaig exposar *Lladres de ciutat* en un seminari del Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània GELCC), del qual soc col·laborador.<sup>29</sup> Anys després, puc oferir un estudi global de l'evolució de la vasta producció teatral de Rossend Arús, contextualitzada en la seva vida i obra i en el món teatral del seu temps.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *El Teatre de Rossend Arús fins al final de la I República*, dirigit per Xavier Vall Solaz, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, 2005.

<sup>29</sup> "Un drama de Rossend Arús sobre la corrupció: *Lladres de ciutat* (1865)."

<sup>30</sup> M'hi vaig ocupar detalladament dels fons arxivístics, els estudis sobre Arús (particularment, sobre el seu teatre), la seva biografia i relacions, les seves primeres col·laboracions periodístiques (a *El Periquito*, *El Murciélagu* i *La Rata-pinyada*), la participació en diverses societats (particularment, Tertúlia Literària, Born, Pensamiento, Aurora, Flora, Talía, Moreto i Tertúlia Catalana), obres d'atribució dubtosa, pseudònims, teatres, actors... He descartat aquesta part, encara que n'he trobat més informacions. N'he incorporat, revisada, la relativa a la introducció d'Arús al món teatral i el comentari que hi vaig fer de la producció dramàtica d'Arús anterior a la Restauració.

## 2. ELS INICIS

### 2.1. La inserció en el món teatral

L'infant Arús vivia al carrer Bora del Rec, actual Rec Comtal, on el seu pare tenia un magatzem d'ultramarins, a poca distància de la fusteria del pare de Soler, al carrer Cremat Gran. Aquesta coincidència, però, no va molt més enllà. El 1847, Soler, uns cinc anys més gran que Arús, marxa a viure a la casa de la rellotgeria del seu oncle matern, Carles Humbert, al carrer Escudellers, en un tram que avui correspon al carrer Avinyó, on, passats els anys, s'instauraria la cèlebre tertúlia de la rebotiga de Pitarra.<sup>31</sup>

Rosend Arús i Arderiu és, en canvi, fill únic d'una família amb una economia folgada, tot i que va passar tota la seva infància i adolescència en un ambient popular i menestral. Prové d'una llinatge benestant de L'Hospitalet del Llobregat. El seu oncle Jaume Arús i Cuixart fou alcalde de L'Hospitalet els anys 1839-1840, 1856-1857 i 1874-1876. La mare, en canvi, era filla de Das (La Cerdanya). Com a homenatge als seus pares Arús va fer construir la Casa de la Vila de l'Hospitalet, que encara conserva la façana, i, a Das la Casa del Comú i les escoles municipals.<sup>32</sup>

S'ha afirmat que el dramaturg Francesc Renart i Arús era "parent pròxim" seu. En qualsevol cas, fora aventurat establir una influència literària sobre el jove Arús, ja que Renart i Arús va morir l'any 1853.<sup>33</sup> El pare de Rosend Arús, Pere Arús i Cuixart, va traslladar-se de L'Hospitalet a Barcelona l'any 1854 per instal·lar el negoci de comerç d'ultramarins. Jordi Galofré ens explica que el pare d'Arús era un bon negociant que, a banda del seu negoci, invertia a la borsa i en propietats.<sup>34</sup>

Durant la infantesa la seva fràgil salut va truncar la normalitat de la seva formació acadèmica, tot i que, tal com dedueix Galofré, tampoc era gaire disciplinat en els seus estudis, ans "un xicot amic de la broma i de la *barrila*."<sup>35</sup>

Arús va ser alumne del Col·legi Sant Isidor, situat a la plaça Santa Anna de Barcelona.<sup>36</sup> Albert Llanas, curiosament, també va assistir a aquest col·legi privat, per bé

---

<sup>31</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafí Pitarra*, p. 185-186; David DOMÈNECH, *Les nits de Pitarra. Aproximació a la Rebotiga de Frederic Soler (1863-1871)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2019, p. 117-126.

<sup>32</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu (1945-1891)*, p. 111-120.

<sup>33</sup> F. CURET, *Història del Teatre Català*, p. 107, en què s'assenyala el parentiu també amb Pere Nanot Renart.

<sup>34</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu (1945-1891)*, p. 14.

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 14.

que segurament tots dos autors no devien coincidir, ja que Llanas era quatre anys més gran que Arús. L'experiència de Llanas és tota una altra, i pensem que quatre anys de diferència devien ser determinants pel que fa a l'adscripció generacional. En tot cas, és interessant destacar que Xavier Fàbregas ens explica que els pares de Llanas van decidir portar el nen al Col·legi de Coll de Valldèmia de Mataró, a fi de "tenir-lo sotmès a una major disciplina."<sup>37</sup> Aquest fet ens indica que potser el Col·legi Sant Isidor no destacava pel seu rigor. Sigui com sigui, el propi Arús confessa a les seves notes autobiogràfiques que no era un alumne modèlic i que destacava pel seu esperit burleta "Era tal vez el más tremendo de la clase."<sup>38</sup> Una mostra d'aquesta precocitat satírica són els epigrames infantils que va escriure sobre el menjar al Col·legi de Sant Isidor: "Tant s'aprèn a aquest col·legi / que quan un se'n pot anar / exclama tothom que el vegi: / Fins ha après a no menjar."<sup>39</sup>

Aquest col·legi era dirigit pel prevere Josep Simon Ruiz, catedràtic a la Universitat Literària de Barcelona i membre de l'Acadèmia de les Bones Lletres. La formació d'aquest col·legi era de caràcter religiós, però va permetre al nen Arús desenvolupar les seves aptituds dramàtiques, ja que és en aquest col·legi, com veurem, on es creu que van ser representades les seves dues primeres obres.

La formació d'Arús va continuar afectada pel seu estat malaltís, del qual va recuperar-se a Das, encara que va viatjar per l'Estat espanyol i a París.<sup>40</sup> Va obtenir el títol del batxillerat l'any 1868 i també va cursar estudis de taquígrafia, a més d'ajudar el pare en el negoci familiar.<sup>41</sup> L'any 1873 va matricular-se a la Facultat de Dret de la Universitat de Barcelona i el setembre del mateix any a la Universitat de Girona, però no va anar més enllà en els seus estudis.

Arús va decantar-se per una vida ociosa i relacionada amb una forma o altra d'associacionisme. La seva situació econòmica benestant li ho devia permetre. Ara bé, la seva trajectòria destaca per una constància i seriositat a l'hora de desenvolupar les tasques d'aquestes activitats associatives. El llegat de les seves llibretes manuscrites ens permeten observar que Arús era una persona meticulosa, organitzada i treballadora. La seva activitat a l'organització de balls i representacions teatrals mostren una gran formalitat quan es tractava d'enllestir les feines de què es feia càrrec.

---

<sup>37</sup> Albert LLANAS, *Trenta anys de teatre*, Barcelona: Edicions 62, p. 7.

<sup>38</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 15.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 16.

<sup>41</sup> *Ibid.* A la BPA es conserven diverses llibretes de comptabilitat del magatzem aprofitades per Arús per fer-hi dibuixos o escriure-hi, sovint textos satírics.

Els passatges de la vida juvenil d'Arús tenen unes peculiaritats determinades pel seu medi, el barri de la Ribera i, en contret, el del Born. El microcosmos d'aquest barri de Barcelona manté en aquells anys unes peculiaritats diferenciades de les de la Barcelona. La proximitat a l'antiga Ciutadella militar, que havia estat atacada l'octubre de 1841 en una revolta bullanguera i enderrocada finalment durant la Revolució de 1868, el caràcter perifèric i menestral i la ubicació del mercat de majoristes del Born el converteixen en un indret amb personalitat pròpia i allunyada del centre bulliciós barceloní.

Coneixem algunes informacions sobre la seva biografia adolescent i sobre els companys de barri a partir de les llibretes manuscrites que va redactar l'autor i que es conserven a la BPA. Per exemple, Arús va acudir amb els seus companys a acomiadar els voluntaris catalans que marxaven a la guerra de l'Àfrica, que va inspirar les obres dramàtiques apologètiques de Josep Antoni Ferrer i Fernández i objecte de la sàtira a *La Botifarra de la llibertat* i *Les Píndoles de Holloway* de Frederic Soler.<sup>42</sup>

La precocitat literària devia forjar-se partir del seu contacte amb les expressions artístiques contemporànies. De les influències culturals i ideològiques que rep el jove Arús és important ressaltar dos fenòmens culturals lligats a la figura d'Anselm Clavé: els Camps Elisis i les festes de Carnestoltes.

A les llibretes manuscrites núm. 12 i 16 que l'autor va redactar en forma de diari ens explica que del març a l'octubre dels anys 1863 i 1864 va assistir als Camps Elisis del Passeig de Gràcia: es tracta d'uns relats en què s'explica les estratègies per aconseguir entrar de franc a aquestes funcions amb una colla d'amics -alguns dels quals continuaran units pel mateix grup posteriorment com a membres de la Societat del Born o de la Tertúlia Catalana.<sup>43</sup>

Els Carnestoltes també són una excusa per a la creativitat d'Arús i els seus amics, ja abans del seu ingrés a la Societat del Born el 14 de gener de 1865.<sup>44</sup> A la llibreta núm. 15 ens explica que durant el mes de gener de 1864 van realitzar dues "bromes", això que actualment en diríem *performances*. Una va consistir a disfressar el seu amic Higiní Xahueta d'os, de "francés." La finalitat era fer gresca a Casa Biosca, on

---

<sup>42</sup> Sobre la influència que va tenir aquesta aventura bèl·lica en el teatre català: Xavier FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, p. 61-81.

<sup>43</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 18.

<sup>44</sup> Llibreta 23, "1er año de pertenecer yo á la Sociedad del Born." Tot i que el fill del president Sebastià Junyent era amic i veí de Rosend Arús, el lligam amb la Societat del Born no s'estableix a partir d'aquesta relació. Arús hi explica que el motiu del seu ingrés es deu a la invitació que li van fer Josep Colomé i Francesc Feliu, membres de la Societat Flora.

més tard celebraven un ball de màscares: “penetré en la sala donde hicimos mil diabluras consiguiendo pasar un buen rato de gresca á la numerosa concurrencia que llenava la sala.” Una altra broma va consistir a parodiar una actuació de prestidigitació.

L’episodi que més enllaça amb les activitats de la Societat del Born és el corresponent a la llibreta titulada “14. Carnaval 1864. Mascarada que unos 40 hicimos parodiando los tres Toms y á la entrada del “Carnestoltes.” Aquesta “mascarada”, o sigui la rua, es va preparar al soterrani del Cafè Suís. La intenció, tal i com ens descriu Arús, és plenament paròdica:

que se procurase que esto fuese lo mas estravagante posible así como el adorno de los caballos; pero todos debíamos poner en su cabeza plumeros de los que sirven para quitar el polvo. En una palabra, que en trages y caballos se procurase hacer los tres Toms, pero ridiculizandolos.

La comparsa va sortir de casa de Sebastià Junyent, ja que el seu fill era un dels participants d’aquesta paròdia. La “mascarada” era una mena de versió juvenil dels Carnestoltes del Born. La comparsa va fer un recorregut des del carrer del Rec Comtal fins a la Rambla amb Ferran i va retornar pel Passeig de la Duana, el Pla de Palau i l’antiga estació de Granollers, i va seguir amb la comitiva organitzada per la Societat del Born.

El caràcter paròdic d’aquesta comparsa consisteix en la degradació dels símbols utilitzats a la festivitat dels Tres Tombs, convertits en simples objectes de la vida quotidiana:

La bandera se hace de un cubre-camas de Lluch y la arreglará Alejandro y sera colocada desde la mañana en casa de Junyent, en su 1er piso. [...] La bandera, en vez de los cuernos que quería poner Alejandro había una muñeca –nina- en su remate.

Un altre passatge interessant del jove Arús és el corresponent a la paròdia de la Sociedad Aurífera Catalana.<sup>45</sup>

Aquesta broma paròdica està explicada per Arús a la llibreta del seu fons personal que té com a títol “17. La Merdífera Catalana.” Els fets descrits corresponen al mes de juny de 1864. La Sociedad Aurífera Catalana explotava unes mines d’extracció d’or i tenia nombrosos accionistes al barri del Born. Fins a tal punt que a una cansaladeria situada al mercat del Born hi tenia exposat un giny que, a manera de promoció de la societat i en presència del públic, destriava de la sorra uns granets brillants que representaven ser or. Arús atribueix a l’activitat seductora d’aquest giny –

---

<sup>45</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 18.



segurament de caràcter fraudulent— la pujada considerable de les accions d'aquesta societat.

Un dels entusiastes i apologetes de la Societat Aurífera Catalana era un veí del carrer d'Arús, Bora del Rec. El veí va ser objecte de les mofes d'Arús i del seu amic Payerols, fins al punt que en assabentar-se'n va desafiar el segon. A partir d'aquest fet Marcel·lí Sala els va proposar la idea de parodiar l'Aurífera Catalana. El grup d'amics va constituir amb aquest objectiu la Societat Merdífera Catalana, que va distribuir fins a 500 accions litografiades. La directiva d'aquesta societat paròdica, que maldava per ser el més versemblant possible, estava composta pels següents membres:

President: Ramon Payerols  
Secretari: Marcel·lí Sala  
Químic de la societat: Eusebi Calafell

També en formaven part els germans Pere i Josep Rodes, Rufi Pich, Miquel Espiell, Francesc Serra, Eduard Arderiu, Jaume Lluch, Parellada, Paseta, Farrell i Junyent (fill de Sebastià Junyent). Marcel·lí Roca, que serà el primer president de la Tertúlia Catalana, va distribuir accions de la Merdífera Catalana.

El següent pas fou convocar els socis per a la junta que es realitzaria el 26 de juny de 1864, a través d'esqueles d'avís que es van distribuir pel barri. La paròdia es va prolongar diversos dies i convé pensar que pretenia ser una broma de llarga durada. Dies abans, la junta va viure una gran activitat per donar més relleu a la paròdia de la societat minera:

Durante el 23, el 24 y hoy 25 por la bora del Rech ha habido grande saragata pues todo eran llegar partes de todas las partes del mundo, partes á cual mas originales pues que unos pretendían ser del Emperador tal ó cual en demanda de acciones; luego de algun otro que en cambio de las minas cedia su ejército, su escuadra ó su tesoro, otros que hacian proposiciones para el transporte del producto de la mina. Todo esto escrito en todos los idiomas de manera que no había mas que ver, y todo en fin hace pronosticar para mañana dia de la primera junta general un rato de golgorio y de mucha broma.

Arús va prendre el nom d'un personatge amb connotacions escatològiques, Marqués del Cólico, que com la resta de socis havia pres un nom fictici al·lusiú al de la societat paròdica.

Finalment es va celebrar la junta, en què els socis discutien amb la directiva o escoltaven les disquisicions del químic de la societat, el senyor Diarrea. També es van llegir telegrams amb ofertes comercials i cartes escrites en diversos idiomes. Arús ens explica que entre les ofertes desestimades hi havia la de bescanviar la Societat Merdífera Catalana pel Canal de Suez.

La mofa de la societat d'extracció d'or no va acabar aquí i la el grup va continuar la paròdia amb la compra i venda d'accions durant tot l'estiu. Arús ens explica que “Hoy todo Barcelona se ha visto inundada de nuestras acciones y Marcelino Roca ha llevado hoy a la plaza y ha vendido algunas...” També ens indica que en va portar unes quantes “a Euterpe.”<sup>46</sup>

Les repercussions van ser més que festives, perquè a banda d'atacar aspectes relacionats amb l'honor, com havia succeït amb el veí ofès que els va desafiar, també va tenir conseqüències econòmiques i de prestigi sobre la societat original, tal i com descriu Arús:

Los de la sociedad “La Aurífera Catalana” estan que trinan echando mil pestes contra nosotros porque dicen que les hemos desacreditado sus acciones.

La participació d'Arús en diverses societats (particularment la del Born, que consagra una obra teatral, Pensamiento, ubicada en l'esmentada Casa Biosca, Aurora, Flora, Talía, Moreto i Tertúlia Catalana) va marcar la seva concepció i pràctica teatrals, com vaig estudiar detingudament al Treball de Recerca.

---

<sup>46</sup> Aquesta referència correspon als Jardins d'Euterpe o al teatre que tenia el mateix nom, que es trobava una mica més amunt d'aquests Jardins; tots dos situats a la banda esquerra del que actualment és el Passeig de Gràcia. El 1864 es va celebrar el IV Festival Euterpe organitzat per la Societat Euterpense d'Alsélm Clavé, que segons algunes notícies aquell any va acollir 2000 cantaires.

## 2.2. Una precoç provatura romàntica: *La hija del sepulturero*. Drama en 3 actos y en prosa (1854, conservat fragmentàriament)

Tenim notícia de dues peces escrites per Arús a la seva infància. Una és el sainet *Llegir, escriurer y...dejunar*.<sup>47</sup> Antoni Elías de Molins indica que és escrit en vers català i que va ser representat a un col·legi de Barcelona l'octubre de 1855.<sup>48</sup> Com conjectura Galofré degué ser al Col·legi de Sant Isidor.<sup>49</sup> No he trobat cap rastre d'aquesta peça, que ha estat considerada com a desapareguda i que el mateix autor no va tenir en compte a l'hora de confeccionar la llista manuscrita de les seves obres que es troba a la BPA.

De *La hija del sepulturero. Drama en tres actos y en prosa*, tinguda també per perduda, sí que n'he localitzat una pàgina, que podria semblar l'última, però més aviat hauríem de considerar que l'obra resta inacabada perquè el desenllaç no es resol del tot. Correspon a la pàgina 7 d'una llibreta que es troba a la BPA amb el nom d'"Escrits diversos", que conté poesies, articles i aforismes escrits per l'autor a l'adolescència. Aquesta llibreta s'inicia just a la pàgina d'aquest fragment del drama infantil i la numeració ens aporta una idea sobre quina podria ser l'extensió d'aquesta obra, si bé cal contemplar la possibilitat que la llibreta només en reproduís alguns fragments o bé formés part d'un esborrany incomplet.

Antoni Elías de Molins explica "Se estrenó en el Colegio en 2 de noviembre de 1859. Aunque no se ha impreso, se ha representado en varios teatros, especialmente en Cataluña."<sup>50</sup> Galofré, a més d'identificar el col·legi amb Sant Isidor, ofereix la hipòtesi que el manuscrit original d'aquest drama podria romandre al fons de Rafael Ribas, però el seu catàleg no recull aquest títol.<sup>51</sup>

Efectivament, el colofó del fragment conservat de *La hija del sepulturero* conté la referència de "Colegio de S. Isidoro", que indica, si més no, que va ser redactat al col·legi esmentat. Però la data que acompanya aquest text no coincideix amb les apuntades abans, sinó que es tracta d'una data anterior, el desembre de 1854. Precedeix,

---

<sup>47</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 27; i *La Biblioteca Arús*, p. 278.

<sup>48</sup> *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, vol. I, p. 173. F. CURET, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, p. 136, recull aquest sainet, una informació que imaginem que era obtinguda d'A. ELÍAS DE MOLINS.

<sup>49</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 27; *La Biblioteca Arús*, p. 278.

<sup>50</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 175.

<sup>51</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 297; Rafael RIBAS, *Catálogo General de las obras de esta galeria*, Barcelona: Archivo Central Lírico-Dramático, 1882.

per tant, *Llegir, escriurer y... dejunar*. I, sorprenentment, hauria estat escrita quan Arús comptava amb nou anys. Que la datació autògrafa no coincideixi amb la que aporta Elías de Molins podria fer pensar que aquest es referia a la data de la seva representació. Però la informació que ens aporta una llista manuscrita d'obres dramàtiques redactada per l'autor ens dissuadeix d'aquesta idea, ja que hi situa aquesta "estrena" al desembre de 1866.

El contingut del fragment que ha perdurat d'aquesta obra, que hem de considerar com a bastant destre, bé podria obeir a la col·laboració d'una persona adulta, potser els seus pares o algun dels professors del citat col·legi, si no es tracta d'una adaptació.

Reproduexo a continuació el fragment final de *La hija del sepulturero*:

Escuchemos y segun la ocasión y el modo obraremos.  
Sepulturero- Que tiempo más cruel!  
Eduardo- Oh es el sepulturero! Voy á desenvainar la espada y con ella en la mano subiré á la tapia y si acaso no me diere Elvira le pasaré el corazón (sube a la tapia y al momento está arriba un relámpago, hace ver su sombra al sepulturero que al verle amartilla las pistolas y se las presenta).  
Sepulturero- ¿Que intentais malvado? Venís acaso a perturbar el reposo a los que Dios ha tenido á bien concederselo.

*Colegio de S. Isidoro  
Diciembre 1854*

Galofré ha assenyalat ja altres mostres d'aquesta precocitat literària de diversos gèneres, que documenten diversos manuscrits de la BPA i que vaig comentar en el Treball de Recerca.

## 2.3. L'aproximació a la realitat social contemporània

### 2.3.1. *El senyor Pere, o Tot fugint se... casen. Comèdia en 2 actes i en vers (1865)*

Aquesta obra no va ser editada. El seu estudi s'ha realitzat a partir dels manuscrits que es conserven a la BPA (Arús II C1/15), que inclou els fragments guixats corresponents a les supressions que hi va fer el censor Narciso Serra. El fet que n'existeixi una altra còpia a l'AB (ms. 1066) ens porta a contemplar la possibilitat que fos representada posteriorment, potser a alguna de les funcions particulars que la Tertúlia Catalana feia al Teatre de l'Olimpo. Aquesta còpia no es correspon a la cal·ligrafia de l'autor, sinó a una lletra i paper semblant a d'altres obres dramàtiques d'Arús que es troben a l'AB.

L'exemplar conservat de *Lo senyor Pere*, que va passar la revisió de la censura, teatral conté una nota signada pel dramaturg i censor Narciso Serra: "Examinada esta comedia no hallo inconveniente en que su representación se autorice, con las supresiones hechas. Madrid 9 de junio de 1866." D'altra banda, el catàleg d'obres que havien passat per la censura confirma que *Lo senyor Pere* va obtenir el permís per a la seva representació aquest dia i que l'obra havia estat tramesa per l'empresa del Teatre Tirso de Molina de Barcelona.<sup>52</sup> Però també sabem, a través d'una carta adreçada per Narciso Serra a Arús, que l'autor havia enviat dos exemplars de l'obra al domicili particular del censor, a Madrid, el 3 de maig d'aquell any.<sup>53</sup> Serra explica a Arús, cordialment, que perquè l'obra pugui passar la censura ha de seguir els protocols habituals: els exemplars s'han de presentar al Govern Civil de Barcelona, perquè aquest els remeti al de Madrid, que els farà arribar al Ministeri de Governació. El 30 de maig l'obra hi va ser registrada.<sup>54</sup>

Elías de Molins també ens informa que "Habiendo la censura de imprenta hecho grandes supresiones, no pudo ser representada en marzo de 1866, en el Teatro Tirso de

---

<sup>52</sup> Natividad MORENO GARBALYO, *Catálogo de los documentos referentes a las diversiones públicas, conservado por el Archivo Histórico Nacional*, Madrid: Dirección General de los archivos y bibliotecas, 1959, p. 367, (ms. 4699).

<sup>53</sup> Aquesta carta, datada a Madrid el 8/5/1866, es conserva a la BPA, entre la documentació personal de l'autor encara pendent de classificar.

<sup>54</sup> N. MORENO, *Catálogo de los documentos*, p. 367.

Molina.<sup>55</sup> És clar que aquesta informació parla d'una estrena que s'havia de realitzar al març, però no és fins el de 3 de maig que Arús fa arribar els exemplars de l'obra al domicili del censor. D'altra banda, l'empresa del Tirso no els va enviar a la censura pels canals correctes fins el 30 d'aquest mes. Si no es tracta d'un error, podem suposar que aquests tres mesos transcorreguts per superar els entrebancs de la censura devien frustrar l'estrena de *Lo senyor Pere*, sumat al fet que l'obra només va obtenir el permís per a la representació amb les supressions indicades.

La supressió dels fragments més incòmodes era la política habitual de Narciso Serra com a censor, tot i que també havia impedit la representació de la totalitat d'algunes obres com *Los dos renegados* (1864), per qüestions de moral religiosa i també va intentar prohibir la *Revista de 1865* de J. M. Gutiérrez de Alba, pel seu contingut polític.<sup>56</sup> Uns impediments que Arús no es trobarà en el futur amb les seves revistes polítiques ni amb la resta d'obres que seran representades durant el Sexenni Democràtic, quan es va establir la llibertat d'impresma i va ser anul·lada la censura teatral.

Tot i aquesta sèrie de dificultats, a mitjans de juny la premsa anunciava que l'obra havia superat la censura, fet que ens fa pensar que encara es contemplava la possibilitat de ser estrenada:

La censura de teatros ha autorizado la representación de la comedia catalana en dos actos titulada: "L' senyor Pere ó tot fugint se casan," en la qual se han echo supresiones en algunas escenas poco convenientes.<sup>57</sup>

Una hipòtesi que explicaria el fet que no es representés durant aquest mes és que les temporades teatrals es cloïen normalment al juny, per donar pas a les representacions dels teatres d'estiu del Passeig de Gràcia.<sup>58</sup> Poc després el Teatre Tirso de Molina va passar a ser la seu del Club dels Federalistes.

Com veurem, *Lo senyor Pere* és una comèdia de dos actes i en vers, que convé emparentar amb el sàinet per alguns aspectes, però per altres, com la seva extensió, encaixa en la comèdia. És aquest el terme que acompanya el títol al manuscrit autògraf

---

<sup>55</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 173; J. M. POBLET, *Les arrels del teatre català*, p. 136-138, en destaca que "Donat el temperament i les idees d'Arús, hom comprèn la topada." Poblet fa una valoració en què sembla que no té en compte que aquesta primera obra d'Arús tenia un caràcter iniciàtic, en uns anys en què l'autor encara no estava tan polititzat ni pertanyia a la maçoneria.

<sup>56</sup> David T. GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 364-373.; Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Univesidad de Zaragoza, 1982, p. 205.

<sup>57</sup> *Diario de Barcelona*, 14/6/1866, p. 5806.

<sup>58</sup> C. MORELL, *El teatro de Serafí Pitarra*, p. 80-86.

de l'obra i també és el gènere en què l'han situada algunes referències. Tanmateix, el propi autor la classifica a la pàgina que clou el manuscrit com “Surada'm dos actes.”

L'obra està situada a Sant Hilari el 14 d'agost de 1865. Sabem que Arús mantenia lligams amb aquest poble, on passava algunes temporades de vacances. Més concretament coneixem, gràcies a les seves llibretes manuscrites, que s'hi va refugiar a principis d'agost fins a finals d'octubre de 1865, fugint de l'epidèmia del còlera que s'havia declarat a Barcelona a mitjans d'estiu.<sup>59</sup> Per aquest motiu també es va desconvocar el segon ball de la plaça de Sant Agustí, del qual Arús era un dels seus principals promotors. Uns rodolins de l'auca de la seva vida escrita el 1868, guardada a la BPA, també ens informen sobre la seva llarga estada a aquest poble: “Va á S. Hilari / y no pot tornarhi.” Igualment, dona notícia de la seva primera obra adulta amb el rodolí “Per no fe cosas á medias / escriu també comedias.” Ho il·lustra un dibuix on apareix una geganta amb l'escut de Barcelona per faldilles sostenint una cinta amb la inscripció del títol d'aquesta comèdia. La vinculació d'Arús amb Sant Hilari es va mantenir amb els anys. Una mostra d'això la trobem al calendari de l'*Almanach de Lo Xanguet* de 1868. La pàgina corresponent al mes d'agost està il·lustrada amb un dibuix en què apareixen un pare que s'adreça a la seva filla, acompanyat d'aquest rodolí:

¿Te probará Sant Hilari?  
-Sí. (En Rosendo sol anari)<sup>60</sup>

El dibuix sembla remetre al contingut de *Lo senyor Pere*. Però encara sembla menys casual el fet que aparegui el nom de “Rosendo” vinculat a aquesta població i situat precisament a la plana corresponent al mes d'agost, quan l'autor hi residia i dates en què està situada l'obra, si bé aquesta és anterior i es tracta del mes d'estiu per excel·lència. La referència és escadussera, però aleshores el nom d'Arús no prolifera a la premsa.

Hem de suposar que *Lo senyor Pere* va ser escrita durant els mesos de novembre o desembre de 1865, ja que el manuscrit d'aquesta obra conté la localització de “Barcelona” a la primera pàgina i Arús va retornar de Sant Hilari a finals d'octubre d'aquell any, tal i com indiquen les seves llibretes manuscrites.<sup>61</sup> En tot cas, el contingut d'aquesta comèdia està lligat a la vivència de l'estada del dramaturg en aquesta població

---

<sup>59</sup> La informació sobre el retorn de Sant Hilari a finals d'octubre prové de la llibreta autògrafa de la BPA “Nº 24. La Tertulia catalana. Casino Molas, 25. 1865-1866. 1ª temporada.” La relativa a la localització d'Arús en aquesta població ja a principis d'agost de la llibreta continua: “25. Baile de S. Agustin. 2º año. No pudo tener efecto por motivo del cólera. 1865.”

<sup>60</sup> *Lo Xanguet: almanach per l'any...*, 1868, p. 12.

<sup>61</sup> *Ibíd.*

durant els mesos d'estiu de 1865. Més concretament, l'argument de *Lo senyor Pere* ens descriu l'impacte social de l'epidèmia del còlera que es va declarar a Barcelona durant aquest període, fet que va obligar molts barcelonins a fugir de la ciutat. Un cas que manté similituds amb el de la redacció del primer drama de Frederic Soler, *Les joies de la Roser*, del qual sabem que va ser escrit a Hostalric.<sup>62</sup> Els dos autors es van refugiar a poblacions del Montseny durant els mesos de l'epidèmia, una circumstància que queda reflectida a la localització d'ambdues obres, situades, respectivament a Hostalric, en el passat, i a Sant Hilari, en el present.

El tractament de l'epidèmia del còlera a *Lo senyor Pere* no és exclusiu. L'any 1866 Modest Busquets escriu *Sistema Raspail*, amb un argument semblant al d'aquesta comèdia d'Arús, en què gent "de posició" de Barcelona es refugia "en una fonda de poble" fugint de l'epidèmia.<sup>63</sup> Anteriorment altres autors ja havien explotat temàticament els episodis d'epidèmies que havien afectat Barcelona. El còlera del 1865 havia estat tractat abastament per la premsa satírica, que n'havia fet un motiu de crítica envers el tractament tendencios de la premsa.<sup>64</sup> Una crítica adreçada sobretot al *Diario de Barcelona*, coincidint amb la d'Arús en aquesta comèdia. Al periòdic *Un Tros de Paper* del mes d'agost apareixia un article titulat "Lo Cólera", que mitjançant una personificació de la malaltia arremetia contra el tractament desinformatiu del diari conservador, a la vegada que també descrivia fugida de les persones lligades a aquesta publicació:

Després, aixis que hem estat aposentats, lo mateix diari de'n Brusi, l'un dia me diu: còlera esporádico; l'altre: enfermedad estacional; l'altre: casos sospechosos.

[...]

No vull acabar sens dir algo de los que han fugit; vegi á mi que'm fòra, sobretot ab los medis de transport que ara hi há, anarmen á Hostalrich á trobar en Lopez, ó á qualsevol altre punt á trobar qui'm convingués; pero penso que prou cólera tenen ab lo malament que estan.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> *Memòries de Conrad Roure: recuerdos de mi larga vida*, vol. I, p. 108, n'amplia la informació, gràcies a la qual sabem que l'obra tenia una preestrena a Hostalric, en què participaren Josep Feliu i Codina com actor: "Y cuando, durante el cólera de 1865, Soler, en Hostalrich, donde se había refugiado huyendo de la epidemia, escribió su primer drama, *La pubilla de Hostalrich*, que luego diera al Teatro Catalán bajo el título de *Las joyas de la Roser*, al estrenarlo en el teatro del café de aquella localidad, "Pepet" Feliu desempeñó el papel de galán joven con gran acierto."

<sup>63</sup> X. FÀBREGAS, "Frederic Soler i el teatre del seu temps", *Història de la Literatura Catalana*, vol. VII, p. 356.

<sup>64</sup> E. CASSANY, *El costumisme a la prosa catalana del XIX*, p. 68. Sobre els antecedents del tractament temàtic de les epidèmies, recull la referència a les poesies de Francesc Renart sobre l'epidèmia del còlera de 1834, p. 54. V. a més, X. VALL, "La ciència en la poesia catalana del segle XIX", *Caplletra*, núm. 39, 2005, p. 18.

<sup>65</sup> "Lo Cólera", *Un Tros de Paper*, núm. 15, 27/8/1865, p. 1-2.



Alguns fragments de *Lo senyor Pere* mantenen similituds amb el contingut l'article de la publicació satírica.

Sr.Pere- Y que porta'l diari del mal?  
Belisario- Del colera?  
Sr.Pere- Sí.  
Belisario- Que no hi ha tal.  
Sr.Pere- Res cosas de Espanya  
procurá sempre negá.  
Belisario- El brusi diu que no hi ha res.  
Joan- Ah prou el colera y es.  
Sr.Pere- Ho deu fe per no espantá.  
Y de que diu qu'han mort tan gros  
número de gent?  
Belisario- De la enfermedat estacional.

(Escena VII, acte I)

Però el contingut crític de *Lo senyor Pere* va molt més enllà de l'objectiu d'una premsa que minimitzava els efectes de l'epidèmia. Els governants i la classe dirigent també són objecte de denúncia, uns atacs que van ser el motiu de la supressió de fragments a l'obra per part de la censura. De fet, Arús subordina la responsabilitat de la manipulació mediàtica als responsables polítics, que obliguen els diaris a tergiversar el contingut de les seves notícies. Aquesta idea apareix ja la primera escena, al primer fragment eliminat pel censor i que es conserva guixat a la còpia autògrafa:

Pero ben mirat 'n aquesta cuestió  
'l qu'es el verdader estafalari  
es lo govern, no'l pobre diari  
que posa lo manat pel Governadó.

*Lo senyor Pere*, més enllà del motiu del còlera, conté altres elements que caldria associar amb el contingut i els recursos d'obres precedents. Uns aspectes recurrents tant als sainets com a les comèdies coetànies, i fins al drama. Un exemple n'és el personatge d'Ignasieta, que acatarà amb obediència els designis del pare que pretén casar-la amb un senyor ric i d'edat avançada, ja que ha contret amb ell un compromís d'honor. Una obediència filial, malgrat que no es correspongui amb el subtítol de l'obra (*Tot fugint... se casan*), que hauríem de relacionar amb *Tal faràs, tal trobaràs*, d'Eduard Vidal i Valenciano, estrenada l'abril del 1865. Aquesta obra, tal i com remarca Xavier Fàbregas, imposarà una pauta en el drama posterior, a partir del qual els personatges femenins prioritzen l'obediència filial a l'amorosa.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Xavier FÀBREGAS, "Frederic Soler i el teatre del seu temps", *Història de la Literatura Catalana*, vol. VII, p. 352.

Altres aspectes remarcables de *Lo senyor Pere* provenen de la tradició del sainet. Tot i la seva extensió, dos actes de 23 i 24 escenes, la simplicitat del seu fil argumental l'emparenta amb les fórmules teatrals breus de caràcter popular. També manté un deute amb alguns aspectes temàtics habituals del sainet, com ho són la resolució del conflicte a partir del descobriment d'un malentès simple, o bé l'aparició de tipus populars estereotipats. La caracterització dels personatges secundaris és la pròpia dels sainets, en què destaca el tipisme i el color local. L'ambientació rural, en contrast amb la dels visitants barcelonins, afavoreix la ridiculització dels vilatans, entre els quals destaquen algunes actituds habituals en aquest gènere: especialment la picaresca del traginer i del fondista, que aprofiten la circumstància de l'epidèmia per engrossir la seva economia.

També alguns aspectes estructurals de l'obra mantenen un lligam amb les fórmules del sainet, com ho són l'exposició iniciada amb un monòleg primari, des del qual s'articula la queixa del personatge, en aquest cas sobre les incerteses provocades per l'epidèmia i el tractament que en fa la premsa. Així mateix, el segon acte s'inicia amb un monòleg d'en Joan que mostra les seves preocupacions amoroses. Aquesta comèdia, que té un final feliç, es clou amb un comiat metateatral: els personatges parlen del públic i el saluden. Si bé l'obra no es tanca amb una cançó o ball, com és habitual en les fórmules saintestesques, els diàlegs i les picades d'ullet al públic, en forma de comiat, tenen un caràcter apoteòsic similar:

Joan– Aixó aquí casa no passa.  
Guardínse del cólera. Bonanit.  
Sr.Pere– No hi es home; qu'animal!  
Joan– Y de que mort la gent?  
Sr.Pere– D'enfermedad estacional.  
Joan– No hi ha el cólera; ... Un raba freixit!  
Sr.Pere– Calleu home; s'acabó;  
si nos senten pobre de vos;  
Belisari– Son de confiansa els señós.  
Joan– Cuiteu, tiren el teló.  
Belisari– Un moment;... no es vritat.  
(á la aurella de la Ignacieta)  
Ignacieta– Si; demanau:  
Belisari– De tu faran mes cas.  
Ignacieta– Tu.  
Belisari– Tu.  
Ignacieta– Tots dos y surtirem del pas.  
Los dos– L'autor será aplaudit?  
Sr.Pere– Asegurat!

(Última escena)

Les indicacions situen l'acció de l'obra a Sant Hilari en una data determinada, el 14 d'agost de 1865, amb alguns detalls sobre els personatges ("Personas"):

|                       |                         |
|-----------------------|-------------------------|
| Sr. Pere Broquetas    | Juan Vi, amo de la casa |
| Sr. Manuel, pare de   | Japató, traginé         |
| Ignacieta, promesa de | Un traginé              |
| Belisario, metje      |                         |

L'obra està situada a la casa on s'hosteja el senyor Pere, un barceloní que s'ha traslladat de Sant Hilari fugint de l'epidèmia del còlera. La primera escena s'inicia amb el monòleg d'aquest personatge, que passa de l'exposició de les preocupacions pel còlera a fantasiejar sobre el seu testament, el qual imagina que anirà destinat a construir un hospital dedicat a sant Pere i una fundació que dugui el seu nom. L'objectiu del senyor Pere és passar a la posteritat, a la manera dels millors senyors: "Igualment que ho feu'n Xifré / igual yo fundaré el meu."<sup>67</sup> Però també amaga una rivalitat política, que a la seva imaginació apareix com a desafiament envers la desamortització de Pasqual Madoz, un fragment que va resultar afectat per la censura i que resta guixat al manuscrit de l'obra:

De aquesta manera fundat  
ya pot vení ab sa lley Madoz  
que de la lley y d'ell, de tots dos  
m'en burlo y no de amagat.

(Escena I, acte I)

El monòleg del senyor Pere Broquetas ens introdueix a una personalitat maniàtica, però també molt pragmàtica. Els seus pensaments persegueixen aconseguir la fama, perquè creu que amb la construcció de l'hospital parlaran d'ell "com de la guerra dels moros." Aquests desitjos de grandesa no es corresponen als seus actes, que més aviat estan destinats a resoldre els problemes del proïsme. Es tracta d'un personatge que tot i la seva malfiança i el caràcter rondinaire afavoreix la relació dels dos joves enamorats, que no poden obtenir el consentiment paternal de la noia perquè ja l'han compromesa amb un home més gran. Un personatge força original, que combina diferents dimensions de la personalitat. Tanmateix, malgrat aquesta complexitat, manté un lligam molt estret amb els tipus populars que apareixen a la premsa satírica de l'època. En tot cas, es tracta d'un personatge més complet que la resta, que en el cas dels vilatans apareixen despallats d'individualitat i en el cas dels dos enamorats subjectes a un rol estàtic. Pere Broquetas, a banda d'exercir les crítiques més agosarades, és també qui introdueix les informacions més vives sobre la realitat

---

<sup>67</sup> Les referències a Josep Xifré són recurrents a l'obra teatral d'Arús. Apareix esmentat a *Claudi F., La llanterna màgica* i a *Primavera i tardor*.

contemporània, com ara aquest fragment en què apareix citat Josep Robrenyo i una referència a Joan Serrallonga, ben present en la literatura popular i revifat per autors cultes com Víctor Balaguer.

perqué jo per sempre quedaré  
ab una fama immortal:  
algun nou Robreño sens pretensions  
buscant asunto que li donga,  
com si fos'n Serrallonga  
á ma memoria farà cançons  
y dasprés també 'm bons fins  
y per ensalza ma memoria  
de ma vida farà una historia  
per una auca de rodolins.

(Escena I, acte I)

A la segona escena apareix cantant Joan Vi, el propietari de la casa. Pere Broquetes l'escarneix, entre altres coses pels menjars cremats, crus o salats que li fa la seva dona. Joan representa el món rural i desaprova els costums moderns, contraposat als hàbits ciutadans dels seus hostes barcelonins: “Ara que tot son modas / dingú está per brená, / perque cap frances ho fá / que sinó...” La dualitat camp/ciutat apareix a l'obra d'una forma diferent a la d'altres autors dramàtics, ja que el món del camp no apareix presentada com l'Arcàdia feliç confrontada amb un món urbà predador. No es tracta de la inadaptació de la gent del camp que ha anat a raure a la ciutat sinó que són els barcelonins qui es desplacen fins a la població del Montseny. En aquesta obra els dos mons estan ben definits i la circumstància que ha portat la gent de ciutat a Sant Hilari és eventual i no és el cas dels conflictes de compatibilitat amorosa a causa del xoc cultural entre el món urbà i rural presents en altres obres contemporànies.<sup>68</sup>

El tractament del món rural per part d'Arús és en qualsevol cas exagerat, ja que la població de Sant Hilari apareix presentada com una vila endarrerida i allunyada de la civilització.<sup>69</sup> Pere Broquetes fa afirmacions queixoses com “Un poble es Sant Hilari / que ni arriba á habé diari.” El personatge fins especula en una fantasia que es podria fer fondre la campana de Santa Eulàlia de Barcelona, que no està afinada perquè no té el pes suficient, i vendre-la a la vila que en té una que funciona molt pitjor, perquè a Sant

---

<sup>68</sup> Manel JORBA, “Aproximació al teatre de Josep Maria Arnau”, *Quaderns d'estudis aranyencs*, núm. 8, p. 46-52, exposa l'exemple de la dualitat camp/ciutat a l'obra de Josep Maria Arnau.

<sup>69</sup> Aquesta visió de Sant Hilari és hiperbòlica. Un exemple d'això és l'existència d'una associació coral claveriana, La Montañesa, de la qual ens informa la publicació *El Metrónomo*, núm. 20, 24/5/1863, p. 3; o que comptés amb membres de la maçoneria, que precisament apareixen vinculats anys després amb Rossend Arús. P. SÁNCHEZ FERRER, *La Maçoneria a Catalunya*, p. 242-245 i 374.

Hilari ni tenen balança per mesurar-ne el pes ni en coneixen el repic adequat. Una visió estereotipada del pagès susceptible de ser fàcilment enganyat, tot i que a l'obra qui desenvolupa la picaresca real són els vilatans, el traginer i l'hostaler, de preocupacions més materialistes, que cobren altes comissions als barcelonins aprofitant la conjuntura del còlera.

A l'escena quarta apareix Belisari, un jove barceloní que també s'hosteja a la casa junt amb la seva mare malalta. Belisari és elogiat per Pere Broquetas, qui el considera un jove instruït i educat, un bon partit en definitiva, raó per la qual s'interessa per la correspondència que rep cada dia. L'interès tafaner del senyor Pere sobre la vida privada del jove, així com l'assumpte de la correspondència, són aprofitats per Arús per introduir uns fragments epistolars amb notícies dels diaris sobre l'epidèmia. Una carta datada del dia anterior i adreça al senyor Pere, d'un amic anomenat José Camprecios i escrita en espanyol, aporta la informació més recent sobre l'estat de la situació a Barcelona, no exempta de crítiques. El contingut de la carta reproduïx els termes indicats anteriorment, molt similar als que la premsa satírica havia reproduït mesos abans de ser escrita l'obra: "pues que creyendole protestante [el còlera] le han bautizado poniendole los tres nombres siguientes: cólicos esporadicos, enfermedad estacional y enfermedad reinante." (Escena XIII, acte I) Unes crítiques polítiques que van quedar afectades per la ploma de Narciso Serra:

Sabrás que este ayuntamiento, no puede celebrar sus sesiones por falta de concejales, y como conceptuo que los ausentes estaran en los puntos, de ahí que yo opine que haya tal vez alguno en esa para salir de esta duda, si hay pregonero haz pregonar á 22 que faltan.

Honor y gloria á los ausentes. Seguro que el gobierno recompensará con una cruz, que cuando menos demuestra gran ligereza.

Corre muy válida la voz que el día de S. Bartolomé, habrá un trueno gordo.

(Escena I, acte I)

Aquesta carta aporta una informació fonamental per a la resolució de l'obra, la mort per malaltia d'un amic comú, el senyor Andrés Guerra, un acabalat comerciant de setanta anys. Aquest ancià s'havia de convertir en el futur espòs de la jove Ignasieta, acabada d'arribar de Barcelona amb el seu pare. Un matrimoni concertat a partir d'un deute econòmic i d'honor. El milionari difunt li havia condonat un important deute en arruïnar-se després de l'enfonsament d'un vaixell de càrrega de sucre. El pare de la jove, el senyor Manel, estava disposat a casar-la amb el ric ancià tot i el dilema moral.

Els joves Belisari i Ignasieta s'enamoren ràpidament, una relació afavorida pels elogis i maniobres del senyor Pere, que el descriu com un jove modèlic, que amb molts

esforços ha arribat a metge, que “no coneix balls ni sap que son” i que dedica els seu temps a estudiar “que altres passarien a n’l billar.”

La darrera escena del primer acte es clou amb un monòleg del senyor Manel, contrariat pel fet de voler casar la seva filla amb el vell potentat i, alhora, perquè Belisari li sembla un pretendent idoni. Davant la disjuntiva arriba a plantejar la possibilitat del suïcidi si el matrimoni imposat fa infeliç la seva filla.

Joan Vi, en un monòleg que inicia el segon acte, agraeix a Belisari el fet que hagi cedit espai a la casa que hosteja el senyor Manel i Ignasieta. Joan havia pagat uns duros de comissió a Japato, el traginer que cobra per partida doble per cada hoste. I en ser la casa plena no hauria pogut amortitzar la comissió. Un gest del jove que també li agraeix el senyor Manel, a qui ha cedit la cambra, circumstància que aprofita per guanyar-se la confiança del pare d’Ignasieta.

A la segona escena els dos amants especulen sobre el futur de la relació (“Quina sort més desgraciada / que ‘m tal vell me casés, / milló que Deu se m’emportés / antes que ‘m ell sé casada”), vista amb millors ulls per part del pare de la noia. Per aquest motiu manté llargs diàlegs amb el senyor Manel, de qui es guanya la seva simpatia, i amb el senyor Pere, a qui sol·licita un favor, que intercedeixi per demanar la mà de la Ignasieta. Una gestió que Pere Broquetas farà encantat un cop ha resolt l’entrellat que els altres desconeixen: el senyor Guerra, que s’ha de casar amb la Ignasieta, ha mort el dia anterior i, per tant, no existeix cap impediment perquè els dos joves es puguin casar. La perspicàcia amb què creu estar dotat el porta a repetir diverses vegades al llarg de l’obra un rodolí en què es compara a Pere Turull, l’industrial tèxtil de Sabadell: “Per pasetas’n Turull / y’n Broquetas per pensá.” (Escena XX, acte II)

La resolució de l’obra es produeix a la vint-i-dosena escena, quan el senyor Pere porta la carta del seu amic en què s’anuncia la mort del senyor Guerra. Una resolució que ja s’insinuava molt abans des dels pensaments de Pere Broquetas i que desencadena un final feliç perquè els dos joves promesos es podran casar. Per celebrar-ho, Belisari explica la promesa que marxarà a Barcelona a fer de metge altruista per guarir els malalts del còlera, fet que aplaudeix el senyor Pere, que introdueix també un element moralitzador sobre els professionals de la medicina que abandonen la seva tasca:

Sr.Pere- Vosté dona una llisó  
‘m la seba obra tan bona  
á ‘n els metjes de Barcelona  
qu’han fugit plens de pó.

(Escena XXII, acte II)

Joan els informa més endavant que ja no és necessari preocupar-se per l'epidèmia, perquè el diari explica que el governador ha declarat que si se segueixen els seus consells el mal no afectarà els ciutadans. Però l'advertiment higienista que s'evitin "las corrientes de aire directas" és interpretat per l'hostaler, equívocament, en el sentit que no convé l'aire corrent i s'afanya a tancar la porta, fet que desperta les rialles dels altres personatges.

L'obra finalitza amb l'aparició de Japato, que intenta escapolir-se de les recriminacions de Belisari i del senyor Pere per la picaresca de les comissions, amb què s'ha embutxacat uns duros. Però, com és un final feliç i "se pot perdoná per se aquet dia", la comèdia es clou sense bastonades i amb el comiat metateatral indicat anteriorment.

### **2.3.2. *Lladres de ciutat, o Vilesa i honradés. Drama en 4 actes y 1 epíleg escrit en prosa (1865)***

L'anàlisi d'aquest drama d'Arús, que no va ser editat, s'ha realitzat a partir del manuscrit autògraf que es troba a la BPA (Arús VII-1) i del que es conserva a l'AB (ms. 1048). En ambdós manuscrits s'indica que "Lladres de ciutat. Drama en 4 actes y 1 prolech per Rossendo Arús y Arderiu" va ser "Estrenat en lo teatre Romea la nit del diumenje 23 de maig de 1869", però que s'havia "Comensat á escriurer en Barcelona á 4 novembre 1865, acabat en 18 del mateix mes."<sup>70</sup>

En canvi, dos fulls solts, localitzats a la BPA entre retalls de crítica teatral que va conservar l'autor, difereixen en el títol i la data: "Epilech dels lladres ab levita ó Vilesa y honrades. per Rossendo Arús y Arderiu. Barcelona 28 juliol 1867." En un altre full, però, es corregeix el títol original de *Lladres de levita* (amb el subtítol guixat) per *Lladres de ciutat* i el pròleg esdevé "epilech." Per tant, Arús atenua la connotació despectiva de classe del títol original per un altre de més genèric.

Als manuscrits de l'obra, s'aclareix "Lo present drama fou titulat 'Los Lladres ab levita ó vilesa y honrades'" Causas poderosas obligaren cambiar per los que avuy porta":

A. D.

Escric aquest drama se m'ocorregué un dupte; de si los que's dedican al comers podrian donarse per ofesos, pero prompte se'm desvanesqué al pensar en la dedicatoria. En lo comers hi ha de tot. Si hi ha personas malvadas, com las que, ilusoriament, he presentat en aquest drama, en cambi, veritablement, n'hi ha com vosté que reuneixan á una envidiable reputació una honradés intatxable. Siga, donchs, la dedicatoria un desagravi si's troba inconvenient la producció; y siga a més una petita mostra del entraneyable carinyo que li professa.

Podem pensar que el context polític no va ser el més favorable per a l'estrena d'aquesta obra, ni l'any 1865 ni el 1867, i que per aquest motiu va ser representada finalment després de la Revolució de Setembre de 1868, moment que va permetre la representació obres amb caràcter de denúncia política o social més explícita.

L'anunci de l'estrena va aparèixer a la premsa el 30 de desembre de 1868, pocs mesos després de l'esclat revolucionari del 29 de setembre de 1868:

---

<sup>70</sup> El programa d'aquesta estrena es conserva a la BPA. La funció, anunciada amb els termes "Estreno del grandió drama catalá", es va fer a benefici de l'actor Joan Gelabert.



Dentro de pocos dias se estrenará en uno de los teatros de esta capital un drama catalan titulado “Los lladres de levita” ó “Vilesa y honradés”, original de don Rosendo Arús y Arderiu.<sup>71</sup>

No hi ha constància de cap expedient de censura ni de cap document de teatres que expliqui els motius pels quals no va ser representada durant les setmanes posteriors a l’anunci.<sup>72</sup> El drama d’Arús es va representar finalment el maig de 1869. El programa de la funció presentava *Lladres de ciutat* amb la pompositat pròpia d’una gran estrena. El fet que canviés el títol original no va passar inadvertit per a la premsa:

Sg no has dicho que el drama que á beneficio de don Juan Gelabert, titulado *Los lladres de ciutat* se pone en escena esta noche en el Teatro Romea, es el mismo que se anunció tiempo atras bajo el nombre *Los lladres ab levita*.<sup>73</sup>

L’estrena anunciada, finalment, es va realitzar el 23 de maig de 1869:

TEATRO ROMEA.— Gran funció extraordinaria pera lo diumentje 23 de maig 1869, á benefici del primer apuntador D. Joan Gelabert. Primer: escollida sinfonia. Segon: Estreno del grandios drama catala en 4 actes y un epilech escrit per D. Rossend Arús, y que te per titol, **Lladres de ciutat**. Aqueixa obra será posada ab tot lo aparato que requiereix son ben combinat argument. Titols dels actes: Primer, Una societat de gent de be; segon, L’engany; tercer, Robar per partida doble; quart, noblesa de cor; epilech, La ma de Deu—. Dará fi a tan escullida funció una divertidissima pessa catalana titolada: **Un amor de apotecari**.— A las 8 en punt. Hi haurá azafata.<sup>74</sup>

Sigui com sigui, s’intueix que les dificultats o la prevenció per la primera versió de l’obra podien haver decidit Arús a revisar-la. És així que el manuscrit datat del 4/11/1865 conté una dedicatòria inacabada en què adverteix prudentment que pretén ser un desgreu a tot aquell comerciant que es pogués sentir al·ludit pel contingut del drama.

L’estrena de *Lladres de ciutat* al Teatre Romea va passar sense pena ni glòria després de l’única representació documentada. I sobta que, tot i les característiques d’aquesta obra d’Arús (drama en català i en prosa, de denúncia social i ambientat a Barcelona), els estudiosos del teatre català no hi paressin atenció.

---

<sup>71</sup> *Diario de Barcelona*, 30/12/1868, p. 12297. J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 279, transcriu erròniament l’any d’aquest diari (“1862”).

<sup>72</sup> Els documents oficials de censura ens expliquen que el 3 de novembre de 1868 es retornen diverses obres als seus autors. Es tracta d’una de les mesures de la Revolució de Setembre, que van establir la llibertat d’impremta i l’abolició de la censura. Narciso Serra va cessar del seu càrrec el 21 de novembre de 1868. “El subsecretario de Gobernación devuelve al gobernador de Barcelona la comedia *Las Germanas*, la ópera *Attala*, el juguete bilingüe *Aná per llana y sortí esquilat*, por haberse establecido la libertad de imprenta y no ser ya necesario censurar dichas obras. 3 de noviembre de 1868.” V. N. MORENO, *Catálogo de los documentos referentes a las diversiones públicas, conservado por el Archivo Histórico Nacional*, Madrid: Dirección General de los archivos y bibliotecas, 1959, p. 185. (ms.1.888).

<sup>73</sup> *Diario de Barcelona*, núm. 142, 22/5/1869, p. 5191.

<sup>74</sup> *Diario de Barcelona*, núm.143, 23/5/1869, p. 5259. La informació que hi apareix anunciada correspon al programa que es conserva a la BPA, amb peu d’impremta de la Imp. Ramírez y C<sup>a</sup>.

Antoni Elías de Molins descriu l'obra amb el títol antic, *Lladres de ciutat ó Vilesa y honradés*, “Drama original en prosa, en 4 actos y un prólogo” i amb la data de l'estrena errònia: “Estrenado en el Teatro Romea, en 23 de mayo de 1869.”<sup>75</sup> Francisco Maria de Tubino, en canvi, no recull el títol d'aquesta obra al seu catàleg d'obres dramàtiques. La causa no es pot atribuir al fet que no fos publicada, ja que altres obres com *Lo senyor Pere* (estrenada anteriorment a *Lladres de ciutat* i inèdita), sí que hi apareixen. Altres catàlegs d'obres representades en aquest període o fons personals com el de Sedó o el d'Artís tampoc recullen cap referència a aquest drama. Igualment, no l'han tingut en compte Francesc Curet, Joan Maluquer i Josep Maria Poblet als seus estudis sobre teatre del XIX.

A més dels motius del canvi de títol que he apuntat, podria haver-hi influït la coincidència amb el d'una obra castellana semblant. *Los Bandidos de levita* de Joaquin Asensio de Alcántara, un drama en 3 actes, va ser representada el 10/3/1866 al Teatre Principal de Barcelona.<sup>76</sup> També podria deure's a una adequació al contingut de l'obra o a la voluntat de remarcar-ne el referent urbà. En qualsevol cas, aquest drama se suma al conjunt d'obres emmarcades en la Barcelona dels grans canvis socials i urbanístics i manté diversos paral·lelismes, per exemple, amb *Un poll ressucitat* de Marçal Busquets.<sup>77</sup>

Un aspecte reiterat al llarg de l'aquest drama, tal i com indica l'afirmació al pròleg “lo comers hi ha de tot”, és la idea que hi ha rics de tota mena, d'honrats i de malvats. Aquest missatge serà reproduït, a més, des de dos personatges d'extracció social diferent: Don Eduard, un burgès de bona voluntat, de mentalitat progressista, però de profundes conviccions cristianes, que exposa sentències i invoca la justícia i realitza discursos sobre la immoralitat dels “lladres de levita”; i Francisquet, el seu criat, que compensa el discurs crític a través de l'elogi del model de burgès que representa el seu senyor, just, caritatiu i il·lustrat.

Cal remarcar que *Lladres de ciutat* és un drama en català escrit el 1865. També té el mèrit d'estar escrit en prosa i de suposar una aproximació al realisme, bé fos més deliberadament o menys (no tenim testimonis d'aquest temps que documentin l'adhesió a aquest corrent rebut sovint tardanament i poc plenament en la nostra literatura, si bé

---

<sup>75</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, Vol I, p. 173.

<sup>76</sup> Va ser representada el 10/3/1866 al teatre Principal de Barcelona i va ser presentada a la censura pel Teatre Novedades de Madrid el 30/12/1865, amb l'autorització de la censura el 13/1/1866. N. MORENO. *Catálogo de los documentos referentes a las diversiones públicas*, p. 357. [s. 4523]

<sup>77</sup> Marçal BUSQUETS, *Un poll ressucitat*, Barcelona: Est. Lluís Tasso, 1865.

anys després adaptarà una obra emblemàtica del naturalisme, *L'assomoir* de Zola). En tot cas, aquests elements no destaquen al teatre català i els veurem escassament fins molts anys després amb Joaquim Riera i Bertran i Àngel Guimerà. Tenim, per tant, una obra poc coneguda que s'avança en la normalització d'aquests tres aspectes: el drama en català, la introducció de la prosa al teatre i la voluntat de plasmar una realitat social, la de la corrupció en el context barceloní contemporani. Unes característiques que han passat desapercebudes segurament a causa del desconeixement de l'existència d'aquesta obra, que no apareix a la major part dels catàlegs i estudis sobre el teatre català.

En aquest sentit, el 1879 Josep Yxart conclouïa:

aquí el drama social contemporani, lo drama de la classe mitja, està per fer; aquí los assumptos moderns, los verdadera i poderosamente dramàtics, perquè responen a les nostres idees, perquè proposen els problemes de palpitant interès, perquè interpreten los nostres sentiments, no han sigut encara tractats, si s'obliden ara les excepcions poc nombroses.<sup>78</sup>

No sabem si hi inclouria aquesta i altres obres d'Arús, que potser desconeixia.

*Lladres de ciutat* també té un component diferenciat dels dos drames contemporanis de Vidal i Valenciano i de Soler que la fan encara més interessant: l'argument del drama no està construït a partir dels conflictes sentimentals o familiars, sinó que parteix d'una injustícia, d'un seguit estafes que reflecteixen la corrupció urbanística de la segona meitat del segle XIX a Barcelona. En l'obra d'Arús les víctimes són recompensades gràcies a la filantropia i la caritat d'alguns personatges i els maliciosos acaben castigats per una providència. Mitjançant les intervencions dels personatges l'autor hi introdueix un discurs polític –de denúncia social– i ètic. No és, per tant, el cas de l'argument del “drama de costums veritablement català”, emmarcat en l'àmbit rural i situat ambigüament en un temps històric molt anterior o en un pretèrit pròxim. L'argument de *Lladres de ciutat* es desenvolupa a Barcelona l'any 1865, amb un epíleg que està situat vint anys després, fet força original que situa l'obra, en certa mesura, en la literatura d'anticipació.<sup>79</sup> Tampoc reproduïx l'esquema de l'argument del triangle sentimental o del component exòtic de la figura de l'“indiano” com a personatge principal que contenen les obres d'Eduard Vidal i Valenciano i altres autors de l'època.

---

<sup>78</sup> “Teatre català”, p. 133.

<sup>79</sup> Quant als epílegs a les obres teatrals, per posar un exemple, està documentada la representació al teatre Romea de Barcelona del drama amb quatre actes i un epíleg *Carlos de España ó El verdugo de Cataluña*, d'Eugenio López i Esteban García. V. *Crónica de Cataluña*, 3/4/1869.

Al primer acte, “Una societat de gent de be”, se’ns presenta una sala comercial on apareix Joan, un empleat d’aquesta oficina, treballador dependent que ha aconseguit el seu ascens social amb tripijocs i estafes, però que té problemes de consciència, perquè la seva condició professional l’obliga a enganyar altres persones. Més endavant apareixen els altres propietaris de la societat (Miquel, Francisco, Jaume i Isidre, aquest darrer el més mancat d’escrúpols morals), que preparen una enganyifa immobiliària, per a la qual faran servir un altre dependent, Isidre, per fer-lo passar per un senyor acabalat i dur així a terme el negoci fraudulent.

Al segon acte, “L’engany”, es consuma l’inici de l’estafa: consisteix a fer comprar de nou a Don Eduard el terreny que acabava de vendre a la societat. La societat, que s’ha adonat que el terreny de l’Eixample ja no té el valor que podia tenir, fa servir el dependent Cassimir, transformant-lo en un ric indià, per fer creure a Don Eduard que li compra el terreny per molt més del valor pel qual l’havia venut. Don Eduard, que comptava amb el compromís de poder tornar a adquirir el terreny, el compra de nou als propietaris, els membres de la societat, que encara li cobren un alt percentatge d’interès, amb la qual cosa la víctima resta amb una propietat devaluada.

Al tercer acte, “Robar per partida doble”, es complica la trama i s’hi afegeix una nova víctima, el senyor Lluís, corredor de canvis, a qui un membre de la societat li roba la cartera amb tots els guanys recaptats. La cartera, ja buida, l’entreguen a Cassimir, que així es cobra la feina bruta que ha realitzat per al grup i que amenaça de desemmascarar la farsa si no és ben retribuït. De manera que Cassimir és detingut i portat a la presó, a partir d’una denúncia falsa dels membres de la societat. A través de Joan, el dependent, aconsegueixen que Cassimir surti de la presó amb la condició que marxi lluny en un vaixell.

El quart acte, “Noblesa de cor”, ens presenta un corredor desesperat a causa del robatori, ja que ha de cobrir la responsabilitat dels diners que duia a la cartera. I no se li ofereix més possibilitat que l’oferta que li fa Joan, a través dels homes de la societat, que és un préstec –els mateixos diners que li han robat– a pagar amb el 50% de d’interessos en un any. El corredor de canvis esclata en un atac de bogeria en adonar-se que s’aprofiten de la seva desgràcia. En aquell moment apareix Don Eduard, que desemmascara els dos enganys, el del corredor i el seu. L’acompanya el seu criat, el personatge que ja malfiava de Cassimir i de Joan de bon començament, que representa els instints populars de bondat i de justícia, i que complementa el paper Don Eduard, guiat pel seny, la caritat i la filantropia. Finalment Don Eduard proporciona els diners al

corredor perquè pugui cobrir el seu deute, a la qual cosa els membres de la societat, junt amb Joan, tot i no haver pogut estafar per segona volta el corredor, es mofen de totes les seves víctimes i de Cassimir, que ha hagut de fugir per evitar la presó.

L'epíleg que clou l'obra, situat temporalment vint anys després, té una resolució prevista ja per Don Eduard: el senyor Lluís, el corredor, arriba de les Amèriques, on s'ha recuperat de la seva situació, i retorna a Don Eduard els diners que li havia deixat. El mateix dia Joan, empleat amb problemes de consciència, però participi en aquelles estafes des de vint anys enrere, pateix un accident laboral a la pedrera on estava treballant, vora la casa de Don Eduard. Lluís i Don Eduard l'assisteixen, mortalment ferit, i la situació els porta a reconèixer-se mútuament. En el moment de morir Joan demana perdó per les estafes i tots dos l'hi acaben concedint. Abans, però, explicarà que "...tots los de la societat aquella de lladres han tingut una mort horrorosa, tots han mort en la pobresa, ab torments horribles, preludi dels de l'altre vida; sense consol, sense amparo, sense una ma amiga que'ls hi tanqués els ulls..." L'obra finalitza amb un discurs moralitzant i un final simbòlic: tot l'epíleg es produeix en el dia de l'aniversari de Don Eduard, amb el millor regal que podria rebre aquell dia: el fet que el seu fill, advocat a Madrid, aconsegueixi commutar la pena de mort del seu defensat. Aquest fet és aprofitat per Arús per introduir un discurs contra les execucions, tot i que les paraules de Don Eduard finalitzen el drama remarcant el providencialisme cristià, en lloc d'abundar en la moralitat política.

Eduard– Tot demostra palpablement que hi ha qui veu tot quant fem, y que segons  
nostres obras nos premia ó castiga, pus en las vidas de tots los homes s'hi veu  
marcadament...

Francisquet– ¿Qué?

Eduard– ¡La má de Deu!

Podríem relacionar el contingut de *Lladres de ciutat*, en què per cert no hi apareix cap personatge femení, amb l'obra del dramaturg Adelardo López de Ayala *El Tanto por ciento*, comèdia en tres actes i en vers, estrenada al Teatro Príncipe de Madrid el 18/5/1861.<sup>80</sup> L'argument d'aquesta obra castellana gira també entorn de la corrupció i les estafes, en aquest cas sobre les inversions en la construcció d'uns canals a Zamora. Hi apareix també la fórmula jurídica de carta de gràcia. La crítica del materialisme reprobable i la pèrdua de rectitud moral de la societat espanyola del XIX és, si fa no fa, la que articula Arús des de *Lladres de ciutat*. En el cas d'Ayala, consisteix en una trama

---

<sup>80</sup> 8a ed., Madrid: Imprenta Tello, 1878. V. també David T. GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, p. 354.

amorosa, inexistent al drama d'Arús. D'altra banda, *El Tanto por ciento*, a diferència del drama català, no conté grans digressions de denúncia d'una societat que castiga només els delinqüents pobres i canvi no castiga els de guant blanc (terme sinònim a l'època de l'expressió "lladres de levita"). López de Ayala exposa aquesta idea, però, d'una forma irònica amb paraules d'un dels personatges: "No hay diferencia en los dos / delitos, y en la sentencia / a uno muerte, a otro opulencia."<sup>81</sup>

Una idea que a *Lladres de ciutat* apareix amb aquests termes:

Joan— ¿Y si m'envian á presidi?

Francisco— Per roba un duro hi envian, home.

Joan— Pero, mi poden envia.

Francisco— Ca! com que el códich penal no parla per nosaltres. La nostre societat...

(Escena I, acte I)

Una altra obra castellana, *Quiero y no puedo*, de Luis de Eguílaz, (1867), tracta de forma similar el tema de la corrupció financera que es va donar a l'Estat espanyol durant els anys anteriors a la Gloriosa.<sup>82</sup> Aquesta obra no guarda més relació amb *Lladres de ciutat* que la similitud amb el tema, d'altra banda present en altres obres de diverses literatures. En tot cas, la proliferació és indicativa de l'estat de corrupció i de l'afany lucratiu que es vivia durant els anys previs a la Revolució de Setembre, una activitat financera especulativa i desenfrenada que va produir diverses crisis econòmiques i, com es veu a les obres referides, també va provocar una desconfiança envers el creixement desmesurat i desordenat de l'economia capitalista a l'Estat.

Però l'obra que manté més proximitat local amb aquest drama d'Arús i que il·lustra l'impacte de l'especulació immobiliària en la construcció de l'Eixample és el del sàinet de Marçal Busquets *Un poll ressucitat* (1865). El sàinet de Busquets exemplifica els canvis socials produïts durant la planificació i construcció de l'Eixample, que fa néixer una nova fornada de nous rics, els antics pagesos del pla de Barcelona, beneficiaris de l'especulació. Els personatges desclassats d'aquest sàinet passen a esdevenir burgesos amb una rapidesa extraordinària.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> D. T. GIES. *El teatro en la España del siglo XIX*, p. 354.

<sup>82</sup> Luis DE EGUÍLAZ. *Quiero y no puedo: comedia original en tres actos y en verso*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1867. Aquesta comèdia va ser estrenada al Teatre de la Zarzuela de Madrid el 10 de març de 1867.

<sup>83</sup> El 1859 es crea a l'Estat espanyol una legislació per regular els processos d'eixamplament de les ciutats, que té un caràcter normatiu, amb la *Instrucción para la elaboración y ejecución de los planes generales de alienaciones*. Però la primera llei apareix al 1864 (*Reglamento para su ejecución*, 1867), que segueixen l'exemple barceloní dissenyat per Idelfons Cerdà. Entre 1854 i 1859. Cerdà projecta l'eixample de Barcelona i n'elabora un corpus teòric a la seva *Teoría General de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas de la Reforma y Ensanche de Barcelona*. Les conseqüències d'aquest projecte seran motiu de grans discussions a la premsa de l'època.

Allò que fa més peculiar *Lladres de ciutat* és potser el seu caràcter eticopolític i el fet que l'autor l'insereixi molt cautament mitjançant les exposicions i defenses dels personatges positius, però també a través de les febleses i vicis dels personatges negatius. Dic "cautament" perquè Arús fa la sensació de tenir molta cura a l'hora d'introduir aquest discurs. Es tracta de consideracions que sempre queden protegides per la cobertura d'un sentit cristià de la justícia, de la bondat i de la caritat, amb uns termes molt propers als del discurs maçònic.<sup>84</sup>

El contingut polític de les exposicions dels personatges de l'obra palesen que *Lladres de ciutat* té un nivell alt de denúncia social i política. Un discurs que Arús atenua i encobreix amb una capa de bondat cristiana. L'obra està carregada d'insinuacions i digressions de marcada tendència progressista, pròxims a l'ideari democràtic-republicà (en el sentit que tenien aquests termes en aquells anys), com ara la crítica a les quintes, als consums, al monopoli del *Diario de Barcelona* o a la pena de mort. És el cas d'aquesta llarga exposició de Don Eduard:

La pena de mort, injusta pena; que per mes poder que á un home hajin dat los altres homes, no té dret, no pot imposarla a ningú. La vida es Deu y ell es l'únich que'n disposa. Per castigar un crim no's castiga destruhint al criminal; se castiga fentli purgar; y junt ab lo cástich que may se treu de sobre, lo rosech de sa conciencia, passa una vida de remordiments y mor arrepentit del delicte comés. No aixís lo condemnat á mort, que si marxa al patíbul ab cinisme, no es altra cosa que locura, y si va ab resignació no es res mes que pó. La nació que té encara la pena de mort no es nació, ni es digne de serho. Y la nació que té gent que com si fos a divertida festa presencia las execucions, es mes salvatge que la mes del Africa; y los que van á veure, los que contemplan las hassanyas del butxí, los que contan las estremituts del mort que matan, no son sers racionals, son sanguinaris, son hienas, son mes qu'assassinis, son dignes de ser butxins!

(Epíleg, última escena)

El tema de les lleves tampoc no es lliura de la crítica corrosiva a través de Don Eduard, el burgès il·lustrat i bondadós, *alter ego* de l'autor, crítica que compta amb nombrosos precedents al teatre català. Per exemple, Jaume Piquet i Gervasi Amat són

---

<sup>84</sup> Així i tot, Rossend Arús no s'inicia oficialment a la maçoneria fins l'any 1866, segons Luis Ricardo Fors i Lorenzo Frau Abrines, una dada que els estudis sobre la història de la maçoneria catalana situen als anys 1872-1873. V. Pere SÁNCHEZ FERRER, "Biografía masónica de Rossend Arús", José Antonio Ferrer Benimeli (coord.), *La Masonería en la España del siglo XIX*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1987, p. 836. També podríem relacionar aquesta mena de discurs amb els referents del socialisme utòpic, que havia tingut certa implantació a Catalunya. Un cas que lligaria la recepció de les doctrines d'Étienne Cabet amb les exposicions ideològiques d'Arús és el de Narcís Monturiol. L'inventor del submarí fou difusor del socialisme cabetià als anys 40 i militant republicà; també sabem que sovintejava la rebotiga de Pitarra i que tingué vincles amb els dramaturgs i altres artistes contemporanis que com ell eren assidus a la rebotiga de Pitarra. C. ROURE. *Recuerdos de mi larga vida*, vol. II, p. 213-22.

autors d'obres teatrals amb crítiques explícites al reclutament forçós.<sup>85</sup> La injustícia de les quintes també tindrà un pes important en el programa demòcrata–federal, moviment polític del qual Arús formarà part anys després. Unes quintes que esdevindran, per exemple, el desencadenant de la revolta de Gràcia de 1870 que més endavant donarà nom al periòdic *La Campana de Gràcia*. Altres obres d'Arús contenen crítiques a les lleves, especialment les revistes polítiques i *Claudi F.*, però les que insereix a *Lladres de ciutat* tenen la particularitat que estan escrites durant el regnat d'Isabel II, uns anys en què no existia la llibertat d'impremta:

La quinta es un altre mostra de la barbarie dels homens: robar los fills als pares que contavan lo seu treball pera son descans; robarlosi pera ferlos servir de juguina; posarlos un fusell á les mans y veures en la dura y trista necessitat de matar á un germá seu, ó per no haver complert lo seu deber qu'era assassinar, per haver faltat á la disciplina, morí fusellat. En nostre patria s'es vist pobres soldats, que sens cap idea, fiels als seus oficials, han sortit ahont los han manat, ser despres delmáts per tant grave delicte, com ha sigut creure á sos superiors si no creyan los podian fusellar. Es á dir: fusellats si no creyan ó fusellats per haver cregut!... ¿Aixó es lley?

(Escena V, epíleg)

En aquest drama d'Arús també es posa de manifest el rebuig dels valors de l'antic règim. En una de les seves intervencions Don Eduard relaciona la pedanteria dels nous rics i la gent ostentosa amb les falsedats que amaga el concepte de l'honor, lligat als valors de l'aristocràcia. Hi podem percebre també una crítica a l'excés d'exaltació patriòtica i militarista que es van viure aquells anys, amb motiu de la guerra colonial al nord d'Àfrica. A diferència de Frederic Soler, que va tractar els valors patriòtics i el militarisme des de la sàtira, Arús hi exposa una crítica seriosa en què contraposa els valors de l'honor militar i aristocràtic a la moral del treball i la bondat. No obstant això, hem de tenir en compte que només cinc anys abans, el 1860, el jove Arús havia participat als actes d'exaltació patriòtica durant el comiat dels voluntaris catalans que marxaven a la guerra d'Àfrica.

Eduard– [...] Al veure passar un condecorat, los ignorants se paran, y clavan en ell una ambiciosa mirada, pero la gent sensata, lo mira ab desdenyosa somrisa, porque sap que la major part de las condecoracions, si no totas, son degudas al favoritisme ó á un grapat d'or. Preocupació tant tonta es la dels honors de avuy dia, com los tituls d'un héroe passats á sos imbécils nets. Ja ha passat lo temps dels pergamins; la noblesa de sanch es noblesa de per riure; lo millor tindre de noblesa es lo treball; y la millor noblesa es la del cor.

(Escena V, epíleg)

---

<sup>85</sup> V. Marie-Pierre CAIRE, *Lavie théâtrale à Barcelone*, p. 279-288. Ja ho havia fet X. FÀBREGAS, "El blasme de la guerra", *Teatre català d'agitació política*, p. 143-148.



Però potser el discurs més avançat per a la seva època és el referent a les classes socials i a la por de l'adveniment del socialisme. Des del personatge de Don Eduard es fan elogis de la “classe baixa” i es desmereix la “classe alta.” Més interessant, a mode de testimoni històric, és la referència a la por de l'expropiació per part dels socialistes si arribessin al poder que exposa Cassimir com argument per no invertir en la compra de cases. Un altre exemple és el de les reflexions de Joan sobre el profit que n'obtenen els membres de la societat quan porta a terme les feines brutes del grup; el personatge ens exposa aquí la seva presa de consciència sobre l'existència de la plusvàlua.

En aquest sentit, el discurs també cau en moments de vertadera ingenuïtat, perquè les relacions de classe són presentades com un problema d'instints, que queden superades a través de la bondat i la germanor. Aquesta ingenuïtat és encara més flagrant perquè és atribuïda a Francisquet, un personatge que no manté un consistència psicològica i que als apartats realitza una mena d'exposicions doctrinàries pròpies de Don Eduard, però des de la perspectiva del criat lleial:

Això sembla estrany, perquè Don Eduardo es rich y sempre hi ha la lutxa del xavo contra la pesseta; pero no'n te res d'estrany, y's veu quant equivocats viuen els que's pensan que'l pobre te un odi marcat al rich; no, el pobre no te odi al rich te odi á la avaricia; y quant hi ha un rich que té per patria lo mon, y tots los homens per germans, en lloch de tenirli odi lo pobre, l'aprecia, lo venera y fins mor per ell.

(Escena I, epíleg)

*Lladres de ciutat* té, a més a més, el valor del testimoni històric dels anys del creixement de Barcelona de mitjan XIX i de l'especulació urbanística i borsària. També hi queda reflectida la crisi econòmica d'aquells anys i la seva relació amb guerra de Secessió americana (amb una menció a Abraham Lincoln), que va perjudicar i encarir la importació del cotó; de l'economia financera lligada a la construcció de la xarxa de ferrocarril; així com les conseqüències d'aquesta crisi econòmica en la vida de les classes populars barcelonines.

Un altre testimoni no menys interessant es troba a l'episodi en què Don Eduard rep una nota de felicitació escrita en espanyol, fet que Arús aprofita per denunciar el fenomen diglòssic habitual en aquells anys –i que ell mateix practicava en la redacció d'algunes cartes i anotacions personals:

Eduard–Home, es en castellá.

Francisquet– Si qu's estrany sent catalá.

Eduard– Es moda: parlan en catalá y escriuen en castellá; tenen per mengua escriure la seva llengua.

(Escena II, epíleg)

Quant al model de llengua, els diàlegs d'aquest drama tendeixen al del “català que ara es parla” de les gatades de Frederic Soler. Fa servir un llenguatge popular, allunyat d'arcaïsmes i carregat de barbarismes i de frases fetes en algun cas calcades del refranyer espanyol, com ara en aquests exemples:

Joan– Tantas vegadas va'l canti á la font que al último ve que's trenca.

(Escena II, acte I)

Miquel– Per mi, dadas y resumidas cuentas, lo milló es el pensament d'en Francisco.

(Escena III, acte I)

Francisco– En Cassimir que te de fer un papé de padre y senyor mio...

(Escena IV, acte I)

Inclou també interessants referències al món del teatre que en episodis en què Cassimir ha d'interpretar el paper d'indià per fer creure a Don Eduard que té solvència econòmica i és un home de negocis honrat. Un dels socis, per elogiar la seva tasca interpretativa comenta que “Eclipsa á n'en Romea”, l'actor (Escena VII, acte I), o al·ludint a la seva hipocresia, emmarcant-la en el tòpic del gran teatre del món:

Francisco– Ja ho crech, un pape de molt compromís.

Isidre– Donchs bueno; lo recomanarem per primer actor de la primera companyia dramática qu' es formi (Tots riuen).

(Escena I, acte I)

Aquests passatges tenen un component metaliterari interessant, ja que suposen una picada d'ullet als actors de l'obra, amb una certa ironia.<sup>86</sup> El cas és que l'obra està carregada de moments de sarcasme, que formen part sobretot de les intervencions dels personatges negatius membres de la societat estafadora. Aquestes ironies malintencionades arriben fins al punt que aquests components de la societat es consideren “llops” ells mateixos, i fins s'autoanomenen “societat dels llops.” Aquesta qualificació, feta per ells mateixos amb escarni envers les seves víctimes, respon a un símbol ancestral que, en la tradició literària, culmina anys després, amb l'ús de la imatge del llop per Àngel Guimerà, entre altres obres, a *Terra baixa*.<sup>87</sup>

En resum, podem pensar també que *Lladres de ciutat* no va tenir l'èxit que es mereixia perquè no era una obra precisament idònia per ser representada en aquell context. Pel fet que fos escrita en prosa, en un temps en què el públic, i més la mena de

---

<sup>86</sup> El manuscrit de l'obra conté un repartiment de personatges inacabat en què apareixen els actors Rafael Ribas i [Frederic] Fuentes, amics de Rossend Arús, a més de [Joan] Gelabert, a qui anava dedicada la funció.

<sup>87</sup> La imatge del llop com a devorador social també apareix a *El Tanto por ciento* de Adelardo López de Ayala.

públic popular que assistia a les primeres representacions d'Arús, no estava potser preparat per a la recepció d'aquest model teatral. Més encara si es tractava d'una obra amb llargues intervencions que recreen el llenguatge col·loquial i que en certs moments s'acosten més a gèneres destinats a la lectura. D'altra banda, la dificultat de memorització dels diàlegs per part dels actors, desproveïts dels mecanismes pneumotècnics del vers i la rima, tampoc haurien afavorit el lluïment de la representació. Podem conjecturar que l'ajut de l'apuntador va ser més que necessari durant la seva representació.

*Lladres de ciutat* no reproduïx els arguments propis o habituals del drama, ja que no hi apareixen els conflictes amorosos, ni els tòpics de desemparament familiar o la rivalitat sentimental; tampoc remet a cap dels tòpics del teatre històric, sacre o cavalleresc. Aquests elements expliquen potser per què aquest drama no va comptar amb una bona acollida, en un context en què el públic no estava preparat per a representacions d'aquestes característiques. L'opció per què opta Arús, del tot avançat per a la seva època, podríem aventurar que hagués tingut més èxit en el cas que l'obra hagués tingut una difusió impresa.

Estructuralment *Lladres de ciutat* és una peça dinàmica, ben construïda pel que fa a la successió dels actes. Conserva una tensió gradual fins arribar a l'epíleg. També conté els mecanismes habituals en altres gèneres dramàtics, com ara els personatges que escolten amagats rere la porta, o el joc de l'engany pel canvi d'objectes (la cartera robada que és entregada buida a Cassimir per involucrar-lo). De fet, s'aproxima molt al melodrama, si pensem que l'objectiu últim del seu clímax dramàtic era destinat a arrencar una llàgrima del públic, per bé que es tractés d'una llàgrima polititzada. La injustícia i la resolució feliç no tenen una motivació sentimental–amorosa, però els mecanismes dramàtics són els mateixos. La catarsi es produeix mitjançant les intervencions i decisions sàvies de Don Eduard, que són el màxim exponent de la justícia i de la bondat, moment que aprofita per intercalar llargues exposicions èticopolítiques. En altres moments la proximitat amb el melodrama és major, com en el cas de la desgraciada i desesperada situació del corredor de canvis, Lluís, a qui roben i pretenen estafar de la forma més vil. Aquest personatge dessolat es planteja el suïcidi com a única solució desesperada, fins que Don Eduard soluciona la seva situació i és aleshores que el corredor ha de fer l'esforç per contenir l'alegria i l'agraïment cap al seu protector.

No hi ha dubte que el jove Arús havia projectat de ple el seu *alter ego* en el personatge de Don Eduard. Les llargues disquisicions teòriques estan amarades dels valors coincidents amb la maçoneria i del moviment demòcrata–republicà. El que sorprèn és que en els anys en què es va escriure l’obra Arús emprès un discurs ideològic tan elaborat. Pel que coneixem de la trajectòria biogràfica, encara no formava part de col·lectius polítics ni havia ingressat a la maçoneria. És clar que això forma part de la biografia desconeguda de l’autor. Com vaig destacar al Treball de Recerca, Marcel·lí Sala, amb qui mantenia una sòlida amistat prèvia des de l’adolescència i que va ser president de la Tertúlia Catalana l’any 1865, havia format part de l’avançada Tertúlia Literària els anys 1855–1857 juntament amb els destacats i futurs referents republicans Eusebi Pascual i Josep Narcís Roca i Ferreras. I que Arús escrivia textos de denúncia contra les contribucions de consum i els fraus financers l’any 1864 als esborranys d’una provatura de periòdic amb el títol *La Rata–pinyada*. L’elaboració d’un discurs crític i polititzat no li venia, doncs, de nou i és anterior a la Revolució de Setembre.

### 3. EL SEXENNI DEMOCRÀTIC

#### 3.1. El teatre històric

##### 3.1.1. Una paròdia: *Lo comte En Jaume, o Un drama en l'Odeon. Tragèdia, dramon, comèdia, peça, sainete, gatada, ximpleria o lo que siga en 2 actes, escrit com apropòsit per a una ignocentada, en prosa i vers, en català i castellà (1869)*

Aquesta és la primera obra dramàtica impresa d'Arús d'atribució segura, de la qual se'n van fer dues edicions. A la BPA se'n conserva el manuscrit Arús VII-3, que ens assenyala que va ser acabada d'escriure el 27/12/1869 i porta el subtítol següent: *Trajèdia, dramon, comedia, pessa, sainete, ximpleria ó lo que siga en dos actes, escrit com apropòsit pera ignocentada en prosa y vers, en catalá y castellá*, que mostra, d'entrada, el seu caràcter humorístic i la voluntat de relativitzar l'adscripció de gènere de l'obra, ja que la seva classificació és intencionadament paròdica. L'ambientació reproduïx les característiques del model parodiat, tal i com revela una de les acotacions "Llampega y trona fins al acabarse el drama; es lo que hi faltava per ferlo mes trágich." (Escena XX, acte II)

*Lo comte En Jaume* va ser estrenada el 2/1/1870 al Teatre de l'Olimpo, el local on realitzava habitualment les seves representacions la Tertúlia Catalana en aquests anys. No ha quedat constància dels actors que participaren a la primera representació d'aquesta obra. A la segona edició s'indica: "La extremada modestia dels que varen desempenyar aquestos papers per primera vegada, no permet posar sos mots aquí en lo repart com s'ha fêt de costum." No és difícil imaginar quins van ser els actors que van representar aquesta obra, ja que la seva estrena va anar a càrrec de la Tertúlia Catalana i segons la informació que ens aporta la nota el més probable és que la representessin els socis de l'entitat. L'estrena de *Lo comte En Jaume* no va tenir molt èxit, segons la informació que ens aporta el *Diario de Barcelona*. Tanmateix, segons paraules de l'autor a la seva segona edició va ser "representada en la majoria dels teatres de Catalunya." Un testimoni que no he pogut contrastar, fora del fet que dos anys després aquesta paròdia encara es continuava representant:

En el teatrillo de la sociedad "Tertulia catalana" con motivo de representar una funcion de inocentes, se estreno un drama, tragedia, comedia, pieza o gatada, pues todos estos

nombres le da el autor, titulado: “Lo compte en Jaume ó un drama en el *Odeon*,” que no produjo todo el debido efecto á causa de ser el local demasiado reducido.<sup>88</sup>

En el lindo teatro del Olimpo habrá esta noche una funcion extraordinaria en la que se pondrá en escena la produccion en dos actos “Lo compte en Jaume, ó un drama en el Odeon” y la triunfal comedia en tres actos del laureado don Carlos Altadill “Lo Gandul.”<sup>89</sup>

Aquesta obra va tenir dues edicions, una primera de l’any de l’estrena, el 1870, i impresa a l’Estampa de Lluís Fiol.<sup>90</sup> Es tracta d’una edició menys acurada que la segona, i potser d’una tirada més reduïda, ja que n’existeixen pocs exemplars.<sup>91</sup>

La primera edició conté algunes diferències amb la segona a tenir en compte. Una és el fet que no va signada per Arús, sinó sota el pseudònim “Un xicot fill de Barcelona”, a diferència de la segona, que signarà amb el nom de l’autor.<sup>92</sup> Es tracta d’un tipus de pseudònim força corrent, que manté similituds amb els utilitzats per Josep Robrenyo els anys 1823-1825 per a l’obra *El sarau de la Patacada*: “Un aficionado hijo del país” i “Un ingenio de esta ciudad”, assenyalats per Francesc Curet i Josep Artís respectivament.<sup>93</sup>

Aquesta primera edició també inclou una nota d’agraïment al final de l’obra, que a la segona apareix afegida a la nota introductòria amb motiu de la nova edició i amb data de l’estrena, dedicada “A los actores de la Tertulia Catalana: “Gracias vos dono de tot cor, pel bon éxit, que ab vostres esforços, tindrà aqueixa producció; y sobre tot, gracias a mi mateix, per la acertada direcció desplegada. Es de vostres tots; veritable amich. L’Autor.”

La nota final de l’última escena també és diferent a la de la segona edició. A la primera s’indica “Massa n’hi ha per un ral”, nota que varia a la segona edició: “Massa n’hi ha per una endola.” Un canvi que accentua la intenció paròdica de l’edició del 1874. Si a la primera edició es posa l’èmfasi en el caràcter aficionat i humorístic de la peça, que degué ser representada amb el preu d’un ral per entrada, a la segona la nota deu referir-se a la mort de tots els personatges de l’obra. L’“endola” remet als drames romàntics, anomenats “dramons truculents” per diversos testimonis, que es

---

<sup>88</sup> *Diario de Barcelona*, 4/1/1870.

<sup>89</sup> *Diario de Barcelona*, 28/19/1872

<sup>90</sup> Aquesta primera edició conté dues dedicatòries: a la primera pàgina a “Á D. T. C. Y S.”, dedicatòria a Toribi Calafell y Samada que apareix amb el nom complet a la segona edició. I a la darrera pàgina “A los actores de la Tertulia Catalana.”

<sup>91</sup> Segons la informació de l’Institut del Teatre aquest exemplar de la primera edició procedia del fons cedit per la Llibreria Millà

<sup>92</sup> El manuscrit original que roman a la BPA també està signat amb el pseudònim.

<sup>93</sup> Josep Maria POBLET, *Josep Robrenyo. Comediant, escriptor i revolucionari*, Barcelona: Editorial Millà, 1980, p. 39.

representaven a l'Odeon.<sup>94</sup> Una mostra més de la intenció que Arús volia donar a aquesta peça.

La primera edició de *Lo comte En Jaume* està dedicada a “A D. T. C. y S.” A la segona podem comprovar que es tractava de les inicials de Toribi Calafell i Samada, un dels membres de la Tertúlia Catalana. La dedicatòria a totes dues edicions és aquesta:

Tú que mil vegadas m'has dit que com mes disbaratada sigui una producció dramática, mes t'agrada; tú, un de mos millors amich; crech, dedicante aixó, que de segur no té nom, complauret com amich y com entussiasta de lo bunyol, qu'encare que jo sigui part interessada, me sembla que es lo millor que s'ha escrit en lo género que mererix ta preferencia y compta ab tas simpatías. Si'l públich, ignorant com sempre, aplaudeix, dispensam, m'he tallat; si xiula, cada un de sos xiulets vindrá, al ressonar en mas orellas, á inundar mon cort d'alegría, perque llavors tú estarás rient á mes no poder, quedantme patent mon accert en la dedicatoria. Y si's comensa y per escándol no s'acava.... ¡oh! allavors tú dedicát, y jo autor, haurem arribat al pinácul de la....satisfacció. Rossendo. Barcelona, als 27 dias del mes de Decembre de l'any 1869.

La segona edició indica que va ser impresa per la Imprempta Barcelonesa i que formava part de l'Arxiu Líric–Dramàtic de'n Rafel Ribas.<sup>95</sup> Desconec els motius pels quals Arús va canviar d'impressor, però és simptomàtic que deixés d'imprimir les seves obres per Lluís Fiol, amic i membre de la Tertúlia Catalana, per passar aleshores a ser publicades per Rafael Ribas, també amic de l'autor, que a més va gestionar els drets de propietat de les seves obres, tal i com indica la segona edició: ”D. Rafel Ribas y los á qui ell delegui, son los únichs autorisats pe'l cobro dels drets de representació.”

*Lo comte En Jaume* és l'única peça explícitament paròdica que escriu Arús durant el període estudiat aquí. Es tracta d'una paròdia de gènere, com *Els herois i les grandeses* i *El castell dels tres dragons* de Frederic Soler, que havien estat estrenades quatre i cinc anys abans. Manté una especial similitud amb aquesta darrera, que hauríem de considerar com un precedent. En el cas d'Arús es tracta d'una paròdia del drama romàntic d'ambientació medieval, i, a la vegada, una sàtira contra molts dels tòpics propis de la Renaixença pel que fa a aquest període històric. Es tracta, però, d'una peça

---

<sup>94</sup> C. ROURE. *Recuerdos de mi larga vida*, Volum II, p. 23-117.

<sup>95</sup> S'hi anuncia en preparació una “revista”, gènere que ja comentarem, de 1874 i el “juguete” *¡Me caso!*, que podria tenir relació, encara que no necessàriament, amb la “joguina” *Casat!*, a la qual ja em referiré. Aquesta Imprempta Barcelonesa estava situada aleshores al carrer Parlament núm. 34. Entre la documentació personal de Rossend Arús que es troba a la BPA hi ha algunes notes de Rafael Ribas sobre referides a la publicació de les obres d'Arús [una d'aquestes datada el 30/6/1873]. També s'hi conserven alguns documents de dates més avançades, com el que duu el títol “Propiedades de obras dramáticas y zarzuelas”, que corresponen a la gestió dels cobraments de drets d'autor, amb data del 1/10/1885. El document, que inclou la major part de les seves obres impreses i manuscrites indica: “El abajo firmado, confiere únicos y exclusivos poderes á D. RAMIRO MONFORT Y ARXER, para el cobro de derechos de propiedad de las suyas respectivas que al margen se espresan, en todos los teatros públicos, sociedades particulares, de aficionados, y café-teatros, de las cuatro provincias catalanas é Islas Baleares.” També es conserven manuscrits d'obres teatrals d'Arús amb la signatura de copista “Rafael Ribas fill.”

situada relativament en el context de la dinastia catalana medieval (segle X), per bé que plena d'anacronismes. Arús opta per l'atac contra certs aspectes sagrats de la Renaixença deu anys després que Soler aixequés tanta polseguera amb l'actitud transgressora de les seves primeres obres.

Més enllà del precedent de Soler i de la paròdia del drama històric medieval *Lo comte En Jaume* crec que manté una estreta relació amb l'obra d'un autor de llengua espanyola, José Zorrilla, del qual s'hi reproduïxen uns versos. Una dada a tenir en compte és que Arús coneixia bé les obres d'aquest popular dramaturg i poeta, del qual la Tertúlia Catalana havia representat obres com *El Puñal del godo*.

La paròdia abasta a *Lo comte En Jaume* diversos referents. A més cal subratllar que el subtítol de l'obra, *Un drama en l'Odeon*, remet al model dels "dramas truculents" que comentava anteriorment, que havien fixat el sobrenom de l'"Escorxador" per a aquest teatre per les nombroses morts que s'esdevenien als drames que s'hi representaven.<sup>96</sup> Arús també ajudarà a fixar aquesta imatge de l'Odeon anys després i de forma elegíaca a través d'un dels seus poemes satírics.<sup>97</sup> El subtítol i el contingut de *Lo comte En Jaume*, en què moren tots els personatges, fins l'apuntador, estableixen una relació paròdica amb aquest model dramàtic. És clar que un recurs similar ja l'havia fet servir Frederic Soler uns anys abans a *Els herois i les grandeses* a través d'"una advertència de Zenon, que en veure que no mor ningú diu: 'Aixó es tragedia / y en la trajèdia dehuen morir tots.'"<sup>98</sup> El públic d'aquesta obra compartia perfectament els codis d'aquesta paròdia, perquè es tractava del públic habitual als drames romàntics representats als teatres populars. Arús és coneixedor del panorama dramàtic d'aquests anys i, com Frederic Soler, escriurà quasi simultàniament aquesta paròdia i la traducció d'un drama històric seriós, *Ausiàs March*, original de Víctor Balaguer.

Hi ha un motiu subtil que enllaça *Lo comte En Jaume* amb un precedent dramàtic de caràcter polític, Abdó Terradas. Es tracta d'un cert paral·lelisme en el contingut satíric contra la monarquia d'aquest autor figuerenc. Si bé en el cas d'Arús el personatge en qüestió és un noble amb títol de comte, les similituds amb *Lo rei Micomicó* de Terradas són evidents. Arús hauria pogut satiritzar directament la figura del monarca, fet que no li hagués suposat cap represàlia, perquè en aquests anys existia

---

<sup>96</sup> Per a una panoràmica dels teatres de la Barcelona vuitcentista, V. C. MORELL, *El teatre de Serafí Pitarra*, p. 59-87; M. P. CAIRE, *La vie théâtrale à Barcelone pendant le "Sexenio" Democratique*, p. 119-198.

<sup>97</sup> "Lo teatro escorxador", *La Esquella de la Torratxa*, 30/7/1887; reproduït a *La Escena Catalana*, 5/1/1907.

<sup>98</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafí Pitarra*, p. 255.



la llibertat d'impresca i s'havia suprimic la censura teatral. S'entén, doncs, que seleccioni una figura de la noblesa medieval catalana amb l'objectiu de satiritzar allò que està consolidat a Catalunya: els tòpics de la historiografia romàntica impregnats de títols nobiliaris i ideologia conservadora. Veurem que a les revistes polítiques Arús combat i ridiculitza els corrents floralescs i les evocacions de la corona catalana, tan recurrents en aquells anys.

*Lo rei Micomicó* Abdó Terrades utilitza l'anècdota d'un vilatà de Figueres "retardat i per ventura fantasiós", a qui fan creure que coronen rei de la Cort micomicona, per exposar una "paràbola" satiritzadora contra la monarquia.<sup>99</sup> En el cas de *Lo comte En Jaume* no hi ha la necessitat d'amagar les intencions explícites de la sàtira. Però recorre a un mecanisme similar al de Terradas: Jaume Baba, el Comte dels Martells, és el correlat d'en Joan Bava, un tipus popular del barri del Born. Francesc Curet ens descriu aquest personatge de la següent manera:

En Joan Bava era un home pacífic, una ànima d'albat o de càntir, que anava al davant de totes les processons que podia, i assistia amb assiduïtat als trisagis i altres funcions religioses, proveït d'un pitet de criatura sota la -se vora de la trona i, si el sagristà no era prou amatent a fer-lo canviar de lloc, es barba que li recollia, bé o malament, la bavalla que brollava de la seva boca. Tenia el costum de posar convertia en l'esglai dels sacerdots que anaven a fer el sermó, perquè tenia l'acudit de besar-los la mà.<sup>100</sup>

Aquest tipus popular havia de ser conegut per força per Arús, veí del Born i organitzador del seu carnestoltes. No és coincidència que recorri a aquest personatge conegut per la població per satiritzar la noblesa. Altres tipus populars del Born ja havien aparegut satiritzats anteriorment per Frederic Soler a *Las píldoras de Holloway ó La pau d'Espanya*.<sup>101</sup> Són els casos del Brut del Born i el Xato dels Encants, recurrents a la cultura popular barcelonina. És més, el nom d'un altre personatge d'aquesta obra de Soler i de la seva primera part, *La butifarra de la llibertat*, el Muley Babas, soldà moro que lluita contra el general Joan Prim-Guim, podria haver estat inspirat amb el malnom d'aquest tipus popular. Tot i que en cas de Soler la composició del nom del personatge moro pugui obeir també a la semblança amb el nom original del personatge històric Barba-rossa, Baba Urga.

Una nota introductòria de l'autor a la segona edició de *Lo comte En Jaume*, "Duas paraulas que no hi son de més", ens explica que va ser escrita en poc temps, una

---

<sup>99</sup> X. FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, p. 119-121.

<sup>100</sup> Francesc CURET, *Visions barcelonines: 1760-1860. Els barris de Barcelona*, Barcelona: Editorial Dalmau i Jover, 1953, p. 181-182.

<sup>101</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra*, p. 266.

circumstància habitual en la redacció de les obres d'Arús. També fa referència a una aposta, a la qual refereix Antoni Elías de Molins:<sup>102</sup>

Aquest obra, resultat de una aposta baix lo peu forsat de morir tot'hom... fins l'apuntador, escrita al vapor, va esser impresa al telégrafo. Aixó fou la causa de que, á mes del sens fi de disbarats que li son propis y naturals, en la primera edició se n'hi trovin un número ilimitat d'intrusos.

Ens aporta també informació del bon èxit que va tenir la paròdia. Arús relativitza irònicament l'adscripció de gènere de l'obra i remarca que la primera edició s'havia exhaurit:

Pera deixar las cosas en son verdader terreno y no haver de cargar ab culpas ajenas, se precedeix á la reimpressió, indispensable al mateix temps, ja que bó ú dolent no's trova un exemplar per remey, de la primera tirada.

Mes, tota vegada que sens mereixeho (li faitg la deguda justicia) ha lograt aqueixa comedia, ó lo que siga, ser representada en la majoria dels teatres de Catalunya...

El cert és que la representació de *Lo comte En Jaume* es va mantenir força temps. És segurament l'obra amb més èxit de les escrites per Arús durant aquest període. El fet que el *Diario de Barcelona*, que habitualment no tractava tot el "teatre menor", oferís notícies sobre la seva representació abona la hipòtesi que l'obra va tenir un bona acollida.

*Lo comte En Jaume*, paròdia de 2 actes de 18 i 23 escenes, està situada en el segle X al "territori de Castellterçol", on es troba el castell del comte. Tal i com ens indiquen les "Advertencies" l'obra transcorre en dues hores.

Vespreja aixis qu'es comensa y s'acava dos horas mes tart, es á dir, lo temps mateix necessari pera realisarse de veritat lo qu'es fa de per-riurer devant l'espectador. Si la obra es de lo que brilla per lo dolenta, te al ménos de bó lo haber seguit al peu de la lletra, lo seu autor, lo que manan los preceptistas: aixis que com se veurá, te no mes una acció y la unitat de temps y de lloch es complerta y exacte.

La resta d'indicacions completen aquest tractament paròdic de les convencions teatrals. La referència als preceptistes i a les unitats dramàtiques palesen la voluntat d'Arús de parodiar aquestes convencions tant en la forma com en el contingut. A l'obra no es limita tan sols a ridiculitzar i estrafer els models de personatges i les seves actituds, sinó també la forma i els preceptes classicistes. La divisió dels actes i les escenes no corresponen a la construcció de la tensió dramàtica, sinó que estan situades bastant aleatòriament per acomplir aquest paral·lelisme amb el drama seriós. L'ambientació i l'escenografia també són reproduïdes a través d'aquest paral·lelisme de

---

<sup>102</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, vol. I, p. 173-176.

fidelitat paròdica, tot i l'aparició d'objectes banals entre la descripció del decorat. Si comparem les notes preliminars dels primers actes de drames històrics i de paròdies d'aquest gènere podem veure que es reproduïen bastant fidelment els tòpics d'aquests drames: descripció de l'espai i dels objectes que el componen, dels accessos a la cambra, situació temporal i ambiental, etc., acompanyat, és clar, dels afegitons i enumeracions paròdiques en el seu cas:

Rica cambra del palau dels comtes d'Urgell. Al fondo, una galeria d'alt d'una escalinata que sia practicable; grans finestres, un á cada costat, en primer terme. Damunt de la taula molts pergamins y llibres. En segon terme lo trono, aprop del qual y damunt coixins de vellut, hi haurá una corona comtal. Es de nit; la escena il·luminada. Trofeus y armas per tot.”

*¡O rei o res! Drama històric en tres actes*, de Serafi Pitarra. Estrenada al teatre Variedades el 30/7/1866.<sup>103</sup>

Saló d'un castell feudal: al fondo tres grans arcadas: detrás, una balustrada d'una galeria que dona al pati: á la dreta y en lo primer bastidó un trono de dos asiento: per tot allá hont permeti l'arquitectura, escuts, ab tres dragons, cosa que també's notará en lo pit de tots'ls patges, criats, bufons, etc., etc. Un salomó gòtic il·luminant la escena. Es de nit. Armas y pendons per tot.”

*Lo castell dels tres dragons. Gatada caballeresca en dos actes*, de Serafi Pitarra. Estrenada al teatre de l'Odeon el 28/4/1865.<sup>104</sup>

La escena presenta un saló magníficament adornat, cuadros, panóplias, armadures, armas de cassa, cortinatjes, tapissos, alfombras, sillons, tamburets y taula ab cubridor de vellut ab franjas d'or. Porta al foro de dos fullas. Dos portas á la dreta, que van á habitacions interiors y dos á la esquerra, la primera es la cambra de la Duquesa, la segona conduheix á la del Compte. En últim terme y á part dreta una finestra.- Vespreja.

*Lo Compte En Jaume ó Un drama en l'Odeon*, de Rossendo Arús y Arderiu. Estrenada al teatre de l'Olimpo el 2/1/1870.

La descripció corresponent a l'obra d'Arús no és molt diferent a la dels drames històrics seriosos. A les “Advertencias” l'autor assenyala, amb intenció burleta, la importància de la presència i adequació històrica d'aquests objectes, així com de les accions dels actors per a la bona representació de l'obra. Unes indicacions que resumeixen els aspectes més destacats dels drames romàntics i que són degradats per l'autor a través de diversos procediments, com ara l'aparició d'anacronismes, però a través de la paròdia del model de “parla” i dels “ademans”:

Vestits, mobles, assassinats, morts, fochs, armas, ademans, parla, en fi tot, ha de ser de la época, que es entre totes, la que l'autor ha estudiat ab mes deteniment, y la sab com los xicots los dias de festa.

<sup>103</sup> *¡O rei o res! Drama històric en tres actes*, de Serafi Pitarra, 2a edició, Barcelona: Imprempta de Salvador Bonavía, 1908.

<sup>104</sup> *Lo castell dels tres dragons. Gatada caballeresca en dos actes*, de Serafi Pitarra. 5a edició, Barcelona: Antoni López Editor-Llibreria Espanyola, s. d.

Els personatges també estan construïts amb un paral·lelisme paròdic que els fa esdevenir correlats fàcilment relacionables amb altres drames històrics. El mecanisme de construcció dels personatges és similar als ja utilitzats per Soler a les seves gatades i que han estat descrits al seu estudi per Carme Morell: trencament de l'“harmonia entre la condició del personatge i la seva manera de dir i de fer”, és a dir, del “decòrum”, “trivialitzar-lo.”<sup>105</sup>

Aquest paral·lelisme paròdic, acompanyat de la corresponent degradació, el podem observar a la composició dels noms dels personatges de *Lo comte En Jaume*. Tenen ressonàncies medievals, com era habitual als drames històrics, però van acompanyats de títols nobiliaris ridiculitzats; en altres casos la tria dels noms obeeixen a intencions satíriques contemporànies:

–**En Jaume Baba, Comte dels Martells**: Tot i que no manté cap relació amb la figura del Comte d'Urgell, és important subratllar que Arús no selecciona la figura d'un rei, sinó la d'un comte. El títol de “Comte dels Martells” potser es podria inspirar, tot i que em falten prou indicis per afirmar-ho, amb el polític Joan Martell i Domènech (Reus 1809-1867) i el nom evoca també el cavaller franc Charles Martel. Pel que fa a la condició de “senyor feudal del territori de Castelltersol”, podríem establir la hipòtesi que el nom d'aquesta població guarda relació amb el fet que els seus Carnestoltes i balls de gitanes, que es remunten al 1834, eren força coneguts i al fet que un dels responsables de l'Ateneu Català de la Classe Obrera, Ignasi Mas, procedia d'aquesta població.

–**Doña Sol de las Estrellas, Duquesa de Agua-tíbia**: El nom d'una de les filles del Cid. Una Donya Sol que també apareix com a personatge a *Lo Castell dels tres dragons* de Frederic Soler.

–**Ome Sime, senyor de Moyá; Jelis Ajama, missatger moro**: El personatge moro o morisc era recurrent i quasi obligat al drama històric. L'argument de *La Verge de les Mercès* Pere Nolasc viatja a Algèria per alliberar uns catalans captius. Un dels diversos personatges moros, Selim, acaba convertint-se al cristianisme. Molts dels drames d'ambientació medieval inclouen a l'obra un personatge moro de paper secundari i rol negatiu. No és el cas de les gatades de Soler, en què els musulmans (Mulay Babas, Abengot, el soldà d'*El moro Benani*, etc.) mantenen un rol estereotipat i exòtic, amb jocs verbals, equívocs i la satirització de les cultures desconegudes, de manera similar a l'obra d'Arús.

---

<sup>105</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra*, p. 234-260.

–**Pere Nolasco, majordom**: satiritza la figura d’aquest personatge, sant Pere Nolasc, sobretot si tenim en compte la seva aparició a *La Verge de les Mercès* de Manuel Angelon, de la qual alguns estudis han vist el *Don Jaume el Conquistador* de Frederic Soler com una resposta satírica. Valentí Almirall emprà el pseudònim de “Pere Nolasco” l’any 1870 a alguns escrits a *La Campana de Gràcia*.<sup>106</sup> Podríem atribuir la selecció del nom d’aquest personatge a una motivació anticlerical.

–**Don Froilán, marqués de la Herradura**: Un nom habitual als drames històrics espanyols. S’hi endevina una nota anticlerical: Don Froilán és també el confessor del monarca a *Carlos II el Hechizado* d’Antonio Gil y Zárate. Es tracta un religiós turmentat per la seva exaltació sensual irreprimible i sàdica que persegueix a través de la seva influència a la Inquisició la seva víctima, una filla secreta del rei. Un altre exemple de Don Froilán és el d’un dels personatges de la comèdia de Bretón de los Herreros, *¡Muérete y verás!* (estrenada al Teatro Príncipe de Madrid el 1837), una resposta paròdica a *Los amantes de Teruel*.

–**Fructuosa, Ginés i Minyó de las Serras: cambrera i criats**: Uns noms pomposos i fàcilment relacionables amb la imatgeria medieval. En el cas del Minyó, l’afegitó que l’acompanya, de las Serras, potser està relacionat amb el dramaturg i censor Narciso Serra, ja que el personatge fa el rol d’espia del comte, que censura les actituds burletes i dissidents de Pere Nolasco.

La relació paròdica s’estableix amb el drama històric medieval de temàtica catalana, però sobretot les convencions habituals als drames històrics castellans i, en concret, d’un autor, José Zorrilla. Les referències a aquest escriptor són explícites: no és només la utilització paròdica d’un llenguatge literari similar, sinó que en ocasions és calcat. En alguns casos el recurs consisteix a reproduir uns sintagmes determinats, com el tòpic “liquidadas perlas” del *Don Juan Tenorio*. (Escena IV, acte II) En altres casos es tracta d’una reproducció literal de poemes d’aquest autor, com quan Froilán declama “El Reloj” després d’un diàleg carregat de punts suspensius:

FROIL. La noche... la luna... el reloj... Escuchad señora...  
    Cuando en la noche sombría  
    con la luna cenicienta,  
    de un alto reloj se cuenta  
    la voz que dobla á compás...  
    Si al cruzar la estensa plaza

---

<sup>106</sup> La identificació d’aquest i d’altres pseudònims d’Almirall es basa en diversos estudis de J. M. Figueres.

se ve en su tarda carrera  
rodar la mano en la esfera  
dejando un signo detrás,  
se...

DUQ. Dejemos la poesia.

(Escena IV, acte II)

També s'hi reproduïxen fragments sencers del *Don Juan Tenorio*:

DUQ. Cuanto mas próximo está el ansiado momento  
mas tiemblo. No se que pavor se ha apoderado  
de mi.

Dudo... temo... vacilo... en mi cabeza  
Siento arder un volcan... muevo la planta  
Sin voluntad, y humilla mi grandeza  
Un no se qué de grande que me espanta.

*Lo Comte En Jaume* coincideix amb molts dels procediments de les paròdies de Frederic Soler. Ara bé, hauríem de tenir present que aquesta paròdia d'Arús té trets peculiars: el seu caràcter prioritàriament humorístic, més enllà de la paròdia de gènere; les referències constants sobre al riure, present al llarg de l'obra; la seva poca fidelitat a l'estructura del gènere parodiat i la seva finalitat paròdica desorganitzada, donat que no apunta a una sola obra, a un sol autor ni a un sol model.<sup>107</sup>

Aquest darrer és un aspecte destacat, perquè transmet la sensació d'un cert desordre en l'estructura de la peça. Principalment perquè tot i els seus dos actes i nombroses escenes l'acció transcorre en només dues hores, tal com indiquen les "Advertencias" inicials No manté una fidelitat paròdica pel que fa al temps i l'acció. Tampoc pren com a únic model el drama medieval castellà, ja que també són parodiats els tòpics històrics catalans. L'aparició de nombrosos anacronismes i fins les referències paròdiques esparses afavoreixen la sensació d'una obra poc consistent. Tanmateix, en el seu conjunt és una obra molt ocurrent en els seus procediments, que té com a darrera finalitat disparar les riallades del públic o del lector.

No podem parlar, però, de procediments de "reducció i ampliació" paròdiques. *Lo comte En Jaume* no pren un drama històric determinat com a model, sinó algunes de les convencions i recursos amb la finalitat d'exercir la paròdia d'aquest seguit de components del gènere. Per tant, no existeix una reducció o ampliació del contingut d'una obra concreta. Estaríem en el cas, com ja he citat abans, d'una paròdia de gènere similar a *El castell dels Tres Dragons* i *Els herois i les grandeses*. En aquest

---

<sup>107</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra*. Els procediments entre cometes han estat remarcats ja en aquest estudi.

sentit, pel que fa a l'estructura, no s'observa que Arús parodiï cap obra determinada. El fet que sigui escrita en gran part en prosa exclou la idea que reproduïx l'esquema d'un drama històric concret, per la qual cosa tampoc se segueix un mecanisme d'ampliació o reducció paròdica estructural. Els versos que es troben a l'obra sí que tenen una intenció paròdica en molts casos, però tenen una aparició esparsa, són reproduccions literals i no sempre es tracta de versos d'obres dramàtiques.

Altres procediments paròdics indicats per Morell sí que s'acompleixen. El que ella classifica com “degradació dels continguts”, pel que fa a l'atac de les convencions del model parodiat, és recurrent al llarg de *Lo Comte En Jaume*. Gran part de les convencions i recursos del drama històric romàntic són parodiats al llarg de l'obra. El trencament de “l'harmonia entre la condició dels personatges i la seva manera de fer i de dir”, o sigui el trencament del decòrum, és un dels aspectes més recurrents de l'obra. El personatge principal hauria d'actuar amb un sentit de la justícia, de l'amor i de l'existència molt determinat segons els clixés romàntics. Si més no segons les convencions socials que regien la societat catalana del vuit-cents. Però el comte Jaume no actua amb justícia sinó amb autoritat, una autoritat còmica i gratuïta, que cal interpretar com una crítica ideològica a l'aristocràcia i la monarquia. Una crítica exercida sobretot mitjançant els actes del comte, que decapita tots els seus “rivals” o súbdits sense miraments i sense passió. És per tant d'un personatge, perquè ni tan sols podríem parlar d'heroi, antiromàntic. El tractament de l'amor també passa pel filtre de la “trivialització” paròdica: el personatge central no fa cap concessió sentimental i està contraposat a la relació amorosa furtiva i carrinclona de la seva dona amb Don Froilán. D'altra banda, la relació amorosa del criat del comte, Lo Minyó de las Serras, amb la cambrera de la duquessa, Fructuosa, es clou ràpidament amb el suïcidi a causa de la no correspondència sentimental del seu amant. Un tractament “calavera” de l'amor que torpedina els valors romàntics, per bé que es resolgui amb el suïcidi, també trivialitzat pel seu procediment i per l'aparició d'un dels múltiples anacronismes, la ingestió de sulfumant. La notícia del fet produeix un comentari sarcàstic del comte: “Mort de criada!” (Última escena, acte I) Una mort prosaica que va acompanyada, però, d'un últim comiat de la criada en què recita versos d'Aribau i estafà els diàlegs de les operes italianes:

FRUC. No mes vacilació. ¡Valor! (Beu la sal fumant).  
Tot s'ha acabat. ¡Y l veneno fatale io me tragatto!  
(Se'n va vacilant y aguantantse á la taula y paret)

¡Adeu siau, turons, per sempre mes, adeu siau!

(Escena XVI, acte I)

El sentit de l'existència del comte també passa per fer prevaldre el rol d'autoritat i els seus designis. Però mai mogut per cap passió que no sigui el caprici. No s'esdevé cap situació passional que desencadeni la ira o la gelosia del comte. Es bat o ordena l'execució dels altres personatges de manera arbitrària, sense cap concessió als sentiments o a l'angoixa. Podríem dir que la forma de procedir d'aquest personatge és una crítica encoberta a l'autoritat, ja que l'acatament de les ordres, que porta la resta dels personatges a la mort, també implica la seva pròpia mort a mans del botxí. Un botxí que occeix personatges a tort i a dret al llarg de l'obra. Per fer possible el desenllaç fatal, i, paradoxalment, el comte manté el decòrum habitual dels herois del drama romàntic pel que fa a mantenir la seva paraula:

BUTXI. Heu de morir.

COMP. ¿Per qué?

BUTXI M'heu dit que l'espatlla que vostra ma s'hi  
posés sobre...

COMP. Es veritat. Un noble com lo compte en Jaume,  
no falta may á sa paraula.

(Resolut)

¡Mátam butxí!

(Escena XXII, acte II)

La penúltima escena també exposa una oposició entre els diferents valors dels drames històrics romàntics, que podríem diferenciar entre els floralescos i arqueològics, amb una sensibilitat diferenciada, i la del poeta veritable. Abans de morir el comte expressa el seu consol de perviure a la memòria de la història després de la seva mort. El botxí, o sigui la perspectiva popular, no entén que la història i la mort del noble, i els seus darrers versos, puguin agradar a un poeta, ja que l'horroritziarien. S'entén, per tant, que la història dels reis i dels nobles, escrites dramàticament amb sang, no s'adiuen amb la sensibilitat del poeta:

COMP. No vuy quedi rastre meu, ni de mon castell.  
Aixis trompu á n'els seus hereders y'm con-  
quistó un nom en l'història, que en llestras d'or  
gravará en sas fullas aquest fet.

(Surt ab una antorxa encesa á la ma).

BUTXÍ. ¿Esteu?

COMP. Aguardat. Antes de morir vuy dir quatre  
Versos.

BUTXÍ. Aixó es còpia.

COMP. Original, noy.

BUTXÍ. ¡Ca! Còpia del cisne que avants de morir es  
quant canta.



COMP. M'has deixat blau. Fins ara no hi sabut la jo-  
ya que tenia. Sembla una cosa increïble veurer á  
un butxí il·lustrat.

BUTXÍ. Deixeuse d'orgas. Enllestiu qu'es fa tart y  
plou. Vingan los versos y feu de manera que si-  
gan bons.

COMP. Ja'ho veurás; Escolta.  
Cruel la mort tot lo del mon acaba;  
Un consol li resta al que fugit, la historia;  
per xo al morir avuy en Jaume Baba,  
queda son nom per eterna memoria.  
(Fa senya al Butxí.)  
Dáli.  
(Abaixa el cap y's crehua de brassos.)

BUTXÍ. Allá vá.  
(Voltant la destal.)  
(Clavantli'l cop.)  
Ab such.  
(El Butxí veyent al Compte mort declama sorprès los  
tres primers versos; dona una mirada per la escena  
y diu esverat l'ultim vers.)  
¡Si un poeta aixó n'escriu,  
allá en lo esdevenidor  
lo llegirho fará horror!  
¡¡Ni un ne queda de viu!!  
(Se clava ab resolució lo punyal y cau mort.)

(Escena XXII, acte II)

L'argument de *Lo comte En Jaume* no té pretensions. Els personatges, prototips dels d'altres drames seriosos, apareixen i desapareixen de forma aleatòria i fins sorprenent. La peça s'inicia amb el diàleg entre el Minyó, criat de confiança del comte, i Pere Nolasco, el seu majordom. El primer és obedient i el segon burleta i desertor dels seus compromisos. Rivalitzen per banalitats i pel seu rang a l'escala laboral. Fructuosa, la criada, està enamorada del Minyó, que l'ha seduït i ara no li correspon amb el seu amor. El comte no apareix fins l'escena quarta, junt amb la duquessa Donya Sol, que són un matrimoni malavingut. Ella l'odia per la crueltat i inhumanitat que exerceix, ja que recorre a decapitar els súbdits amb la menor excusa i fins ordena al Botxí que mati la gossa de la duquessa.

A l'escena setena apareix el senyor de Moyà, que ha rebut un missatge de Donya Sol, la qual l'utilitza amb promeses d'amor si derroca el comte Jaume. Entretant, a l'escena dotzena, ha arribat un pelegrí que resulta ser Don Froilán, marquès de l'Herradura de la dinastia castellana, promès secret de la marquesa. A l'escena tretzena el missatger moro d'Ome Sime, porta el missatge del seu amo en què repta el comte. El majordom Pere Nolasco és còmplice obligat de les trobades i plans secrets de Donya

Sol i Froilán i, a la vegada, confident de Fructuosa, la criada que acaba suïcidant-se per l'amor no correspost del Minyó.

Al segon acte Froilán, amb la col·laboració del seu criat Ginés, prepara la fugida a cavall amb Donya Sol. També han preparat un verí per suïcidar-se si són descoberts. Ome Sime, en saber que Donya Sol té un altre amant i uns altres plans, decideix atacar el castell amb un exèrcit per fer-la captiva.

L'atac al castell s'avorta perquè el comte fa volar el polvorí que s'amaga sota la reclosa i que mata tots els soldats moros. Ome Sime mor amb un procediment més anacrònic encara, d'un tret del comte. Froilán i el comte es baten de manera còmica l'escena dotzena, no sense l'intent del criat del Froilán, que intenta matar el noble per l'esquena. El comte descobreix la traïdoria i el mata d'un tret. El Minyó clava un ganivet a l'esquena a Froilán. Pere Nolasco també mor a mans del comte, que li talla la corda en què estava subjectat per baixar a buscar el cap decapitat d'Ome Sime.

La duquessa ha ordenat al Minyó que li compri arsènic, amb l'objectiu d'enverinar el seu marit, però retorna ebri en presència del comte i delatant tots els seus coneixements sobre les diferents intrigues, fins que el comte el descobreix i l'escanya. A l'escena dotzena, que ja he descrit abans, apareix el Botxí, que ha de decapitar el comte seguint les seves consignes.

La darrera escena, en què només apareix l'apuntador, consisteix en un exercici metaliterari en què el personatge només apareix per dir que ell és l'únic que no ha mort ("¡Mentida! so viu per sort...!"), fins que és víctima d'un llamp que també el mata.

La paròdia del decòrum afecta tots els personatges, per bé que en el cas de Froilán i Donya Sol el seu capteniment, fixat en un clixé carrincló, surt més ben parat. El trencament d'expectatives obeeix, sobretot, als diàlegs, a la seva manera de dir, en relació a com s'haurien d'expressar en la seva condició de personatges prototípics d'un drama romàntic. Els estirabots són habituals al llarg de l'obra, sobretot per part del comte, presentat com un personatge summament maleducat, insensible i tirànic. Pere Nolasco, en canvi, és el paradigma del bufó burleta i escèptic davant una realitat tan truculenta. Ome Sime representa el pragmatisme exòtic del personatge moro que vol reeixir en els seus objectius immediats. Froilán, Donya Sol, Ginés i Fructuosa, en canvi, reproduïxen els clixés romàntics fins a la ridiculització. Per moments, l'obra fa la sensació de tenir com a motor la confrontació dialèctica entre aquest darrer model

carrincló i els estirabots i exabruptes de la resta de personatges. Un d'aquests estirabots, que bé podria correspondre a alguna de les gatades pitarresques, és el d'Ome Sime quan descobreix que Donya Sol en realitat estima un altre:

DUQ– Ah, lo sabeis! Sí; es verdad; es mi primero,  
mi único, mi verdadero amor. Vos no debeis  
estar celoso. Os ganó por mano.

OME– ¡Si que faitg un paper lluhit!

(Escena VII, acte II)

PERE– Jo no l'hauria acullit. Si ho prenem per vici  
aixó semblará l'hostal.

(Escena XIII, acte I)

La paròdia del decòrum, sovint, sembla adquirida dels recursos de Frederic Soler i les seves gatades. En alguns casos semblen calcats, com en el cas del que Morell defineix com a “suprarecurs antiretòric”, quan Fadric, a *El castell dels tres dragons* fa la distinció constant entre allò que fa com a fill i allò que fa com a guerrero.<sup>108</sup>

MINYÓ– ¡Anys de burro! (Ab mofa)

PERE– Si d'aqueix insult no faig cas com á home, la  
meva dignitat de superior teu me fa precís re-  
cordarte la diferencia que entre nosaltres dos  
existeix. (Ajupintse y marcant  
ab las mans com á cosa de un pam.)

(Escena I, acte I)

Altres escenes també recorden molt als procediments de la paròdia del decòrum emprats per Soler.<sup>109</sup> L'ús d'un objecte quotidià i vulgar per agredir l'adversari és una forma més de degradació de la condició de l'heroi romàntic. A l'escena onzena del primer acte el comte evita que el Minyó llenxi un ganivet a Ome Sime, perquè creu que serà més eficaç llençar-li una galleda d'aigua, fet que els fa riure a tots dos. En un altre moment el comte defuig del duel amb Froilán, tot al·legant mil excuses:

COMP– Vos direu.

FROI– Un duelo.

COMP– Estich ocupat; un altre rato n'parlarem ab  
mes calma.

FROI– Ahora mismo.

COMP– Vaja... no'n tinch ganas.

FROI– ¡Oh! aceptaréis aunque sea preciso que yo os  
infiera un ultraje que únicamente podais bor-  
rarlo matando ó muriendo.

COMP– Aixó ho veurem.

FROI– Aceptad pues.

---

<sup>108</sup> Ibid, p. 255-256.

<sup>109</sup> Ibid, p. 240-250.

COMP– Per una dona no'm desafio.  
FROI– No os desafiais ¡porque sois un cobarde!  
COMP– ¡Jo un cobart! ¡Butxí! ¡Butxí!

(Escena XI, acte II)

L'atac a les convencions amoroses i a la sensibleria femenina també és un recurs habitual a l'obra. Són un atac a la sensibilitat romàntica, però també forma part d'una expressió popular desinhibida. Amb escenes que caldria considerar pujades de to per a l'època, pròpies de les anomenades “peces brutes” que es conreaven pocs anys abans:

COMP– ¿Y qué era?..  
PERE– Res... Una mosca d'ase. (No sabent que dir)  
DUQ– Per aixó s'ha posat sobre teu.  
PERE– Mes s'estimaria estar sobre la Duquesa.  
DUQ– ¡Atrevido! (Al Compte) ¿Y permitiréis vos que-  
de impune semejante insulto?  
COMP– ¡Vaya un insult! Donchs á mi m'ha fet riurer.  
Y com qu'es cosa de riurer. ¡Ja, ja, ja...! (Rient)  
PERE y HOME– No hi ha noyas al mon  
com les de Barcelona  
que ballan el can-can  
la cosa mes bufona.

(Escena III, acte II)

El comte, tot i la seva condició nobiliària, fa servir un llenguatge popular, encara més, propi del xaronisme barceloní, que acompanya la seva actitud entre tirànica i capriciosa i que contrasta amb els diàlegs de la duquesa i Don Froilán, més propis d'un drama seriós:

COMP– Llargo bandarra  
(Li clava puntada de peu)

(Escena X, acte II)

FROI– Daos prisa, tengo sed de vuestra sangre.  
COMP –Esperous.  
(Mulla los dos primers dits ab saliva y unta la pun-  
ta de la espasa)  
FROI– ¿Qué haceis?  
COMP– Aixó fa molt torero.

(Escena XII, acte II)

COMP– ¡Corre gandarro! (Li pega una puntada de peu.  
Pere va a buscar la galleda.)

(Escena XI, acte I)

L'aparició d'anacronismes afavoreix el trencament d'expectatives i la paròdia del decòrum. L'obra n'és plena, pels temes, pels objectes i fins per la referència a personatges contemporanis. No es tracta només de l'aparició d'objectes com les pistoles, els llumins, el tabac o el sulfumant. També les referències culturals i

geogràfiques contemporànies com el món dels toros i el can-can, que hem vist abans, abunden al llarg de les escenes:

FRUCT– (Surt del quarto primer.) ¿Qu’és aquest escándol?  
¡Aixó sembla l’Torin! (Se interposa entre’ls dos.)  
(Escena II, acte I)

COMP– Mirat, ara vesten á buscar arsénich á cal adroguer  
(Escena XII, acte II)

COMP– Aquí te’l passaport.  
(Escena XVI, acte II)

PERE– No diré res. (Ap.) ¡Ay pobre amo, aixó sembla  
Andorra! (Guaytant pel foro.)  
(Escena XV, acte I)

Un anacronisme interessant a destacar és l’aparició de l’obra d’Eugene Sue, *Le Juif errant*, i d’un dels seus personatges, Rodin, executor de malicioses maquinacions que a la novel·la representa la voluntat de la Companyia de Jesús. Arús insinua aquí el seu caràcter anticlerical, concretament antijesuític, que pocs anys després articularà de forma explícita i seriosa a les seves campanyes periodístiques, especialment des de *Lo Ponton*, dirigides contra els jesuïtes, que eren la bèstia negra no només de la maçoneria –i de manera recíproca– sinó de tota l’esquerra.<sup>110</sup> L’aparició d’aquest anacronisme li permet, a més, exposar una reflexió sobre la prohibició d’obres literàries:

DUQ– ¡Sois un inhumano! ¡Sois un malvado! ¡Sois  
peor que Rodin!  
COMP– ¿Rodin...? (Ab estranyesa) No l’conech.  
DUQ– Vuestra ignorancia iguala á vuestra perversidad.  
COMP– ¡Pere!  
PERE– (Gorra en ma y tremolant) ¡Mon senyor!  
COMP– ¿Qui es en Rodin?  
PERE– Es un que menjava pastanagas.  
COMP– ¿Qui es te pregunto?  
PERE– Es un del Judio Errante.  
COMP– ¡Butxí!  
BUTXÍ– ¡Mon senyor!  
COMP– ¡Mata en Pere! ¡No haberme llegit may el Ju-  
dio Errante!  
PERE– (Agenollat y plorant: lo Butxí es al seu detras ab la  
destral alsada.) Com qu’és una obra prohibida...!  
COMP– ¡Butxí, no’l matis! (El butxí s’torna á plantarse  
a mitx del teatro.) ¡Aixecat! (A Pere) ¿Es dir que  
vos llegiu obras privadas...? (A la Duquesa)

---

<sup>110</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 60-63; Josep TERMES, *Federalismo, anarcosindicalismo y catalanismo*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1976, p. 61-66, assenyala que en aquest mateix context cronològic (1870) el terme “jesuitisme” s’emprava al moviment obrer per desqualificar la part més abstencionista, que propugnava l’apoliticisme: “Por otra parte, *El Independiente*, periódico federal barcelonés, también creía que el “jesuitismo” provocaba el apoliticismo obrero y que por ello los católicos habían ganado las elecciones en Bélgica.”

(Escena IV, acte I)

Tot i això, Arús reproduïx el model d'escenografia i d'efectisme propi del model dramàtic romàntic i d'ambientació medieval. Ja he indicat abans la minuciositat amb què descriu el mobiliari a les advertències inicials. Les indicacions sobre la meteorologia són les habituals als drames romàntics medievals: plou, llampega, etc. Quant a l'efectisme, es reproduïxen tot els tòpics i recursos habituals del gènere: els amagatalls secrets, l'enverinament, la mort amb traïdoria...

FROI– Aguarda. Por ahora no conviene. Tu debes  
ocultarte en aquel cuarto. (Segon de l'esquerra.)  
Cuando me veas en peligro, sálvame: hunde tu  
puñal en... (Lo compte's mou.) ¡Se despierta!  
Tu allí. Yo aquí. (S'amagan, Ginés es lo cuarto  
dit, ó sia lo del compte, y'l marqués en lo segon de  
la dreta. Lo compte's desperta; s'estira com si fos  
á ca'l sogre, y reparant qu'en Pere está callat, li  
crida ab veu de tró:)

(Escena III, acte II)

També s'hi articula un missatge de fons, l'anticentralisme, implícit perquè tracta dues dinasties antagonistes en els seus interessos, la castellana i la catalana, tot i que només s'exposi argumentalment en un antagonisme de trama diguem-ne amorosa. Rere això, però, s'hi exposen també dues concepcions diferenciades. La manera d'entendre l'existència dels personatges castellans, submergits en els tòpics del drama romàntic medieval, és molt distant de la de la resta dels personatges, que fins i tot en el cas del comte i del soldà és una existència frívola, divertida i fins irracional. Aquesta oposició pot observar-se en uns personatges moguts per allò ideal, els castellans, però també la sentimental Fructuosa, i allò real i quotidià, en el cas de la resta dels personatges. És per això que els primers recorren al tòpic literari i al vers a les seves intervencions, això quan no es declamen versos coneguts; front a l'altre grup, que s'expressen en una parla popular, el "català que ara es parla" i prioritàriament en prosa. Les referències als tòpics de l'orgull i el *casticismo* castellà també són contínues. I en moltes ocasions aquest discurs s'articula a través del tema de la llengua. L'escena quinzena del segon acte és un diàleg entre Doña Sol, que creu parlar amb Froilán, i el comte Jaume, que resta amagat a les fosques; el comte respon només amb monosíl·labs perquè no sap parlar espanyol, tal i com li ha advertit el Minyó. En altres moments les afirmacions patriòtiques castellanes xoquen amb la lògica dels altres personatges i respon a estereotips caracterològics de llarga tradició literària:

FROI– Soy castellano.  
COMP– ¿Y qué?  
FROI– ¡He venido de luengas tierras para deciros que  
sois un infame!  
COMP– Si que no val la pena de caminar tant, per dir  
tan poca cosa.

(Escena X, acte II)

DUQ– Ome Sime, vos sabeis ya lo que os respondi la  
la vez primera que vuestros lábios dieron salida á  
la pasion que os devoraba, os dije que no  
me pertenecía, que estaba enlazada por inque-  
brantable juramento, com un hombre: que no  
podía faltarle, pues era faltar á mis deberes;  
era arrastrar por el fango el brillo de mi cu-  
na y el lustre de mis antepasados; era renegar  
de mi patria.–¡Soy castellana! (Ab orgull.)  
OME– (Ap.) Aixó no vol dir res; jo soch moro.

(Escena VII, acte I)

FROI– (De la porta)  
¿Si dais permiso...?  
MINYÓ– (Apart al Compte, y colocantse al seu costat.)  
¡Es castellá!  
COMP– (A part al Minyó.)  
De la rassa de la Duquesa. (Alt.) Entreu. ¿Qué  
voleu?... Expliqueuse.  
FROI– ¿ Es al noble y valeroso conde don Jaime á quien  
tengo el honor de hablar?  
COMP– Sí; el mateix.  
MINYÓ– (Apart al Compte)  
No sou vos; demana en Jaime.  
COMP– (Apart.) ¿No veus qu'es castellá?

(Escena XIII, acte I)

FROI– Con la velocidad del rayo, con la  
fúria del huracán nos trasportará dejando las  
agrestes cumbres de la salvage Cataluña, á  
las hermosas márgenes de la risueña Castilla...  
¡Oh, vereis el torbellino que levantará á su  
paso!

La crin del caballo  
el viento la oréa.

(Escena IV, acte II)

Els jocs fònics, tan habituals a les gatades de Soler, també són abundants a *Lo comte En Jaume*.<sup>111</sup> S'estrafan tot de llengües estrangeres, bé sigui per la seva recurrència còmica o bé perquè amaguen una crítica cultural, com hem vist anteriorment en el cas de la declamació d'un vers d'òpera italiana. L'onomatopeia també hi sovinteja:

MINYÓ– [...] ha tret la cimarra y  
¡flis, flas! ¡xiu, xeu! ¡blam, blem! ¡jaquet vuy,

<sup>111</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafí Pitarra*, p. 259-260.

aquet no vuy! ha mort tots quants allí's tro-  
vavan logrant fugir.

(Escena IX, acte I)

PERE– Malo, malorum.

[...]

FRUCT– ¡Ell m'ha enganyat!

PERE– Pitxó, pitxorum.

(Escena III, acte I)

La voluntat d'associació de la figura del comte amb els Jaumes de la dinastia catalana queda palesa. O la relació amb qualsevol d'aquests reis. Podria fer la sensació que el títol d'aquesta obra fes referència al Comte d'Urgell Jaume el Dissortat, però l'obra no conté cap insinuació que permeti relacionar-la amb aquesta figura històrica, molt mitificada per la Renaixença. Més aviat fa pensar que les nul·les referències històriques que envolten els personatges de la peça obeeixen a la intencionalitat d'una selecció de personatge prou ambigua, però a la vegada identificable pel públic, que li permetés articular un discurs satiritzador de l'aristocràcia catalana. El 1870, any de la publicació i estrena de l'obra, quedava molt lluny de les representacions a porta tancada de peces brutes com *Don Jaume el Conquistador* o *L'engendrament de Don Jaume*. No tot el públic hagués paït correctament un atac satíric a les figures venerades de la historiografia romàntica. I només cal pensar que el propi Arús compartia la simpatia envers algunes d'aquestes icones de la història de Catalunya: bé ho demostren la traducció al català del drama *Ausiàs March* o el fet que anys després utilitzés el nom simbòlic de Fivaller com a membre de la maçoneria. Tampoc té sentit que un soci de la Jove Catalunya emprengués un atac satíric com el d'aquesta peça contra el màxim exponent de la dinastia catalana.

En resum, *Lo comte En Jaume* construeix una paròdia de gènere que utilitza diversos recursos i que no pren cap model concret de referència. Començant pel personatge del comte, antítesi de l'heroi romàntic, indiferent a la passió, l'angoixa o la virtut, i pertanyent a un món de la quotidianitat, on allò rutinari és la decapitació dels seus adversaris i súbdits. Aquesta quotidianitat s'oposa a un model més ideal, romàntic fins a l'excés, dels seus personatges oposats (Doña Sol, Froilán i Fructuosa), dominats ridículament per les intrigues, l'amor i les promeses, la virtut i fins per la fatalitat. Però són altres personatges els vertaders motors de l'acció d'aquesta paròdia: el botxí, que apareix al llarg de l'obra per fer desaparèixer els altres personatges, i Pere Nolasco, que arrenca les riallades del lector/espectador a través de les seves actituds provocatives i evasives, coneixedor també de tots els entrellats que es donen a la trama. Es parodien



per tant els tòpics d'aquest gènere, però també en resulten parodiats els recursos dramàtics emprats a tantes obres, estafets dels originals i que apareixen alhora barrejats amb els anacronismes, les expressions populars i els estirabots literaris.

### 3.1.2. *Ausias March. Drama en 4 actes, en vers i prosa (1869/1870), traducció d'Ausias March de (1858), de Víctor Balaguer*

D'aquesta obra se'n conserven dos manuscrits a la BPA (Arús VII-2), un d'autògraf i un segon amb lletra clara de copista, però que també podria correspondre a Arús. També existeix una còpia l'AB (1068), que com algunes còpies conservades en aquesta entitat té una cal·ligrafia semblant a la d'Arús. El títol és una traducció fidel de l'original: *Áusias March, drama en cuatro actos*, que va ser estrenat al Teatre Circo de Barcelona la nit del 18 de desembre de 1858, a benefici de l'actriu Cándida Dardalla.<sup>112</sup> Hi ha, doncs, dotze anys de distància entre l'estrena de l'obra original i la traducció, fet que palesa la persistència d'aquest drama de Balaguer.

No tenim notícies de l'estrena de la traducció al català feta per Rossend Arús. Però podem imaginar que es devia donar en alguna funció particular de la Tertúlia Catalana, al Teatre de l'Olimpo, durant l'agost o setembre de 1870. Una nota de *La Gramalla* d'aquestes dates informava sobre la seva propera representació:

Sabem que un jove escriptor de aquesta capital te á punt de donar á la escena una traducció catalana del drama original de En Víctor Balaguer, titolat "Ausias March."<sup>113</sup>

Les dimensions del drama, compost de quatre actes, és considerable si el comparem amb la resta d'obres dramàtiques d'Arús. Que l'autor hagués fet l'esforç de traduir aquest drama històric de Balaguer fa pensar que l'obra va arribar a veure els escenaris, tot i que també cal deduir que no va comptar amb l'èxit esperat, per l'absència de notícies sobre la seva representació. Que Arús escollís aquest drama per fer la traducció obeeix també a l'actualitat que presentava la recepció del poeta de Gandia en aquests anys.<sup>114</sup>

També la tradició dramàtica havia explotat la figura del poeta clàssic de Gandia. Ausiàs March ja apareixia, divuit anys abans de l'estrena del drama de Balaguer, com a protagonista a *Generosos a cual más* (1840), de Jaume Tió.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Víctor BALAGUER, *Áusias March. Drama en cuatro actos*. Barcelona: Libreria Nacional y Estrangera de Salvador Manero, Rambla de Santa Mónica, frente á Correos, 1858. J. M. POBLET, *Les arrels del teatre català*, p. 131, dona una altra informació sobre l'estrena, que situa al Teatre de l'Odeon al 1859.

<sup>113</sup> *La Gramalla*, núm. 11, 24/7/1870, p. 4.

<sup>114</sup> V. Anton Maria ESPADALER, "La recepció d'Ausiàs March a la Renaixença", *Reduccions*, núm. 72, febrer 2000, p. 25-43.

<sup>115</sup> Francesc MESTRE I NOÈ, *Temps, vida i obres del polígraf D. Jaume Tió i Noé: 1816-1844*, Barcelona: Balmes, 1927.

Aquesta traducció d'Arús degué comptar amb el consentiment de Víctor Balaguer. Però cal remarcar que Balaguer, com veurem, és objecte de crítiques per Arús, tot i compartir la condició de maçó i amistats comunes, tenir una relació amical, que il·lustra l'epistolari conservat a la BPA i a la BMVB, i valorar-ne la contribució a la recuperació de la història nacional. La societat dramàtica Flora, impulsada per Rossend Arús, havia representat el 26 de desembre de 1864 el drama en quatre actes de Víctor Balaguer *Don Juan de Serrallonga*, estrenat l'11/3/1858 al Teatre Circo Barcelonès.

L'argument *d'Ausiàs March* afavoreix el protagonisme i la idealització d'una altra mena de personatges: el poeta, l'almogàver Brant, el conseller Pere Destorrents i Doña Brianda de Vaca, esposa secreta del Príncep de Viana, de qui té un fill que ostentaria el tron. El drama està situat entre 1458 i 1461, en el context de preludi de guerra civil entre els partidaris del príncep de Viana i els de Joan II d'Aragó. Un context històric adequat que li permet no haver d'apostar ni per la dinastia catalana anterior ni per la nissaga dinàstica castellana present des del compromís de Casp. A més, es tracta d'uns personatges positius dissidents i partidaris de la legitimitat del Príncep Carles, que impliquen un component de rebel·lia i d'exaltació patriòtica molt al gust de Rossend Arús.

## 3.2. Les obres polítiques

### 3.2.1 Les revistes

Rosend Arús escriu un seguit d'obres de teatre polític durant el Sexenni Democràtic de marcat to republicà, concretament federal. Es tracta d'obres d'intenció adoctrinadora i pedagògica, distants de la fórmula de les peces de Josep Robrenyo de cròniques d'exaltació militar constitucionalista.<sup>116</sup> Però també diferenciades d'altres propostes contemporànies escrites per dramaturgs republicans que tractaven reivindicacions o denúncies concretes com *Lo matrimoni civil* (1869) de Joaquim M. Bartrina, *Quintes i caixes* (1869) de Gervasi Amat, *La policia secreta* (1869) de Conrad Roure o *Catalans, fora quintes!* (1870) de Jaume Piquet. Les obres polítiques d'Arús tampoc reproduïxen el model de les cròniques dels passatges polítics immediats escrites per Ermengol Marquès *La ronda d'en Tarrés* (1871), *L'heroi de Martorell o El noi de la Barraqueta* (1872), i les seves segones parts respectives, obres de contingut maniqueu i de caire narratiu.<sup>117</sup> El model que segueix Arús a les seves revistes polítiques dels anys 1869, 1870 i 1871, i la de l'any 1872 *Lo primer any republicà*, (1873), obeeixen un patró fixat anteriorment pel teatre espanyol i adaptat per Conrad Roure i Eduard Vidal i Valenciano a *Antany y enguany* (1865). Les altres dues obres de caràcter polític d'Arús, *Mai més monarquia!* (1873) i *Viva la federal!* (1873) s'aparten del model de les revistes anteriors i prenen un caràcter més al·legòric, tot i que *Mai més monarquia!* consisteix també en un repàs de la situació política de l'any anterior.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> X. FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, p. 29-50; Joan Lluís MARFANY, *Josep Robrenyo. Teatre revolucionari*; J. M. POBLET, *Josep Robrenyo, comediant, escriptor i revolucionari*; Pere ANGUERA, "El teatre anticarlí de Robrenyo", *Literatura, Cultura i Carlisme*; Rodolf LLORENÇ I JORDANA, *Robreño: el nou concepte de la Renaixença*.

<sup>117</sup> C. MORELL, "Ideologies en el teatre català del Sexenni Democràtic i de la guerra civil (1868-1876)"; X. FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, p. 137-148.

<sup>118</sup> El títol d'aquestes revistes està descrit a la primera plana dels manuscrits de les obres amb el número de l'any de què parla l'obra i seguit d'un subtítol llarg. A les diverses referències sobre aquestes revistes el títol apareix resumit d'una manera o altra, però no sempre coincideixen. Així, Elías de Molins cita la corresponent a l'any 1869 com a *1869. Revista política d'aquest any. En un acte y en vers, català, castellà y francés*; el *Catàlech* de la BPA de 1895 parla del títol *Any 1869. Revista política en un acte y en vers*; també Josep Artís recull el títol resumit de *1869. Revista política* a la ressenya corresponent a Rosend Arús de l'apartat "Bio-bibliografia" del seu fons personal. El títol complet, però, és *1869. Llanterna màgica que fa passar per davant del espectador tipos, figuras y escenas que mes valdria no véurelas, pus son recorts fatals de l'any que per fortuna dorm ja la son de la eternitat, y aixó que no hi ha las mes bnas perque... la millor paraula es la que queda per dir; ó sia, Un any en una estona. Revista política, económica, civil, médica, teatral, plastica, local, astronómica, nacional, periodística, universal, fabril, comercial, es dir, de tot lo qu'es vulgui menos literaria, en vers, 1 acte y prosa, en català, castellà, francés, italiá, &&& per Un autor tronat*.

Altres dramaturgs van explotar també el model de la revista política introduïda per Roure i Vidal i Valenciano. Joaquim M. Bartrina escriu la “revista retrospectiva còmico–lírico–bailable” *El testamento del año 1871* (1872), que no reproduïx els personatges d’*Antany i enguany* com en el cas de les primeres revistes d’Arús, sinó que recorre a altres personatges al·legòrics per desplegar el repàs anual de la revista, un procediment amb moltes similituds amb l’obra que escriu Arús aquest mateix any, *Mai més monarquia!*<sup>119</sup> En el cas de l’obra de Josep Roca i Roca i Joan Alonso del Real *La passió política* (1870) no es tracta exactament d’una revista, per bé que repassa els esdeveniments polítics de l’any amb una intenció satírica i un component anticlerical que consisteix a substituir els personatges de la tradició religiosa pels polítics d’actualitat.<sup>120</sup>

Ja hem vist que Arús havia escrit algunes obres amb rerefons polític abans de la primera revista de 1869. El model de les revistes polítiques d’Arús prové de la tradició que estableix José María Gutiérrez de Alba, que escriu diversos títols d’aquest gènere durant els anys seixanta: *Revista de 1864 y 1865* (1865), *Revista de un muerto. Juicio del año 1865* (1866), *1866 y 1867* (1866), *La dote de Patricia* (1865) i *¿Quién será el rey? ó Los pretendientes* (1868), unes sarsueles còmiques amb fort contingut polític que en alguns casos es van veure afectades per la censura.<sup>121</sup> Les revistes de Gutiérrez mantenen molts paral·lelismes amb les revistes d’Arús, com ara la insistència en la crítica a les modes i el joc, a l’especulació financera i a la monarquia. De fet les d’Arús reproduïxen els mateixos recursos en la construcció al·legòrica d’alguns dels seus personatges. La personificació d’Espanya de *¿Quién será el rey?* coincideix amb la de *Lo primer any republicà*. En altres casos la correspondència no és exacta, però manté unes estretes similituds. L’exemple més evident és l’aparició de cartells amb lemes reivindicatius situats al final de les revistes dels dos autors. Però hi ha dues diferències remarcables entre aquestes revistes: les de Gutiérrez són obres còmiques i en alguns casos amb acompanyament musical. Els seus subtítols ja indiquen que es tracta de “Revista còmico–lírico–fantàstica” o “quadro jocoso.” Les obres d’Arús no tenen aquestes característiques perquè hi predomina un missatge de propostes polítiques i socials de to seriós, per bé que concedeix espai a l’humor. Però allò que distancia els

---

<sup>119</sup> X. VALL, “Un poema de Joaquim M. Bartrina en lloança de Frederic Soler i de la Renaixença”, p. 148-149.

<sup>120</sup> X. FÀBREGAS, *Teatre català d’agitació política*, p. 131-132; C. MORELL, “Ideologies en el teatre català del Sexenni Democràtic i de la guerra civil (1868-1876)”, p. 174.

<sup>121</sup> J. RUBIO JIMÉNEZ, “José Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro”, *Crítica Hispánica*, vol. 16. núm. 1 (1994); David T. GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, p. 467-468.

dos autors és l'espai cronològic en què van ser escrites les seves revistes. Les de Gutiérrez estan redactades entre els anys 1866-1868 i les d'Arús els anys 1870-1873. Un element que determina el contingut d'aquestes obres, perquè Gutiérrez, a excepció de *¿Quién será el rey?*, escrita just quan es declara la llibertat d'impresament és, malgrat tot, molt caut a l'hora de realitzar alguns al·legats polítics. Les seves crítiques són molt subtils i recolzades per procediments al·legòrics que no ataquen directament el poder sinó les conseqüències socials de la seva gestió. En el cas d'Arús les exposicions són explícites fins al punt d'atacar determinats governants i oferir en la seva integritat el programa polític federal, perquè és clar, estan escrites durant el Sexenni Democràtic.

Però el model més pròxim a Arús és *Antany y enguany*, d'Eduard Vidal i Valenciano i Conrad Roure.<sup>122</sup> Les revistes d'Arús coincideixen amb *Antany y enguany* en diversos aspectes: en els dos casos són un repàs de les vicissituds polítiques i socials de l'any anterior; els personatges conductors de l'obra són en els dos casos Silvestre i Manel que, per la festivitat religiosa associada al nom, simbolitzen l'any que finalitza i l'any que s'inicia, dels quals el primer assessora el nou any i el passeja per un recorregut de fets i circumstàncies de la realitat de l'any anterior. El personatge Silvestre ja apareix a les revistes de Gutiérrez de Alba, però representa un alcalde de poble que dialoga amb l'altre personatge conductor de l'obra, Don Severo, mestre de primària. El Silvestre d'*Antany y enguany* és, en canvi, un pagès que és descrit amb detall abans d'iniciar-se l'obra: “vestit de pages ab trage negre gastat pel us, ab barretina caiguda ahont ab carácter llegibles se veurá 1864.” El personatge que simbolitza el nou any, que té cognom i passa a dir-se Manel Nou, pica a la porta de la casa que ha llogat, però Silvestre es nega a obrir-lo al·legant que “Jo so l'amo fins demá.” Aquesta revista s'inicia a una casa de pagès, un detall important si tenim en compte que a les revistes d'Arús la trobada entre els dos personatges està situada al començament del Passeig de Sant Joan.

Podríem dir que *Antany y enguany* està a camí de les revistes de Gutiérrez i les d'Arús, perquè reflecteix una realitat compartida amb l'autor català, però el seu contingut crític és moderat si el comparem amb les revistes d'Arús, i això es deu al fet que aquesta obra va ser escrita en uns anys en què no era possible escriure obres amb el discurs explícit que insereix Arús a les seves revistes. En tot cas, el deute que manté

---

<sup>122</sup> “Dos gats dels freres” [C. Roure; E. Vidal i Valenciano], *Antany y engüany. Esposició de fets, dits, persoantjes y altres cosas fantasmagóricas, líricas, dramáticas, filosóficas, satíricas, epigramáticas, políticas y económicas*, Barcelona: Llibrería Espanyola de I. Lopez Editó, 1865.

*Antany y enguany* amb les revistes de Gutiérrez de Alba queda palès a la seva dedicatòria:

Pot ser algú digui que es robada. Per aquí no passem. Podrà ser inspirada la idea de la aplaudida revista del poeta Gutiérrez de Alba y aixó no volem negarho, si bé dedem observar qu'ans de que aquella sortís, habia vingut á nostras mans un juguete que's titula Un beneit de Jesucrist que'n menor escala ve á ser una revista. En lo demes, forma, pensaments, esposició y alegorías etc. tot es diferent.

Una influència relativitzada si es vol, ja que els autors posen de manifest que anteriorment havien llegit *Un beneit de Jesucrist*, obra d'ells, Eduard Vidal i Valenciano, que tot i ser un "juguete" consideren que s'aproxima a la fórmula de la revista.

*Antany y enguany* no fa exposicions i crítiques polítiques directes. El seu contingut crític està introduït a través de l'humor i molt subtilment, tal i com indiquen la dedicatòria i el títol, a través d'al·legories. En aquest sentit reproduïx alguns dels personatges al·legòrics de les revistes de Gutiérrez de Alba: La Misèria, La Hipocresia, La Moda, etc. Però el passeig per la realitat social i política barcelonina coincideix en molts casos amb els temes que tracten les escenes de les revistes d'Arús, malgrat que no sempre inclouen un sentit crític i es limitin al comentari humorístic fàcil. Com en el cas de les revistes d'Arús *Antany y enguany* fa un repàs de l'any que inclou els calendaris de la premsa (escena III), el joc, les rifes, les modes i els luxes (V), els Jocs Florals (VI), els romanços de cec (VII), el Patronat de pobres (VIII), les novel·les de consum, que inclouen títols com *La judía* i *El poder negro* (X), l'òpera de l'època i el Liceu, (XI), la premsa, de la qual irònicament diu que no es posa en política (XIII) i un repertori de famílies polítiques caracteritzades pels atuells i objectes que porten, dels quals el grup demòcrata és l'únic que no inclou cap diàleg i que està descrit simplificadament com "gent de tota classe y condició portant per estendard una gorra frígia y marxant al so de la *Marsellesa*" (XIV).

El fet que Arús seleccioni el model de les revistes polítiques no és, doncs, aleatori. No ens pot passar per alt que tant Conrad Roure com Eduard Vidal i Valenciano van mantenir una llarga amistat amb Arús. En el cas de Roure no es limitava a la germanor entre literats perquè hi compartien la filiació maçònica i republicana. Una identitat política compartida també amb Vidal i Valenciano.

L'estudi d'aquestes tres revistes de repàs dels anys 1869, 1870 i 1871 parteix dels manuscrits autògrafs d'Arús que es troben a la BPA. El tractament global, doncs, a l'anàlisi de la *Revista política. 1869*, i als aspectes que varien d'aquest primer model a

la *Revista política*. 1871. Com veurem, són petits afegitons o supressions que no afecten substancialment el model originari, però que aporten algunes informacions sobre quin era la percepció de l'autor dels canvis polítics i evolucions ideològiques que es van produir.

Aquestes revistes exposen un discurs ideològic que parteix, primerament, d'una exposició continuada per part de Silvestre de l'estat de la situació de l'any en curs – l'any nou no comença fins que finalitza l'obra, ja que Manel és adoctrinat per l'experiència de l'any que finirà–, en què s'ataquen els vicis, les injustícies i les corrupteles que es van tractant al llarg de l'obra, sovint de forma moralitzadora i en altres ocasions amb ironia. Poc abans d'acabar la peça apareixen uns homes amb cartells de protesta que contenen una síntesi del programa polític federal. Finalment apareix la Llibertat, amb gran pompa escènica, que afirma que mai l'han coneguda i que arribaran a conèixer-la quan destronin el monument envoltat d'armes que hi ha a l'escenari amb una inscripció de “Viva la llibertat!”, que és un clar al·legat contra el militarisme i la traïció dels liberals moderats que van renunciar als principis de la Revolució de Setembre.

L'obra té, per tant, dos moments en què es condensen les propostes polítiques centrals, les del programa dels cartells dels manifestants i l'aparició de la Llibertat que parla al poble, tots dos moments situats estratègicament al final. Però conté també tot un discurs ideològic que evoluciona a mesura que avança l'obra, mitjançant l'exposició de Silvestre, que introdueix un Manel inicialment escèptic, però que resta finalment convençut pels arguments de l'any que finalitza.

Aquests són els grans aspectes que tracten les revistes polítiques d'Arús:

- a) Un discurs de denúncia de la situació de corrupció, injustícia i manca de caritat. Centrat sobretot en el marc de quotidià i pròxim de Barcelona, però que també abasta temes de nivell estatal.
- b) Exposició de la manca de llibertats en el marc polític després de la Gloriosa i renúncia als principis de la revolució per part dels dirigents que governen.
- c) Crítica del model sociocultural imperant, no instructiu i caduc, que no ha evolucionat i que segueix els criteris del vell règim, ja que poca cosa ha canviat.
- d) Retrat de la situació política vista amb certa ironia i distanciament.
- e) Descripció del panorama cultural (teatres, premsa, consum de literatura popular, etc.).



- f) Programa polític del Partit Federal (eslògans dels cartells).
- g) Discurs final de la Llibertat: no existirà una llibertat veritable fins que s'enderroquin els governants que van traïr la revolució i que ostenten el poder amb la força de les armes.

### 3.2.1.1. 1869, 1870 i 1871

Els manuscrits autògrafs d'aquestes revistes polítiques no editades es conserven a la BPA (Arús VII-4, Arús VII-10 i Arús VII-11), de les quals la de 1870 es conserva parcialment, tot i que l'estructura i l'argument és similar a les altres dues. D'altra banda, existeix una còpia de la *Revista política. 1869* a l'AB (1064), amb una lletra semblant a la de l'autor. Es té notícia d'una revista titulada 1874 perquè s'anuncia al final de la segona edició de *Lo comte En Jaume*.

La *Revista política. 1869* s'inicia una hora abans del canvi d'any, el 31 de desembre de 1869. El primer escenari està situat a l'esplanada del Passeig de Sant Joan –o sigui al *topos* d'Arús, que tenia el domicili al carrer Bora del Rec i posteriorment a l'esmentat passeig, on hi ha la BPA–. Silvestre, l'any que finalitza, desperta Manel per posar-lo al corrent dels esdeveniments de l'any anterior. A partir d'aquí s'estableix un diàleg entre els dos personatges que durarà tota l'obra i en què Silvestre informa i instrueix Manel sobre els aspectes que van trobant-se a través del recorregut per la realitat barcelonina. El primer diàleg introdueix una ironia sobre el memorialisme, considerat una moda:

Silvestre– Volia darté rahó...  
 Manel– Potser sou memorialista?  
 Silvestre– Lo que só per tu, es cronista.  
 Manel–¿No es alló rodó, es la O (ab mofa)?

(Escena I)

Ben aviat apareix el discurs de denúncia de la corrupció i del malestar social. Aquest tema s'introdueix a partir de l'equívoc del mot “acció”, anatemitzat perquè les accions de la borsa han portat molta gent a la misèria. La denúncia de Silvestre explícita l'estafa. Com a *Lladres de ciutat*, la corrupció financera està a l'ordre del dia i fins i tot compta amb més impunitat que abans:

Silvestre– ¡Ca! al contrari; ara es corrent  
 lo podé estafá á la gent;  
 antes, era sí una afrenta  
 per l'home que tal ne feya,  
 pero ara com cada día

se té mes filosofia...

(Escena I)

La denúncia de la corrupció i el malestar social té, però, una causa política, tal i com exposa Silvestre per convèncer el Manel escèptic de les primeres escenes:

Manel– Sembla qu'está mal la cosa,  
¿no si pot posar remey?

Silvestre– ¡Ca home! Es va perdre la lley  
al troverse la Gloriosa.

Manel– No conech aqueixa dona.

Silvestre– Tragué una reyna dolenta,  
y aviat ab una empenta  
traurem á n'ella per bona.  
Sols ha fet grans desatinos,  
sempre tiberis y xela,  
y 'n sent dela parentela  
á dojo dona 'ls destinos.  
Tot ho cambia radical,  
los grans homes improvisa,  
y'l que avui va sens camisa  
demá'l veus un general.  
Mou tant be los seus registres  
per no tenir enemichs,  
que prompte los seus amichs  
haurán sigut tots ministres.  
Matrona de grant virtut  
per despilfarros atendre,  
res hi queda ja per vendre.  
¡Fins las minas s'ha venut!  
Persegueix el contrabando  
mentres ab tractats l'estira;  
per nostre llibertat mira,  
y'ns la dona ab sabre y bando.  
Si mostra alguna ocasió  
lo poble son descontent,  
fa correr incontinent:  
“Es l'or de la reacció.”

(Escena I)

Els plantejaments de l'autor han evolucionat i s'han radicalitzat. Els principis de filantropia i caritat es mantenen, però aquí ja denuncia les causes que perpetuen aquesta situació de classes desposseïdes que es troben a la misèria a causa de la corrupció, amb l'agreujant que ara no poden exercir la caritat. Una denuncia que inclou la negligència i passivitat del Patronat de Pobres, que ha estat institucionalitzada, una entitat que era motiu d'elogis a *Lladres de ciutat* i amb la qual l'autor havia col·laborat anteriorment des de la Societat del Born:

Manel– ¿Qu'ha robat alguna cosa?

Silvestre– Demanava caritat.

Manel– ¿A n'el que capta l'agafan?

Silvestre– Si, ara ser pobre es privat.  
Com que ‘ls espanyols nadem  
ab or y felicitat.  
Manel– ¿Y que ve á sé aquell del sabre?  
Silvestre– ¿Aquell?... res. Cobra set rals;  
y sent pagats del comú,  
fa de mosso als concejals.  
A mes ne tenim uns altres,  
qu’es passejan a cavall,  
corren detras dels xicots,  
son del arcalde [els cans],  
y...res mes ¡N’estem servits  
de guardia municipal!

(Escena V)

La crítica a la situació social de vegades s’articula des de l’elegia i des de postulats conservadors, com en el cas de la personificació de Barcelona, que es queixa de la corrupció, els canvis urbanístics i les conseqüències nefastes que comporten per a la ciutat. Això està relacionat amb la construcció de l’Eixample barceloní, com ho concreta en uns altres moments de l’obra. Aquests canvis urbanístics produiran un desequilibri important en el teixit social menestral, que també es veurà afectat urbanísticament en el cor d’aquests barris i pel desplaçament de la riquesa a les noves edificacions de la ciutat. Un Eixample personificat a l’escena quarta, on es posa de manifest l’edificació desordenada i la fugida del capital inversor en arribar la crisi. El recurs elegíac porta a Arús a invocar els antics consellers de Barcelona, un fet que mostra com els tòpics de la historiografia romàntica també van ser explotats pels sectors progressistes. Una identificació amb el mite dels consellers que no és un cas puntual, com ho demostra el fet que Arús va fer servir el nom de Fivaller com a nom simbòlic dins la maçoneria:

Una dona molt pobrement vestida, ab corona comptal, al pit las armas de Barcelona, per davantal una llista de la rifa dels empedrats, porta un fanalet d’oli á la ma.

Dona– ¡Ay pobreta Barcelona  
el que t’ha vist y ara’t veu!  
Estich tan desfigurada  
que jo mateix no’m conech.  
Ants per mi tot eran glorias  
no mes que goigs y plahers;  
era quant de mi’s cuydavan  
aquells homs, ¡els concellers!  
Ara, regidors, me cuydan...!  
Com trobo á faltá aquell temps!  
De mi tothom ne fa burla;  
edifican sens concert;  
mas casas las fan tan altas

que volant no hi va un auzell;  
no'm saben fe una campana;  
de gas ne tinch dos empresas  
y tinch d'aná ab fanalet,  
ell será de bona classe  
pro 'l cert es, que no m'hi veig.

(Escena III)

No obstant això, Arús reflecteix una percepció de la crisi econòmica a través de Silvestre que no té un origen purament financer, sinó que forma part del model econòmic existent que, si bé desfavoreix les capes populars, mai perjudica els interessos dels rics. Aquesta descripció de la crisi connecta amb els postulats socialitzants que quallaran durant la Restauració i que a Catalunya es caracteritzaran per la seva vinculació amb l'anarquisme. Aquests indicis de consciència d'opressió de classe expliquen l'evolució posterior d'aquests sectors republicans i federals que van participar posteriorment a plataformes lligades al lliurepensament i la premsa anarquista; *La Tramontana*, dirigida per Josep Lluas, és potser l'exemple més evident d'aquesta evolució. El 1869 Arús ja constata i discerneix quins són els mecanismes de l'economia capitalista, que a Catalunya presenta les seves primeres contradiccions amb les crisis dels anys 60:

Manel— ¡Senyor Deu meu, quina farsa!  
Silvestre— ¿La crisis saps qui es?  
Manel— No ho sé.  
Silvestre— Pel treballadó es miseria,  
conveniencia pel que té.

(Escena IV)

La situació de manca de llibertats és objecte de dures crítiques per part de l'autor, que van acompanyades del retret envers els governants en el sentit que res ha canviat després del procés revolucionari que va foragitar els borbons. No només això sinó que en molts casos fins ha empitjorat, per la qual cosa aquells que van proclamar la Revolució de Setembre i ara se'n desenten han traït el seu esperit inicial. La *Revista política. 1869* conté moltes referències que apunten a aquest desencís envers els governants i polítics que havien renunciat als principis revolucionaris anteriors, tot i que és a la *Revista política. 1871* on el contingut d'aquesta denúncia és més agressiu. Òbviament, amb el temps les diferències esdevenien més grans entre els unitaristes i els federals.

Aquesta manca de llibertats de vegades ve donada pel govern municipal, com hem vist en el cas de la persecució dels qui demanen caritat. Però també per causes

polítiques, una situació que confirma l'absència de canvis, ja que es continua perseguint els "liberals" com en els pitjors temps de l'absolutisme. El vaixell-presó Ponton, símbol de la repressió de l'antic règim, ha estat destruït; però ara n'hi ha un altre amb la mateixa funció, l'Europa:

Silvestre– Ara parlar vol dir viatge (Ab signo expressiu)

Manel– (Comprententho y esporuguit)

Ja, Ja! el viatjà no m'agrada.

Silvestre– La policia... xiton!

Manel– ¿N'hi ha?

Silvestre– Sí; (llamgregant si algu els escolta)  
y ab fusells

Manel– Es fals

¿Aquí agafa? (Ab incredulitat)

Silvestre– Als liberals.

Manel– ¿Hont los duen?

Silvestre– Al Ponton

¡Oh, tot marxa vent en opa!

Manel– Me van dir que 'ra cremat.

Silvestre– Com no era civilissat,  
¿Veus? ara tenim l'Europa.  
(Torna á mirar si venen)

Mira be; tot lo que sents  
ho escoltas, tu sempre callas;  
te provaran molts canallas  
y dient res, ¡llargo! ¿M'entens?

(Escena I)

En definitiva, la denúncia política consisteix a plasmar la idea que no hi ha hagut canvis en el poder amb l'expulsió dels borbons i que es perpetuen l'endarreriment i les injustícies:

Manel– Y deu haveri lo de antes,  
ab lo que jo hi vist passar.

Silvestre– Els gossos son diferents,  
pero ab el mateix collar.

(Escena XX)

La part crítica amb el model cultural és molt completa. Abasta la literatura, l'oci, la premsa i fins les supersticions. Per a Arús, com per a qualsevol membre de la maçoneria, la cultura és la clau de la llibertat de la humanitat.<sup>123</sup> A les revistes polítiques dedica una especial importància als aspectes relacionats amb la cultura, en què apareixen crítiques de models culturals negatius per allò que tenen de degradants i alienadors, per caducs o per reaccionaris.

---

<sup>123</sup> A la BPA es conserva una inscripció que recorda aquest principi: "Com més il·lustració té un poble més lluny es troba de l'absolutisme"

Un d'aquests casos és el dels espectacles que Arús considera degradants. Com en altres obres traeix un cert xovinisme, que ja hem vist que era un element característic de les obres d'Eusebio Asquerino. Fa la sensació, tot i que es tracta d'una persona de mentalitat oberta, que les fòbies de la guerra del francès encara perduren a l'imaginari col·lectiu. Arús blasma els Bufos, referint-se als Bufos Arderius, un model importat de França, i ataca la cançó del Mabile.<sup>124</sup> Però no només pel seu origen, sinó per la baixa qualitat d'aquestes comèdies d'èxit, que es resumeixen amb dos requisits: “Ferho be no es sa missió / pus tot ho fan al reves; es única condició: ellas que siguin...ben macas / ells... lletxos que facin por.” (Escena IX) Arús lamenta en boca de Silvestre que aquestes comèdies bufes tinguin tant d'èxit “Mentres tant nostres comedias, / ¡pobretas! plenas de pols; / pus com als sentits no parlan / á n'el públich li fan son.”<sup>125</sup> (Escena IX)

Manel– (Engrascat y com si s'hi trobés)  
 ¡Sembla que 'ns divertirem!  
 Silvestre– Mirat Manel ¿Qu'ets baix?  
 (Marxa cap alla ahont deuen sortir y diu impeditntlos la sortida)  
 ¡Endetrás! no passareu,  
 que jo encara tinch rubor;  
 y evitaré mentres pugui  
 qu'aquest sigui escandalós (Per en Manel)  
 ¡Fora! Maraxeusen á Fransa,  
 aquella, es vostre nacio...!  
 A Espanya som ignorants,  
 y per l'art tenim passió:  
 l'art vosaltres deshonreu!  
 de l'escena sou l'afront!  
 ¡Si aixó no es parlar del sigle,  
 es parlar com espanyol!

(Escena IX)

És també crític amb la introducció de la novel·la popular:

Surten molts de xicots ab prospectes, fanals y anuncis ambulants de novelas ab los títols “La reyna de 100 queridos” “Una nación de bandidos” “Isabel 2<sup>a</sup> la concubina” “Amores de frailes y monjas” “El hurtador de honras ajenas” “Los ladrones de levita” “La esposa adúltera” “Francisco ó el esposo sin serlo” y altres per l'istil. Travessan per la escena movent molta gresca.

Silvestre– Es lo que'ls senyors llegeixan,  
 que't sembla ¿ilustrarán?

Manel– Cóm ne diuen.

Silvestre– Son novelas.

<sup>124</sup> Sobre Evarist Arnús, V. particularment Montserrat GUARDIET I BERGÉ, *El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*, Barcelona: Pòrtic, 2006.

<sup>125</sup> El manuscrit de *Qui busca trova ó No desitjarás la muller del procsim* anuncia una obra d'Arús que no s'ha localitzat i que feia referència a aquest local parisenc: *Un català a Mabile*. També va existir un local amb aquest nom a Barcelona, que com passaria anys després amb el Molin Rouge –després Molino– va importar de la moda parisenc.

Llibre de Fransa importat.  
 Manel– Hi reparat que tenían  
 uns títols horroritsants.  
 Silvestre– Aixó traduït diu: ganga,  
 l'editor...  
 Manel– ¿Aquest cristià  
 qui es?  
 Silvestre– El que'ls autors escanya.  
 Vol títols de molta sanch.  
 Com més terrible el nom sigui  
 la subscripció es més grant.<sup>126</sup>

(Escena XIII)

La crítica envers la literatura flouresca és també mordaç. Arús, que havia participat als Jocs Florals en diverses ocasions i que més endavant fins en serà mantenidor, no estalvia la mofa pel llenguatge arcaic i literari de què s'abusava en aquests certàmens. La crítica també va adreçada al caràcter elitista i endogàmic dels Jocs Florals, fins al punt d'afirmar que els membres es premien entre ells mateixos encara que les obres no tinguin mèrits. Cal tenir en compte que Arús havia presentat tres composicions als Jocs Florals de 1867. I Frederic Soler ja havia guanyat un accèssit el 1865 amb el poema titulat “La creu del fossar.” És evident que alguns autors d'aquests sectors no renunciaven a participar-hi, a partir d'un cert moment, tot i les sàtires i paròdies que dedicaven passatgerament als poetes flourescos. A les tres revistes polítiques apareix un personatge vestit de negre, amb barretina i faixa i una flor a la mà que recita uns versos en un català flouresc, una circumstància que origina els comentaris irònics de Manel i Silvestre:

“S'esdevingué tantost qu'en llur ensems,  
 enflajellat, sens conhort ni membransa,  
 de llur ceptre y mantell la recordansa  
 com un foll somni li apareguí en temps.  
 ¡Y era hermosa!  
 ¡y era bella!  
 ¡la nineta!  
 ¡de Calella!

Manel– ¿Com parlava aquest senyor?  
 Silvestre– Catalá.  
 Manel– ¿Catalá?  
 Silvestre– Si, lliterari.  
 Manel– Donchs no sé que s'ha xerrat.  
 Silvestre– Jo tampoch ho sé y ell menos,  
 y á fe que premi ha guanyat.  
 Manel– ¡Premi! ¿D'ahont li ha vingut?

<sup>126</sup> Cal subratllar la coincidència del títol “*Los ladrones de levita*” amb el del drama d'Arús *Lladres de levita ó Vilesa y honradés* (substituït per *Lladres de ciutat*), que, com ja he comentat, també presenta semblances amb el títol de l'obra de Joaquin Asensio de Alcántara *Los Bandidos de levita*.

Silvestre– Concedit pels Jochs Florals.  
 Manel– ¿A n'aquests jochs qué premían?  
 Silvestre– Lo parlr estravagant.  
     ¡Ja't dich qu'es una gran festa!  
 Manel– ¿Pero com está format?  
 Silvestre– Son uns quants ben avinguts  
     que's fan sabis mutuament,  
     tots tranquils y ab santa pau;  
     aquest qu'ha passat per quí,  
     en que sigui un animal  
     per poch qu'el jurat s'hi empenyi  
     ho veurás un mestre gay.<sup>127</sup>

El model cultural que proposa Arús pel que fa a l'oci i literatura ha de ser instructiu i enriquidor, modern i d'un nivell elevat. També ataca la literatura popular, particularment els “romansos de cego”, i la superstició dels calendaris dels astròlegs. La literatura no hauria de ser ni frívola ni sensacionalista, que era el model que triomfava a les vendes i espectacles d'aquells anys. També es plany que les comèdies catalanes es vegin arraconades per l'èxit del model d'espectacle popular dels bufos o la novel·la truculenta.

Alguns moments de les revistes estan conduïts amb un cert distanciament, quan es tracta d'un retrat descriptiu o bé d'uns diàlegs entre els personatges. Aquest tractament apareix bàsicament a la segona part de les revistes polítiques, en què les intervencions instructives i moralitzadores de Silvestre no són tan evidents. L'exposició del tema es porta a terme aleshores mitjançant els diàlegs dels actors o bé a través de descripcions, amb un component de crònica i de repàs de la situació que afavoreixen el distanciament irònic.

L'escena dinovena de la *Revista política. 1869*, que correspon a la de l'escena vint-i-unena de la *Revista política. 1871*, ens presenta quatre personatges: un General, un nen, un home que porta boina i un amb una cistella de taronges; que representen correlativament el general Prim, l'infant Alfons, un carlí, que simbolitza l'opció al tron de Carles Maria de Borbó, i un membre del govern provisional, que exerceix la regència. L'escena és un debat còmic entre aquests personatges, que discuteixen a favor dels seus interessos, situació a la qual Silvestre afegeix que “Son tres persones distintas / y un sol borbon verdadero.” Aquesta escena ridiculitzadora no té, però, altre objectiu que retratar un personatge que apareix de sobte exclamant “¡Jamás! ¡Jamás! Jamas Borbones! ¡Imposible! ¡Imposible! ¡Imposible restauración!”, el qual és considerat per Silvestre “Un Guzman.” (Escena XIX) Segurament es tracta del general Prim. Aquesta

<sup>127</sup> *Revista política. 1869*, escena XIV; *Revista política. 1870*, escena XIII.



escenificació exemplifica el paper dels sectors liberals al poder, progressistes i unitaristes que havien traït la revolució i havien passat de fer les proclames més rotundes a posicions més moderades que deixaven enrere tots els principis polítics anteriors. L'honor de Prim és qüestionat des dels seus propis actes: “Señores en nombre de la Gloriosa, voto en contra de la libertad de cultos. Soy honrado...” (Escena XIX) Però potser l'atac més subtil contra Prim, a qui se li atribueixen els mals d'Espanya, és la claudicació envers Catalunya, amb l'objectiu de presentar-lo com un renegat que actua en contra dels interessos del país. Aquesta acusació està lligada a les paraules del personatge que representa el general Prim, que es vanagloria de la protecció de la indústria. La burgesia autòctona propugnava un proteccionisme econòmic que afavorís els seus negocis, que es veien perillar per la competència estrangera. La reivindicació d'aquesta defensa del proteccionisme s'havia sublimat en el catalanisme, així com també s'havia plasmat a nombroses manifestacions literàries. Aquí Arús aprofita per mostrar-nos un Prim caragirat, que no té en compte el seu país ni la seva llengua; i ho fa de la manera més hàbil, perquè s'expressa en espanyol i s'atribueix cínicament la tasca proteccionista a la vegada que acusa els catalans d'indolents i falsificadors de moneda:

Un de dins– Demasiado tiempo se ha protegido la industria; que no sean tan indolentes los catalanes. Los tratados, los convertiran en trabajadores. Y á ese catalan que no sé lo que pretende le diré que es un vil y un miserable. Respecto á la moneda falsa se sabe y es notorio que en Cataluña des de tiempo immemorial se fabrica en gran escala; los catalanes tienen la triste fama de ser falsificadores.

(Escena XIX)

Els atacs al general Prim de vegades es donen explícitament, sense la necessitat d'encobrir el seu nom. En altres ocasions se'l degrada directament a partir d'un fet puntual, com en el cas de l'escena que tracta els calendaris dels astròlegs. Aquí també és acusat de no conservar la paraula: “Encara hi ha tonto / que si deix caure y s'ho creu, / com las promesas d'en Prim.” (Escena XI) Tot i que no és l'únic polític degradat: Nicolás Maria Rivero, alcalde de Madrid durant la Gloriosa i president de les Corts (1869-1870 i 1872-1873) també és motiu de la ironia d'Arús:

Manel–¿Qu'haveu fet algun bunyol?  
Silvestre– Mes qu'en Rivero al Congrès.

(Escena I)

Un altre dels retrats que inclouen aquestes revistes polítiques és el del panorama de la premsa de Barcelona. L'escena vint-i-sisena de la *Revista política. 1869*, que correspon a la vint-i-setena de la *Revista política. 1871*, està dedicada als diaris barcelonins. Els personatges representen una al·legoria dels diaris: el *Diario de*

*Barcelona* és “Un vellet ab gorra de pisa, y á la má un insenser”; *El Telégrafo*, “Un menestral que porta un telégrafo al cap”; més tard apareix un representant “vestit de veterano, que porta atravessada al pit una banda que diu 8 rals”, que representa el segment liberal que havia participat a la Gloriosa i que ara es troba al poder. Tot i que menciona els noms dels diaris és fàcil imaginar, pel rol que atorga a cadascun, de quins diaris es tracta. A través d'*El Telégrafo* Arús projecta una crítica descriptiva de la connivència amb el poder que porta a terme el Brusi:

Menestral– Ab tots vents vosté navega.  
 Tot es bo, á ningú critica.  
 Si es un actor, ni en Romea;  
 un mitx poeta, en Zorrilla;  
 un torero, ka ni el Tato;  
 ideas bestias, sublimes;  
 els banchs, tots son de confiansa;  
 las autoritats, molt dignas;  
 ¿Per un general d'influjo  
 qu'era 'l gran César? Un tifa.  
 Fivallé ab un regidor  
 comparat? Un saca-sillas.  
 Y seguint ab lo seu método,  
 tot el pasma, tot l'admira,  
 notantse fets molt curiosos,  
 resultat del que cap-gira,  
 no volent á ningú ofendre.  
 Gresca quant – se halla tranquila.  
 No hay novedad – y's matan.  
 Ovacion – y son xiulets;  
 Gran alza – baixa terrible.  
 Ja pagan – y ningú cobra.  
 Es verdad que – y es mentida.

(Escena XVI)

La premsa ja havia estat objecte de crítiques a *Lladres de ciutat* i *Lo senyor Pere*. A les revistes polítiques els dos diaris importants de Barcelona apareixen representats a través de la rivalitat i dels comentaris. El personatge que representa el Brusi arremet contra el personatge menestral, que representa *El Telégrafo*, acusant-lo de “¡Diari de fira!”, ja que no conté grans anuncis ni informacions importants: “!Quina situació tant trista, / el qu' hagi perdut un lloro / ó un senyor que busqui dida.” (Escena XVI)

La visió que tenia Arús dels teatres barcelonins queda reflectida a l'escena vint-i-cinquena. És potser la descripció més interessant de les que contenen les seves revistes polítiques. Consisteix en un recorregut a través de les cartelleres de les darreres temporades que està vehiculat a partir de les preguntes de Manel sobre els personatges que van apareixent i que personifiquen cada teatre. Silvestre hi ofereix unes respostes

carregades d'irònica que sintetitzen l'opinió de l'autor sobre aquests teatres i les obres que representaven.

Dedico una breu descripció a cada teatre, ja que mereixen una atenció especial. També reproduiré els fragments més interessants de la *Revista política. 1869*, que tenen la seva correspondència a escenes gairebé idèntiques a les altres revistes anuals.

El Liceu. La descripció del personatge ens informa que apareix “vestit de un personatge de l'òpera qu'es vulgui, al ser á mitx teatro canta ab italiá.” Aquest teatre, que va patir un incendi el 9 d'abril de 1861, va tornar a obrir les seves portes el 20 d'abril de 1862.<sup>128</sup> Arús exposa una doble crítica al Liceu de l'any 1869: la pedanteria del seu públic, que no és un públic il·lustrat, que acudeix normalment a sentir òperes en italià. Però el retret no és per la seva condició social, sinó perquè hi acudeixen per moda; i en el cas de la claca, perquè no perdona una mala interpretació. També llença un retret contra la representació habitual de *La Passió*, que considera un tema no apte per a la representació teatral. No és l'únic cop que Arús exposa els prejudicis cristians com a arma de denúncia. La moralització sobre el respecte a les figures i valors cristians és un argument recurrent, tot i que paradoxalment ell mateix escriurà obres de temàtica bíblica, concretament les anunciades *La Passió y mort de N. S. Jesucrit* (1876), a banda de les dues obres de cicle nadalenc emmarcades en els pastorets.

El Liceo

Silvestre– Teatro ab vida raquíca  
el Liceo es; per cobrar,  
formant societat artística,  
els cómichs se'l van quedar,.  
Despres que perills passaren,  
la sort va volgué salvarlos  
i be perduts ja, 's gastaren  
deu mil duros ab Don Carlos.

Manel– ¿Y qué fan á aquest teatro?

Silvestre– Poperas ab italiá.

Manel. ¿Hi van inteligents?

Silvestre–                    ¡Ca!  
no més hi van per boato;  
ho porta la moda aixis.  
Els de sis rals no fan fresa,  
los que marejan la empresa  
son els que van al quint pis.  
El públich que no's conquista;  
d'inteligencia ab lo dret

---

<sup>128</sup> Les referències complementàries sobre els teatres de la Barcelona vuitcentista provenen de C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra*, p. 59-87; i M. P. CAIRE. *La vie théâtrale à Barcelone*, p. 119-198. V. també Carme TIERZ; Xavier MUNIESA, *Barcelona, ciutat de teatres*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Viena Edicions, 2013.

dona nom ab un artista  
ó be 'l mata ab un xiulet.  
Es un publich que fa pó  
y de l'altre molt diners...  
Manel– ¿Te companyia de vers?  
Silvestre– També.  
Manel– ¿Qué fa?  
Silvestre– La Passió.  
Lo mateix que fossin faulas  
un se deixa calva en creu,  
imitant la mort de Deu,  
que no es feta per las talulas.

(Escena XV)

El Teatre Principal. El degà dels teatres barcelonins és descrit inicialment a partir d'una comparació amb el Liceu: “El Principal un igual que l'altre solament que canta ab francsés.” Arús resumeix l'activitat del Principal amb dos retrets: representa òperes en francès que ningú entén i les actuacions de la “companyia espanyola” són un segon plat per als diumenges a la tarda, de la qual cosa treu la conclusió que “treballa com á bastarda.”

Lo Principal  
Silvestre– Lo teatro Principal;  
cantan óperas francesas  
Manel– ¿Y del publich son entesas?  
Silvestre– Sempre hi va gent...  
Manel– Tant se val.  
Silvestre– Per no tenir ell sola  
treballa com á bastarda,  
los diumenjes á la tarde  
la companyía espanyola.

(Escena XV)

Teatre Circo Barcelonès. El personatge que representa aquest teatre apareix descrit d'aquesta manera: “El Circo un molt nou y ben vestit fa un graciós saludo diu lo marcat y 's fica a dins.” Sobre aquest teatre no fa cap consideració negativa. Hauríem de tenir en compte que hi estrenarà algunes de les seves obres. Aquest coliseu va ser inaugurat el 1853, i va prendre aquest nom pel fet que la platea era fàcilment transformable en una pista de circ, on es feien també espectacles no estrictament dramàtics. Tenia de fet el nom de Teatre Ristori, en homenatge a l'actriu italiana Adelaida Ristori, que havia obtingut molts èxits durant l'any 1857 amb les representacions a aquest teatre. El Teatre Circo Barcelonès havia passat per diferents reformes des que va ser inaugurat; una d'aquestes es va realitzar l'any 1861 i just dos anys després, el 29 d'abril de 1863, patí un incendi que el va destruir totalment. El teatre no es va tornar a inaugurar fins l'any 1868. S'entenen, per tant, les consideracions que

fa el personatge Silvestre sobre aquest teatre que va passar per tota mena d'incidències, i que l'any 1869 era el teatre més recent després de la inauguració:

El Círcol Barcelonés

Circo– Vaig ja passar á la historia,  
quant de viu me torní mort,  
vuy revisch, y aquell recort,  
es per mi la millor gloria.

Silvestre– No se sent y tant com crida.

Manel– Va molt nou y bonich ¿Qui es?

Silvestre– El Circo Barcelones,  
que ha retornat á la vida  
vencent mil dificultats;  
s'hi van á veurer comedias  
pessas, sarsuelas, trajedias...  
¡Dos ralets y ben gastats!<sup>129</sup>

(Escena XVI)

Teatre Romea està representat per una figura carregada de tòpics i simbolisme: “un pages que va ab un rellotje á la ma.” Està clar que la figura del pagès correspon a la catalanitat i rusticitat amb que s'associava aquest teatre, del qual va ser empresari Frederic Soler. A banda del tòpic d'associar la catalanitat amb la figura del pagès conté una mostra de reconeixement envers Frederic Soler, que acapara el paper de la catalanitat dins l'àmbit dramàtic. Una altra associació que cal relacionar amb aquesta figura és la mena d'obres que Soler escrivia, especialment durant aquests anys, les anomenades “vertaderes comèdies de costum catalanes” que fixen el *topos* de la masia com a model de catalanitat i que tenen com a personatges centrals, és clar, figures relacionades com l'hereu i la pubilla. El Teatre Romea va ser inaugurat amb aquest nom a finals del 1863, però fins el 30/1/1865 no s'hi va representar una peça en català, *La Tuietes d'en Mallol*, de Pau Estorc i Siqués. A finals de 1865 es va inaugurar en aquest teatre la Secció Catalana, impulsada per Frederic Soler, que en l'obra és objecte d'elogis. És més, és l'únic autor que hi esmenta i la seva persona resta associada a l'honradesa. Soler, més concretament, monopolitza segons el retrat d'Arús, l'existència del teatre català:

Romea.

Romea– Be, lo que tu has de mirar  
l'honrades de las personas.

Manel– Em sembla que no es panarra,  
per lo que hi sentit parlá.

Silvestre– El teatro catala;  
no; el teatro d'en Pitarra.

---

<sup>129</sup> Cal assenyalar que a la *Revista política. 1869* l'anomena “Círcol”, però no a les següents revistes.

(Escena XV)

El Teatre Odeon. La descripció del personatge de l'Odeon és “un vestit de senyor feudal ab cara que fassi por, detrás d'ell un butxí ab la destrala tersejada.” Aquest teatre mereix una atenció especial pel fet que Arús va contribuir a difondre una imatge de l'Odeon associada als drames truculents i de sang i fetge, que li va valer el nom popular de l'”Escorxador.” Aquest teatre, que funcionava des de la temporada 1850-1851, va acollir la Sociedad Apolínea, que havia estat dirigida per Francesc Renart i Arús. Poc després i fins l'any 1886 va ser dirigit per Joaquim Dimas, que hi va representar drames descrits per Conrad Roure com “dramones truculentos, la mayor parte traducidos del melodrama francés.”<sup>130</sup> Era un teatre popular, per a treballadors i menestrals, que només funcionava diumenges i festius; la resta dels dies de la setmana la sala es destinava a fer representacions de societat d'aficionats.

Del mateix any que la primera revista política i primera obra dramàtica impresa d'Arús és la paròdia *Lo Comte en Jaume ó Un drama en l'Odeón*, que fou estrenada el 2/1/1870 al Teatre de l'Olimpo per la Tertúlia Catalana. Aquesta paròdia juga amb tots els tòpics dels drames que es representaven a l'Odeon i es mofa dels drames històrics. La figura del botxí, per posar un exemple, representa aquests tòpics a la *Revista política. 1869*, és un dels personatges d'aquesta paròdia. Arús també va escriure un poema, publicat a *L'Esquella de la Torratxa* el 30/7/1887 i reproduït després a *La Escena Catalana* el 5/1/1907, titulat “Lo Teatro Escorxador”, que evoca amb humor els anys de les representacions d'aquest teatre caracteritzat per representar drames històrics truculents. Al retrat que en fa a l'escena vint-i-cinquena de la primera revista política aquesta idea queda sintetitzada per Silvestre.

Senyor– (Ab crit de rabia) ¡ah! Butxí  
Butxí–                                       ¡Mon senyor!  
Senyor–                                       !Mátal!  
Manel– !Encara ‘m dura l’esglay!  
  ¿Oy que fan por?  
Silvestre–                                 Es l'Odeon,  
  fortuna y gloria li don  
  llamps, trons, mort, sanch y desmay.

Unes característiques que compartia en menor grau amb el Teatre Tirso de Molina, caracteritzat aquí com un teatre en què el director exigia més efectisme escènic als seus decoradors, encara que l'obra no ho exigís:

Teatre Tirso de Molina.

<sup>130</sup> C. ROURE. *Recuerdos de mi vida larga*, Vol II, p. 23 i 117.

Tirso  
Senyor– Vuy aquí una carrabina.  
Pintor– Si es comedia que no n’hi ha.  
Senyor– ¡Sanch! ¡Forsa mangra!  
Pintor– (Suca la brotxa y clava nyamva al mamarratxo)  
¡Alla vá! (Se’n van)  
Silvestre– Es el Tirso de Molina!

(Escena XV)

Com ja he comentat abans, el discurs ideològic de l’obra es va condensant a mesura que s’acosta el final. No crec que fos adequat parlar de clímax dramàtic, ja que l’obra avança a través dels retrats del panorama social i polític, a manera de repàs. Podríem parlar d’apoteosi quant a l’escena final, que segons les indicacions ha de resultar impactant i recolzada pel suport escenogràfic.

L’inici de la tensió ve donada a l’escena vint-i-tresena, quan apareixen uns homes amb uns cartells amb consignes que formen part de les reivindicacions federals. El contingut dels cartells reproduïxen les reivindicacions de la Revolució de Setembre, contraposades a la situació d’actualitat. En resum, els cartells contenen l’explicació desglossada d’allò que van prometre (ahir) i allò que estaven practicant alguns polítics i governants (avui):

Ahí – Fora quintas – Milicia Nacional – Viva la llibertat – Moralitat –  
Avuy – 40.000 homes – Desarme – Cuba – Moneda falsa –  
Ahí – Sufragi universal – Drets individuals – Fora la pena capital –  
Avuy – Ajuntamentes per nobrament – Estat de siti – Fusellaments –

Seguit a l’aparició dels homes dels cartells Silvestre fa les darreres intervencions i acaba exposant una llarga tirallonga de fets que descriuen la situació pessimista del país. En aquest moment Manel està convençut de les coses que li ha explicat Silvestre, i per tant preparat per assumir la seva responsabilitat de nou any:

Silvestre– Fixat be ab aquests pendons;  
son muts; pero parlarán.  
Manel– (Després d’haverse fet càrrech dels pendons)  
Veig ben clar qu’ en quant heu dit  
teníau rahó de sobra.  
Silvestre– Anyadeix á tot aixó,  
que la miseria ens assola,  
que tot ho tenim venut,  
que los ingreso son fora,  
que nos insulta un ministre  
pus no’l volent rich ni pobres  
á la cadira s’aferra  
com fa lo cranch á la roca,  
que molts seus mereixements  
reben quartos ab una prodiga,

y que'l paper de l'Estat  
lo tinglao mes gran ompla.  
Aixó dit es sols lo quadro;  
mira si te agrada la orla.  
Els tractats firma que firma;  
y'l lladre roba que roba;  
y'ls diaris calla que calla;  
y la sanch corra que corra.

(Escena XXII)

A l'escena final apareix el personatge Llibertat, vestida amb un mantó púrpura, que reprèn el motiu de l'últim vers, els darrers mots de Silvestre que sintetitzen el missatge darrer de l'obra: "La miseria ens afligeix / des que tenim llibertat":

Llibetat– ¡Ments! Ni jamay no l'haveu coneguda!  
Ab vosaltres ella, no hi pot restar.  
Vol alla ahont vagi, ser ben volguda;  
vol tota sol, poderse reynar:  
no vol serne jamay aborrescuda;  
no vol que per ella 's pugui plorar.  
Alla ahont la demanin sempre acut,  
si lo nom ignoran d'esclavitud.  
Esporuguida fuig del despotisme,  
que s'ha ensenyorit de vostre nació.  
Alla ahont impera'l militarisme,  
de sa flama no crema la passió,  
pus li será sempre insondable abisme  
lo qu'es tant sols útil per destrucció.

(Se corre lo telo del fondo y 's veu un monument tot voltat de bayonetas y de tota classe de armas; en lo front té aqueixa inscripció ¡Viva la llibertat! sobre lo monument un canó. Los homens dels pendons se colocalen prop d'ell alla ahont puguin fer mes efecte pel quadro final. Al dir l'últim vers la llibertat se cremaran flamas de bengala).

Quant això per sempre haureu destronat,  
(se descobreix)  
¡Jo sere vostre ! ¡Tindreu llibertat!  
(Tocant las dotse)  
Cau el teló

*La Revista política. 1871* manté algunes diferències amb la de l'any 1869. Tot i que les revistes de 1870, 1871 i *Lo primer any republicà* són còpies de la primera contextualitzades amb algun afegitó temàtic de l'any, s'hi observen diverses diferències que caldria subratllar. *La Revista política. 1869* està escrita en vers i prosa, com he indicat més amunt; en canvi, les altres dues revistes dels anys 1870 i 1871 estan escrites únicament en vers, tal i com l'autor indica a les notes del llarg subtítol de la segona pàgina de la revista de l'any 1871. Aquest canvi no presenta cap modificació important respecte al primer model del 1869, ja que només es limita a la supressió dels comptats



fragments en prosa dels diàlegs de la revista del 1869, tot i que també alguns fragments escrits en vers. Un altre element a tenir en compte és la desaparició del pseudònim que apareix a la revista de l'any 1869, "Un autor tronat."

El manuscrit de la *Revista política. 1871* conté elements que no existeixen a la de l'any 1869 que mostren la maduració dramàtica d'Arús. Es tracta de l'"Advertència" de les primeres pàgines, unes indicacions per a l'escenografia i la representació l'obra, com ara les indicacions adreçades a les representacions que no puguin acompanyar l'obra del suport coral o les referents a la correcta interpretació dels papers: "3ª/ Se procurará imitar tant quant sigui posible las alegorias; aixis com los personatges coneguts."

A diferència del manuscrit de la *Revista política. 1869* la corresponent a l'any 1871 conté una dedicatòria. Està adreçada a Marcel·lí Roca i Almirall, que havia estat president de la Tertúlia Catalana els anys 1867-1868 i a qui més endavant dedicarà també altres obres:

Si en política hi ha molta farsa, també es cert que en tots los partits s'hi trovan homes que ab desinterés treballan per la prosperitat de lo pays ahont nasqueren. Tu ets una mostra de lo que expresso y dona provas de imparcialitat dedicante aquesta revista, no obstant de professar los dos distintas ideas políticas.

Conech lo seu escas valor, no ignoro sa poca importancia, mes també se que per tu, te un preu inestimable lames ínfima cosa si s'abriga baix los suaus plechs del carinyós mantell de l'amistat.

Aquesta revista de l'any 1871 s'inicia de manera diferent. El primer acte comença a través dels cants d'uns cors i ja no es fa mitjançant el monòleg que introdueix Silvestre abans de despertar el Manel. El contingut d'aquests cants inicials tenen un to pessimista, propi del tòpic de la finalització de l'any, que entronquen amb el to crític i desencisat de Silvestre.

Mes avants d'aclucar l'ull  
en aquest mon trapasser  
desitjaria saber  
ma herencia qui la recull.  
La dels homes li diria  
com acquireixen riquesas  
de los titols y frandesas  
totas las falsas sabria;  
de los polítichs l'aixam  
ab sa fortuna robada  
com á terra conquistada  
mentre el poble's mort de fam,  
n'hi faria jo l'istoria...

(Escena I)

Altres elements que diferencien les tres revistes, tot i el calc, són els elements de contemporanització que contenen. A la *Revista política. 1871* apareixen nous elements descriptius dels canvis que s'han produït durant l'any. Un d'aquests, el que percebem primerament, és el de la figura del rei Amadeu de Savoia. La crítica al nou rei és un fet destacable, ja que el caràcter republicà d'Arús no evita l'atac al nou monarca, tot i la filiació maçònica reconeguda d'Amadeu de Savoia.

Manel– La mes grossa, m'han fet rey.  
Silvestre– ¿Rey? Un ne tenim y'ns sobra  
y á sobra se don tal manya  
que seguint ab ell, á Espanya  
li darán patent de pobra.

(Escena I)

En altres moments s'utilitza el recurs satíric per presentar-nos el rei Amadeu com a víctima de les conspiracions i enganys, una visió bastant estesa d'aquest rei entre l'opinió dels republicans de l'època.<sup>131</sup> D'una manera certament premonitòria, ja que aquest rei abdicarà pocs mesos després d'haver-se escrit l'obra, Arús augura, observant la situació i projectant-hi els seus desitjos, el retorn del nou rei al seu país i la inestabilitat de la institució monàrquica a Espanya. En una ocasió se serveix de la paròdia dels tòpics relacionats amb l'òpera i la moda italianitzants, uns tòpics que ja apareixen en altres moments de les revistes per descriure'ns aquesta situació a través d'uns versos que estrañen l'italià. Tal i com indica la descripció del subtítol de l'obra la revista està escrita “en vers catalá, castellá, francés, italiá, &&&.”:

(Canta desde dins una veu)  
Veu de dins– Ducco de Aoasta  
non te fidare  
torna al palazzo  
dil túo padre,  
que'l trono fragile  
di nostre terra  
es enganyatto  
sols ab pastetas.  
Dona– Si aquesta veu fos sentida  
de qui may sent las vritats  
perque á las sevas aurellas  
arriva tan sols l'engany,  
jo no'm veuría obligada,  
ab l'arrós que tinch per clar,  
á clavar-me sense ganas  
macarrons per tot menjar.

(*Revista política. 1871. Escena XXII*)

---

<sup>131</sup> V. M. P. CAIRE, “Le roi Amadeo, protagoniste de pièces de théâtre”, *La vie théâtrale à Barcelone*, p. 271-278.

Els blasmes contra els polítics i governants continuen sent el recurs habitual de les revistes d'Arús, per bé que en el cas de la de 1871 ja s'anomenen pels seus noms, cosa que evitava a la primera revista política. El general Joan Prim ja no serà el blanc principal de les crítiques, perquè l'any 1870 mor a causa d'un atemptat. Aquest cop és Víctor Balaguer la principal figura que en surt malparada. El poeta, dramaturg i polític liberal manté posicions polítiques enfrontades a les dels republicans federals. Entre els retrets cal observar el recurs polisèmic al sintagma "lo creguerem manso", que juga amb la comparació amb l'heroi de les guerres napoleòniques Josep Manso; Balaguer ja no és un heroi liberal que va patir l'exili i el desterrament, sinó un personatge que gestiona el poder per al seu profit personal.

Manel— ¿Y en Balguer que voló...?  
Silvestre—Avants lo creguerem manso  
quant contava ab idolátria  
la historia de nostre patria  
ab rondallas y romansos.  
Avuy sí que nons enganya  
perque hem vist ab greu dolor  
que tant sols professa amor  
á la gloria de la panxa.

(*Revista política. 1871. Escena I*)

Una altre element de la *Revista política. 1871* diferent és el repàs dels esdeveniments més pròxims. Arús exposa la interpretació històrica dels esdeveniments que van des del destronament d'Isabel II a l'actualitat de l'obra. L'objectiu és transmetre una interpretació republicana de la Revolució de Setembre, de la qual s'extreu una conclusió que apareix repetida al llarg de l'obra: la traïció als valors de la revolució de 1868 per part dels qui es troben al poder. La *Revista política. 1871* conté alguns fragments més propis d'un relat històric que d'una obra dramàtica:

Per torpesa ó algun descuyt  
referent á disciplina,  
en Topete á la marina  
sublevá el sexanta vuyt.  
No l'induhí la deshonra  
del pays, al sublevarse,  
encare que vagi alsarse,  
baix lo crit d'Espanya ab honra.  
Luego en Serrano y en Prim  
lo moviment sucundaren  
y vencedors se trobaren  
de la gloria en lo bell cim.  
Llavors porque tanta feyna  
no's perdés ab villania,  
tot Espanya en un sol día

destronarne va la reyna.  
Los tres héroes de la empresa  
deturats en son camí  
altre rumbo van seguí  
y al poble daren promesas.  
Ab farsas de mala lley  
el temps aixis se passava  
mentras qu' en lloch se trovava  
quí admetés ser notre rey.

(*Revista política. 1871. Escena I*)

Arús carrega encara amb alguns tòpics del nacionalisme espanyol, ja que s'enyora de les grandeses colonials. Un patriotisme que hem de relacionar amb la influència de l'aventura militar de la guerra d'Àfrica, un episodi bèl·lic que havia generat una important exaltació patriòtica a Catalunya i que va tenir una correspondència literària amb les obres teatrals de Josep Ferrer i Fernández, però també a través d'Anselm Clavé, que va escriure la composició *Los néts dels almogàvers*:

Dona— Un temps fou que me somreya  
la victoria en totas parts;  
en mos estensos dominis  
el sol nos ponía may;  
mos fills nobles y valents  
nos deixavan trepitjar  
perque en sos pits s'arrelava  
l'amor que'm tenían tant.  
Ara los veig sense forsas,  
pobres, perduts, prostergats  
y en va cerco per lliurarlos  
aquell esprit nacional.

(*Revista política. 1871. Escena XXII*)

Aquestes afirmacions patriòtiques espanyoles contrasten, però, amb l'opinió avançada que ofereix pel que fa als conflictes colonials. A la *Revista política. 1871* ja s'intueix aquesta clarificació ideològica. Durant aquests anys els insurgents cubans van realitzar una ofensiva bèl·lica que va afeblir l'economia i l'estabilitat del govern espanyol, per la qual cosa alguns polítics van contemplar la possibilitat de vendre la colònia antillana. Aquesta idea generarà un debat important a Catalunya, que compta amb interessos mercantils a Cuba. Arús palesa amb claredat l'opció més progressista que van plantejar alguns diputats favorables a la venda de l'illa per resoldre el conflicte i sufragar el deute de l'Estat. Aquest aspecte està relacionat amb la denúncia de l'esclavisme i la conjuntura i els interessos internacionals: Estat Units, l'estat modèlic per als republicans almirallians, afavoria la insurrecció cubana i denunciava la

esclavisme existent a aquesta colònia. Unes reivindicacions dels drets humans estretament relacionades amb la maçoneria:<sup>132</sup>

Negra– La Habana se va á perder  
la culpa tiene el dinero (Se'n va)

Manel– ¿Que no la tenim segura?

Silvestre– No massa: fins se parlava  
de que si algú la comprava.

Manel– ¡Ca!

Silvestre– Es veritat.

Manel– ¡Es locura!

Encara que s'intentés  
ferne semblant villania  
de segu s'estrellaria  
ab l'espanyola honradés.  
Si ella, del temps en l'espai,  
volgués ser d'Espanya fora,  
que sens en vaji en bon hora;  
véndrela, ¡no potser! ¡May!

(*Revista política. 1871. Escena XX*)

També hi ha variacions pel que fa a la crítica del joc, els daus i les rifes, a l'escena vint-i-sisena. La denúncia inclou, no només els jugadors il·legals, sinó també la corrupció de la policia i la promoció de la ludopatia per part d'institucions, la Casa de la caritat i l'Hospital i Amics dels pobres.<sup>133</sup> Però l'objectiu de denúncia més directa és l'església; en aquesta revista podem observar un canvi d'actitud, abans encara tímida, envers l'església catòlica. Una denúncia pública que anys després es complementarà amb una campanya maçònica des del periòdic *Lo Ponton*, especialment contra el jesuïtisme. Aquí Arús senzillament denuncia la incoherència que representa la promoció de les rifes per part de l'Església a través d'un paral·lelisme amb el passatge bíblic del Jesucrist expulsant els mercaders del temple:

Silvestre– [...] puig com no mancan els guanyys  
l'iglesia seguint la moda  
fa també rifes de sants.

Manel– ¿Y aixó no es un sacrilegi?

Silvestre– Fentho tu per descontat.

Manel– No'm creya á fe qu'el negoci  
explotés lo capellá.

---

<sup>132</sup> Cal subratllar el paper que va exercir la maçoneria en els processos d'emancipació de les colònies espanyoles. V. P. SÁNCHEZ FERRER, "La maçoneria i el conflicte colonial ultramarí", *La Maçoneria a Catalunya, 1868-1936*, p. 289-308. "El federal Baldomer Lostau (afiliat al 1894 a la lògia Redención), en unió de Josep Anselm Clavé, Valentí Almirall i Feliu i Carreres, demanava, durant el Sexenni, l'autodeterminació per Cuba i Catalunya", p. 305.

<sup>133</sup> A partir d'Anselm Clavé, que dirigia la Diputació de Barcelona, Valentí Almirall es va fer càrrec de la Casa de la caritat els anys 1871-1875. Segons el testimoni de Conrad Roure, va gestionar la direcció d'aquesta institució amb gran destresa i honestetat, per la qual cosa no s'explica per què la crítica d'Arús es reproduïx encara la revista de 1871. *Recuerdos de mi larga vida*, vol. 2, p. 135-136.

Silvestre– Donchs ja ho veus, tot al revés  
perque hi te un amor tant grant  
que á dintre mateix del temple  
que ha convertit en mercat  
si per seurer prens cadira  
fins alló te fa pagar.

(*Revista política. 1871. Escena XVI*)

La *Revista política. 1871*, fora dels elements assenyalats, no manté moltes més diferències amb el model inicial de la revista política de l'any 1869. Conté escenes noves, totes molt breus, que descriuen algunes novetats de la vida barcelonina; és el cas de l'escena vint-i-cinquena, que tracta les Festes de la Mercè, imposades en aquelles dates i que substituïen la celebració de la patrona de Barcelona, Santa Eulàlia. Arús ens descriu aquestes festes com un engany per als forasters que van marxar amb una gran decepció de la visita a Barcelona, una crítica que reprendrà a l'obra *La patum, pim, pam, pum* en relació a les Festes de la Mercè de 1880. I una oposició a la gestió institucional de la promoció de Barcelona que preludeix el rebuig i boicot a l'Exposició del 1888 per part del seu amic Valentí Almirall, mogut, però, també per altres motius:

Silvestre– L'ensarronada del sigle,  
las festes de la Mercé.  
Enganyats per lo programa  
vingueren molts forasters  
pero al veure aixó dels cantis  
la gran fira del passeig  
lluminaria á las foscas  
sortijas á l'esplanada  
moxigangas als carrers  
se'n tornaren al seu poble  
aburrits y sens dinés  
perque tingué l'hidalguía  
d'explotarlos ab excés.

(*Revista política. 1871. Escena XV*)

Per últim, pel que fa a l'escena que descriu la vida dels teatres barcelonins, Arús manté en uns quants casos la mateixa descripció, generalment de forma més resumida. El Liceu, el Tirso i l'Odeon mantenen els mateixos passatges que a la revista política de l'any 1869; això ens indica que durant aquests dos anys no havien variat gaire ni l'oferta ni els gustos, que encara es mantenien entre la representació de *La Passió* i els melodrames truculents. Només els teatres Circo Barcelonès i Romea mereixen una consideració positiva, a l'escena vint-i-quatrena, que en el segon cas apareix associat a l'èxit obtingut per la comèdia de Frederic Soler *Lo rector de Vallfogona*:

Silvestre–Lo circo Barcelonés.  
Manel– ¿Y que fá?

Silvestre–           Lo Robison.  
Ha sigut la bona mina  
teatral d'aquest hivern  
gosará renóm etern  
entre la gent de borina.

*(Romea)*

Romea– Dolor que tinch per plorar  
may en ma cara se pinta  
perque una gota de tinta  
no torna negre la mar.  
Jo sols dech riure y plorar,  
jo la dech dir cada estona  
y encare que'l mon me dona  
tot lo fel de s'amargó,  
jo dech fer riurer... jo só  
lo rector de Vallfogona.

Silvestre– Lo Teatro catalá,  
allí'ls triunfos la sort narra  
de don Serafi Pitarra.

Manel– ¿Y quina comedia fa?

Silvestre– La perla de sa corona,  
la que l'inunda de gloria  
puig ha enaltit la memoria  
del rector de Vallfogona.

**3.2.1.2. *Lo primer any republicà. Llanterna màgica que fa passar per davant de l'espectador tipus, figures i escenes que més valdria no veure-les puig són records fatals de l'any que per fortuna dorm ja la son de l'eternitat i això que encara no hi són les mes bones, o sia l'any 1872 en una estona. Revista política, econòmica, civil... (1873)***

Aquesta obra segueix l'esquema fixat a les altres tres revistes polítiques precedents. El fet que fos impresa és el motiu que hagi merescut més atenció i algunes referències als estudis sobre teatre del XIX.<sup>134</sup> D'altra banda, l'atractiu llarg títol remarca el triomf del republicanisme, no se circumscriu a la política i es val d'una suggestiva la imatge precinematogràfica. L'obra va ser editada a Barcelona per la Impremta de Salvador Manero el 1873, i inclou una nota indicant que els drets de propietat estan subjectes a la gestió de Rafael Ribas, com veurem que serà habitual. Els manuscrit original es conserva a la BPA (Arús VII-13).

L'estrena de *Lo primer any republicà* va tenir lloc al Teatre de l'Olimpo el 21 de febrer de 1873. El repartiment va anar a càrrec d'actors de renom, entre els quals caldria destacar Carlota de Mena i Joan Perelló, que mantenien una sòlida amistat amb l'autor. També hi participaren Cristina i Josep M<sup>a</sup> Valero, Joan Isern, Joan Bertran, Lluís Santigosa, Carlos Vico i Rafaela Arquer. Segons les notícies de la premsa aquesta estrena es va realitzar coincidint amb l'arribada de la comitiva carnavalesca de la Societat del Born al Teatre de l'Olimpo, una coincidència que hem d'atribuir a les gestions d'Arús com a impulsor de les activitats festives dels Carnestoltes:

Mañana sabado, es el dia designado para que S.G. el carnaval del Borne, asista al elegante teatro del Olimpo. Al efecto, la empresa ha dispuesto una extraordinaria funcion de la cual formará parte una nueva revista cómica que, segun tenemos entendido, ha sido espresamente escrita por uno de los jóvenes de la sociedad carnavalesca y la cual presenta los principales acontecimientos del año 1872./ Antes de la revista, se pondrá en escena la linda comedia catalana *La Pubilla del Vallés*.<sup>135</sup>

En el teatro del Olimpo se pondrá en escena una revista del año 1872, de gran aparato y que lleva por título "El primer any republicá." No dudamos que con este motivo y asistiendo además el Carnaval XV, se verá concurridísimo el mencionado coliseo.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Per exemple, Caire descriu que alguns aspectes d'aquesta obra i els associa amb altres revistes polítiques de l'època. M. P. CAIRE, *La vie théâtrale à Barcelone*, p. 254-307.

<sup>135</sup> *Crónica*, núm. 87, 21/2/1873, p. 2-3.

<sup>136</sup> *La Independencia*, núm. 1347, 21/2/1873, p. 1114



*Lo primer any republicà* va seguir representant-se durant algunes setmanes. El mes de març passa a ser escenificada al Teatre Espanyol, ara acompanyada d'un programa marcadament polititzat:

Numerosa concurrència assistí anteyar tarde al teatro Español. Los aplausos no se interrumpieron durante la representacion del drama del ciudadano Luis Blanch titulado "Romper cadenas." La revista política "Lo primer any republicá" fué objeto de idénticas muestras. El público salió complacídísimo de la funcion emientemente republicana y la empresa conseguirá otro lleno el próximo domingo, si la repite, como es de presumir.<sup>137</sup>

El bon resultat de les seves representacions el podem observar als comentaris de l'anunci sobre la publicació de l'obra. Apareix anunciada junt amb *La pedra filosofal*, comèdia escrita per "Simón de l'Ombra", pseudònim de Joan Perelló, l'actor i amic de Rossend Arús:

Se ha puesto á la venta pública la revista catalana titulada "Lo primer any republicá," estrenada con buen éxito en el teatro Olimpo. Esta produccion original de nuestro amigo el ciudadano Rosendo Arús y Arderius, fué representada con propiedad y acierto. Tambien se ha puesto á la venta pública la comedia catalana "La pedra filosofal." <sup>138</sup>

Se hallan impresas y puestas á la venta la revista cómico política, titulada: *Lo primé any republicá*, original de don Rosendo Arús y Arderiu, y la comedia en un acto, *La pedrafilosofal*, primera produccion de un joven autor, que oculta su nombre con el seudónimo de Simon de l'Ombra.<sup>139</sup>

Hemos recibido dos nuevas producciones dramáticas escritas en verso catalan. Una de ellas titulada "Lo primer any de la república", es original de D. Rosendo Arús, quien la denomina Linterna mágica que presenta al espectador tipos, figuras y escenas como recuerdos del año pasado.<sup>140</sup>

L'edició conté una dedicatòria a Marcel·lí Roca i Almirall, del qual sabem (a partir de la informació que conté el fons personal de Rossend Arús) que va desenvolupar el càrrec de president, els anys 1867 i 1868, vicepresident, els anys 1869 i 1870, i vocal, el 1871 de la Tertúlia Catalana. Roca també va fer d'actor a nombroses representacions dramàtiques realitzades per aquesta societat particular. Com hem vist, també apareixia entre els components de la paròdica Societat Merdífera Catalana. La dedicatòria, que és una variant de la que inclou la revista política de l'any anterior, també adreçada a Marcel·lí Roca:

A N'En Marcelino Roca y Almirall.

Si en política hi ha molta farsa, també es cert que en tots los partits s'hi trovan homes honrats que despullats de mesquinas ambicions, no tenen altre nort que la prosperitat del pays ahont nasqueren. Tú n'ets una prova, y jo que en mitx del revoltós

<sup>137</sup> *La Independencia*, núm. 1377, 11/3/1873, p. 1467.

<sup>138</sup> *La Independencia*, 19/4/1873.

<sup>139</sup> *Crónica*, 19/4/1873.

<sup>140</sup> *Diario de Barcelona*, 20/4/1873.

mar de decepcions que aménassa aufergar á la nostra patria, t'he vist impávit y seré, navegar ab rumbo fixo, en la tranquila nau de la conseqüencia; no doblégant may ton altiu carácter ni 'l temor, ni'l servilisme; te dedico aquesta pobre Revista com á débil testimoni del infinit apreci que 'm mereixen las tevas cívicas virtuts.

Conech son escás valor, no ignoro la seva poca importancia, mes per altre part també sé, que per tú té un preu inestimable la mes ínfima cosa, si s'abriga baix los suaus plechs del carinyós mantell de l'amistat.

Rosendo. Barcelona 18 febrer 1873.

*Lo primer any republicà* presenta algunes novetats remarcables en relació amb les revistes polítiques precedents. L'11 de febrer de 1873 el rei Amadeu de Savoia abdica i es proclama la I República, uns esdeveniments que queden recollits a l'obra. Almenys el títol, doncs, ha de ser d'aleshores. Tot i que l'obra se centra en el 1872, un any encara monàrquic, Arús vol emfasitzar el recent canvi polític. En tot cas, la redacció de l'obra només consisteix en uns afegitons dels temes d'actualitat a l'esquema anterior de les revistes polítiques.

A l'escena vint-i-sisena apareixen els pretendents al tron que ja hem vist a les escenes de les revistes dels altres anys. Els alfonsins, els partidaris del duc de Montpensier i els carlins, aquests darrers personificats per uns trabucaires que duen un pendó amb el lema “¡Fueros de Catalunya!” Arús descriu amb especial bel·ligerància l'activitat dels carlins, als quals retreu que, mentre Carles de Borbó promet els furs de Catalunya i parla en nom de Déu, ells es dediquen a realitzar actes criminals:

Robos, cremas y matansas  
son las gracias del Seté.  
Ab la téa incendiaria  
é invocant lo nom de Deu,  
los fueros de Catalunya  
tonto en Carlos nos promet.<sup>141</sup>

Silvestre exposa que fora d'aquests tres candidats “quant se'n vaji un que jo sé; / no hi ha ningú que d'Espanya, / atmeti lo serne rey. / Sort tenim de la República!” (Escena XVI) La República, doncs, apareix a l'obra com a l'única esperança d'ordre i de justícia, ja que l'abdicació del rei Amadeu és un fet previsible.

A l'escena vint-i-vuitena fa acte de presència el personatge Dona, que com a les revistes polítiques anteriors simbolitza Espanya. En aquest cas també va pobrament vestida, però amb una corona al cap i amb un fanal a la mà, cercant un candidat al tron. Dona va acompanyada d'un “Menestral” que duu una bandera italiana i un cartró amb el

---

<sup>141</sup> La presència dels Mossos d'Esquadra, que segueixen els tres candidats al tron, insinua el col·laboracionisme dels antics membres d'aquest cos amb els grups de guerrillers carlins. El cos, amb una imatge anava associada a la repressió política, va ser dissolt justament l'any 1873 i no es tornarà a reorganitzar fins el 1880.

lema “artículo 33”, en referència a l’article constitucional que establia la monarquia parlamentària com a forma de govern. Es lamenta de la situació en què es troba i evoca les grandeses del passat, fins que escolta una “Veü de dins”, una lletra satírica que escarneix l’italià, que recomana a Amadeu de Savoia el retorn al seu país. L’al·lusió als “macarrons” que Dona ha de menjar cada dia al·ludeixen al monarca de la casa italiana, que ha estat imposat contra la voluntat del poble:<sup>142</sup>

Veü de dins– Ducco de Aosta  
non te fidare  
torna al palazzo  
dil túo padre,  
que’l trono fráigile,  
di nostre terra,  
es enganxatto  
sosl ab pastetas.

Dona– Si aquesta veü fos sentida  
de qui may sent las vritats,  
perque á las sevas aurellas  
arriva tan sols l’engany;  
jo no’m veuría obligada  
ab l’arrós que tinch per dar,  
á clavarme sense ganas  
macarrons per tot menjar.

El repàs de la situació social i política continua descrivint els vicis i la corrupció que viuen el país. Els responsables d’aquesta situació són els polítics que han traït els seus principis i que es lucren amb el càrrec. Víctor Balaguer torna a ser el blanc d’algunes d’aquestes crítiques, acusat d’haver accedit al poder a través d’enganys i d’haver arruïnat Espanya:

Silvestre– Sols així se pot pensá  
qu’hagi arriuat á ministre.  
A la marxa en sense frenos  
que al pays va arruïnant  
se deu qu’ell arriui á tant  
y l’Espanya tant á menos.

(Escena I)

Però la crítica envers els membres del govern està adreçada especialment a Sagasta, qui considera el responsable d’organitzar la “partida de la porra.” Els diàlegs entre Silvestre i Manel exposen com aquest polític ha vulnerat un principi sagrat de les llibertats democràtiques conquerides amb la Revolució de Setembre, la llibertat

---

<sup>142</sup> L’estudi de M. P. CAIRE conté un apartat específic dedicat a la imatge del rei Amadeu de Savoia a les representacions teatrals. “Le roi Amadeo, protagoniste de pièces de théâtre”, *La vie théâtrale à Barcelone*, p. 271-278.

d'impremta. Els periodistes apareixen aquí com el principal objectiu de la "partida de la porra":

Manel– ¡Aixó sí que no hu entench!..  
aquets dels garrots, ¿qué indican?  
Silvestre– Va cessá el seu ministeri  
quan nombrat fou en Zorrilla.  
Venian á ser cipayos  
ab garrots per carrabinas,  
y en Sagasta n'era el gefe  
de tant honrada familia.  
  
La partida de la porra:  
ab aquest nom se designa  
unicament s'ocupava...  
Manel– ¿Ab á qué?  
Silvestre– En romper la crisma...

(Escena XII)

El tema de l'esclavisme també presenta una novetat en relació a les revistes anteriors. A l'escena vint-i-quatrena apareixen "Un Senyor" amb "un pit ple de creus" i un fuet a la mà que manté fermats dos esclaus negres. Des dels diàlegs entre Silvestre i Manel es denuncien els interessos dels defensors de l'esclavisme, organitzats a la Lliga Nacional, que es refugien a les excuses patriòtiques que només persegueixen el mercantil. El discurs de Silvestre no és gratuït, ja que adverteix que, si els que volen perpetuar l'esclavisme reeixien en el seu objectiu, el següent pas seria esclavitzar també els blancs:

Silvestre– No es cert, que de la patria  
pretenguin la integritat,  
volen sols lo monopoli  
d'explotar als seus germans.  
Volen á la rassa negre  
ab cadenas á les mans;  
volen sostenir son luxu  
de los negres ab la sanch;  
volen convertir al home  
en tros de fusta; ¡en esclau!  
  
Manel– Qui pot al sigle dinou  
voler tal iniquitat?  
[...]  
Silvestre– No sortiran ab la sèva  
si comprendre el poble sap,  
que los qu'es juntan avuy  
perque el negre siga esclau,  
demá, si lograrho poden  
farán lo mateix del blanch.<sup>143</sup>

(Escena XIV)

---

<sup>143</sup> V. M. P. CAIRE, "L'esclavage: un débat présent sur scène", *La vie théâtrale à Barcelone*, p. 295-298.

*Lo primer any republicà* finalitza de manera diferent a les altres revistes polítiques anteriors, tot i que es manté l'aparició dels homes que carreguen cartells reivindicatius i l'entrada en escena de la Llibertat. En aquest cas, als darrers diàlegs, Manel sol·licita a la Llibertat que no marxi i li promet concedir-li la República, una oferta que accepta agraïda. Després de la intervenció de Manel, que invoca la República, aquesta apareix i s'abraça a la Llibertat, que ha executat les darreres paraules seguides de la música de "La Marsellesa", que en aquest cas substitueix tot l'aparat escenogràfic de les bengales i el decorat simbòlic de les revistes anteriors. Una variació substancial, ja que a diferència de les altres revistes en aquesta ocasió la Llibertat apareix reeixida, associada inevitablement a la República. Ja hem vist com a les altres revistes el personatge "Llibertat" expressa que mai no l'havien coneguda, acompliment que condicionava al destronament dels seus enemics (esclavitud, despotisme, militarisme), i que, per tant, restava obert als esdeveniments. En aquest cas es consuma la conquesta de la Llibertat, atès que ja s'ha establert la República:

Manel– Crech que de vos al revés,  
si al rey logro destroná,  
que ningú malheirá  
quant mori al sentanta tres.  
Puig comprenent la veu pública  
que no vol mes villanía,  
fujo de la monarquía  
quan m'escolti la República.  
(Apareix La República. La Llibertat l'agafa de la ma.)

Llibertat– May en va ningú la crida  
si del cor ne surt la oferta;  
jutjant ta paraula certa  
se t'apareix desseguida.  
Ab abandó no la deixis,  
y borras en un minut  
d'Espanya la esclavitud  
quant per son camí segueixis.  
Conquistas eterna gloria  
fent del trono funeral  
y titulante la historia  
lo primera any federal.  
(La Llibertat y La República abrassadas, en  
Manel als seus peus. La música toca la Marsellesa.)

### 3.2.2. *Mai més monarquia! Actualitat política en 1 acte i en vers català (1873)*

En l'edició s'indica que va ser estrenada públicament el 27 d'abril de 1873 al Teatre Espanyol. L'obra, que està dividida en nou actes, va ser impresa per la Impremta de Salvador Manero el mateix any de la seva estrena, durant la primera República.<sup>144</sup> El manuscrit original (Arús VII-14) es conserva a la BPA. Aquesta peça política consolida l'èxit que Arús havia assolit amb l'anterior. La premsa de l'època recollia l'anunci de la redacció de *Mai més monarquia!* algunes setmanes abans:

Nuestro querido amigo y correligionario ciudadano Rosendo Arus y Arderius ha escrito una pieza catalana de circunstancias titulada "May mes monarquia" que se estrenará á la mayor brevedad en uno de los teatros de esta capital.<sup>145</sup>

L'estrena havia estat programada al Teatre de l'Olimpo, on s'havia representat *Lo primer any republicà*:

La empresa del teatro del Olimpo dispone para la noche del próximo domingo la última funcion de la presente temporada, la cual será extraordinaria, poniéndose en escena dos producciones catalanas, nuevas en dicho coliseo. Es una de ellas precioso drama del señor Ubach y Vinyeta, "Honra, pátria y amor," y la otra una produccion en un acto que con el título de "¡May mes monarquía!" ha escrito un jóven poeta de esta ciudad.

Con la funcion del próximo domingo termina la temporada actual la empresa del teatro del Olimpo, poniéndose en escena una nueva produccion de actualidad debida á la pluma del señor Arus, autor de otros aplaudidos trabajos.<sup>146</sup>

Finidos ya sus compromisos, dá hoy su última funcion en el teatro del Olimpo la compañía que con tanta aceptacion ha sido recibida en la temporada que hoy termina. La funcion se compondrá del precioso drama en tres actos del ciudadano Ubach y Vinyeta, "Honra, pátria y amor," y del estreno de la actualidad política en un acto y en verso, catalán, original del ciudadano Arús y Arderius, "May mes monarquia." Con tales alicientes fácil es consiga la empresa uno de aquellos llenos acostumbrados en el afortunado coliseo de la calle Mercaders.<sup>147</sup>

Però segons la resta de notícies que he localitzat es va produir al Teatre Espanyol, junt amb el drama esmentat d'Ubach. Sembla que Arús no hi va assistir.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> El títol correspon a una proclama que apareix a la premsa un cop es va conèixer l'abdicació d'Amadeu de Savoia i l'adveniment de la República. *La Campanya de Gracia*, núm. 149, 23/2/1873, p. 1, obria la portada amb l'escrit "May mes!": "Eureka! Ja han marxat los darrers reys. May mes han de poder tornar. ¡May mes, ciutadans, may mes! Darrera d'ells s'ha aixecat la república, com lo sol quan s'alsa de la terra. ¡May mes s'ha de pondre aquest astre, ciutadans, may mes!"

<sup>145</sup> *La Independencia*, 2/4/1873.

<sup>146</sup> *Crónica*, 25/4/1873.

<sup>147</sup> *Diario de Barcelona*, 27/4/1873.

<sup>148</sup> *La Renaxensa*, núm. 7, 1/5/1873, p. 23.

Ayer por la tarde se estrenó con muy buen éxito en el teatro Español la loa “May mes monarquía” de nuestro correligionario y amigo ciudadano Rosendo Arus y Arderius, siendo llamado á las tablas repetidas veces y no pudiendo presentarse por no hallarse en el local, segun manifestó el señor Tutau.<sup>149</sup>

Van seguir les representacions amb èxit:

Gran concurrencia asistió ayer al teatro Español donde á mas del drama catalan de Ubach y Vinyeta titulado “Honra, pátria y amor”, se representó el apropósito político de Arus y Arderius “May mes monarquía” que fué recibido con general aplauso; las representacion sucesivas atraerán á no dudar numeroso público vista la aceptacion que ha tenido.<sup>150</sup>

Això afavoreix la impressió de l’obra, anunciada al *Diario de Barcelona*.

Se ha puesto a la venta pública la pieza de actualidad política, en verso y en un acto “May mes monarquia”, estrenada con satisfactorio éxito en el Teatro Español, original de nuestro amigo y correligionario Rosendo Arús y Arderius, autor de otras varias producciones<sup>151</sup>

Aquest èxit està relacionat amb el context polític que vivia el país. En plena República i amb la presidència d’Estanislau Figueras, Arús aconsegueix un tractament favorable de diaris afins, però també del *Diario de Barcelona*. Va afavorir a més l’acceptació d’aquesta obra el fet que formessin part del seu repartiment actors de renom: els seus amics Antoni Tutau i Carlota de Mena, Gaietana Vidal, Lluís Santigosa i altres actors coneguts.

L’edició està dedicada al seu amic Joan Lligé, membre de la junta de la Societat del Born en diverses ocasions, els anys 1865 i 1871. Lligé, que podem vincular al moviment republicà en dates anteriors, va començar a militar al Partit Republicà Democràtic Federal poc abans de l’estrena d’aquesta obra, tal i com indica la dedicatòria:<sup>152</sup>

A N’En Joan Lligé y Pascual

Definitivamente has ingressat entre los que volem la única forma de govern possible; á la sola comunió política anhunt si trovan quants desitxan l’engrandiment y prosperitat de la patria; al noble y honrat partit republicá democratich federal.

Pobre apóstol de tant sana idea, pensava dedicarte aquesta comedia, quant vaig comensar lo primer vers, ab lo fi de decantar la balansa que ja savia estaba al caurer. Al ser acabada persisteixo ab lo mateix intent, ab la sola diferencia, que no tenint lloch la idea que portava per haverme adelantat á mos desitxos, servirá per donarte lo fraternal abrás de bona arribada al camp de la justicia, del dret y de la pau.

<sup>149</sup> *La Independencia*, 28/4/1873.

<sup>150</sup> *La Independencia*, 5/5/1873.

<sup>151</sup> *Diario de Barcelona*, 25/5/1873.

<sup>152</sup> X. FÀBREGAS, *Teatre català d’agitació política*, p. 126-127, reproduïx part d’aquesta dedicatòria al seu estudi, de la qual diu que és “abrandada i ingènua.”

Petita es la ofrenda, segur que la crítica, trovará que no reuneix cap bona condició lliteraria, mes lo poble per qui es escrita, si no's mira la forma, veurá lo fondo, y si compren lo que vuy dir, no aspiro á cap altre cosa.

Combatan alguns que arguments com els de aquesta comedia se duguin á las taulas, jo só de distint parer y en el teatro he procurat fer la propaganda tant activa com ho han permés las meas débils forsas.

Si penetrantse de las ideas que toscament he procurat desarrollar en aquesta y altres produccions de la mateixa índole, nostra causa ha adquirit nous adeptes, no sento en cambi las censuras que sobre mí formuli la crítica.

Feste cárrech de lo exposat, y no't detinguis en contemplar la pobresa de lo que t'ofereix ton verdader amich: Rossendo

Barcelona 22 de abril de 1873

La dedicatòria ens suggereix la vinculació política d'Arús amb el partit dels federalistes. Està documentat que hi va militar, així com també que va formar part de les candidatures d'aquest partit. En aquestes dates Arús hi apareix com a candidat pel seu districte, juntament amb Joan Lligé, de Conrad Roure i Valentí Almirall:

Muy señor mio: Estimaré de la bondad de usted se sirva insertar en su digno periódico, la siguiente candidatura, que varios electores han determinado votar en las próximas elecciones para concejales en el distrito primero.

CONRADO ROURE, abogado.  
LUIS FRANCES, corredor.  
BALDOMERO ROIG, naviero.  
FRANCISCO MARRUGAT, obrero.  
VALENTIN ALMIRALL, escritor.

Barcelona 3 julio 1873.

COLEGIO 1.º DE ESTA CAPITAL

Candidaturas para concejales.

Ciudadano JUAN BAUTISTA LLETGET, comerciante

“ BALDOMERO ROURE, comerciante

“ JUAN LLIGÉ Y PASCUAL.

“ BALDOMERO ROIG, naviero.

“ ROSENDO ARÚS Y ARDERIU.<sup>153</sup>

*Mai més monarquia!* no segueix el patró de les anteriors revistes polítiques, tot i que en reprodueix alguns dels seus recursos. No es tracta, de fet, d'una revista que retrati els esdeveniments de l'any anterior, sinó més aviat d'una peça de caràcter polític amb elements al·legòrics, que l'autor classifica com a “Actualitat política”, a camí entre alguns elements d'aquestes revistes i *Viva la federal!*, l'obra que escriurà poc després i que qualificarà d'”apropósit polític.” L'autor no es limita aquí a reproduir uns fets a través d'un sedàs ideològic, sinó que estableix una interpretació de l'actualitat política i dels seus esdeveniments més immediats, que culminen amb una apologia de l'ordre democràtic i republicà.

---

<sup>153</sup> *La Independencia*, 4/7/1873.



Alguns dels personatges ja estaven presents a *Lo primer any republicà*, com ara Espanya o la República. Però en aquest cas prenen més relleu. El repartiment també és més reduït, fet que l'allunya de l'estructura de la revista política i l'aproxima a la comèdia. I el més important, els personatges conductors de l'obra mantenen una correspondència a la vida real i ja no simbolitzen l'any nou i l'any anterior, sinó que intervenen al llarg de l'obra en funció dels seus interessos polítics. Els noms de Manel i Mateu, els principals personatges amb correspondència humana, responen a Manuel Ruíz Zorrilla i Mateo Práxedes Sagasta, dos polítics liberals de partits teòricament antagonistes, però favorables al restabliment de la monarquia i de reconegut tarannà conspirador.<sup>154</sup>

*Mai més monarquia!* està centrada en situacions més concretes que les del contingut de les revistes, que gairebé abastaven tots els aspectes de la vida política i social del moment. Però aporta novetats en el seu tractament, en relació als temes explotats anteriorment. Caldria destacar-ne el seu anticentralisme, articulat a través de l'aparició del personatge Madrid, caracteritzat per la droperia i l'actitud parasitària; però també per l'aparició d'un discurs nou contra l'esclavisme, innovador en Arús tot i haver tractat el conflicte colonial des d'una perspectiva progressista.<sup>155</sup>

L'obra s'inicia a un saló d'un castell, "morada d'Espanya", guarnit amb tota la simbologia oficial espanyola, i amb les dues columnes d'Hèrcules "tancant los dos mons." No hi ha contextualització temporal, però es pressuposa que l'obra transcorre en el temps que dura la peça i que aquesta està situada en un moment actual.

Primerament apareix Espanya, que s'adreça a Manel, queixosa perquè no deixen que el poble se li acosti i perquè té serioses sospites sobre la gestió dels seus governants. Manel li respon evasivament que "son assumptos que ab franquesa / tractar no'm plahuen ab damas", i exposa que les qüestions polítiques són coses que han de tractar-se a Madrid. El personatge de Madrid, que es troba roncant a la mateixa sala, és objecte de la crítica d'Espanya en el moment de respondre Manel. Unes referències negatives envers la capital de l'Estat que es repeteixen al llarg de l'obra:

Espanya– No; aixó prova que Madrid  
tenint ell plena la panxa,  
poch l'importa si los altres  
sense pa's moren de gana.  
[...]  
Espanya– ¡Ay Madrid, ditxós Madrid!

<sup>154</sup> V. M. SUNYER, "El dramaturg Rossend Arús i Arderiu", p. 56-58.

<sup>155</sup> V. M. P. CAIRE, "L'esclavage: un débat présent sur scène", *La vie théâtrale à Barcelone*, p. 295-298.

que n'estich d'emmadritada!...  
¡Ni la pols de Madrit vuy,  
quant Madrit pugui deixarme!

(Escena I)

Manel, en defensa pròpia, articula un llarg discurs en què justifica els mèrits de dels seus actes i en què es glorifica com el protagonista dels avenços del país:

avuy que lo pacient poble  
ja d'esclau no du la marca;  
que nostra deuda crescuda  
ab poch anys queda saldada;  
que's rebaixa lo catastro,  
que de consums ni se'n parla,  
que pude's treurán las quintas,  
y que per últim la Fama  
ja á n'aquest pays designa  
com altre terra de Xauxa;

[...]

al contemplarne ma estátua  
sapiguessin qui fou l'home  
que ab increibles hassanyas  
ab tenacitat extrema,  
y ab talent imponderable  
de son estat perdulari  
arrencá pugué l'Espanya.

(Escena I)

Les evocacions que Manel fa de la Gloriosa, de la qual acapara els mèrits, mereixen d'Espanya uns comentaris descriptius de la percepció de desengany que els republicans federals tenien d'aquesta revolució, que alguns dels seus dirigents va instrumentalitzar en propi benefici:

Espanya– La revolució que ab gloria  
per sa gloria el mon senyala,  
si com jo gloria veyá  
de tal gloria renegava.

[...]

Revolució de afamats  
que van caurer sobre Espanya.

(Escena II)

Mateu, que havia estat esmentat pels anteriors, intervé amb una llarga intervenció amb un “¡Presente!”, en què, amb el mateix exercici de nul·la modèstia, repassa les seves aportacions a la pàtria. Apareix acompanyat del Compinx Segon, que brandeix un garrot, un personatge que correspon a la simbolització de la “partida de la porra”, de la qual Sagasta havia estat responsable.

Mateu i Manel mostren una rivalitat inicial, que, com Viva la federal!, es resol en una confluència d'interessos i conspiracions. Una rivalitat que Espanya descriu d'interessada i acompanyada d'intrigues:

Si entre'ls dos un odi á mort  
marcadament existeix,  
no es per milló assegurarne  
la ventura de ma grey,  
sino porque 'ls dos devora  
d'orgullós mando la set.  
Ab miserables intrigas  
ocupats sempre rastres,  
los desitxos del pays  
ningú pensa en satisfacer.

(Escena III)

Aquesta complicitat de Manel i Mateu, que remet en als seus tarannàs progressistes i a l'himne de Riego, consisteix en la idea de la confluència a les eleccions. Una proposta acompanyada de la insinuació de fraus electorals, dels quals Mateu diu que Manel n'és un expert, tot i que ell també reconeix haver-ne fet. Concretament es refereix als anomenats "Llàtzers", els vots de les persones traspassades que comptabilitzaven com a vives.<sup>156</sup>

Els retrets entre els dos personatges, tot i la confluència, són dels moments més dinàmics de l'obra. Manel fa un repàs de les responsabilitats governamentals de Mateu, que s'escuda amb la pressió a què estava sotmès tant pels federals com pels carlins. També Manel justifica el retorn de les lleves, tot i haver-s'hi mostrat contrari abans, amb la finalitat d'aturar els carlins. La responsabilitat de Sagasta en els actes dels escamots de la "partida de la porra" tornen a aparèixer i en aquest cas fan referència a la repressió exercida contra la funció d'una revista política:

Manel— Ab cipayos y la porra  
varu malmetren uns quants.  
Mateu—(Ab sencillés.) Sí, pero sense malicia,  
sense ganas de fer mal.  
Manel— La partida de la porra  
renom etern vos dará.  
Mateu— Era gran institució;  
componentla en major part,  
gent molt apte y decidida  
y á todas provas lleal.  
No tenintme l'Amadeo  
ha perdut defensors braus,

---

<sup>156</sup>La *Correspondencia del Diablo*, 17/4/1872, conté un dibuix que representa una òpera en què ressuscita els morts, que apareixen vestits amb llençols i amb una carbassa al cap mentre l'orquestra és dirigida per Sagasta.

com ells, ni gossos de premsa  
lo salvaran dels parany.  
Manel– Son valor acreditar  
aquella nit del assalt  
al teatro de Calderon.  
que ni un silló va quedar.<sup>157</sup>

(Escena III)

Les intervencions d'Espanya censuren el paper d'aquests dos polítics, dels quals sent vergonya que formessin part de “la valenta maynada / que'en Topete duya 'l cap.” Igualment, denuncia el servilisme d'uns cantors que apareixen elogiant a cadascun dels dos i que executen aquests versos, en què la identitat de Manel i Mateu es fa explícita:

“Desde qu'en Zorrilla mana  
te lo poble llibertat,  
ha romput ell las cadenas  
qu'en Sagasta va posar.”  
[...]  
“Desde que en Sagasta es fora  
l'Espanya se'n va á rodar...  
¡Ay Zorrilla qué fortuna  
si no t'haguessim vist may.”

(Escena III)

Els versos d'un altre cantor, que Espanya atribueix al poble, apareixen amb un contingut molt diferent. Aposten perquè els dos polítics marxïn i així Espanya pugui “tenir pau i llibertat.” Aquest fet alarma els dos polítics, que fan despertar Madrid del seu llarg son.

A la següent escena apareix Poble, amb la intenció de trobar-se amb Espanya. Manel i Mateu s'oposen a aquesta trobada, al·legant que “Madrid sap lo que os convé.”<sup>158</sup> Madrid, a la vegada, dona repetidament com a resposta el “¡No conviene!” a la voluntat d'Espanya de parlar amb Poble. Finalment, Poble entra amb una estrebada a la porta i pot adreçar-se a Espanya, amb qui estableix un llarg diàleg. Les queixes de Poble, una llarga llista de greuges que s'hi viuen, són compartides i compreses per Espanya. Un d'aquests greuges és la imposició del rei Amadeu de Savoia, que propicia l'entrada en escena, per al·lusió, del personatge Itàlia, que va acompanyat dels patges i de diferents cartells, un dels quals duu el lema “Article 33”, en referència a l'article constitucional que establia la monarquia democràtica i que va ser emprat per entronitzar Amadeu de Savoia amb una feble majoria.

---

<sup>157</sup> V. M. P. CAIRE, *La vie théâtrale à Barcelone*, p. 231-263. L'aparició de la “partida de la porra” és recurrent com a tema a altres obres dramàtiques contemporànies.

<sup>158</sup> Aquesta edició conté l'escena III duplicada, a causa d'un error.

El personatge Itàlia i, de retruc la imatge d'Amadeu de Savoia, no surten malparats a aquesta obra, com també passarà a *Viva la federal!*<sup>159</sup> Les intervencions d'aquest personatge donen a entendre que el rei italià va marxar perquè va comprendre el poble i va descobrir les conspiracions i les ambicions dels polítics que l'envoltaven. Itàlia acaba recomanant a Espanya “Tingueu als polítics lluny / y á n'el poble ben aprop.” Una imatge ben diferent de la que en té Mateu, que l'acusa d'haver tingut poca virilitat: “Que siga home; no un calsockets / com aquest que renuncia.”

La imatge d'Amadeu de Savoia també surt reconfortada per l'opinió d'Espanya i del Poble:

Espanya– La conducta imponderable  
qu'ha usat ab mi l'Amadeu  
en mon pit queda marcada.

Poble– ¡En la renuncia donada  
honradés de cor s'hi veu!

(Escena VI)

A l'escena sisena apareix la Monarquia, esmentada abans quan dialogaven sobre la possibilitat de restablir aquesta institució. Ve acompanyada d'uns altres personatges negatius, que resten muts i que representen la pena de mort, l'esclavitud, l'absolutisme i el clergat. L'actitud d'Espanya i de Poble, que s'identifiquen ja amb la institució republicana, és fer fugir la Monarquia, mentre que la de Manel, Mateu i Madrid és la consolació mútua. El ceptre i la corona resten aleshores en mans de Poble, que pronostica que aniran a parar al museu i “aixís nostre nets veurán / de sos avis las ximplesas.” Aquest personatge exposarà la solució a tots els mals de corrupció i despotisme, la República, el nom de la qual espantarà Manel i Mateu, que xisclaran alarmats, i Madrid, que repetirà el “¡No conviene!”:

Poble– Sens perdre temps, procedir  
á passar bugada neta;  
y aixó tant sols pot lograrse  
ab la radical manera  
de proclamar la Republica...

(Escena VIII)

A partir d'aquí l'obra es resol amb la fugida de Manel i Mateu, que marxen a Tablada i amb l'infant Alfons de Borbó respectivament. L'“ujier” anuncia l'arribada de la República i tot seguit es porta a terme la “Mutació”: l'escenari es converteix en un

---

<sup>159</sup> V. M. P. CAIRE, *La vie théâtrale à Barcelone*, p. 271-278, per a una visió del tractament dramàtic de la figura d'Amadeu I de Savoia.

Temple de la Glòria, una imatge de llarga tradició bíblica i clàssica que a la literatura catalana intitula un cèlebre poema anònim:<sup>160</sup>

“(Quant diu lo Poble la paraula APAREIXEN se va corrent lo teló del fondo y descobreix un temple de la Gloria ahont formant grup s’hi veuen las Arts, Ciencias, Industria, Comers y Agricultura. Viva llum se reflecta sobre la Estatua de la Justicia sota quin manto s’acullan dos noyets; un blanch y un negre descollant sobre el grupo. Formant semicirul á son detras apareixerá aquesta inscripció. ¡TOTS IGUALS! ¡NO HI HA RASSAS!).

L’obra la clou, apoteòsicament, Espanya, que s’abraça a la República mentre el Poble se situa prop del temple i sona l’himne republicà, amb el títol de l’obra com a corol·lari:

Espanya– Per si l’anhel de ta súplica  
á satisfer accedeixo;  
escolta que t’ofereixo  
en aras de la República:  
Per que els meus fills algun dia  
lo guardin eternament  
Espanya els fa jurament  
de “¡May mes monarquia!”

---

<sup>160</sup> X. FÀBREGAS, *Teatre català d’agitació política*, p. 131, en destaca el gust neoclàssic pel que fa al del Temple de la Glòria, així com l’aparició dels herois llegendaris que representaven el sector més progressista a l’Estat, Lanuza, justícia d’Aragó, i el cèlebre comuner Padilla.

### **3.2.3. *Viva la federal! Apropòsit polític en 1 acte, dividit en 4 quadros, i en vers català (1873)***

Aquesta obra, titulada amb un víctor molt popular aleshores, segons s'indica al manuscrit autògraf de la BPA (Arús VII-15), va ser escrita el 28/5/1873, o sigui, poc més de dos mesos després de l'abdicació d'Amadeu I de Savoia i un mes després de l'intent del cop d'estat de signe monàrquico-liberal, que Pi i Maragall, en aquell moment al capdavant del Ministeri de Governació, va avortar de bon començament.<sup>161</sup> Aquest aspecte és important, ja que el contingut de l'obra està situat cronològicament entre aquesta abdicació i la proclamació de la primera República, i a la vegada algunes escenes semblen guardar relació amb el posterior intent de cop d'estat i, tot i que a l'obra no apareix cap indicació sobre les dates en què es desenvolupen les escenes ni sobre la seva situació geogràfica, les referències a Amadeu de Savoia són suficients per deduir que l'obra està situada entre el dia de la seva abdicació i la proclamació de la primera República i ubicada vagament a Madrid i a Barcelona.

Aquest "apropòsit" manté algunes diferències amb les revistes. No es tracta d'una revista que retrati els fets de l'any anterior, sinó que consisteix en una ficció en què apareixen alguns personatges al·legòrics, que representen algun col·lectiu o simbolitzen algun polític en concret, si bé emmarcada en uns fets històrics, que tenen, això sí, un final feliç alternatiu al de la realitat. El contingut ideològic dista també de les primeres peces polítiques, respecte a les quals és fàcil percebre un procés de radicalització.

*Viva la federal!* no va ser impresa i no he localitzat cap informació sobre els teatres on va ser representada. A excepció dels catàlegs de la BPA i del que va elaborar Rafael Ribas (1882), *Viva la federal!* no està recollida als catàlegs que he pogut consultar, a diferència de *Mai més monarquia!*, que he trobat molt referenciada. Tampoc apareix cap notícia a la premsa sobre la seva representació. Podem suposar que degué ser representada en alguna funció particular de la Tertúlia Catalana. En tot cas, la nul·la informació que existeix sobre la recepció contemporània d'aquesta obra fa pensar que es podria haver representat en un àmbit més reduït de l'habitual. En aquestes dates Arús ja era un autor consolidat, que havia aconseguit alguns èxits artístics. El fet que

---

<sup>161</sup> Joan PALOMAS I MONCHOLÍ, *Víctor Balaguer. Renaixença, Revolució i Progrés*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, núm.17, 2004, p. 329-331.

*¡Viva la federal!* passés tan desapercibuda potser guarda relació amb el caràcter privat o semiclandestí de les seves representacions, atès el contingut de l'obra, més agosarat que en els casos anteriors. Pocs mesos després s'instauraria el règim autoritari de Martínez Campos, seguit de la restauració borbònica. Uns temps poc favorables per al teatre de signe republicà. Arús no tornarà a escriure obres teatrals políticament tan explícites i tampoc repetirà el model de les revistes polítiques<sup>162</sup>.

A banda de l'original manuscrit que he fet servir per estudiar aquesta obra, n'existeix també una còpia a la biblioteca de l'AB, el ms. 915, l'existència de la qual podria reforçar aquesta hipòtesi, encara que no necessàriament. D'altra banda, al llistat que va elaborar Arús de les seves obres (Arús II-C2/316), no assenyala cap dada sobre l'estrena, però aquest fet no és indicatiu, ja que les revistes polítiques anteriors tampoc contenen a aquesta llista dades sobre el lloc i el dia que van ser representades, i en canvi n'han pervingut algunes referències. A més, les pàgines inicials del manuscrit contenen una nota referent a la propietat intel·lectual de l'obra: "Don Rafael Ribas y los seus representants son los únichs autorisats pel cobro de drets de representació", que corrobora també aquesta suposició, encara que es podrien establir aquests drets pensant en la representació i que no s'hagués produït mai.<sup>163</sup>

El repartiment dels personatges conté una classificació curiosa: apareix primerament Federal, seguit d'un grup descrit com a "Patriotas", que inclou la Monarquia, l'Honrat, el Noble i el Lleal; l'altre grup és del dels "Farsants", del qual formen part en Panxacontenta, l'Elegant i el Guerrero. La resta del repartiment de personatges són criats, el majordom Joseph, milicians, soldats i gent del poble. Sorpren el fet que al repartiment sota la classificació de "Patriotes" aparegui la Monarquia, al costat dels personatges positius, però és que el contingut de l'obra, de clara tendència republicana, manté una actitud de condescendència amb la figura dels monarques, tant amb la persona d'Amadeu de Savoia com amb la representació de la monarquia constitucional.

Els personatges sovint tenen una correspondència directa amb alguns polítics de l'època. S'hi descobreixen algunes personalitats a través de les al·lusions que en fa l'autor. En altres casos la correspondència està menys definida, i podria relacionar-se tant amb algun polític concret, tot i que la identificació sigui dubtosa o fins i tot

---

<sup>162</sup> X. FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, p. 126-132, remarca que "a partir de 1874 produirà tan sols teatre de circumstàncies" i que durant el període en què Arús va escriure les seves peces polítiques existia una "relativa llibertat d'expressió", contraposada a la situació dels períodes posteriors.

<sup>163</sup> Em vaig referir a la relació d'Arús i Ribas al Treball de Recerca.



aventurada, com amb un col·lectiu. Així, el grup de “Farsants” correspondria a l’equip de govern de la monarquia constitucional d’Amadeu I de Savoia: Elegant correspondria a Manuel Ruíz Zorrilla, Guerrero a Francisco Serrano i Panxacontenta podria fer pensar en Sagasta, però no hi correspon l’aspecte físic.<sup>164</sup>

De l’altre grup podríem deduir que el personatge d’Honrat correspon a Francesc Pi i Maragall; el Noble a algun militar republicà, i podríem pensar que es tracta del capità general Juan Contreras, un federal notori i, en el cas de Lleal, tot fa pensar que es tracta de Baldomer Lustau. Monarquia, en canvi, representa genèricament l’amenaça del retorn dels borbons al tron.

La primera escena s’inicia a una luxosa sala d’un palau reial, en què apareix en primer terme el personatge Guerrero, queixós per la voluntat del rei Amadeu de marxar d’Espanya. El seu patiment es deu al perill que representa la situació de tornar a trobar-se sense la figura del rei, fet que implica una pèrdua de l’ordre que proporciona aquesta institució. Executa un monòleg en què retreu la seva actitud desagradada, ja que considera que ha estat mantingut pels qui l’han afavorit, no per ell que s’hi oposava i en recelava, i perquè a més no assumeix les responsabilitats que li correspondrien com a monarca: “Després de cobrar el tantum / per dotació senyalat / escrupulós cada dia / sense que manqui ni un ral.” (Escena I) Unes responsabilitats que es resumeixen en el rol guerrer habitual dels cavallers. Amadeu de Savoia se’ns presenta com un rei de tarannà progressista, poc avesat a les aventures bèl·liques i a enfrontar-se amb el poble. Aquesta caracterització, a banda de correspondre’s a una certa realitat històrica, pot tenir a veure amb el fet que aquest monarca era membre de la maçoneria. Guerrero mostra la seva indignació davant les actituds d’aquest rei, que vol marxar justament quan sembla que la monarquia està consolidada:

y después de mil fatigas,  
de mil penas y trevalls,  
per lograr que l’acatessin  
lo mateix qu’un rey formal  
quant ja casi els espanyols  
lo preñian mitx de grata,  
venir ara ab la ambaixada  
que á n’aquí no’s vol estar  
que se’n torna á casa seva  
que’l ser rey es molt pesat

---

<sup>164</sup> M. Sunyer, pr. OC, p. 28, identifica, agraint-ho a Pere Gabriel, Elegant i Guerrero amb els mateixos personatges, com ja vaig fer al treball de recerca, i Panxacontenta amb Nicolás M. Rivero. Cal subratllar que tant Sagasta com Manuel Ruíz Zorrilla eren membres de la maçoneria. V. P. SÁNCHEZ FERRER, *La Maçoneria a Catalunya, 1868-1936*.

qu'ell no ha nascut per la guerra  
que s'estima mes la pau  
y altres y altres ximplerías  
que donan per resultat  
que sense rey nos quedem  
qu'el trono será vacant.

(Escena I)

A la segona escena apareix Elegant, que també es mostra queixós de la situació, ja que ha estat precisament ell qui l'ha col·locat al front de l'Estat. Dona la raó a Guerrero que afirma que la tria d'aquest rei havia estat un error i arriben a la coincidència en els seus interessos, tot i que pertanyin a partits oposats. A partir d'aquí estableixen una aliança per salvar la situació, atès que l'important del cas no és la rivalitat política entre els dos, sinó els interessos que els uneixen. Les paraules d'Elegant resumeixen les intencions reals que mouen el polític liberal i el militar:

Elegant– Que jo per tu las diré.  
La política es negoci;  
el capital los serveys  
y el pays senza adonarsen  
paga sempre l'interés.  
Bueno; tu al ficarte socio  
del negoci que jo emprench  
vols que avants se t'asseguri  
lo que...

Guerrero– (Recargant las paraules, fent petar l'un ma  
sobre l'altre)

¡Ah, ja ja; l'interés!

Elegant– No hi tinch res que dir; es just.

Guerrero– Qui treballa, cobrar deu.

(Escena II)

La intenció d'Elegant és agafar les regnes del poder, precipitar la situació i fer fugir Amadeu de Savoia, amb la col·laboració del militar, a qui promet formar un govern bicolor si “ab la nostra be sortim; / si arreglem un bon pastel.” El militar accepta les propostes, no per ambició de poder, sinó perquè el mou “l'idea / d'humillar al estrangé.”

La conspiració que ens presenta l'obra mostra una versió diferent a l'oficial sobre l'abdicació del rei. Consisteix en la idea que la renúncia d'Amadeu de Savoia va ser causada per les intrigues dels polítics, que pretenien preservar els seus interessos. Un acte de traïdoria que comptaria amb la col·laboració de la premsa oficial, que seria el detonant d'aquest cop d'estat encobert. Segons Elegant:

mentres tothom se creurá  
qu'encare governa el rey,  
disposem el millor plan

y quant ja no'ns falti res  
fem que digui la Gaseta:  
Ens ha fugit l'Amadeo!  
Mut tothom de la sorpresa  
ningu veurá lo pastel  
y á la salut dels tanocas  
celebrant llavors un tech,  
s'inagurarà ab gran tiberi  
d'Espanya lo nou govern.

Els dos aliats segellen el pacte en el moment que el poble apareix a la plaça del palau esvalotat i proferint crits.

A tercer acte entra en escena en Panxacontenta, que caracteritza els valors de l'alta burgesia. És un personatge que apareix repetidament atipant-se als banquets del palau, mogut per la golafreria i el desig de beure. Un personatge més pragmàtic que els anteriors, a qui només li interessa que els seus negocis continuïn rutllant per poder seguir atipant-se de menjar i de beure. Panxacontenta ofereix als altres dos una solució menys perillosa, que es resumeix en la idea de fer rebaixar les reivindicacions del poble a través d'un canvi aparent, oferir una falsa república, en què les coses no canviïn. Amb aquest objectiu escriu la resposta a la petició de dimissió que ha fet el rei, i a la qual li respon amb una carta que es reproduïx a l'obra. Una resposta en què se l'humilia, cosa que satisfà els altres dos aliats:

En nom de la invencible patria del dos de maig, vinch en atmetrer al estranger Don Amadeo, la dimissió que m'ha presentat del cobro diari de noranta tres mil rals, quedant molt poch satisfet del celo, llealtat é inteligencia ab que se'ls ficava á la butxaca.

(Escena III)

Panxacontenta apareix a continuació al balcó del palau, acompanyat dels seus aliats i realitza una arenga anunciant la notícia de l'abdicació del rei. Al discurs, de to demagògic, reproduïx a més unes falses paraules del rei Amadeu que justifiquen la seva renúncia per motius crematístics, ja que la seva feina de rei "no's paga ab quatre mil duros." Tot i les expectatives dels tres conspiradors, el rei marxa dignament de palau després d'haver rebut la carta i acompanyat de la música de la marxa reial, però sense que la multitud que es troba amatent a la plaça l'escriu. Quan el rei ja ha marxat, el poble trenca el silenci amb crits de "¡Viva la República!", que esglaien tant Guerrero com Elegant, però que no causen sorpresa en Panxacontenta.

La solució a les reivindicacions populars les aportarà aquest darrer, que amb el seu pragmatisme proposa vestir la Monarquia amb una disfressa de República:

Panxacontenta– Veníu aquí tavalots;  
crida el poble la república

si li fem oposició  
se'ns aixeca en contra nostra  
y allavors ho perdem tot;  
[...]  
¿No es comedia la política  
Procurem ser bons actors.  
A fora el trage monàrquich;  
republicans ara som!  
lo que anhela dem al poble  
y'ns tindrà per salvadors.

(Escena V)

A la cinquena escena apareix la Monarquia, que retreu a Panxacontenta la seva cintura política: “¿Que t’has tornat progressista!” Uns retrets que també van adreçats a Elegant i a Guerrero, per les seves responsabilitats en l’enderrocament de la monarquia borbònica. Guerrero excusa la seva participació a la batalla d’Alcolea, tot al·legant que l’objectiu de l’aixecament es va veure desbordat per la participació popular:

Monarquía– Ja sé que m’ets partidari;  
encare que massa crespas  
va ser la broma jugada  
allavoras de Alcolea.

Guerrero–Los resultats que va dar  
no pensavam; podeu creure;  
mes lo poble adelantantse  
destronarme va la reyna.  
Teníam de dir nosaltres,  
¿No anavam per la mateixa?

(Escena VI)

Amb els crits del poble de fons Panxacontenta convenç finalment la Monarquia de les seves intencions. La prioritat del grup és ara assegurar la confiança de l’exèrcit, cosa de la qual s’encarrega Guerrero, i desactivar la milícia, que queda en mans d’Elegant.

La novena escena, que enceta el segon quadre, s’inicia a una estança austera, en què apareixen Honrat, Noble, Lleal i Federal. El motiu de la conversa és l’abdicació d’Amadeu de Savoia, del qual Honrat opina que ha marxat perquè ha comprès la voluntat del poble. El grup està organitzant-se per a la nova situació, propícia per als seus objectius d’establir “l’imperi de la justícia / la llibertat sacrosanta”, presentat com a heterogeni, però que conflueix en uns mateixos objectius i que s’organitza a partir de les consignes d’Honrat, que assigna la responsabilitat de mobilitzar l’exèrcit a Noble, la milícia a Lleal i la mobilització popular a Federal. Aquestes consignes destaquen pel seu caràcter pedagògic i moralitzador, que propugnen l’organització i la integritat a les

files republicanes. Així, Honrat executa un discurs que té molt en compte el caràcter organitzat que ha de tenir la mobilització que preparen:

Res de sanch, res de promesas  
qu'un día vegin ser falsas;  
la vritat no deu pulirse  
la vritat no busca galas.

(Escena IX)

El tercer quadre s'inicia amb l'escena desena, en què apareix Panxacontenta al palau en una bacanal de vi i menjar, i en què aquest personatge verbalitza que necessita beure més inspirar-se. Més endavant apareix Guerrero, que aporta noves sobre les aliances que ha aconseguit amb l'exèrcit. Aquí Arús introdueix un discurs antibel·licista, que ja hem vist en altres obres, però que en aquest cas mostra amb més cruesa:

Guerrero– (Aixugantse la suor)  
La tropa ja la tenim.  
Panxacontenta– Deurás volguer dir los gefes,  
perque'ls soldats...  
Guerrero– Si, home, si.  
El sorge es carn de canó  
ni pensament pot tenir.  
Queda l'uniforme  
en máquina convertit;  
jo hi parlat ab lo motor  
y las tropas aquí tinch (dins del puny.)  
Se tenen de dar ascensos...

(Escena XI)

Panxacontent decideix fer una nova arenga des del balcó, aquest cop per convidar el poble a entrar al palau, i així oferir amb sorpresa la falsa República. Amb aquest objectiu fa tocar l'himne de Riego, fet que provoca crits i xiulets per part del poble, que l'associa a un gest contrari a les seves aspiracions i que fa fracassar aquesta maniobra.

El quart quadre s'obre amb un saló del palau amb un decorat luxós. S'ordena el poble que passi a dins, entre els quals s'han introduït també Noble i Federal. Panxacontenta torna a executar una altra arenga demagògica, que té per contingut presentar l'adveniment de la República i erigir-se com un defensor de la llibertat. La falsa República és acollida amb satisfacció pel poble, fins que a l'escena vint-i-sisena Honrat intervé per destapar l'engany. El poble fa costat a Honrat i als seus companys en descobrir la conspiració dels tres farsants i la falsa identitat de la Monarquia. Noble pren el gorro frigi i el "manto" a la República i descobreix que duu la diadema reial i

l'espasa: “¡Lo sabre de dictadura! / ¡La dianema reial!” En Panxacontenta ordena a Elegant que marxi al Torín a buscar la Guàrdia Nacional, que manté empresonada la Milícia, moment en què apareix Lleal i informa que els republicans han desarmat els soldats que vetllaven la plaça de braus. El recurs de la presència de l'exèrcit també queda truncat amb l'aparició d'un soldat, que crida consignes federals. El grup dels conspiradors, finalment, decideix marxar a l'exili, entre els quals Panxacontenta, que opta “Si de cas á Champany / qu'es la terra del bon vi!”

Del final de l'obra, de llargues digressions polítiques i moralitzadores, habituals en altres obres polítiques de l'autor, en cal destacar les paraules que Honrat adreça envers Monarquia, que temerosa de la situació invoca la misericòrdia. Arús assigna un element humanitzador i ponderat als seus personatges centrals, que adoctrinen els altres personatges menors i de retruc l'espectador:

Monarquia– Misericordia reclamo...  
Honrat– No heu de temer vos cap dany  
que es la republica amiga  
fins dels que li volen mal.  
Si fos ella la vensuda  
la matavan vostres mans,  
heu caigut y la venjansa  
qu'os fulmina sobre el cap...  
Es obrirte los meus brassos.  
A n'ells tu no't l lensarás  
que jo tinch la sanch plebeya  
y tu tens la sanch reyal.  
¡Necias preocupacions,  
qu'han passat per no tornar!

### 3.3. El teatre breu

#### 3.3.1. *Qui busca troba, o No desitjaràs la muller de ton pròxim. Peça, sainete o sombrada en 1 acte (1870)*

Aquesta obra, titulada amb el novè manament, està signada per “un xicot fill de Barcelona”, com la primera edició de *Lo comte En Jaume*. El títol alternatiu, *Qui busca troba*, juga amb el refrany que té el mateix sentit que el del drama d'Eduard Vidal i de Valenciano, *Tal faràs, tal trobaràs*. A la BPA es conserva el manuscrit autògraf d'aquesta obra (Arus VII-5) i n' existeixen dos més a l'AB, la còpia autògrafa (1057) i la de copista amb lletra rodona (962), signada “B. M.” Els manuscrits informen també que va ser acabada d'escriure el 20 de maig de 1870: “Escrita per encàrrech y sense rumiar gens, en un parell d'horas (Encara que sigui dolenta no si ha perdut gayre temps).”<sup>165</sup>

Els manuscrits inclouen al final de l'obra l'anunci de títols de l'autor, encapçats amb la descripció de “Disbarats públichs”: *Lo compte en Jaume* “2a edició corretxada y aumenada”, per una part, i sota de descripció “En prempsa” *Lo plá de Placio* i un seguit de títols d'obres en preparació o no localitzades: *Lo Duch en Pere*, *Una escena á Marruecos* i *Un catalá á Mabilie*. I en una altra pàgina una nota sobre la segona edició de *Lo comte en Jaume*, en què es ressenya que “L'autor dels disbarats ha fet aucas de redolins, versos per cargolillos, per ventalls, per felicitacions, sainetes, comedias y hasta dramas qu' han sigut uns xiulats y altres aplaudits una miqueta.”

Va ser estrenada el 22 de maig en una funció particular de la Tertúlia Catalana.<sup>166</sup> Porta la dedicatòria següent:

A Don R. E y...<sup>167</sup>

Un dia si t'en recordas, me digueres que te agradaria hi hagués una pessa tota ab preguntas y respuestas y sense cap relació; es á dir una producció qu'els cómichs la puguessin representar sens necessitat d'estudiarla, ni treurer papers: pero no hi posa res per condició la bondat de l'obra. Arribo a casa, busco paper, suco la ploma al tinté y sucada darrera sucada al cap d'una hora vaig entonar el Dei Gloria. Natural era que te la dediqués tenint en compte lo passat; y podia ferho ab major [...] abundament de lo constant que tu no mostrares ab exigencias. Aqui la tensdonchs: no val res; millor dit

<sup>165</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 281.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> Aquestes inicials no coincideixen amb cap dels noms dels membres de la Tertúlia Catalana ni amb els noms del llistat autògraf d'amistats que havia elaborat l'autor. Els noms dels socis de la societat particular es troben a les llibretes redactades per Arús: “La Tertulia catalana. Antecedentes. 1865. Diciembre.” En el cas del llistat dels noms de les seves amistats, com he avançat, figura entre el fons personal de l'autor encara pendent de classificar a la BPA.

val lo que tu l'aprecihs y si't creus xasquejat, si ho trobas massa dolent, unaaltre vegada precisa mes las tevas demandas. Potser tu no has pensat mes en loqu'et dic pero á mi may me falta memoria quant amichs com tu tenen un desitj y la meva má los medis per satisfacerlo.

L'autor

Les advertències que segueixen la dedicatòria ja insinuen el caràcter sainetesc de la peça, encara que Arús qualifiqui també l'obra de "comèdia".<sup>168</sup>

No especifico las circunstancias y cualitats dels personatjes qu'entrevenen en la trama de la comedia perque donarhia á entendre que jo no se gayre y qu'els cómichs que la representin no tinguin comprensió: pus que sent tan ben definits, en las moltas escenas de que se compon sense estudiarlos molt s'endevinan facilment.

Com hi podria haber algun actor encarregat del paper de Musiu Jan que no possehis l'idioma francés l'he escrit com en Pitarra el catalá: es dir tal com se parla. Per altre part no l'escrich massa be y aixis me xafo el compromís.

L'acció passa en nostres dias.

Tubino va classificar aquesta peça com a "juguete."<sup>169</sup> Atribueix l'obra, juntament amb altres dues d'Arús, però, a Eduard Aulés. La denominació de "juguete", normalment equivalent a les característiques del sainet/entremès, que el propi Arús assignarà a algunes de les seves obres, però no a aquesta, s'afegeix a la confusió sobre la definició que hauria de diferenciar aquests subgèneres dramàtics.

Deixant de banda les dificultats terminològiques, així com el fenomen de substitució en detriment dels termes autòctons, en aquest cas està clara la voluntat de l'autor de definir *Qui busca troba* com sainet, a més d'altres qualificatius com ara el genèric "peça" o "somburada", potser jugant amb el teatre d'ombres.<sup>170</sup>

Ja hem vist anteriorment que Arús havia conreat el sainet des de ben jove. Però *Qui busca troba* és segurament la peça localitzada d'aquest autor que més s'ajusta a aquesta classificació. El dinamisme dels seus diàlegs breus, l'argument migrat i lineal habitual als sainets tradicionals, la brevetat de l'obra i altres aspectes temàtics fan d'aquesta peça una versió molt aproximada als sainets populars que es conreaven durant els segles XIX i XVIII.

---

<sup>168</sup> Antoni SERRÀ CAMPINS, "L'entremès, un gènere tradicional i europeu", *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença*, (18-22 de desembre de 1984), II, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1994, p. 179-293, descriu les característiques que permeten classificar la peça com a sainet/entremès (obra breu, personatges estereotipats, diàlegs curts, parodia lingüística, argument simple i lineal, etc.). V. També María Pilar ESPÍN TEMPLADO, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

<sup>169</sup> F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 628, classifica com a "juguete" *¡May més monarquía!* i *May oblida l'amistad*.

<sup>170</sup> Antoni SERRÀ CAMPINS, "L'entremès, un gènere tradicional i europeu", p. 280-284.



L'argument de *Qui busca troba* es basa en un joc paral·lel de propostes deshonroses a una mestressa i la seva minyona, que són frustrades per aquestes dues a través d'un parany amb sorpresa i amb la introducció d'una moralitat final: no desitjaràs la dona del teu proïsme. El missatge de la moralitat queda palès en el comiat final adreçat al públic, que està escrit en versos apariats:

Y si'm prestan atenció  
sense tenir gens de ciencia  
vos diré jo una sentencia  
que ve aqui d'alló milló.  
Si es que riurer no vols fer  
preveninte un semblant cas  
jamay ne desitjarás  
de ton procsim la muller.

Aquests darrers versos apariats també enllacen amb la forma tradicional del sainet/entremès, que habitualment acabaven amb una cançó, ball o versos finals.<sup>171</sup> La resta de la peça està escrita en prosa, però a través d'intervencions molt breus, que juguen amb les interpretacions ambigües i amb els recursos d'entonació, com ara els dubitatius o exclamatius. També conté assonàncies abundants, que per moments podria fer pensar que es tracta d'una composició en vers:

Rosa–Y per aixó l'escoltava?  
Llogari– Es que no hi gosat.  
Rosa– No se qui'l priva.  
Llogari– Mon natural.  
Rosa– Quant se pateix...  
Llogari– Ah!  
Rosa– Els amichs...  
Llogari– Eh?  
Rosa– Y las amigas y...  
Llogari– Y...  
Rosa– Tots estan obligats...  
Llogari– Oh...

(Escena IV)

Tal i com indiquen les acotacions, "*L'acció passa en nostres dias.*" Però no hi ha cap element diferenciador que situï temporalment o localment l'obra. Tota l'acció es produeix en un mateix lloc, la casa dels senyors i on treballa la minyona.<sup>172</sup> Igualment, no hi ha massa trets distintius de classe entre els personatges. La minyona no es mostra

---

<sup>171</sup> A. SERRÀ CAMPINS, "*L'entremès, un gènere tradicional i europeu*", p. 288-290.

<sup>172</sup> Les indicacions descriuen l'escenari de la manera següent: "Lo teatro representará una sala mitxanament arreglada. Porta al foro. Porta á l'esquerra qu' es la del cuarto del Sr. Esteve. Dos á la dreta, la primera es la de la cuyna y la segona la del cuarto de la minyona."

com a tal davant l'autoritat del seu senyor, ni tampoc el seu xicot, que es passeja com qui vol per la casa.

La primera escena ja arrenca amb el senyor Esteve seduït pels encants de la minyona Marieta, que canta temes de l'època: "*Me gustan todas, me gustan todas, me gustan todas en general...*" I seguidament, es posa de manifest el conflicte matrimonial entre el senyor Esteve i la senyora Rosa, que discuteixen i es barallen còmicament a la segona escena. Això va seguit del flirteig i les insinuacions amoroses que Llogari, un senyor entrat en edat, li fa a la mestressa, que està disgustada per la discussió amb el seu marit. Unes insinuacions que Llogari creu que han donat fruit, ja que la senyora Rosa l'ha citat a les vuit del vespre i a les fosques. L'intent de seducció es fa mitjançant un diàleg carrincló i sempre implícit, que porten al senyor Llogari a la convicció que la seva seducció ha estat un èxit: "Vaja, ni en Tenorio!" (Escena III)

A l'escena següent Marieta confessa a la senyora Rosa les insinuacions del senyor Esteve, que, de fet, no s'expliciten fins a la cinquena escena. A la primera escena el senyor Esteve tan sols sospira pels encants de la minyona, sense arribar a fer-li cap proposició. És aleshores que Rosa explica a la Marieta el seu pla: convocar el seu marit conjuntament amb el senyor Llogari, per parar-los un parany i donar-los un disgust. Marieta segueix les instruccions de la seva mestressa, i quan el seu marit se li declara el convoca a les vuit del vespre a la sala i a les fosques:

Esteve— M'has fet felis.

Marieta— (a part) T'hi agatat.

Esteve— Marxo, perque si ella surtis no't comprometés.

Marieta—Fa bé.

Esteve— No faltis gavieta meva (ab amor).

Marieta— (ab fastich) No falti, pardalet meu.

Esteve— (apart tot marxant y fregantse las mans de content) Qui vulgui la dona per res li dono!

(Escena V)

Ignasi, el xicot de la Marieta, apareix a la sisena escena. Representa un jove amb característiques de calavera i un tant desclassat i ambiciós, que no es deixa rentar el mocador per la minyona si no és passat per la bugada que fa la casa. L'Ignasi intentarà seduir la mestressa per treure'n profit: "Aquesta mossa m'encera, pero jo vaig per veure si aixarpo la mestressa" (Escena VII). Fins li regala el vano de la minyona. Rosa li segueix el joc i el cita a les vuit del vespre i a les fosques, a la vegada que han fet quedar el senyor Esteve i Llogari.

L'aparició de "Mussiu" Jan a l'escena, un personatge extravagant, afavoreix el desenllaç del sàinet. Jan és un viatjant francès que va acompanyat d'un os i que en arribar a la casa demana per poder allotjar-s'hi, ell i l'os. La mestressa estableix un acord amb Jan, a qui llogarà una cambra si l'os participa en l'ensarronada que tenen preparada per a la cita de les vuit.

Els tres pretendents se citen a l'hora acordada a la sala, fet que genera una sèrie de situacions còmiques, ja que cap dels tres coneix les motivacions de la presència dels altres a aquell lloc i a les fosques. Quan Esteve, Llogari i Ignasi sol·liciten un petó de Marieta i de Rosa, respectivament, Mussiu Jan encén un llumí i descobreix l'escena, sobretot la presència de l'os. La descoberta de la infidelitat i l'aparició de l'os, que forma part de la sorpresa i de l'escarment, porta a tots tres a demanar perdó per les seves intencions deshonroses. El perdó final que concedeixen la mestressa i la minyona anirà acompanyat de la moralitat que s'ha indicat més amunt, perquè, tal i com diu la senyora Rosa abans de cloure la darrera escena:

Rosa– Veyan si aixis ho fareu, puig es locura fer lo contrari, com ho es lo anar á la fonda el que te bona taula y bon menjar á casa seva.

(Última escena)

Aquest és el missatge darrer de tot el minso argument d'aquest sàinet, un final freqüent i tòpic als entremesos, en què els paranyes resolien les infidelitats dels triangles amorosos. Per tant un missatge bastant moralista, si tenim en compte a més el tarannà lliurepensador de l'autor i la seva trajectòria juvenil, lligada al xaronisme de la Barcelona dels anys seixanta.<sup>173</sup> La rebentada habitual a moltes de les seves peces còmiques aquí se substitueix per un missatge moralista en el marc de la fidelitat de la parella, en què el senyor Esteve acaba reconeixent "Si, hem pecat"; i la mestressa sentència: "Vos servirà d'experiència." (Última escena) Una moralització que també afecta el senyor Llogari, un senyor gran que ja no té edat per plantejar relacions amoroses i que, tot i que no comet cap infidelitat, intenta fer el cràpula i proposa relacions a la dona del seu veí. La moralitat també l'afecta, i acaba promentent "May mes conquistas!" Una exposició de moralitat sexual excessiva, tenint en compte la incoherència que presenta amb la biografia personal de l'autor, ja que el plantejament d'ordre de la mestressa passa per la relació només dins del matrimoni:<sup>174</sup>

Rosa– (va'l Llogari y'l fa alsar)

<sup>173</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 15-19.

<sup>174</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 90-92.

Creguem te massa temps, deixis de fer el calavera, tot lo mes que pot fer es predre'l sol al jardí del general. Si vol dona se casa y deixis de casadas que qui busca trova...

(Última escena)

Un aspecte interessant d'aquest sainet és la importància que prenen els personatges femenins en contraposició als masculins. La mestressa i la minyona, tot i que no estiguin dotades d'una personalitat elaborada, són els vertaders protagonistes de la peça. Sobretot Rosa, que coneix i dissenya el parany que precipitarà el final feliç amb moralitat. Els personatges masculins manquen d'autonomia i es deixen arrossegar per la libidinositat amb una ingenuïtat exagerada i caricaturesca, que els porta de cap a ser preses de les dues dones. Jan, per altra banda, només hi aporta un paper auxiliar i pintoresc, sempre subsidiari dels objectius de les dues dones.

Hi ha moments en què els personatges femenins realitzen el rol propi de personatges similars als sainets tradicionals, com ara la baralla entre marit i muller a la segona escena, pròpia de les batusses sainetesques entre els matrimonis desavinguts:

Rosa– (agafantlo y amenantlo) Deu me detinga...

Esteve– No'm toquis: no juguem ó ab aquesta cadira t'obro el cap. (agafant una cadira)

Rosa– Probaho y veurás lo qu'et costa.

Esteve– (deixant la cadira)

Tens raho t'ahuria de pagar per bona.

(Escena II)

El pes dels personatges femenins a aquesta peça contrasta amb el paper subsidiari que els assignava anteriorment a altres obres: pensem, per exemple, en la paròdia de la carrincloneria de Doña Sol a *Lo Comte En Jaume* o els blasmes pujats de to que rep dels altres personatges. En altres casos, com a *Lladres de ciutat*, no apareix ni un sol personatge femení.

El protagonisme que prenen els personatges femenins a *Qui busca troba* supera els patrons habituals de les obres teatrals coetànies, en què l'home és qui acostuma a exposar les ironies en matèria sexual. Un exemple d'això és el moment en què es compara l'home i l'os per la seva lletjor, fet que guarda relació amb la coneguda frase feta:

Jan– L'oso!

Marieta– Qu'es lleig!

Rosa– Sembla un home.

Marieta– Si per cas un home lleig.

(Escena XI)

La paròdia idiomàtica, un recurs propi del gènere i amb una llarga tradició, també és un aspecte destacat d'aquest sainet. A diferència d'altres obres d'Arús, aquesta no té com a motiu l'espanyol o el llatí, més habituals i més propis en general a la tradició del sainet.<sup>175</sup> L'aparició de personatges que parlen espanyol o l'aparició d'aquesta llengua és inexistent, un fet poc corrent a les obres d'Arús. Les disposicions de l'any 1867 que obligaven a inserir fragments en espanyol havien estat anul·lades amb la Revolució de Setembre.<sup>176</sup>

Aquesta paròdia idiomàtica es fa sobre el francès, la llengua de Mussiu Jan. Un personatge que s'expressa en un híbrid barrejat entre el català, el castellà i el francès per fer-se entendre. Tal i com hem vist a les indicacions, l'idioma de Jan està escrit tal i com sona: "l'he escrit com en Pitarra el català: es dir tal com se parla", un fet que ja representa un indicatiu de la voluntat parodiadora de l'autor, que estafà contínuament aquesta llengua. No és casualitat que seleccioni aquesta llengua i aquest personatge francès, ja que és coneguda la francofòbia d'Arús en aquests anys, habitual i estesa entre la població catalana a causa dels precedents històrics que fixaren entre l'imaginari col·lectiu una imatge d'enemic en els francesos<sup>177</sup>. I no només es tracta de la paròdia d'una llengua estrangera, sinó que s'estén al decòrum estereotipat de les formes socials dels francesos. S'hi reproduceix una crítica similar a la del contingut de la comèdia de Frederic Soler *Les modes*, o sigui, contra les noves formes considerades estrangeritzants de comportaments i hàbits socials:<sup>178</sup>

Jan– (se treu la gorra) Merci.  
Marieta– Poseuse la gorra.  
Jan– Dilante de sinyorras...  
Marieta– Poseusela feu fastich ab tants de modals.

(Escena XIX)

Jan– (Posantsela) Pardon!  
[...]  
Jan– Bon suar!  
Esteve– Figueus la gorra.

---

<sup>175</sup> Antoni SERRÀ CAMPINS, "L'entremès, un gènere tradicional i europeu", p. 288-290.

<sup>176</sup> L'aparició de la llengua espanyola es redueix a la cançó que taral·leja la Marieta a començament de l'obra, que correspon a una lletra popular de l'època. Sobre la legislació que obligava a fer aparèixer personatges que parlessin espanyol a les obres teatrals, F. CURET, *Història del Teatre Català*, p. 148; J. MALUQUER, *Teatre català. Estudi històric-crítich*, Barcelona: Imprenta de la Renaxensa, 1878, p. 48. Rossend Arús va escriure un poema el 17/5/1868 contra la disposició del Ministeri de Governació que prohibia la representació d'obres escrites íntegrament en català. Aquest poema té per títol "Un encàrrech" i es conserva a la BPA.

<sup>177</sup> A d'altres obres, com ara *Lladres de ciutat*, queda palesa aquesta francofòbia, fins arribar al xovinisme, d'altra banda habitual en el contingut de moltes obres dramàtiques catalanes i espanyoles.

<sup>178</sup> Serafi PITARRA; Lluís PUIGDALT, *Las modas. Drama de costums en tres actes, en vers y en català*, Barcelona: Ed. Eudalt Puig, 1866.

Jan– Pardon!  
Esteve–Tants de modos ja'm carrega.

(Última escena)

Que evoqui Serafi Pitarra per exposar que escriurà el francès tal i com sona ho hem d'entendre com una mostra de complicitat i d'adscripció a la trajectòria d'aquest autor, i, per tant, un reconeixement de la seva persona, a manera d'homenatge. Però també per afavorir els recursos verbals característics al sainet, sobretot perquè el fet d'escriure aquesta llengua “tal com se parla” afavoreix la interpretació errònia del receptor, fet que origina malentesos i situacions còmiques:

Jan– Mua enseny un... je'n se opresan com s'apel.  
Marieta– Ja hi tornem.  
Jan– Un...un...un...un...  
Marieta– Fan quatre.

(Escena XIX)

En conjunt, es pot dir que aquest sainet d'Arús és una peça bastant ben construïda, més si donem per cert que només va emprar dues hores a escriure-la, tal i com assegura a les primeres notes. Hem de donar veracitat al seu testimoni, ja que els manuscrits autògrafs d'altres obres escrites a corre-cuita mostren una cal·ligrafia que corroboren aquesta idea. Cal pensar que amb onze anys ja va escriure el seu primer sainet (*Llegir, escriure... i dejunar*) i que coneixia abastament els mecanismes dramàtics donada la seva condició de promotor, actor afeccionat i lector habitual de peces teatrals.

Arús incorpora alguns elements originals i moderns a un sainet amb estructura i continguts bastant tradicionals. I això s'esdevé en unes dates en què la comèdia de costums ja s'havia consolidat entre el públic i entre els autors, precisament a partir de l'evolució de les seves formes predecessores, l'entremès/sainet. El seu mèrit és potser haver sabut sintetitzar aquesta herència del teatre popular amb alguns elements contemporanis, sense perdre la simplicitat formal del sainet. Tanmateix, aquestes característiques de simplicitat i el seu caràcter popular devien ser la causa del seu poc èxit, just en uns anys de mudança de les preferències del públic, en què s'imposaven gèneres i temes més avançats, i en què el mercat teatral reclamava uns altres productes.

### 3.3.2. *Lo pla de Palàcio. Peça en 1 acte, en vers y prosa, en castellà i català, escrita en menos temps del que es necessita per a representar-la si algú hi ha que s'hi atreveixi (1871)*

Aquesta peça va ser acabada el 4/1/1871. Segons Jordi Galofré va ser estrenada el mateix mes de gener de 1871, representada per la companyia particular de la Tertúlia Catalana, al Teatre de l'Olimpo.<sup>179</sup> Se'n conserven dos manuscrits: l'original a la BPA (Arús VII-7) i una còpia amb lletra similar a la de l'autor a l'AB, el ms. 1063. Els manuscrits no contenen informació a l'apartat de la dedicatòria, que està en blanc, ni cap indicació o advertència sobre el contingut i les motivacions d'aquesta peça.

Els manuscrits estan signats amb el pseudònim "Un xicot fill de Barcelona." A la còpia existent a l'AB s'hi afegeix entre parèntesi sota el nom de l'autor. Ambdós contenen la descripció "Pessa en 1 acte en vers y prosa, en castellà y català escrita en menos temps de que 's necessita pera representarla, si algú hi ha que s'hi atreveixi."

Tubino atribueix *Lo Pla de Palàcio*, juntament amb dues més, a Eduard Aulés, segurament a causa d'un error d'ordenació del seu estudi. També la classifica com a "juguete", un terme que també utilitza indistintament per altres obres d'Arús de caràcter líric o revistes.<sup>180</sup>

L'argument de *Lo Pla de Palàcio* està relacionat amb un incident esdevingut un any enrere a la plaça que designa aquesta peça. L'explicació d'aquest succés urbà ens l'ofereix Antoni Vallescà al seu *Efemérides barcelonesas del siglo XIX*, a l'apartat de "Sucesos luctuosos":<sup>181</sup>

Un error popular costó la vida a un inocente, el dia 15 de agosto de 1869, en la plaza de Palacio. En aquella época el público se había acostumbrado a tomarse la justicia por su mano, cuando sorprendía algún ratero con las manos en la masa, y aquel día un trágico error hizo confundir a un infeliz vendedor de fósforos con un de aquellos honorables discipulos de Monipodio.

Frente a la estación de Francia un pobre "mistaire" se trabó de palabras con un señor. Llegaron a las manos, y el señor, que increpaba llamándole ladrón, cayó al suelo. Asustado, el "mistaire" echó a correr, siendo detenido a poco por los transeúntes. Le registraron y le encontraron un reloj, que en realidad era suyo, pero creyeron que lo había robado y empezaron a golpearle, hasta que el desdichado cayó al suelo sin sentido. Le ataron una cuerda a los pies y lo arrastraron, por el paseo de la Muralla,

<sup>179</sup> El manuscrit de l'obra no conté informació sobre la data de la seva elaboració. Un llistat manuscrit d'Arús, localitzat a la carpeta núm. 59 de la BPA, recull, però, la data d'estrena el 2/1/1871. J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 281-282, dona, però, la data del dia 4.

<sup>180</sup> F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 628, classifica com a "juguete" *¡May més monarquía!* i *May oblida l'amistad*.

<sup>181</sup> Antoni VALLESCÀ, *Efemérides barcelonesas del siglo XIX*, Monografías históricas de Barcelona, Ediciones Librería Millá, 1946, p. 66.

hasta la Rambla. El procedimiento no era muy conforme con los sentimientos de humanidad y justicia.

Una descripció més interessant d'aquest fet és la d'Artur Masriera a *Barcelona isabelina y revolucionaria*. Masriera situa aquest episodi a partir del tractament sobre la reivindicació del jurat popular, que anava lligada a la de l'abolició de les quintes i que en els dies anteriors havia estat motiu d'una important campanya. Descriu un míting de Rubau Donadeu a favor del jurat popular, però tot seguit contraposa aquesta reivindicació a la crueltat dels qui pocs dies després es van prendre la justícia per la mà en el linxament del mistaire:

Este orador fué aplaudido con más entusiasmo que el anterior; pero a los pocos días vió horrorizada, cómo en pleno día, y frente a la estación de Francia, las turbas arrastraron, con una soga al cuello, a un infeliz vendedor de fósforos, que disputaba con un colega suyo, y al que tomaron por un ladrón, equivocadamente. El infeliz murió estrangulado antes de llegar ante la Capitanía general; toda la prensa lamentó que el pueblo quisiera tomarse la justicia por su mano; pero en la nueva constitución, y en su artículo 93, el jurado quedó establecido en España. Y Barcelona, con el asesinato colectivo del pobre “mistaire”, demostró lo bien preparado que estaba nuestro pueblo para adoptar el jurado.<sup>182</sup>

Francesc Curet, a *Visions Barcelonines (1760-1860)* també insinua aquest succés i destaca la importància social i política d'aquesta plaça a la vida barcelonina:<sup>183</sup>

La plaça del Palau, convertida en algun temps en el centre neuràlgic de la política de la ciutat, pròpia o reflexa, fou sovint escena de commocions populars traduïdes en entusiasmes o en episodis dolorosos.

És clar que Arús només utilitza superficialment aquest episodi. Construeix un altre argument a partir d'aquests fets coneguts per la ciutadania contemporània, tot donant-hi la volta, amb una intenció pedagògica i moralitzadora, que aconsegueix convertir un passatge cruel en un final feliç. A la peça no existeix el linxament del mistaire i la trama dels malentesos és encara més recargolada que la de la història verídica, embolic que inclou un desenllaç amorós feliç entre dos joves que festegen tot i la prohibició dels respectius pares. *Lo Pla de Palàcio* utilitza el succés descrit per Vallescà per construir un sainet costumista i urbà a partir d'alguns aspectes d'aquest episodi: el joc del malentès, la picaresca dels venedors ambulants i dels estafadors, o la descripció costumista d'aquest indret barceloní.

---

<sup>182</sup> Artur MASRIERA, *Barcelona isabelina y revolucionaria. Episodios, anécdotas, recuerdos, documentos*, Barcelona: Editorial Políglota, 1930, p. 332-334.

<sup>183</sup> F. CURET, *Visions barcelonines: 1760-1860. Els barris de Barcelona*, Barcelona: Editorial Dalmau i Jover, 1953, p. 281.



*Lo Pla de Palàcio* és una peça breu d'un acte i vuit escenes. L'ambientació és la pròpia del mercat que s'establia a aquesta plaça i transcorre en l'època contemporània. Tot i que no hi ha cap indicació sobre el temps cal entendre que l'acció es desenvolupa al llarg d'un matí d'un dia de mercat. Les indicacions inicials són molt breus, descriuen l'orientació del lloc "de perfil a la fatxada de la Llotxa" i el brogit continu de gent en iniciar-se la primera escena:

Infinitat de personas travessen la escena y altres se paran, ja ab los diversos venedors ambulants, que sens algarabía pregonarán en alta veu los articles, ja ab los xarlatans, ja ab los altres grups qu'es formin.

Desconeixem els actors del repartiment de l'obra, de la qual aquests són els personatges:

|                     |              |
|---------------------|--------------|
| Tecla, filla de     | Eloy         |
| Sr. Arcés, amich de | Rafel        |
| Sagimon, pare de    | Martí        |
| Josapet             | Tano         |
| Valentí xarlatan    | Un municipal |

Venedors ambulants, 6 ó 7 homes que parlan, 3 ó 4 donas que segons costum de totas ellas vestrehuen en los grups, xicots, guarda-passeig, &&.

La peça comença amb la conversa entre Josepet i Valentí, aquest darrer un venedor xarlatà, que inicia el primer a les arts de l'engany maliciós. La intenció és vendre uns falsos elixirs a través d'una interpretació fraudulenta i una retòrica encisadora per al públic. L'operació de les vendes-enganys es realitzarà, a més, simulant una falsa competència entre els dos personatges que faran de venedors: "Endemés ja ho saps tot, com més m'insultis mes botellas vendrem." (Escena I)

En Josepet, però, no acaba d'estar convençut de fer aquesta feina per escrúpols morals; però s'hi veu abocat, ja que no té altra sortida a la seva situació. El seu amor per la Tecla ha estat impossibilitat per la desautorització del pare de la noia, que l'ha portada a Madrid per allunyar-la, i pel seu progenitor, a qui ha dit que marxava a l'Havana:

Ja sabé que no es paper gayre lluhit el que represento, pero com dona la casualitat que á Barcelona no hi tinch cap relació y per altre part lo meu natural es de lo mes despreocupat ó desvergonyit com ne diu lo vulgo; no m'empatxa gens. Además tret de casa per tiranía d'un pare, sens ofici ni benefici ni saber com campármela, entre passar á la cofraria dels xarlatans ó anarmen á la Havana de voluntari, la elecció no era dificil, tant mes quan la casualitat me pot portar un día al costat de la Tecla. Me té en cuidado el no saberne res. Tres cartas li he enviat á Madrit y á cap d'ellas he pogut obtenir contestació; aixó es senyal que son pare l'ha treta de allá, pero ¿ahont sera?

(Escena II)

A l'escena tercera ja apareixen la Tecla i el seu pare, l'Arcés, que han arribat de Madrid, on s'havien traslladat per allunyar la seva filla del seu pretendent. L'aparició dels personatges a l'escena de la plaça propicia, és clar, la trobada dels dos amants, que poden comunicar-se d'amagat entre el brogit dels comerciants i la gent. L'acció de l'obra està acompanyada per un personatge que aporta el color local i el tipisme: l'Eloy és un senyor amic de l'Arcés que compra i regateja totes les andròmines que troba als encants.

El pare del Josepet, el Sagimon, apareix a la quarta escena. Ha arribat de Collsuspina per fer una visita curta a Barcelona. Simbolitza les qualitats arquetípiques de la figura del pagès desconfiat i altiu, que no cedeix als objectius amorosos del seu fill i que creu que es veu a venir tots els enganys; finalment, però, Segimon apareix com una víctima fàcil a les estafes i un pare ingenu que acaba donant el consentiment a la relació amorosa del seu fill.

L'aparició i presentació de Segimon a la quarta escena va immediatament seguida de la sortida en escena de Rafael, un estafador professional dels turistes confiats que arriben a Barcelona, ajudat del seu còmplice Martí. Segimon, tot i els seus recels, acaba sent seduït pel joc dels estafadors i per l'amanerament verbal de Rafael. L'engany consisteix a fer aparèixer uns diamants falsos trobats casualment durant la conversa, que són taxats per Martí, que diu ser un joier reconegut. Rafael demanaria aleshores una petita quantitat de diners a Segimon, qui es quedaria els falsos diamants com a garantia. L'aparició del senyor Eloy, però, trunca l'operació, ja que adverteix Segimon de l'enganyifa i fa fugir els dos estafadors.

Rafael es fa passar pel senyor Escribas, de "la província de Murcia", que parla un espanyol molt retòric amb l'objectiu d'enlluernar la seva víctima. Segimon, en canvi, té un parlar molt maldestre a l'hora de comunicar-se amb l'estafador, que reflecteix el nivell de desconeixement d'aquesta llengua a Catalunya, especialment entre la població rural.

Eloy introdueix Segimon al món del mercat a través d'una apologia dels avantatges i de les ofertes dels encants. El passeig els porta fins el lloc on Valentí i Josepet, el fill de Segimon, fan la representació de venedors-dentistes enfrontats, que tenen com a objectiu vendre els seus elixirs. Tots dos xarlatans expliquen les meravelles del seu currículum com a dentistes paracientífics i les virtuts dels elixirs que estan oferint al públic. La quarta escena és una mostra de les tècniques verbals dels dos

venedors confabulats, que intenten engalipar els vianants a través d'un discurs exagerat i pseudocientífic:

Valentí– ¡Senyors!, conegut so de Barcelona, de Espanya, de Europa, de América, es dir de totlo mon. La meva fama, lo meu nom será immortal y mes, doblement ho fora, si'sdispensés mes protecció á tot lo qu'es en alivio de la humanitat. ¿No es sensible lo que avuy passa? Avuy se premían, se donan condecoracions á n'els que inventan máquinas de guerras, máquinas dedicadas exclusivament á la destrucció del generohumá. Mentrestant, jo, que só un célebrentista, el millor que sens dupte, ni sens alabarme hi hagut, y hauré al univers, jo, que totas las academias medicas del monse'm llevan el barret, jo no'm moro de fam perque vinch d'una nobla y rica família, perque'l meu patrimoni es considerable. Molts, y no parlo per vostés, dirán:es un xarlatan! Pues aixó, aquest títol m'alhaga mes que tots los altres, aquest títol, coneguda la meva celebritat, parla en favor de ma filantropía. ¿Saben perque treballo?perque opero al mitx d'un carrer? Per ferun favor, per fer una caritat á n'els que no tenen un duro, y volan approfítarse delsmeus specials serveys.

(Escena VI)

Les tècniques dels venedors inclouen l'espectacle d'una falsa extracció de queixal a un altre personatge del públic, que també forma part de l'espectacle. Entretant, Eloy compra els elixirs a tots dos venedors, en una mena de consumisme compulsiu, perquè, tal i com explica aquest personatge, model de la saviesa popular, "Aixis quant tingui mal de caixal podré dir lo que's mes bo." (Escena VI) Aquest convenciment porta Segimon a fer-se arrencar un caixal, ja que aquest servei s'ofereix de manera gratuïta: "No, no, no estich per camándulas, lo millor es arrencarlo; aixis s'acava d'un cop y resulta mes barato perque ho fa de franch." (Escena VI) Fins que es troben cara a cara i s'adonen que són pare i fill. Tots dos surten del brogit de la plaça per discutir, seguits discretament per Rafael i Martí, que pretenen prendre la bossa dels diners a Segimon. I, a la vegada, aquests dos seguits per un guàrdia municipal que ha descobert la intenció dels lladregots.

La setena escena trenca les expectatives de discussió entre pare i fill, perquè casualment es troben la Tecla i l'Arcés. En Josepet troba la seva estimada, i Arcés i Segimon, dos vells amics, es retroben al cap de molts anys. Just en aquest moment els dos lladregots intenten executar el robatori, que el municipal avorta. Tots dos queden detinguts. Els pares de Tecla i de Segimon, que desconeixen qui són els amants dels seus fills, es feliciten que Tecla i Josepet siguin tan amics:

Segimon– El meu fill. En Josapet.

Arcés– Aixó ja es diferent. Jo'm creya que no fosun belitre com un de Madrit que feya el mico ab aquesta; per aixó es que'm trovas aquí.

Segimon– Donchs á mi'm tens per Barcelona, perqueaqueix mocós se volía casar amb un trastot de Madrit, y jo de cap modo.

(Escena VII)

Ràpidament, en adonar-se els dos amants que els seus pares són vells coneguts i que aproven la seva coneixença, aprofiten per demanar-los el consentiment de la relació. Josepet demana la mà al pare de Tecla i tots dos pares accepten aquesta petició de matrimoni, ja que així veuen esvaïr-se la idea d'uns pretendents molestos que, en realitat i secretament, són Tecla i Josepet:

Segimon– ¡Quina ganga! ¡Ja no pensa ab lo trastot de Madrit!  
Arcés– ¡Quina sort! ¡Olvidar lo perdulari de Madrit!  
Tecla– ¡Serem feliços!  
Josepet– ¡Ja ets meva!

(Escena VII)

A l'última escena apareix Eloy carregat amb unes compres de segona mà que ha fet als encants: un bressol, una cadira, un barret, un sabre i una “mengala”, de les quals opina que: “Tot ve un día que fa servey.” Eloy els mostra els avantatges de comprar barat als encants, a través d'una concepció previsor i estalviadora, perquè les andròmines adquirides sempre poden ser útils per a un demà imprevist:

Eloy– Home! demá tornan á fer milicianos, me nombran suposis oficial y ja tinch el sabre. La mangala lo mateix, á n'el ajuntament li passa pel cap ferme arcalde de barri, no'm tenen de darvara perque la tinch propi. Després que quasi es donat. ¿Quant dirían sabre y mangala?<sup>184</sup>

(Última escena)

La peça finalitza amb una invitació a dinar adreçada al públic per part dels personatges, en un exercici metateatral i amb uns versos recitats per l'Eloy, que acaben d'arrodonir la importància d'aquest personatge a la peça, un tipus popular del món menestral i del *topos* que descriu l'obra:

Dispénsim; me'n descuydava, ja ho saben, me trovaránsi may m'han de menesterá la Llotxa, els días d'encant.

(Última escena)

Cal situar *Lo Pla de Palàcio* en la classificació de sàinet/entremès, ja que totes les seves característiques coincideixen amb les habituals d'aquest gènere.<sup>185</sup> Tanmateix, es tracta d'una peça més elaborada, que incorpora elements moderns, com les ironies

---

<sup>184</sup> Rossend Arús fou membre de la Milícia Nacional, del 1r batalló situat a la Casa Llotja, a les ordres del comandant Bonjoch, V. C. ROURE, *Memòries de Conrad Roure: recuerdos de mi larga vida*, vol. VI, p. 55.

<sup>185</sup> V. A. SERRÀ CAMPINS, “L'entremès, un gènere tradicional i europeu.” I l'estudi del teatre menor madrileny del XIX de María Pilar ESPÍN TEMPLADO, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Gorrero, 1995.

amb rerefons ideològic i l'aparició d'un món menestral contemporani.<sup>186</sup> La referència que confereix un dels motius argumentals a l'obra és el correlat amb l'episodi esdevingut un any abans. De tota manera, el lligam amb el món real no és major que el del contingut dels sainets populars anteriors. Aquest altre dibuix de la realitat es basa en una descripció del tipisme de la vida d'aquest indret, la parla popular i el color local, elements propis de les característiques tradicionals del gènere.

S'hi fa un retrat de la picaresca dels venedors, compradors i estafadors habituals a aquest mercat. És un quadre de costums amb un minso fil argumental, al qual Arús hi afegeix una trama amorosa i uns personatges arquetips de la comèdia, els pares que no accepten els pretendents dels seus fills. Un d'aquests pares reproduïx, a la vegada, un altre model de personatge estereotipat propi dels sainets, una mena de figura del vell avar, aquí representat per Sagimon, el "pagès" malfiat que baixa a Barcelona a fer unes compres. A diferència dels "dramas de costums vertaderament catalans" de Frederic Soler, d'ambientació rural, que tenen la masia com a epicentre, en aquest cas Arús opta per l'elogi de l'Arcàdia menestral, on existeix una perfecta harmonia social.<sup>187</sup> De retruc, aconsegueix capgirar l'associació del Pla de Palau amb un indret de mercadeig i on la gent es pren la justícia pel seu compte. L'harmonia menestral i popular que estableix Arús a la peça garanteix la seguretat davant la picaresca, dissipa qualsevol dubte sobre la moralitat de l'intercanvi comercial que es fa al mercat i assegura la llibertat de relació entre els dos amants, per sobre de qualsevol diferència de classe i procedència. Supera, per tant, el conflicte camp/ciutat que ja havien utilitzat altres autors per a les seves obres dramàtiques contemporànies.<sup>188</sup> Per arrodonir-ho, tot i els elogis a aquesta classe menestral, Arús hi afegeix la figura del policia municipal, que representa l'ordre, per destacar que, a diferència del correlat verídic d'aquesta història, la justícia triomfa des d'una legalitat moderna i humana.

L'estructura de la peça, d'un sol acte, respon també al gènere de l'entremès/sainet. L'escenari és la plaça on es fan els encants, on transcorre tota l'acció. El seu argument és lineal i no es poden distingir l'exposició, el nus i el desenllaç,

---

<sup>186</sup> La crítica indirecta a la guerra a aquesta obra i en concret a la nova maquinària armamentística es podria relacionar amb la guerra franco-prussiana. Les primeres mostres d'antibèl·licisme, relacionades sobretot amb la destrucció que va provocar aquest conflicte bèl·lic, van sorgir precisament dels nuclis lliurepensadors, lligats a la maçoneria.

<sup>187</sup> X. FABREGAS, "Frederic Soler i el seu temps", *Història de la Literatura Catalana*, vol. VII, p. 291-350, descriu les característiques del terme "dramas de costums vertaderament catalans."

<sup>188</sup> Manuel JORBA, "Aproximació al teatre de Josep Maria Arnau." *Quaderns d'estudis aranyencs*, núm. 8, p. 75-77, ja em destacat abans l'antagonisme camp/ciutat es troba a l'obra dramàtica de Josep Maria Arnau.

perquè els esdeveniments s'encavalquen un darrere l'altre. L'exposició inicial arrenca amb un diàleg entre els dos venedors, a partir del qual a les escenes s'hi van afegint els personatges per establir, més que pròpiament un nus dramàtic, un embolic carregat d'imprevistos. El final feliç, lluny de tractar-se d'un desenllaç, es produeix sobtadament quan els pares dels amants es retroben casualment i donen el consentiment a la relació de la parella. Els versos d'Eloy que clouen l'obra també enllacen amb la tradició d'aquest gènere, que habitualment finalitzaven amb un ball o una cançó finals a manera de conclusió.

El fet que uns dels personatges estafadors es faci passar per castellanoparlant originari de Múrcia per ensarronar Sagimon podria fer pensar en aquesta relació amb els recursos tradicionals, tot i que ho podria afavorir la fixació d'un model de personatges negatius castellanoparlants a partir del Real Orden de 1867 que obligava les obres dramàtiques catalanes a fer aparèixer personatges que parlessin en espanyol. En tot cas, l'espanyol que parla Rafael cal relacionar-lo amb una intenció paròdica, ja que estafà el model pedant i aristocràtic d'aquest idioma. I si bé no és en boca d'un personatge arquetip (militars, funcionaris o aristòcrates), aquest rol correspon a un personatge negatiu, l'estafador-lladregot. L'espanyol macarrònic que parla Sagimon, vingut del poble, és també una mostra d'aquesta aproximació a la realitat i d'exposició del tipisme local:

Rafael—Yo doblemente tenía á V. presente, por ser unode los pocos labradores que hablan bien el castellano.

Sagimon—Esto si que mal me está decirlo, pero soypuede ser el que sabe mas de Colluspina.

Rafael— ¿Y que le ha traído por acá?

Sagimon— Nada, males de cabezqa. Un hijo que se quiere casar con una cualsevol de Madrit, y jode ninguna manera, lo saqué de casa ydijo que se hacía voluntario de la Habana y ¿se ha hecho usted? donchs lo mismoel; lo he buscado por toda Barcelona y nolo he hallado ni en agujero ni en ventana.

(Escena IV)

El cert és que, tot i que el títol dugui la indicació que està escrita “*en vers y en prosa, en catalá y castellá*”, la llengua predominant a la peça és el català, exceptuant-ne només alguns passatges. Igualment, està només escrita en prosa, a excepció dels darrers quatre versos recitats per l'Eloy. Aquest fet també fa de *Lo Pla de Palàcio* un sainet poc corrent, ja que les peces d'aquest gènere acostumaven a ser escrites en vers. Ja hem comentat anteriorment que Arús va ser bastant avançat en optar per la prosa a *Lladres de ciutat*.

Un aspecte destacat, si més no per a una peça d'aquest gènere, és la introducció de discursos ideològics avançats, a través de la ironia i de l'antífrasi. Sobretot a través de la invocació de personalitats i de valors en boca dels xarlatans quan s'adrecen al públic. En alguns casos la crítica a la guerra s'executa des de la retòrica del venedor Valentí, directament; en altres casos s'intenta evidenciar l'ús frívol de la utilització de valors com la caritat i la filantropia, o bé s'intenta posar de manifest la mancança cultural d'aquests venedors, que recorren a invocar Sèneca amb l'objectiu de vendre els seus productes:

Valentí– Avuy se premían, se donan con decoracions á n'els que inventan máqui nas de guerra, máquinas dedicadas exclusivament á la destrucció del generohumà.

[...]

Valentí– Molts, y no parlo per vostés, dirán:es un xarlatan! Pues aixó, aquest títol m'alhaga mes que tots los altres, aquest títol, coneguda la meva celebritat, parla en favor de ma filantropía. ¿Sabén perque trebollo?perque opero al mitx d'un carrer? Per ferun favor, per fer una caritat á n'els que no tenen un duro, y volan approfítarse delseus especiales serveys.

[...]

Josepet– El gran Séneca, qu'era un filosof de Grecia, va dir que val mes guardar que llansar; per lo tant, quant un hometant sabi ho deya, estudiat ho tindría. Se comprend molt be, qu'avants que las ciencias estavan atrassadas, que cap remey se coneixía, en fien una paraula; que jo no havia nascut.

(Escena VI)

En resum, aquesta peça mostra l'evolució, i per tant la pervivència, del sainet/entremès català. S'hi observen alguns canvis, com ara l'aparició de nous escenaris, nous temes i el fet que l'obra estigui escrita en prosa, tots tres elements poc habituals en el sainet. Altres autors ja havien escrit sainets d'ambientació urbana anteriorment, durant els anys seixanta.<sup>189</sup> Però la peça d'Arús té la peculiaritat de construir l'obra en una ambientació menestral localitzada i contemporània, situada a un indret urbà reconegut i exterior, no fixat en un escenari tancat com ara una sala o una botiga. Els germans Marçal i Modest Busquets, per exemple, ja havien tractat alguns aspectes socials contemporanis de la Barcelona d'aquesta dècada. *Lo Pla de Palàcio*, però, enllaça més aviat amb el costumisme periodístic i la cultura menestral, i podríem afirmar que a manera d'antecedent de les experiències dramàtiques d'Emili Vilanova i altres autors posteriors, que porten molt tardanament el costumisme barceloní al teatre.

Una peça que hauríem de relacionar amb *Lo Pla de Palàcio* és *Lo Pla de la Boqueria ó lo rovell de l'ou*, de Frederic Soler, estrenada només un any abans. S'hi podrien establir moltes similituds, de temàtiques, de geogràfiques i d'ambientals. La

---

<sup>189</sup> X. FÀBREGAS, "Frederic Soler i el seu temps", p. 251-257. Així i tot, la major part d'aquests sainets estaven situats a zones rurals.

localització exterior i urbana, i els personatges, la familiaritzen amb l'obra d'Arús. Però Soler no escriu un sàinet, sinó una “comèdia” en dos actes, i en vers.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> Aquesta comèdia de Frederic Soler es troba a la BPA. Aquest títol també es troba al llistat manuscrit redactat per Rossend Arús amb el nom “Produccions catalanes”, cosa que demostra que Arús havia llegit aquesta obra. Serafi Pitarra. *Lo pla de la Boqueria o Lo rovell del ou. Quadro en dos actes, en vers y en catalá*, Barcelona: Imp. de Jaume Jepús, 1869.



### 3.4. La represa del drama contemporani: *Claudi F..., o ¿Qui és? Drama en un pròleg i 6 quadres (1872)*

D'aquest drama es conserven un exemplar autògraf i una còpia a la BPA (Arús VII-6), signada pel copista "Fiol" amb una filigrana, amb anotacions de l'any 1872 i la data 17 d'abril en ambdós lligalls. A l'AB es conserven dues còpies, una amb lletra que podria atribuir-se a l'autor amb dos lligalls, un dels quals amb la indicació "actes refundits" (1072, 1052), i deu lligalls amb lletra de copista corresponents a les sis escenes i el pròleg, i els altres tres a una versió que té l'encapçalament de "refundit." Aquestes còpies amb lletra rodona (1167/7 i 1168/3) estan signades pel copista "B. M."

*Claudi F... ó ¿Qui es? Drama en sis actes y un prólech, escrit en prosa catalana*, va ser estrenada al Teatre de l'Olimpo el 28/4/1872.<sup>191</sup> No he trobat més referències que ampliïn la informació provinent d'Antoni Elías de Molins ni cap crítica a l'estrena d'aquest drama d'ambientació contemporània i escrit en prosa. Sí que hem pogut localitzar l'anunci de l'estrena de l'obra, al diari *La Independencia*:

A beneficio de los porteros y acomodadores del lindo teatro del Olimpo, se pondrá en escena el próximo domingo el drama nuevo catalan en 6 actos y un prologo titulado "... ó ¿Quin Claudi es?" que versa sobre la agitada y torbulenta vida del famoso Claudio Fontanellas cuyo fallos saben nuestros lectores. / Terminando el drama se estrenará la comedia catalana en un acto "La agencia del matrimonis" [*sic*] original de Conrado Colomer.<sup>192</sup>

Jordi Galofré apunta que Rossend Arús va acabar la redacció del drama el 1872, tot i que segurament l'havia iniciat el 1871. No indica, però, les fonts ni els indicis que li permeten fer aquesta afirmació, ni sobre el fet que l'autor va dubtar a l'hora d'escollir l'elecció del títol. Concretament entre el definitiu i ...ó ¿Quin Claudi es? i ...ó ¿Qui es?. A documentació del fons personal de Josep Artís de l'AHCB es conserva una referència a aquesta obra. Les notes manuscrites d'Artís es refereixen al drama en sis actes *Quin Claudi es?*, obra d'Arús, que afirma que havia de ser estrenat a l'Olimpo el 5/5/1872 a la sessió de tarda com a darreres funcions de la temporada. Si Artís no es confon, l'estrena es degué demorar.

Aquesta obra no va ser impresa i se'n conserven diversos manuscrits, els de la BPA (Arús VII-6) i les dues còpies de l'AB, les autògrafes (1072) i (1052), la darrera el

<sup>191</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 173; J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 284-285.

<sup>192</sup> *La Independencia*, núm. 800, 25/4/1872, p. 2474.

pròleg, i els llibrets amb lletra rodona signat “B. M.” (1167/1-7) i (1168/1-3), aquesta darrera una versió refosa del drama, una característica de la qual no he trobat constància enlloc més. Es tracta d’un exemplar signat pel mateix copista que va realitzar la versió aquí estudiada, de la qual només se’n conserven tres actes amb les indicacions de “refundit”: en concret el pròleg i els actes cinquè i sisè de l’obra. Aquesta còpia coincideix, a més, amb una versió alternativa del drama. Les còpies autògrafes de la BPA no ofereixen cap referència a aquesta duplicitat estructural i de contingut del drama. Però aquesta no és l’única duplicitat que existeix en aquesta obra. Vaig poder comprovar que les dues còpies de l’AB de sis actes contenen diferències substancials.

La còpia manuscrita amb què havia treballat, de lletra rodona i clara, signada pel copista “B. M.” difereix, si més no en el fragment final del drama, de la segona còpia, amb lletra més habitual i allargada, que no conté cap referència i correspon a la cal·ligrafia de l’autor. Reprodueixo alguns fragments, ja que, tot i que no alteren substancialment el contingut de l’obra, la segona introdueix un element nou, situat a més al moment de la seva resolució, que podien ser entesos de manera diferent per l’espectador, i perquè apareixen, a més, altres personatges secundaris inexistents a la primera:

[còpia de “B. M.”]

Sr. Anton— (des lo llindar)

No avances més!

Dida— Perque? Vuy entrar! En Claudi...

Sr. Anton— S’han tancat per ell las portas d’aquest mont!

Dida— Deu meu!

Sr. Anton— En aquest moment ha deixat d’existir!

Dida— Ay!

(Cau desmayada en los brassos de Rosa. Antonet se dirigeix al cuarto de Don Claudi en qual portal hi ha l’Anton que li estreny las mans.)

—Fi del drama—

[còpia autògrafa]

Dida— Pobre Claudi!

Claudi—Avans de morir vuy contarvos lo secret de ma vida. Vuy dirvos qui so.

Anton— No’t cansis.

Metje— Si, digui digui.

Claudi— Vuy dirho... es un pes que m’oprimeix aqui y no’m deixa respirar. M’ofego!

Dida— Fill meu! Quant pateixes!

Claudi—Escolteu la paraula d’un moribundo es sagrada; vos diré la vritat... Se’m trava la llengua... Escolteu jo só en Claudi... Ah...!

(mort sens poguer dir l’apellido)

Dida— Claudi! Claudi!

Metje– En aquest moment s’han tancat per ell las portas d’aquest mon.  
 Dida– Fill meu, fill meu, ja mes no’t veuré.  
 (se desmaya)  
 Metje– Un moment mes de vida y quedaria desfet lo misteri.  
 Anton– Estem devant un cadaver. Tarrellas o Fariu compadeixemlo. Preguem  
 per ell.  
 (s’agenollan per orar i cau el teló)

–Fi de l’obra–

La pregunta és: per què existeixen dues versions tan diferents? Hem vist que les dues són atribuïdes a Arús. A la BPA no existeixen altres còpies que els originals de l’autor i tampoc hi he trobat cap referència a la duplicitat d’aquestes versions. Segurament es tracta d’alguna estratègia per evitar possibles repercussions judicials. La versió “dura” seria representada als teatres particulars i de confiança, mentre que la segona estaria destinada a la representació més pública i a la crítica. És només una especulació, però alguna explicació semblant hi ha d’haver que justifiqui l’edulcorament i l’interrogant que plantegen la segona versió.

El títol de l’obra apareix acompanyat del nom de l’autor i la indicació de l’any 1872. A la pàgina següent hi trobem la dedicatòria, idèntica en les dues versions:

–A n’en Miquel Carbonell–

May la pasió m’ha guiat la ploma quant he tingut lo gust d’agafarla. Aquet drama es una copia, un trasllat fiel d’un fet qu’arribá á conseguir moltissima celebritat. L’argument es verídich; lo desarroll, las aperciacions que s’hi trovan son los reflejos de mas ideas. Quatre paraulas no mes. Si algun dia lo temps te sobra y lo fullejas, al veurer en la primera plana ton nom, pensa qu’entre los escassos veritables amichs que tinch ocupas tu lo primer lloch.

L’autor.

La dedicatòria indica que l’argument de l’obra són la reproducció d’uns fets verídics: “Aquet drama es una copia, un trasllat fiel d’un fet qu’arribá á conseguir moltissima celebritat.” Un drama, per tant, amb un interessant per la seva voluntat de plasmar la realitat i pel caràcter contemporani de l’argument. És clar que no és un cas exclusiu. Des de Josep Robrenyo fins a Ermengol Marquès alguns autors utilitzaven el teatre per oferir versions d’històries verídiques i de passatges bèl·lics recents, a manera de noticiari. El cas de Marquès és potser el que més s’hi acosta. Obres seves com *La ronda d’en Tarrés* (1871) i *L’heroi de Martorell o El Noi de la Barraqueta* (1873), amb les seves respectives segones parts, oferien la versió més avinent d’aquests fets segons criteri de l’autor i els gustos de les classes populars, que eren el públic que assistia

normalment a aquestes representacions.<sup>193</sup> Malgrat aquestes similituds, *Claudi F.* introdueix nous elements que la distancien de les obres de Marquès. El primer és el fet que l'obra està escrita en prosa; a diferència de les peces de Marquès, que eren escrites vers. Un segon aspecte és l'aparició d'una caracterització psicològica en el personatge principal, Claudi, que repetidament reproduïx monòlegs en què especula sobre els misteris que l'aboquen a una existència desgraciada. El personatges de Marquès manquen de trets psicològics i actuen segons el rol que tenen assignat a partir d'una divisió entre bons i dolents. Un maniqueisme que Arús supera a aquest drama en alguns moments, ja que no sempre es planteja la maldat com un fet intrínsec, sinó com una qüestió d'interessos.

*Claudi F. ó ¿Qui es?* recrea la història d'uns fets molt coneguts a la Barcelona dels anys seixanta del segle XIX. Jordi Galofré ja va relacionar al seu estudi aquesta d'Arús amb el polèmic afer del Cas Fontanelles i constata que la BPA es conserva documentació jurídica sobre aquest cas.<sup>194</sup>

Es tracta del procés Fontanellas, un cas d'acusació d'usurpació de personalitat que va commocionar l'opinió pública barcelonina i que va esdevenir un motiu recurrent de bromes i especulacions a la premsa periòdica. Conrad Roure, des del seu coneixement com a advocat, hi dedica un extens capítol a les seves memòries.<sup>195</sup>

El proceso Fontanellas es uno de los asuntos más notables que se han registrado en el Foro catalán. Tanto por este motivo, como por hacerse el tal proceso interesado apasionadamente durante varios meses a la opinión del pueblo barcelonés, me ocuparé de él bastante extensamente. Además, recuerdo del mismo muchísimos detalles, pues me fué dable seguirlo muy de cerca, ya que, hallándome en los últimos años de mi carrera de leyes, actuaba de pasante en el despacho del letrado don José Canals, acudía diariamente a la Audiencia y los actuarios me enteraban de cuanto ocurría en el famoso asunto, del cual también presencié algunas vistas cuando la causa se elevó al plenario.

Les memòries de Roure també descriuen el seguit d'irregularitats del procés judicial, així com l'impacte social d'aquest cas, en què els barcelonins es van dividir entre partidaris i detractors de la innocència de l'acusat. El cas va ser motiu de comentaris frívols, fet que també es va reflectir a la literatura d'aquells anys. Un cas que exemplificaria la popularitat d'aquest escàndol és el fet que a la peça bruta de Serafi Pitarra, *Don Jaume el Conquistador*, apareix un personatge anomenat Fontanelles, que

---

<sup>193</sup> X. FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, p. 137-143.

<sup>194</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Ariús*, p. 255, referia que a la BPA es conserven dos documents jurídics de la defensa de l'acusat d'usurpació del cas Fontanellas per part de José Indalecio Caso: *Defensa de D. Claudio Fontanellas*, Madrid: 1863; *Exposición de hechos para la defensa de D. Claudio Fontanellas*, Madrid: 1863.

<sup>195</sup> C. ROURE, *Recuerdos de mi larga vida*, vol.1, p. 167-184.

podem atribuir a la intenció satírica del dramaturg de seleccionar un personatge conegut i introduir-lo a la seva paròdia, amb l'afegit que es tractava d'un anacronisme. El fet que sigui Fontanilles i no Fontanellas no té més importància, ja que la personalitat que se li atribuïa a l'acusat era la de Claudi Feliu i Fontanilles i, per tant, s'afavoria el joc de la confusió entre la personalitat real de l'acusat. Tot i que també, i això és una cosa que tindrà en compte Arús, es pogués tractar d'un recurs per evitar possibles demandes judicials per part del marquès de Casa Fontanellas, que pel que ens explica Roure era un personatge molt poderós i fins perillós.

L'exploració de la popularitat d'aquest cas no és un recurs que utilitzés només Pitarrà. El propi Conrad Roure, a l'extens apartat que dedica al cas Fontanellas, explica que va enviar una composició satírica als "Jocs Artificials" que es celebraven al taller Rull, amb el títol de "Carta caiguda del cel", que contenia els versos següents:

"En un cantó discutian  
Sant Ibo y Sant Bernadé  
si en Feliu o en Fontanellas  
era aquell que estava pres." <sup>196</sup>

L'explicació del cas que ens aporta Roure resumeix gran part de l'argument del drama. Però Arús, tot i que manté una gran fidelitat als fets reals, amplia considerablement la història en al seu inici, un tant en el nus i sobretot en la seva part final. Roure no aporta cap més informació sobre el futur de Claudi més enllà de l'entrada a la presó amb el dictamen de la sentència. A *Claudi F.* se'ns descriu el segrest, tot i que no es resol l'entrellat dels motius pels quals ha de marxar a Amèrica a causa d'una promesa. De retorn a Barcelona els esdeveniments es reproduïen fidelment segons la narració que aporta Roure. Però encara s'hi afegeixen tres capítols sobre fets que no estan documentats a l'explicació anterior: són els que corresponen a la presó i la seva llibertat, a la seva presència com a comandament dels federals que lluiten contra l'exèrcit a les barricades i a la seva mort a l'hospital, finalment víctima de l'enverinament, que Roure en canvi situa en el moment de la seva detenció.

Els personatges del drama són una reproducció de la realitat i només hi afegeix alguns de nous que Roure no descriu. Es tracta de la Dida, i de la parella de l'Antonet i la Rosa, dos amics que fa a Buenos Aires i que el seguiran fins a la seva mort. Així, Claudi Fontanellas esdevé Claudi Farellas i Claudi Feliu passa a ser Claudi Fariu. Igualment, els germans ja no seran Lamberto i Eulàlia, sinó don Pascual i Mercè. Uns

---

<sup>196</sup> C. ROURE. *Memòries de Conrad Roure: recuerdos de mi larga vida*, vol.1, p. 174.

altres testimonis determinants, com l'encarregat de nom Martí, passa a ser en Pep; els germans de Claudi Feliu, Joaquim i Ramon, es redueixen a Enrich Fariu, tot i que apareix un altre personatge desconegut que inicia les acusacions, Martí, que correspon a la figura de l'altre germà real. Encara, el capità del vaixell Puerto Rico passa a ser l'Anton Roca de la "veleta" Llobregat.

El drama s'inicia amb el pròleg, situat a la muntanya de Montjuïc, un territori que en aquells anys era el refugi habitual dels lladregots barcelonins que s'amagaven a les coves i que Juli Vallmitjana explotarà a obres com *Sota Montjuïc* o *La xava*, tot i que altres autors conrearàn la literatura gitanesca, com és el cas d'Emili Vilanova. L'associació que faig amb Vallmitjana no es limita únicament a l'entorn de la muntanya. Altres elements, com els noms dels personatges segrestadors de Claudi i algunes expressions corresponents al parlar caló enllacen amb les característiques dels retrats dels baixos fons fetes per aquest autor modernista. Aquests noms són els de Xela, Jepus i Massi. I apareixen expressions calós com ara "Si't conech, manins..." "canguelo" o "Vaja, alanta!".

Les indicacions del pròleg indiquen que els fets s'esdevenen en un dia concret, el 19 de setembre de 1845 i a Montjuïc, una data exacta del segrest que no ens aporta Roure, però que coincideix amb la del 27 de setembre d'aquell any, que és la data documentada en què arriba la carta que exigeix el rescat. La resta d'indicacions que enceten el drama són una crua descripció de la cova on es troben els lladregots:

Lloch escabrós en la montanya de Montjuich. A la part esquerra una cova dintre la cual hi haurà una taulota y un parell de banchs. Un matalás á terra, cordas sobre la taula y armas penjadas per la paret. L'entrada es molt dissimulada.

(Pròleg)

A la cova esperen un grup d'homes i una dona, la Pona, de qui Claudi està enamorat i que coneix per Estrella. L'ha citat amb l'objectiu de segrestar-lo. Claudi, d'altra banda, se'ns presenta com un arquetip de personatge melancòlic i enamoradís, ignorant del futur que li espera. Un cop al lloc de la cita, Claudi invoca la seva correspondència amorosa amb un monòleg que adverteix el desenllaç del segrest i fins el seu seguit cúmul de desgràcies:

¡Estrella! Creació divina ó infernal que fou nada per mon torment ¿Qui es? Misteri! Avuy me propono desfer lo espés vel que l'encubreix, y tal volta las tenebras s'aumentaran y la negra obscuritat apagará la débil llum que mos ulls guarda.

(Escena IV, acte I)

El pròleg es clou amb el desengany de Claudi, que descobreix que l'Estrella-Pona l'ha utilitzat per segrestar-lo. Abans ha hagut d'escriure una carta adreçada a la família en què es sol·licita el rescat de mil duros. Els lladres són retratats en tot moment amb versemblança, tant pel que fa a les seves actituds, els objectes que els envolten (“punyal á la boca” “carrabinas retalladas”) o el seu llenguatge. D'altra banda, Claudi ha d'observar dins la cova com Pona i Xela, que són amants, es fan declaracions d'amor i parlen dels seus projectes de futur per quan rebin el rescat, situació que encara accentua més l'amargor del captiu, que reflexiona sobre la seva existència en un to de ressonàncies calderonianes:

Claudi– Tot lo mon es mentida ¡I fins l'amor! Deu fes que mon despertar fos en l'altra vida.

(Escena IV, acte I)

El primer acte s'inicia a Buenos Aires, el gener de 1861, sense una explicació prèvia dels motius de la seva fugida. Cal entendre que el públic ja coneixia el contingut d'aquest cas i que per tant es pressuposen vagament els motius de la seva migració.

En aquest acte apareixen l'Antonet i la Rosa, dos catalans emigrats a l'Argentina que esperen acumular uns estalvis per retornar al país. Aquests personatges tenen poc a veure amb la figura de l'indià habitual a les comèdies de l'època, ja que es tracta de dos joves “treballadors honrats”, amb una certa consciència de classe, que desitgen tornar a Catalunya encara que sigui sense riqueses. S'introdueix, per tant, un missatge desmitificador de la figura de l'indià, ja que s'entén que les Amèriques no són el paradís, sinó un lloc hostil i on es reproduïxen les mateixes relacions de poder que al país d'origen:

Antonet– Mosso de cafè era allà, mosso só aquí ¿Qué hi farem? Paciencia! Per la Rosa m'aguanto, que si no fos per ella, desfeya'l cami y com si res hagués fet. Ella es l'única sort que hi trovat en aquest ditxós país, y tant promte com me vegi una miqueta las aurellas netas me caso ab ella y cap á Catalunya falta gent.

(Escena I, acte I)

Rosa– Talladas en un mateix patró semblan nostras vidas. Filla d'un honrat treballador, credul com tu, desitjant el pobre que jo qu'era tota sa ilusió, son unich consol, pogués disposar á sa mort de numerosas riquesas, determiná deixar la ciutat qu'ens havia vist neixer: abandoná una posició modesta pera correr en pós d'una imaginaria felicitat.

[...]

Resignadaá servir fins que tingués los posibles per realizar mon viatge á nostre terra, vaig entrar al servey de la célebre cantant Donya Elena.

(Escena II, acte I)

Donya Elena és l'amant de Claudi, una mena de vampiressa que l'enganya, que és la causa per la qual també ha de marxar de Buenos Aires. La mala fama de l'actriu i la bondat de Claudi es palesen a través dels diàlegs de la jove parella de catalans, que a la vegada són molt amics del personatge central, del qual es compadeixen.

El nou conflicte s'origina a partir de la no correspondència de Donya Elena, que no vol rebre Claudi a casa seva. El porter Robert, que se sobreentén que manté alguna mena de relació amorosa amb la senyora, li impedeix que accedeixi a la seva luxosa mansió. Claudi i Robert mantenen una forta discussió, en què es retreuen aspectes relacionats amb l'honor, i l'assumpte acaba amb un duel amb pistoles. Claudi, que en tot moment remet a la seva "mala estrella", la "fatalitat" i els "misteris" que guien la seva vida, finalment fereix el porter.

El gènere epistolar és un altre recurs habitual a l'obra, que hem vist anteriorment i que apareixerà altres vegades. Abans de realitzar el duel Claudi ha deixat tots els seus béns a l'Antonet en cas que morís i ha redactat una carta perquè li sigui entregada a Donya Sol. La resposta no es fa esperar, i ens assabenta de la mort del porter: "Claudi; ets un asesi; ben promte la justícia te donará lo castich que mereix ta villania. Elena." Per aquest motiu es decideix a fugir, tot aprofitant la circumstància que al cafè on es troben coneix l'Anton, el capità de la goleta Llobregat. El capità s'ofereix desinteressadament a dur-lo a Barcelona, perquè un altre català que es troba al cafè reconeix Claudi Farellas, que es resisteix inicialment a desvetllar la seva personalitat. El fet de descobrir que Claudi és el famós Claudi Farellas desperta simpaties i solidaritat. Abans d'embarcar se'ns insinua vagament per què va haver de marxar i ara pot retornar a Barcelona:

Claudi— Un jurament qu'havia fet al marchar m'ho privaba; he sabut per una casualitat que no existeix la causa del jurament...

(Escena XII, acte II)

Els actes segon i tercer, que tenen com a títol "Es ell!" i "No es ell!", mantenen molta fidelitat a l'explicació que aporta Roure sobre aquest cas. La goleta arriba a Barcelona i la primera notícia de l'existència de Claudi la comunica el capità Anton al germà Farellas. Només cal afegir-hi el personatge de la Dida, que juga un paper de pes a l'obra perquè és qui aporta el testimoni de més valor de la seva personalitat: aquest personatge maternal no pot plantejar dubtes sobre qui és Claudi, perquè el coneix millor que ningú; per això l'acompanyarà fins a la seva mort amb la seva protecció maternal, a diferència d'altres personatges, que varien o dubten sobre la seva personalitat real. Un



altre aspecte important que varia en relació als fets reals és el passatge de l'enverinament: aquí no es produeix tal enverinament en el moment de la seva detenció; sinó que es produirà anys després i al final de l'obra, quan es troba a l'hospital a causa d'una ferida produïda en els combats a les barricades. Contràriament a l'enverinament real, el de l'obra li provocarà la mort

El quart acte, titulat “¡Presidari!”, està situat a l'octubre de 1868. Per tant fa uns pocs dies que s'ha produït l'aixecament militar i La Gloriosa. Roure ens ha explicat que Claudi Fontanellas / Feliu havia anat a parar a la presó, però no ens explica res del destí del condemnat. Aquí ens apareix encara a la presó set anys després de la seva detenció, un fet del tot versemblant. Que Arús situï més endavant Claudi lluitant al costat dels insurgents, i el conjunt de dades precises que aporta d'aquest cas, fan la sensació que els passatges que ofereix Arús i que no explica Roure corresponguin realment a fets més o menys verídics.

Aquest quart acte transcorre a la presó, on es troba Claudi. L'Antonet i la Rosa han arribat de l'Argentina per visitar-lo, visita que coincidirà amb la de la Dida i el senyor Anton, que l'han anat a veure habitualment durant aquests anys.

La presó és descrita des d'una crítica social, sobretot articulada des de la caracterització i els diàlegs del Cabo, el personatge que fa de carceller. És la descripció d'una institució cruel, inútil i despersonalitzadora. La resposta que rep Claudi quan no és cridat pel seu nom, sinó pel de Claudi Fariu, i quan no fa cas dels avisos, són les garrotades del Cabo. També hi ha una vindicació de la classe menestral, com a grup diferenciat de la classe dominant. Quan el Cabo parla de Claudi refereix a “aquell menestral.” Aquesta crítica s'articula des del convenciment que la presó és feta per al poble i no per als poderosos, tal i com exposa el mateix carceller:

Cabo— Será ab algun altre puesto, que lo qu'es aqui no'ns hi fa nosa. Heu dit Don y de Don no n'hi ha cap; el qu'es Don te cuartos y el que te cuartos no ve aquí; porque per grossa que l'hagi feta, trova qui no li trova causa porque ha trovat els cuartos.

(Escena I, acte IV )

Aquest acte també conté moments melodramàtics. La fidelitat maternal de la Dida envers Claudi recorden a l'explotació de la figura de l'orfe desvalgut, típic dels gèneres més lacrimògens. És l'aspecte més sentimental de l'obra, ja que les relacions amoroses estan associades normalment a la traïdoria de l'experiència del personatge i l'única llicència sentimental que preval és la fidelitat maternal de la Dida i l'amistat fraterna dels seus companys. Algunes escenes són excessivament sentimentals:

Claudi– Ha sigut mon angel de la guarda, cada llàgrima meva n’ha fet llansar á mars de los seus ulls. I quant me negavan els que la vigilia m’estrenyian la ma, quant l’Iscariot petó reemplaçava lo bes fraternal; quant se m’obrian los forrellats del tenebrós calabosso, tancantsem las portas de la tranquil morada ahont vegí la llum primera; quant de mon estat tothom fugia com d’un animal ferós, ella era la unica que justificava la vritat no fent cas del or ni espantantla las amenassas. Aqueixa persona que may m’ha deixat, que m’ha sigut estimable consol; aqueix angel sublime, que constanciós ha aixugat lo plor que s’escapava de mos llagrimals, que m’ha fet de carinyosa mare, sou vos.

(Escena IV, acte IV )

L’acte finalitza amb un enfrontament entre l’Antonet i el Cabo, per evitar que colpegin de nou el seu amic Claudi. Tot seguit Anton apareix amb la nova de l’indult, que ja s’havia contemplat com una possibilitat poc abans. És, de fet, l’única escena que acaba feliçment.

L’acte cinquè té com a títol “Las barricadas. Fora quintas!” i està situat temporalment el dia 8 d’abril de 1870 al carrer de la Cera de Barcelona. S’inicia la primera escena amb el contingut reivindicatiu d’uns cartells: “Pena de mort al lladre”, “No mes contribució de sanch”, “A baix les quintes.” Ja hem vist que l’ús del cartellisme és habitual a algunes obres d’Arús.<sup>197</sup>

L’escena s’inicia *in medias res*, a través d’un diàleg entre dos dels revoltats i els sons dels trets. Es tracta de la revolta contra les quintes de 1870. Aquest diàleg entre els dos homes que fan guàrdia introdueix un discurs apologetic de la rebel·lió, en què un d’ells convenç l’altre que no defalleixi en la seva resistència:

Nosaltres los homes del poble, som lo seu instrument, nostre sanch es la tinta que firma los desitjos de sas ambicions, nostres cadavres son l’espesa muralla que resguarda lo seu cos en la hora del perill, y quant son anhel ha sigut complert, quant ha caygut lo tirá á qui pretenen suplantar, quant mes perversos y cruels qu’el derrotat ocupan son lloch, llavors envalentonats ab lo triunfo, las promesas se tornan amenassas; las anheladas llibertats negres presons, y ni’ns deixan lo consol d’exalar un ¡ay! al veurer tant perfidia porque ells la queixa es la senyal de rebeliós; terrible crim qu’ ens porta á morir á estranyas regions ensangrentadas com un pervers criminal los grahons d’un catafal.

(Escena I, acte V )

El discurs polític és similar al de les revistes que havia escrit anteriorment: els que han utilitzat el poble per fer caure “el tirá á qui pretenen suplantar” aleshores “las promesas se tornan amenassas.” Notem, però, una evolució del discurs a aquesta obra,

---

<sup>197</sup> Els eslògans escrits a cartells apareixen a obres com les tres revistes polítiques dels anys 1869, 1870 i 1871, així com a *Lo primer anys republicà* i *Mai més monarquia!*

que guarda relació amb la radicalització d'un sector dels federals a partir de la revolta de les quintes i dels fets de la Comuna de París.

L'aparició de Claudi a la posició de les barricades ve acompanyada d'una aura d'heroïcitats i la personificació del país i de la revolta en la seva persona:

Centinella– Qui ve?

Claudi– (de dins)

Catalunya!

Centinella– Qui es?

Claudi– (de dins)

Un defensor dels drets del poble.

(Escena I, acte V )

Claudi, que apareix amb el rang de capità, realitza arengues a la resistència i eleva la moral dels revoltats:

Claudi– Res de transaccions! Avans que la cobardia de rendirnos lo valor pera matarnos. Això es ser homes, això es ser verdader catalans. Victòria o mort!

(Escena II, acte V )

També se'ns presenta com un màxim exponent del sentit de la justícia. Claudi, que ha estat víctima repetidament de les injustícies que li paraven el destí, demostrarà amb autoritat que no és un individu mogut pel ressentiment ni l'odi. Quan apareixen l'Antonet i la Rosa entre les barricades els revoltats capturen uns soldats enemics. Immediatament decideixen afusellar-los, tal i com fa l'enemic si els captura a ells. L'Antonet discuteix amb el grup d'homes que opten per l'execució dels soldats capturats i reclama la darrera decisió del seu comandament, o sigui de Claudi, que apareix en aquell moment. La decisió és que no poden fer afusellar altres fills del poble com ells i a través de les seves argumentacions convenç els seus subordinats amb el seu criteri, fet que afavoreix que els soldats es canviïn de front i se sumin als revoltats:

Claudi– Fusellarlos! Y per que? Quin delictes han comés? No son com nosaltres fills del poble? No'ls arrancaren de casa seva per careixer d'un grapat d'or? No esperan ab ansia lo moment que tornaran á abraçar la seva mare? Y perque lo inocuo de la llei los posa davant nostre tenim d' assenarlos indefensos? Voleu tacar ab ignocenta sanch la pura Bandera dels drets del poble? Y entre vosaltres s'hauria trovat qui á sanch freda los hagués mort?

Tots– (se retiran indicant l'horror y dihent:)

No! No! May!

(Escena V, acte V )

L'acte finalitza quan les tropes de soldats els encerclen i una descarrega d'un canó fereix Claudi, que s'acomiada de l'Antonet, la Rosa i del senyor Anton, que ha aparegut entre les barricades i que el socorren quan cau inconscient. Abans de perdre el

coneixement les seves paraules es convertiran en un nou discurs, en què lligarà aquest cop els valors de l'amistat amb les seves conviccions ideològiques:

Claudi– Que dols es morir rodejat dels amichs; y qu'hermós quant la sanch se derrama en favor de la humanitat! No ploreu: avans que la deshonra la mort...!  
Company...! Viva la llibertat!  
(se va debilitant y reunint totas las forsas diu vigorós l'últim crit. Queda desmayat)

(Escena VI, acte V )

El sisè i darrer acte transcorre a l'hospital, on reposa el ferit. Les darreres escenes de l'obra són un seguit de lamentacions i comentaris sobre la bondat i la desgràcia de Claudi. L'acompanyen en la convalescència la Dida, l'Antonet, la Rosa i el senyor Anton, fins a l'últim moment de la seva mort. Tot i que el ferit té símptomes d'una segura recuperació, Claudi, que no apareix als diàlegs d'aquest acte, sol·licita un capellà perquè li doni la extremunció.<sup>198</sup>

A l'escena cinquena es confirma la sospita, i és que el malestar de Claudi, que s'estava recuperant, es deu a “la mortífera acció d'un violent veneno.” L'acció de l'enverinament reforça la idea de la conspiració contra el moribund, sobre qui recau finalment la injustícia més gran i més traïdorena. El fet és del tot clarificador per als seus companys, que ara veuen amb claredat la desgràcia que rere la desgràcia que pesava sobre Claudi s'amagaven interessos malignes:

Antonet– Que vinguin ara'ls qu'el tractavan d'usurpador!  
Rosa– Quant tan interès se mostra en que desapareixi, senyal qu'algú tem lo qu'un dia pot revelar!  
Antonet– Es molta infmaia!

(Escena VI, acte VI )

La Dida, que s'havia absentat uns moments a descansar, retorna amb angoixa moguda per un instint premonitori. Aquestes darreres intervencions de la Dida enllacen amb l'aparició constant durant tots els actes de la idea que Claudi estava afectat per maledicció sobrenatural, més que no una conspiració ordida per persones de carn i ossos. Aquesta aparició constant durant l'obra de la idea del “destí”, “misteri”, “fatal estrella”, “desventura” i “maléfica influència”, construeix una mena d'argument paral·lel, que demonitza encara més els responsables, però que d'altra banda atenua la responsabilitat humana en el seguit de desgràcies que ha de patir el personatge. Aquesta

---

<sup>198</sup> L'aparició de la figura del capellà segurament es deu a una voluntat de dotar de versemblança l'obra o bé al fet que l'autor coneixia alguns detalls reals que va reproduir. En qualsevol cas, l'aparició d'aquesta figura no obeeix al gust d'Arús, de qui ja coneixem el seu tarannà anticlerical. Al llarg de l'obra no apareix cap altra referència relacionable amb la religió i totes les invocacions al destí o a elements sobrenaturals tenen un caire laic i popular.

dimensió sobrenatural es completarà al final de l'obra a través de la Dida, que fa un paper més propi d'una mèdium que del rol de dida que havia realitzat fins aleshores:

Antonet– Perque ha vingut?

Dida– Perque me n'hi anat dirias millor. Volia estar sola y mil sombras fatídicas, revolotejant prop meu y cernintse sobre mon cap, murmuraban á mos oídos, fatales paraulas, terribles y sanguinaris auguris.

[...]

Dida– Heu sentit?

Rosa– Qu'era?

Dida– Un crit horrible qu'ha resonat en mon pit... Pot ser en Claudi...

(Última escena, acte VI )

En resum, aquesta obra aporta importants novetats al gènere dramàtic català. No s'entén com la seva originalitat ha passat desapercibuda entre els crítics i estudiosos del teatre del XIX. El seu intent d'acostar-se a la realitat, a través de la seva ambientació contemporània i de les seves descripcions, i el fet que sigui escrita en prosa, la converteixen en una obra molt avançada per a la seva època. Tot i les limitacions, probablement a causa de la dificultat d'adequar els recursos dramàtics que Arús ja coneixia a un drama en prosa de llarga extensió, l'obra té un mèrit considerable. Aquestes mancances, que l'autor arrossega des de *Lladres de ciutat*, en què el llast romàntic i les seves feixugues digressions de contingut moral o ideològic, i la manca de tensió dramàtica, converteixen el propòsit de consolidar el drama contemporani escrit en prosa en un intent no reeixit.

Els motius pels quals un drama d'aquestes característiques havia passat desapercibut són els mateixos que he apuntat en parlar de *Lladres de ciutat*. Ni el públic ni els actors estaven preparats per assumir una evolució tan radical en els seus costums. Un text tan llarg i escrit en prosa dificulta per força la memorització dels diàlegs; la diversa escenografia que proposa l'obra és difícil i costosa de reproduir en condicions; el públic contemporani no estava avesat a seguir el fil d'un argument tan llarg i feixuc, acostumat com estava, a més, als diàlegs en vers. Si a això hi afegim que amb aquestes condicions cap empresari estaria disposat a arriscar-se a representar una obra com aquesta, arribem a la conclusió que aquest drama estava condemnat d'antuvi a romandre a l'oblit de la seva còpia manuscrita.

Podríem veure *Claudi F.* com una resposta a la demanda de drames escrits en prosa per part dels crítics teatrals, ja que en això hi veien un signe de modernitat. Una modernitat amb què ja comptaven altres literatures, com la sempre emulada literatura francesa. Amb aquesta voluntat d'aproximació al realisme Joaquim Riera i Bertran

escriurà l'any 1871 *Caritat*, una versió del *Seraphine* de Sardou.<sup>199</sup> No és casual, doncs, que sigui Riera i Bertran qui des de *La Renaxensa* reclamés la necessitat d'introduir la prosa a l'escena dramàtica catalana. Una introducció de la prosa que, com ja he comentat, no es podria consolidar sense l'aposta dels empresaris teatrals i un públic que l'acceptés:

Carta literaria

A mon benvolgut amich Joseph Roca y Roca

Mes no't basti, no, l'apuntada rahó teòrica, que no dexa d'esser apreciació y res més que apreciació poch ó molt general; parangona ab la majoria de literaturas dramáticas modernas, especialment ab la francesa y la castellana, la nostra, y veurás si es ó no planyívol qu'ns manqui lo que ellas tenen: prosa dramática. De comedias francesas particularment, tal munió 'n conech d'escritas en prosa, (totas ellas originals ó que per tals las donan llurs autors,) que no titubejo en afirmar, que la gran, la inmensa majoria d'obras del teatro francés en prosa son escritas. No t' en citaré , encare que moltes podria citárten: t' indicaré lo nom del, en mon concepte, émulo del precitat géni, En Victorian Sardou, y' l dels celebrats autors Laya y Dumas fill.

No vull allargarme més en aquet sentit, no tant per no abusar del periódich, com per no ofendre ta reconeguda competencia en las apuntadas indicacions.

Passem, donchs, á la part essencialment práctica de la cosa.

Lo que se' n diu teatro' s compon de quatre parts respectivament integrants ó complementarias una d'altras y son: autor, actor, empresa y publich.— Ara bé: ¿hi ha autors capassos de fer bona prosa dramática ó teatral? ¿Hi ha empresaris que las acceptin? ¿Hi ha públich que las admeti?

L'autor dramátic necessita, com tot autor, talent propi, però més que cap altre autor ha menester lo que se' n pot dir talent d'oportunitat, sens confóndrel ab lo talent purament lucratiu, que consisteix en escriure, tinguent per únich ideal un rédit més ó menysquantíós. Lo talent exclusiva y fins voldria dir miserablement lucratiu, es lo talent del desventurat que' s casa per amor y sòls per amor del dot de sa muller. No, no' m referesch á ell, sino al bon acert en enmotllarse, dins lo decálech, dins lo sentit comú del art, al gust, á la predisposició, á las eczigencias del públich. Ja veus que la qüestió' s presenta bastant complecsa, y complecsa ha d'esser, per tant, la contesta que mereix. La capassitat d'escriure prosa y bona prosa dramática no naix espontáneament: ha d'adquirirse, ha de formarse, com la de versificar correctament pera' l teatro, y desprendiment y abnegació s'ha de menester per aventurarse á sacrificar l'éczit probable —per la part de forma— d'una producció en vers, á un' altra ó á la matexa escrita en prosa.

Joaquim Riera y Bertran, Girona y abril 1871 <sup>200</sup>

De ben segur que Arús era coneixedor d'aquesta reflexió de Riera i Bertran, que apareixia publicada pocs mesos abans que ell comencés a escriure el seu drama. Però és que Arús, sis o nou anys abans que aparegués aquest reclam i es posés de manifest la necessitat de modernitzar el teatre català, ja havia escrit el drama contemporani i en prosa *Lladres de ciutat*. El seu segon intent tampoc serà valorat. I Feliu i Codina passarà

<sup>199</sup> X. FÀBREGAS, *Història del teatre català*, p. 130.

<sup>200</sup> *La Renaxensa*, núm. 7, 3/5/1871, p. 87-89.

per l'introducció de la prosa al drama català als llibres d'història de la literatura amb *Una gra de mesc* (1883).

### **3.5. El teatre de màgia: *La Llúcia dels cabells de plata. Tragèdia màgica catalana de guassa, en 3 actes i 12 quadros (1871)***

Aquesta és una de les obres que va reportar més èxits a Arús. La qualifica de “tragèdia”, però en remarca el caràcter jocós (“de guasa”) i fantàstic (remetent al teatre de màgia). Com ja hem vist anteriorment, Arús és un autor a qui agrada relativitzar els gèneres, més encara si té una intenció paròdica.

Se'n conserven tres manuscrits a la BPA, junt amb dos exemplars editats el 1871 que contenen anotacions de l'autor. En aquestes esmenes als exemplars de la primera edició hi afegeix animals o figures mitològiques entre els personatges: “mico, Drach, Un monstro” i “Cíclople, Ter[ ]sicore, Vulcano.” Inclou correccions com ratllar “Trajedia” i substituir-la per “Primera comedia de magia”, canvis o supressions d'escena i fins del preu de l'obra.

Els retocs d'aquests dos exemplars inclouen entre parèntesis que es tracta una “2<sup>a</sup> edició completament corretjada”, en què se substitueixen també les referències a l’Olimpo en la primera funció donada per la Tertulia Catalana” i s’hi afegeix el nom dels teatres Espanyol i Zarzuela.

Els tres manuscrits que es conseven a la BPA (Arús VII-9) consisteixen en un d'autògraf de tres lligalls, un segon de tres lligalls amb lletra de copista i amb l'anotació final de “Tirso”, amb correccions i afegitons al text, amb llapis i ploma. Un tercer manuscrit, d'un sol lligall, té per capçalera “Adicions” a “La Llússia dels cabells de plata” i com a colofó “Al exemplar”, amb cal·ligrafia que podria ser de l'autor.

*La Llúcia dels cabells de plata* va ser escrita a finals de 1871 i es va publicar aquest mateix any per l'Establiment Tipogràfic de Lluís Fiol y Gros. Segons l'edició, va ser estrenada per la Tertúlia Catalana al Teatre de l'Olimpo la nit del dijous de 28/12/1871, o sigui la nit dels Sants Innocents. Però no va ser representada en un teatre comercial fins l'any següent, al Teatre de la Zarzuela. A final d'aquest mes va anunciar que “Se está ensayando la magia catalana “La Llússia dels cabells de plata.”<sup>201</sup>

El llibret està signat amb les inicials R. A. y A i s’hi indica que: “La música ha sigut composta per en Joan Baladía de qui es també la preciosa lletra del vals que ‘s canta en lo tercer quadro del últim acte.”

---

<sup>201</sup> *La Independencia*, núm. 755, 31/3/1872, p. 1922.



Joan Baladia era el president de la Tertúlia Catalana l'any 1871, o sigui l'any de l'escriptura d'aquesta obra, en què Arús ocupava el càrrec de tresorer. La premsa de l'època informa que també en va fer part de la música "Laureano Carreras":

Por la casa editorial de don Andres Vidal y Roger se ha publicado la americana que compuso para la comedia [de] magia "La Lluçia dels cabells de plata" el joven compositor don Laureano Carreras.<sup>202</sup>

*La Lluçia dels cabells de plata* està dedicada a l'esmentat Joan Baladia i Castellar. La retòrica, però efusiva dedicatòria, és una *captatio benevolentiae*, a través de la qual atorga tot el protagonisme a l'homenatjat:

#### A N'EN JOAN BALADÍA Y CASTELLAR

Com lo navegant que veu prompte lo naufragi de la nau que'l conduheix, debia jo ampararme d'una salvadora taula pera portar aquesta comedia á felis port, siga donchs aquesta lo teu nom y perdónam l'egoisme que he tingut al usarlo.

L'autor

És la primera comèdia de màgia que escriu l'autor i també la seva primera obra que consta explícitament que va ser musicada. Que li reportés l'èxit que no va tenir amb altres obres explica possiblement el fet que Arús insistís en el gènere i que més endavant apareguessin més obres seves amb acompanyament musical, com veurem.

Aquest aspecte té a veure, és clar, amb les condicions amb què podia comptar en els seus inicis com autor dramàtic.<sup>203</sup> S'entén que la infraestructura teatral de la Tertúlia Catalana, composta majoritàriament per actors afeccionats que realitzaven les seves funcions al "teatret" de l'Olimpo, no oferia les condicions necessàries per a representar prou lluïdament una obra d'aquestes característiques. Malgrat tot, Arús es va aventurar amb la provatura d'una incursió en aquest gènere. Les característiques d'aquesta obra suposen, per tant, una consolidació en la trajectòria dramàtica d'Arús. Si bé la preestrena es va fer al Teatre de l'Olimpo, en una funció particular, la seva presentació oficial es va realitzar mesos després al teatre comercial de la Zarzuela. L'anunci de la posada en escena ja advertia que aquesta obra requeria d'una preparació escenogràfica especial.

La Sociedad "Tertulia catalana," instalada en el lindo teatro del Olimpo y cuyos bailes de máscaras han sido lucidísimos en el pasado Carnaval, dispone para el próximo jueves una variada funcion en la que á mas del estreno de una pieza, tomará parte el conocido prestigiatador, sócio de la empresada sociedad don Enrique Santies. Siguen activándose

---

<sup>202</sup> *La Independencia*, 27/7/1872. J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 283-284, indica que l'obra està musicada per "Joan Baladia i L. Carreras."

<sup>203</sup> A *Lo Comte En Jaume* (1869) ja existeixen lletres de cançons susceptibles de ser musicats. Però no hi ha constància que aquests fragments de l'obra tinguessin acompanyament instrumental.

los ensayos para poner en escena la semana entrante la comedia de magia “La Lluçia dels cabells de plata,” á cuyo fin se construyen los aparatos y accesorios necesarios.<sup>204</sup>

També ho fa el *Diario de Barcelona*, que n’anuncia l’escena imminent al Teatre Español, que no em costa que es produís:

El próximo domingo se estrenará en el teatro Español la comedia de magia en tres actos y 19 cuadros titulada: “La Lluçia dels cabells de plata,” obra original de un conocido literato de esta capital, la cual será puesta en escena con todo el aparato que requiere su argumento.<sup>205</sup>

Ara bé, tot i que el pas al Teatre Zarzuela afavoreix la realització tècnica i que suposa un pas al teatre comercial, l’obra estava predestinada a un públic pertanyent a les classes populars, més avesat a un espectacle amè i a l’efectisme de la comèdia de màgia. Aquesta associació és la que palesen els comentaris del Brusi, en l’anunci de la seva l’estrena:

Sin pretensiones de ninguna especie se han inaugurado estos últimos dias las funciones dramáticas en el Teatro Zarzuela. Como el precio es tan módico, pues solo cuesta un real, no ha faltado concurrencia a algunos espectáculos que se han dado./ Entre otras mejoras que se hacen en dicho teatro, la mas notable será sustituir el antiguo toldo, que el año pasado estaba ya muy deteriorado, por otro completamente nuevo. Se nos ha dicho que próximamente se pondrá en escena la comedia catalana de magia, titulada, “La Lluçia dels cabells de plata,” en cuyos bailes tomará parte la pareja Cadena Salud, procedente del cuerpo coreográfico del Teatro Principal.<sup>206</sup>

L’*Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1873* també remarca la representació de *La Lluçia dels cabells de plata* en aquest teatre, que qualifica amb la denominació popular de “barracon.”<sup>207</sup>

Com podem comprovar, el tractament de la premsa va ser favorable a la seva estrena pública, i donava la notícia de la bona resposta i assistència del públic. De la primera representació particular, en canvi, no apareix cap comentari als diaris. El fulletó imprès de l’obra només ofereix la data de l’estrena particular a l’Olimpo i Galofré recull la data d’estrena al Teatre de la Zarzuela el 19/5/1872. Aquesta informació lligaria amb l’apareguda al diari *La Independencia*, que parla de la sisena i setena representació de *La Lluçia* el dia 27 de maig de 1872:

Los teatros del paseo de Gracia se vieron ayer tarde concurridisimos, y la inseguridad del tiempo hizo que por la noche fuera menos numerosa la concurrencia. Esto no obstante el teatro de “la Zarzuela” con motivo de ponerse en escena la sesta y séptima representacion de la “Llussia dels cabells de plata,” primera comedia de magia escrita

---

<sup>204</sup> *La Independencia*, 20/2/1872.

<sup>205</sup> *Diario de Barcelona*, 7/4/1872.

<sup>206</sup> *Diario de Barcelona*, 14/3/1872.

<sup>207</sup> *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1873*, Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1872, p. 76.

en catalan por nuestro amigo don Rosendo Arús y Arderius, se vió favorecido de un numeroso público que aplaudió repetidas veces, haciendo repetir las coplas de la americana del segundo acto.<sup>208</sup>

A meitat de juny la premsa encara es feia ressò de l'èxit de *La Llúcia dels cabells de plata* al Teatre de la Zarzuela:

En el teatro de la zarzuela continúa representándose con éxito la comedia de magia *La Llúcia dels cabells de plata*. Anoche en la americana que se canta en el segundo acto, improvisáronse dos coplas salpicadas de alusiones políticas de actualidad, que fueron muy aplaudidas.<sup>209</sup>

Aquest èxit de *La Llúcia dels cabells de plata*, que fa que el local no pugui encabir tots els assistents que sol·liciten l'entrada i se'n facin funcions dobles, portarà Arús a anunciar la futura representació d'una altra peça de màgia, no localitzada i que sembla que no va ser representada, *Los misteris de l'infern*:

Para el teatro de la zarzuela es una verdadera mina la comedia catalana de magia la "Llúcia del cabells de Plata." Las dos representaciones que de la misma ayer se dieron, lograron atraer tantísima concurrencia que particularmente en la de la tarde tuvieron que retirarse infinidad de personas por no quedar una localidad vacía. Su joven autor nuestro amigo Rosendo Arus y Arderius está terminando otro drama tambien de magia y de grandioso espectáculo que llevará por título "Los misteris del infern."<sup>210</sup>

Els personatges d'aquesta obra són els següent:

|                      |                         |
|----------------------|-------------------------|
| LLUCIA.              | SIMON, criats del Duch. |
| ESPERANSA.           | LLOGARI, " "            |
| CLOTO. No parlan.    | LO DESTÍ                |
| LAQUISIS. " "        | SABRIUS, encantador.    |
| ATROPOS. " "         | GENI.                   |
| DUCH DE VALLVIDRERA. | UN CRIAT.               |
| MACARI, criat seu.   |                         |

Criats, patjes, serveys, ninfes, sátires, etc., etc.. Com mes siguin mes efectes.

*La Llúcia dels cabells de plata* té un argument senzill, però farcit d'efectes escènics i de passatges humorístics. Llúcia és una jove que ha estat criada des de petita per casar-la amb el Duc de Vallvidrera, un tirà amb poders màgics. Quan arriba l'hora la vella criada Esperansa, presa d'un encanteri pel qual ha perdut la seva joventut, l'adoctrina sobre la seva condició de futura dona i súbdita del Duch, cosa de la qual hauria d'estar agraïda:

Mansa coloma ensenyada  
á menjar en lo palmell  
del duenyo que l'ha criada,

<sup>208</sup> *La Independencia*, 27/5/1872.

<sup>209</sup> *La Independencia*, núm. 892, 17/6/1872, p. 3631.

<sup>210</sup> *La Independencia*, núm. 879, 10/6/1872, p. 3474. També es refereix a *Los misteris de l'infern. Màgia en 4 actes i en vers*, *La Renaxensa*, núm.11, 1/7/1872

á casa seva mateix,  
no savent mourer las alas  
may en volar pensareu,  
evitant qu'un cassador  
vos fereixi mortalment.

[...]

No es lluny l'horas convinguda:  
á las nou d'aquí marxem  
y sou l'esposa del Duch,  
tant prompte toquin las deu.

(Escena V, acte I)

Però Llúcia se sent contrariada per la seva situació, ja que ha d'abandonar la casa on viu per anar amb el Duch. No ho té clar i el canvi de vida li planteja interrogants, que pretén resoldre mirant-se en el reflex de l'aigua del pou. No entén per què el Duch la desitja i espera sortir de dubtes descobrint la seva identitat: “Diu que'm vol perque so maca, / perque es de plata'l cavell / perque tinch... ¿Y si em mirava...? / Yo aixís podria saber / si diu vritat ó mentida.” (Escena VI, acte I) Aleshores, en pujar la galleda d'aigua, apareix Federich, que li explica que el seu destí a la vida era trobar-la:

Federich— Des que m'han calsat espuela  
y'l costat porto l'espasa,  
que rodo de Ceca a Meca  
per veure si puch trovarte:  
Sabia que d'un bruixot,  
fa molt temps erats esclava,  
mes descobrir no podia  
lo lloch on te guardava.  
ahí em fico en una cova  
que'n aquest pou dona entrada,  
ja buscava la sortida  
quant tot plegat veig que baixa  
una galleda, l'amarro,  
tiras tú y en lloch de l'aiga  
treus el noble Federich  
que de genolls á tas plantas (S'agenolla)  
te diu ab veu de guerrero: (Solemnitat)  
He jurat jo lo salvarta  
y lo que juro compleixo;  
te salvaré noble dama  
en que sigui mes difícil  
que conquistar á Granada.

(Escena VII, acte II)

Federich recupera més tard el seu antic criat, en Macari, –que també era víctima d'un encanteri– perquè es troba un anell que en fregar-lo fa aparèixer el Geni, el seu aliat al llarg de la comèdia. Federich i Macari fan un primer intent d'alliberar la Llúcia del castell del Duch, en unes escenes divertides en què l'enfrontament dels dos senyors

segueix paral·lel a les situacions còmiques dels seus respectius criats, que són uns personatges insubordinats i ociosos. L'intent resultarà fallit, però continuaran intentant alliberar-la fent incursions al castell. El Duch i Federich s'enfrontaran repetidament en una lluita en què els dos contrincants compten amb recursos màgics i l'ajut poderós dels seus respectius genis: el Geni abonarà els interessos de Federich i Sabrius els del Duch.

Sabrius, coneixedor dels poders de Federich, recomana al Duch que mati la Llúcia o bé li faci un encanteri per evitar que se l'enduguin del castell. L'encanteri consisteix a convertir la Llúcia en un mirall. Però l'operació no els acaba de funcionar, ja que Federich, que compta amb la complicitat d'Esperansa, desfà la infal·libilitat de l'encanteri amb la seva presència a la conjura. Esperansa ha canviat l'aptitud d'obediència al seu senyor, ja que Federich li ha promès que, si col·labora amb ell, podrà retornar a la seva antiga joventesa i retrobar el seu antic amant. Un amant que resultarà ser Macari.

La comèdia es resol amb la visita de Federich i Macari al personatge Lo Destino, que els oferirà la clau per alliberar la Llúcia de l'encanteri. Aquest personatge, que apareix acompanyat d'altres deïtats com Cloto, Laquessis i Atropos, recomana a Federich que prengui el martell a Vulcano per poder trencar el mirall i així alliberar la Llúcia. A les dotze Federich trenca el mirall amb el martell i allibera la Llúcia, a la vegada que Esperansa retorna a la seva joventut i Macari la reconeix com el seu antic amor. L'antic castell s'enfonsa i apareix el palau que el Geni havia previst que naixés amb la destrucció de l'encanteri: “un magestuos palau fabricat tant sols ab mármol, ágata y pórfido, per metalls plata y or y per vidres, ópals, diamants, rubis y esmeraldas.” (Escena IV, acte III)

La darrera escena de l'obra es clou al nou palau de Federich, amb les dues parelles de senyor i criats; també els criats del Duch, als quals se'ls afegeixen un cor que canta i unes nimfes que ballen la composició final, d'un clar contingut relacionat amb la Societat del Born:<sup>211</sup>

Vinga gresca  
vinga boyra,  
vinga xela,  
festa en gran,  
y fogueras  
ben encesas  
las quitxallas

---

<sup>211</sup> Dels lemes habituals de la propaganda de la Societat del Born en destaquen, al costat de “Filantropía y diversió”, el de “Gresca y boyra”

saltarán.  
Viva, viva  
la nit bona  
la mes bona  
de tot l'any,  
qu'es hermosa  
la vesprada  
la vesprada  
de San Joan!

Aquesta imatgeria que ens presenta Arús és, però, una innovació relativa, perquè ja existien uns precedents coneguts al teatre universal que explotaven el tema de la nit de sant Joan i la mitologia popular, i perquè la comèdia de màgia espanyola comptava ja amb molta tradició al nostre país. Aquest gènere és un dels que obtenen més èxit en el teatre espanyol de la primera meitat del segle XIX, provinent d'una important tradició que ja existia al segle XVIII.<sup>212</sup> Juan Eugenio Hartzenbusch havia estrenat amb molts bons resultats *La redoma encantada* trenta anys abans que Arús redactés *La Llúcia*.<sup>213</sup> Un exemple d'aquesta presència de les comèdies de màgia i les peces fantàstiques als teatres catalans és l'èxit que manté durant anys a les cartelleres de Barcelona *Urganda la desconocida*.<sup>214</sup>

A *La Llúcia dels cabells de plata* es trenca amb els tòpics romàntics dels ambients nebulosos carregats de misteri, els bruixots malvats i els foscos sortilegis. Arús ens ofereix una “tragedia mágica” amb final feliç, on la lluita entre el bé i el mal consisteix en un joc divertit d'efectes escènics i fantasia. També desapareix el pes de les figures de l'heroi i del malvat, ja que els tòpics cavallerescos es dilueixen en un enfrontament en què tot s'hi val la màgia. No hi ha lloc per a les passions romàntiques perquè el món que descriu està determinat, grotescament, per voluntats sobrenaturals; però també un món mogut per desitjos prosaics i accions quotidianes. En aquest darrer aspecte hi podríem veure alguns elements paròdics del gènere romàntic: com hem vist a l'apartat de *Lo Comte En Jaume*, que manté moltes similituds amb aquesta obra, la paròdia es construeix a partir de recursos com la degradació i el trencament del decòrum dels personatges originals. El poderós Duch de Vallvidrera, per posar un exemple, no

---

<sup>212</sup> J. RUBIO JIMÉNEZ; Ermanno CALDERA; Antonietta CALDERONE, “El teatro en el siglo XIX.” *Historia del teatro en España*, Madrid: Taurus, 1983, p. 434-438.

<sup>213</sup> *La redoma encantada*, Madrid: Repullés, 1844.

<sup>214</sup> Aquesta obra classificada com a “mágica” és un dels puntals de les cartelleres barcelonines entre 1859 i el 1864. C. MORELL, afirma que amb 74 representacions fou “l'obra més representada del teatre castellà i de tot el teatre fet a Barcelona entre 1859 i 1864.” *El teatre de Serafí Pitarra*, p. 167. Ja veurem que Arús s'hi referirà a *La patum, pim, pam, pum*. F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 644, apunta que Jaume Piquet va fer una traducció d'aquesta comèdia de màgia amb el nom d'*Urganda la desconeguda o El castell de Fraga*.

manté l'autoritat sobre els seus criats perquè les seves armes estan embruixades i no els poden fer res:

Simon– Tot lo del art de la bruixeria es aixis. Lo que fem quant está enfadat es fer veurer que som morts y quant li passa l'enfado ja ens veus bons y trempats. Si ens tira un tiro la bala se fon com si fos de sabó; si ve ab espasa ó punyal, ¡flis! ens traspasa de devo, pero quant treu l'eyna la carn torna a son puesto com si res hagués estat.

Macari– ¡Ay caratsus!

Simon– Uy á mi m'ha mort trenta ó quaranta vegadas ja; per xo no'm faig gens de cas.

(Escena IV, acte I)

Tot i que també hi ha moments en què la paròdia és directa, com en aquests versos estrefets del Don Juan de José Zorrilla, que imitarà en *El nuevo Tenorio*:

Duch– ¡Ah! no es cert angel d'amor,  
que el que sempre ha sigut pobra  
si's treu miseria de sobra  
respira doble millor.

(Escena III, acte II)

Arús explota un tema tòpic i recurrent a la literatura, la noia que no es vol casar per obligació i que és alliberada pel seu príncep blau, al qual afegeix, no només elements fantàstics que ja existien a d'altres versions narratives de temes semblants, sinó també elements de la imatgeria pagana popular i de la mitologia clàssica. El fet que apareguin deïtats clàssiques imaginem que no es deu a cap influència literària concreta, sinó que més aviat deu està relacionat amb components culturals de la maçoneria.<sup>215</sup> L'aparició de personatges fantàstics que pertanyen a l'imaginari popular i rural, en canvi, caldria relacionar-la amb referents de la cultura popular com la Societat del Born. I és clar, també amb la laïcitat que propugnava l'autor.

Mereixen ser subratllats els aspectes relacionats amb la temporalitat. L'acció transcorre en poc temps, en unes quatre o cinc hores de la vigília de sant Joan, de connotacions màgiques i de llarga fortuna literària. Les referències a l'avanç del temps apareixen en diversos moments de l'obra, especialment quan s'acosta el desenllaç, el moment de desfer l'encanteri. La possibilitat d'alliberar la Llúcia de l'encanteri de què és víctima només es pot donar a les dotze de la nit. Per aquesta raó l'acció de l'obra

---

<sup>215</sup> Cal anotar que a la darrera escena de *La Llúcia dels cabells de plata*, al palau que reneix de la destrucció del castell del Duch, s'indica que romanen a un temple d'argent amb columnes d'or: "Al fondo un templet de plata ahont van á seurer en Federich y la Lucia, tenint á son costat en Macari y l'Esperansa. Lo coro canta, y varias ninfas executan un ball." p. 55.

avança en una lluita contra-rellotge, en què les referències al pas del temps van acompanyades de preocupació. La data del dia també conté una carrega simbòlica important, ja que es tracta de la nit de sant Joan, que remet al canvi d'estació i a la mitologia pagana, que caldria associar amb el canvi que implica en la situació dels personatges i amb l'aparició de les nimfes. Un altre aspecte relacionat amb el temps és el paper que hi juga el personatge de Lo Destino, acompanyat per les Moires (Cloto, Laquessis i Antropos, "La primera te la filosa, la segona fa ballar lo fus y l'altre ab unas estissoras á la ma tallant algun fil de 'n tant en tant"), aportarà la solució a l'angoixa que Federich sent per la proximitat de la mitjanit. Lo Destino, gens amoïnat pel temps, oferirà la informació que necessita per desfer l'encanteri: cal que trenqui el mirall on està empresonada la Llúcia amb el martell que li ha de prendre a Vulcano. Lo Destino no mostra cap inquietud, perquè el futur ja està predeterminat:

Lo Destino– (Ab veu solemne)  
¿Qui será el que turbar gosa  
de ma morada al silenci?  
¿Qui preten que jo llensi  
la quietud d'allá hont reposa?  
Federich– Vos vinch á fé una pregunta  
y m'esgaya la resposta,  
si be qu'el desitx l'apunta  
acavarla molt me costa.  
Lo Destino– Plor indican tas parpellas,  
ta boca no riu ufana;  
contam las tevas querellas.  
Federich– ¿Sentiu aquesta campana?  
Lo Destino– Be si, y qu'es? (Cambiant de tó)  
Federich– Tocan las onse.  
Lo Destino– Y d'aquí una hora las dotse.  
Federich– Hora per mi fatal.  
Lo Destino– No desmayis.  
Federich– ¿Sabeu...?  
Lo Destino– Si: vuy protegerite.  
Federich– Oh gracias.

(Escena I, acte III)

L'autor relativitza la situació històrica en què està ambientada l'obra, en què apareixen anacronismes repetidament. Les indicacions inicials ja remarquen aquesta localització històrica volgudament ambigua, malgrat que s'emmarqui al segle VIII:

La acció passa en lo sigle VIII.–Prou hi haurá algun  
sabi, que dirá que l'autor no te escrupolositat històrica, pero...  
¿qué hi farem? Tant n'hi ha y bon pes.

[...]

Se recomana veritat històrica en trages y accesoris. Ja que  
l'autor no ho segueix, que ho segueixin els demés y vajin els  
uns pel altre.



Aquesta ambientació medieval es dissol amb l'aparició d'anacronismes, uns de caràcter genèric, i molts altres relacionats amb el *topos* barceloní que acostuma a retratar Arús. Així, els criats juguen a cartes, es parla dels teatres, dels diaris, es disparen pistoles, o com hem vist a altres obres, es parla d'un tema apreciat per Arús, els toros. També apareixen diferents cossos policíacs, com comentaré més endavant. Es tracta dels anacronismes habituals a què recorria a *Lo Comte En Jaume*, però que s'amplien amb aparicions més contemporànies o pròximes a l'autor: la referència a "mussiu Arban", a la fama de la disciplina que impartia al Col·legi Valdèmia, o bé en la consideració de "menestral" que fa Macari quan es refereix al Geni.<sup>216</sup> De tots aquests anacronismes, els més interessants, i que reproduïxo, són els que esmenten el pla del Born i la lletra de la cançó del segon acte, una americana en què s'elogia la bellesa de la Llúcia:

Duch– y si'us en aneu al Born  
 ab lo cistallet al bras,  
 els almogavers que rodin  
 per lli lo ranxo esperant,  
 al veurer tanta de gracia  
 sens fer cas de las ninyeras,  
 dirant ab veu de cipayo:  
 ¡viva lo brillo del pla!

(Escena III, acte I)

Llogari– Jo'n soch un negrito  
 que vinch de l'Habana,  
 tinch blancas las dents  
 si negre la cara.  
 (Los criats responen á coro)  
 Es vritat  
 bum, bum, bum,  
 es mes negre  
 que lo fum.  
 (Torna la veu)  
 [...]  
 Deu me donguí sempre  
 nenas catalanas  
 que son sens disputa  
 del mon las mes macas.  
 (Responen los criats)  
 Com s'esplica  
 bum, bum, bum

<sup>216</sup> Mr. Arban va desaparèixer el 7/10/1849 quan realitzava un espectacle a un globus aerostàtic. Josep COROLEU, *Memorias de un menestral de Barcelona (1792-1854)*, Barcelona: José Asmarats Editor, 1916, p. 329-330; Antoni VALLESCA, *Efemérides barcelonesas del siglo XIX*, Monografias históricas de Barcelona, Ediciones Librería Millá, 1946, p. 72-73; Manuel ROCAMORA, *Historia de la navegación aérea en Barcelona*, Barcelona: José Porter, 1948. Sobre la seva presència en la literatura, V. X. VALL, "La ciència en la poesia catalana del segle XIX", p. 17. En altres treballs relatius a Bartrina ha aportat més notícies sobre el projecte de novel·la d'aquest autor sobre Arban.

com las fila  
no es ell ruch  
(Torna la veu)  
Mes de totas ellas  
per dursen la palma  
cap com donya Llusia  
dels cabells de plata.  
Es vritat  
bum, bum, bum,  
cosa es clara  
com la llum.

(Escena II, acte VII)

Segons la premsa, aquesta cançó que pren connotacions polítiques va tenir molt d'èxit:

En el teatro de la zarzuela continúa representandose con éxito la comedia de magia *La Llussia dels cabells de plata*. Anoche en la americana que se canta en el segundo acto, improvisáronse dos coplas salpicadas de alusiones políticas de actualidad, que fueron muy aplaudidas.<sup>217</sup>

I és que *La Llúcia dels cabells de plata* no és aliena al missatge ideològic, tan freqüent a les obres d'Arús. Es tracta d'un contingut polític subliminal, que apareix puntualment sobretot mitjançant la introducció d'anacronismes, però també a través d'un sentit parabòlic del contingut de l'obra. L'exemple més evident en el primer cas és l'aparició dels cossos policíacs contemporanis, fins en tres ocasions. Els comentaris que se'n desprenen no semblen pas gratuïts, ja que no surten molt ben parats, i tampoc venen a tomb a l'obra:

Federich– Home ja'n faria de policia.

Geni– No hi nascut jo per ser dropo.

(Escena IX, acte I)

Macari– Dehuen ser cassadors sense llicencia. Aquesta guardia civil no vigila gens...

(Escena II, acte I)

Federich– Mirat, vesten per aqueix carrer, jo'l desafio y al anarse ell á treurer l'espasa te tiras tu á sobre y l'agarrotas com si fossis un mosso de la esquadra.

(Escena II, acte I)

La paràbola política s'estableix a l'argument i a l'acció. Primer, perquè prevaldrà la justícia davant el despotisme del Duch, que vol casar-se amb la Llúcia sense el seu consentiment. No és difícil veure en aquest fet una lectura política, concretament antimonàrquica. Malgrat que els dos cavallers són en principi senyors, Federich no ens és descrit amb un títol nobiliari com el del Duch a la taula de personatges, sinó que el seu nom vindrà acompanyat de punts suspensius (*“Frederich,*

---

<sup>217</sup>*La Independencia*, núm. 892, 17/6/1872, p. 3631.

de...” i “*Duch de Vallvidrera*”). La imatge de Federich no resulta tan negativa, ja que no queda associada a la idea de senyor poderós amb què carrega del Duch, sinó simplement a la d'un cavaller. També, perquè el personatge del Duch apareixerà com un noble tirà i capriciós, a l'estil de *Lo Comte En Jaume*:

Duch— No sigas tonto. Tant poderós com jo no hi ha altre sobre la terra. Si'n duptas  
may te faig penjar en la forca de mon castell. ¿Duptas de mon poder, digas?  
Simó— No mon senyor; may.

(Escena I, acte I)

Però aquesta lectura política també s'exerceix des del rol que juguen els criats. De manera semblant al personatge de Pere Nolasco de *Lo Comte En Jaume*, aquí els criats també són uns individus burletes, insubordinats i ociosos. De fet la comèdia té moments en què s'estableixen dos mons paral·lels, el dels senyors i el dels criats. Aquests darrers més avesats a l'escapisme en els seus deures, al joc i a la barrila. Els criats dels dos senyors celebraran plegats l'alliberament de la Llúcia i al llarg de les escenes evitaran confrontar-se a causa d'uns interessos que no són els seus. Repetidament els criats dels dos senyors coincideixen en el joc, la música i la broma. Mentre els senyors batallen per qüestions no terrenals, els criats, o sigui el poble, s'agermanen per gaudir de l'oci:

Llogari— ¡Si'l Duch t'arreplega...!  
Macari— Estich curant d'espants. Mes vos temo á vosaltres  
que á n'ell. Jo sempre ho dich si'ls nostres  
amos se matan, porque ens hem de aborrrir los  
criats.  
Llogari— Tambe penso aixis. ¿Veus? t'hi vist entrar y  
lo que tinch mes lluny del pensament es lo ferte  
cap mal.  
Macari— ¡Bravo home! ¡Vinga la ma! (Allarga la ma y tots  
li estrenyan.)

(Escena V, acte III)

L'èxit que va obtenir *La Llúcia dels cabells de plata*, però, està possiblement més relacionat amb el gènere, o sigui una obra entretinguda, musicada i carregada d'efectes escenogràfics, que no amb l'acceptació de les seves qualitats literàries. Així i tot, és una llàstima que els estudiosos del teatre s'hagin limitat a comentar que aquesta havia estat la primera comèdia de màgia en català, o que va ser l'obra amb més èxit de l'autor, o encara que no aportava cap qualitat literària. Fa la sensació que aquestes valoracions crítiques no anaven acompanyades d'una lectura de l'obra. Ni tampoc d'una aproximació a l'estudi de la cartellera de l'època.

Per posar un exemple d'aquest darrer punt: en el procés de recerca d'informació relacionada amb aquesta obra em vaig poder assabentar de l'existència d'una peça amb un nom similar, "*La Llúcia dels cabells d'or*." La referència d'aquesta peça la vaig localitzar a un *Catálogo de expedientes de censura*.<sup>218</sup> Es tracta d'una obra presentada a la censura per Joaquim Dimas, per a ser representada al Teatre Odeon, amb data del 10-25/10/1866. No he trobat més informacions sobre aquest títol semblant al de la comèdia d'Arús.<sup>219</sup> Encara que sovint apareix aquest títol, en lloc de *La Llúcia dels cabells de plata*, en entrades enciclopèdiques sobre d'Arús, no sembla probable que l'autoria d'aquesta *Llúcia dels cabells d'or* de l'any 1866 correspongui a Arús, ja que ni apareix cap referència entre els papers personals d'Arús que insinuï una redacció anterior a 1871 de *La Llúcia dels cabells de plata* ni tampoc cap indicatiu que estableixi una relació entre aquests dos títols.<sup>220</sup> També perquè, si en el cas de *Lo senyor Pere* han perviscut rastres sobre el seu pas per la censura i de la seva redacció, és probable que d'una obra seva redactada el mateix any també n'hagués quedat algun indicatiu. Tot i que, tal i com demostra l'exemple de la investigació de Carme Morell sobre Frederic Soler, aquesta darrera suposició que descarta l'autoria d'Arús tampoc té molta consistència: no s'havia tingut en compte que Frederic Soler havia estrenat a la vegada *L'esquella de la torratxa* i el *Juan Fivaller*, entre altres raons perquè d'aquest darrer drama no havia sobreviscut cap manuscrit que el vinculés amb Soler.<sup>221</sup> Ens quedarà l'interrogant de saber qui fou l'autor de *La Llúcia dels cabells d'or* i sobre si existeix alguna relació entre aquest títol i la comèdia de màgia d'Arús.

Cal qüestionar el tòpic repetit per quasi totes les valoracions de l'obra segons el qual *La Llúcia dels cabells de plata* havia estat la primera comèdia de màgia escrita en català. Rossend Arús ha passat a la història de la literatura catalana, si més no a la seva lletra petita, gràcies a aquest mèrit i a alguna altra originalitat. Sense ànim de prendre-li protagonisme, caldria relativitzar el seu paper com a pioner del teatre de màgia català. El cas és similar al de la controvèrsia sobre qui va ser l'autor que va escriure el primer drama català.

---

<sup>218</sup> Natividad MORENO GARBALYO, *Catálogo de los documentos referentes a las diversiones públicas, conservado por el Archivo Histórico Nacional*, Madrid: Dirección General de los archivos y bibliotecas, 1959, p. 374. L'entrada de *La Llúcia dels cabells d'or* correspon al ms. 4815.

<sup>219</sup> J. YXART, "Teatre català. Ensaig històric-crítich", p. 119, recull una obra amb el títol *Llúcia dels cabells de plata*, estrenada el 1858 i d'autor anònim, que podria guardar alguna relació amb l'altre títol.

<sup>220</sup> X. FÀBREGAS, *Història del teatre català*, p. 196, dona el nom de *La Llúcia dels cabells d'or*, en comptes de *La Llúcia dels cabells de plata*. Però caldria considerar l'aparició d'aquest títol com un error, que es reproduïx a l'índex, ja que es refereix a la comèdia de 1872.

<sup>221</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafí Pitarra*, p. 194-211.

Veiem què diuen aquests crítics sobre *La Llúcia dels cabells de plata*. Començant per Maluquer, que tot i que arremet contra Arús i que les seves afirmacions són realment injustes, no cau en el recurs fàcil de reproduir el tòpic sobre “la primera comèdia de màgia en català”:

Conreuhada en la sarsuela la parodia, la de la castellana escena y de la francesa s’hi han vist representadas ab igual música qu’en l’original, per lo que ab aixó res hi ha guanyat la catalana [...]

Ditas representacions serveixen mellor que pera donar nom a’una llengua, per embrutirla, per só’ls catalans de cor veyan ab greu de l’anima que ditas obras cómicas–liricas–bailables fossen en catalá escritas.

Género entre bufo y serio, part prenent de comedia y opereta, ab ayres de la terra y barreja á lo Lecop y Offembach, son las comedias de mágica qu’entre’l públich de certa classe sson tan celebradas. Traduhidas algunas del castellá, com Los inferns de Madrid, originals altrás com *La Lussia dels cabells de plata* y *Lo Tamboriner*, no son molt recomenables baix cap concepte, fora l’última, pero entre ellas alsa’l cap una que á lo joliu y moral de son argument, l’hi acompanya una música d’en Rius ab bon xich de gust catalá; tal es l’anomenada Los set pecats capitals.<sup>222</sup>

Les referències a aquesta obra, començant per Francisco Maria de Tubino, i tota la resta segurament a partir de la seva valoració, repetiran el tòpic de batejar *La Llúcia dels cabells de plata* com “la primera comèdia de màgia catalana” o “en català.” És estrany que Tubino, bon coneixedor de tot el teatre català del XIX, hi caigués tot i reproduir el títol d’altres comèdies de màgia en català al seu catàleg de peces dramàtiques catalanes i bilingües i aportar una informació correctament documentada sobre el seu procés de representacions:

Su comedia de magia, *La Llucia dels cabells de plata*, primera obra de este género, en catalán, pasó del teatro de la sociedad a otro más amplio, donde fue repetida durante todo el verano de 1872.<sup>223</sup>

L’opinió de Conrad Roure no aporta una informació tan detallada i situa l’estrena de *La Llúcia dels cabells de plata* als jardins del Passeig de Gràcia, atorgant-li el mèrit, com havia fet Tubino, d’haver estat la primera del gènere escrita en català:

quince producciones en dos o más actos, dramas, comedias, etc., y la primera comedia de magia que se escribió en catalán, titulada *La Llúcia dels cabells de plata*, cuyo estreno, en uno de los Jardines del paseo de Gracia, constituyó un éxito.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> J. MALUQUER, *Teatre català. Estudi històric-crítich*, Barcelona: Imprenta de la Renaixensa, 1878, p. 42-43, associa Arús i *La Llúcia dels cabells de plata* amb el gènere bufo, una consideració injusta, ja que tot i que algunes obres d’aquest autor tenen un caràcter frívol i destinat a l’entreteniment de les classes populars, no podem oblidar la seva preocupació per introduir elements de cultura, adoctrinament i reflexió a les seves obres dramàtiques. També s’ha de tenir en compte les crítiques directes contra aquest gènere bufo que contenen obres seves com les revistes polítiques. Una crítica que coincideix amb l’exercida per part d’altres autors que cal situar en l’òrbita ideològica d’Arús. Una mostra d’això és l’article de Josep Roca i Roca, “Los Buffos Madrilenyas”, *La Renaxensa*, núm. 11, 1/7/1871, p. 133-134.

<sup>223</sup> F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 418.

Una simplificació que repetirà Josep M. Poblet a *Les arrels del teatre català*:

L'any 1871, per exemple, al Teatre Olimpo, i concretament el dia 28 de desembre, dona a conèixer *La Llúcia dels cabells de plata*, primera obra de màgia escrita en català, amb música del mestre Llorenç [Laureà] Carrera. A retenir, doncs, una data tan important en aquest estudi i el desenvolupament de la florida que comentem.<sup>225</sup>

Més encertats i prudents són els comentaris de Francesc Curet als seus estudis sobre teatre català en què apareix la referència a la *Llúcia dels cabells de plata*, que a més aporten una abundant llista de títols d'aquest gènere, alguns dels quals són difícils de localitzar avui dia, tot i que cal lamentar que no completi la informació respecte a aquest llistat d'obres.<sup>226</sup>

Entre les obres més reeixides, o almenys, les que varen merèixer la franca acceptació del públic, figuren les següents: *La Llúcia dels cabells de plata*, de Rossend Arús (tres actes i vint-i-quatre quadres); *L'art de la bruixeria*, de Conrad Roure i Eduard Vidal i Valenciano; *El cant de la Marsellesa* i *El rellotge del Montseny*, de N. Campmany i J. Molas i Casas; *Els set pecats capitals*, d'Andreu Brasés; [...] *El somni daurat*, obra també d'espectacle i fantasia amb música del mestre Nicolau Manent; *El pou de la veritat*, de Conrad Colomer; *El pont del diable*, de J. Feliu i Codina, *La volva d'or*, del mateix autor, *El lliri de plata*, comèdia de màgia, de Serrano i Boix, *La terra de Xauxa* –desconeixem el nom de l'autor–; *Els banys orientals*, sarsuela de costums barcelonins, lletra i música de Josep Coll i Britapaja; *La dona d'aigua*, comèdia fantàstica de Frederic Soler i Josep Feliu i Codina.<sup>227</sup>

Cal anotar que no totes les obres que cita Curet són comèdies de màgia i que el fragment es refereix als teatres d'estiu, on habitualment es representaven obres amb molt efectisme escenogràfic i altres variants dramatúrgiques. Realment, entre aquestes, cita prioritàriament la comèdia d'Arús, però en aquest cas no arriba a afirmar que hagi estat la primera comèdia màgica escrita en català, malgrat que *La Llúcia dels cabells de plata* hagi estat considerada la primera obra de màgia.

Una valoració menys precipitada i més documentada és la que es realitza al capítol “La nova literatura popular: tradició i modernitat” de la *Història de la Literatura Catalana*:

Ara, la comèdia de màgia inicia una presència regular als nostres escenaris com a derivació del costum de representar peces bufes amb motiu de la diada dels Sants Innocents. La primera obra que podem considerar característica del gènere és *La Llúcia dels cabells de plata*, de Rossend Arús.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> C. ROURE, *Memòries de Conrad Roure: recuerdos de mi larga vida*, vol. III, p. 261.

<sup>225</sup> J. M. POBLET, *Les arrels del teatre català*, p. 136-138.

<sup>226</sup> F. CURET, *Història del Teatre Català*, p. 182-183, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, p. 187.

<sup>227</sup> F. CURET, *Història del Teatre Català*, p. 182-183.

<sup>228</sup> *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, p. 65-66.

Una valoració matisada, que no pren cap mèrit a Arús, però que evita caure en una afirmació tan difícil de sustentar. Una aproximació al gènere que inclou una informació fonamental per rebatre l'afirmació anterior: ens parla del sàinet *El marquès cuinat o la família encantada*, de 1836, com a un precedent de la comèdia de màgia en català, encara que limitat per la migradesa tècnica dels escenaris populars de l'època.

És evident que Arús va obrir una bretxa amb la bona acceptació per part del públic de *La Llúcia dels cabells de plata*. A aquesta obra la seguiran una llarga llista de comèdies màgiques i peces fantàstiques, explotades per gran part dels autors dramàtics a partir del 1871 i destinades sovint al públic dels teatres d'estiu del Passeig de Gràcia.

### 3.6. El teatre al·legòric

#### 3.6.1. *Mai oblida l'amistat. Al·legoria a la memòria d'En Miquel Pujol i Santiñà, en 1 acte i en vers (1871)*

D'aquesta obra se'n conserva l'original a la BPA (Arús VII-8) i està recollida al llibre *Un pomet de Margaridoyas. Poesias póstumas d'en Miquel Pujol y Santiñá*.<sup>229</sup> Es tracta d'una peça de circumstàncies, d'una sola escena, escrita amb motiu de l'edició pòstuma de les poesies d'aquest company d'Arús i membre de la Tertúlia Catalana.<sup>230</sup> Està situada al llibre en forma d'epíleg i com indica l'acompanyament del títol es tracta d'una obra de caràcter al·legòric: “Al últim va una alegoria titulada *May oblida la amistat*, y una corona poética a la seva memoria.”

Després del recull de poesies de Miquel Pujol apareixen dues composicions poètiques de recordatori fúnebre i escrites en espanyol, dedicades a Ramon Pascual i Feliu<sup>231</sup> i a Joan Rodés i Ruíz.<sup>232</sup> Dos poemes dels quals en desconec l'autor, però que podrien ser d'Arús. Tot seguit dels poemes està situada *Mai oblida l'amistat*, una peça breu que abasta les pàgines 42-52. Està precedida d'una dedicatòria a Pujol, en què l'autor manifesta la seva fidelitat a l'amistat més enllà de l'existència, que és la idea amb què clou la peça.<sup>233</sup> Al final de l'obra segueix la corona poètica abans citada, titulada “Un dia trist”, amb data del 18 de març de 1871. Quan l'obra va ser impresa la premsa va informar que aquesta corona poètica estava escrita “por varios de sus consocios y amigos del finado”.<sup>234</sup>

Un dia trist  
Fou per mi dia de dol  
lo dia de la mort teva;  
d'aquell jorn l'ànima meva  
n'ha fet presa'l desconsol.  
  
Y es tan cruel l'amargura,

<sup>229</sup> Miquel PUJOL Y SANTIÑÁ, *Un pomet de Margaridoyas. Poesias póstumas d'en Miquel Pujol y Santiñá*. Barcelona: Establiment Tipogràfic de Lluís Fiol y Gras, 1871.

<sup>230</sup> F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 625, cita Miquel Pujol al seu catàleg d'obres dramàtiques, però lamenta no haver-hi inclòs les seves peces dramàtiques.

<sup>231</sup> Aquest poema està dedicat a un jove que va morir l'any 1861 a l'edat de vint-i-un anys i el Ramon Pascual a què es refereix X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona: Curial, 1975, p. 124-125, recull sainets a una llibreta datada el 1837.

<sup>232</sup> De Joan Rodés i Ruíz tenim coneixement de la seva activitat a la Tertúlia Catalana, de la qual era el tresorer l'any 1865.

<sup>233</sup> “A mon estimat amihc En Miquel Pujol y Santiñá. La amistat jamay oblida / si te un bon company per sort; / saps com t'estimava en vida, / igual ho serás sent mort. Rossendo.” p. 45.

<sup>234</sup> *La Independencia*, 12/6/1871.



que inundat mon cor de fel,  
increpo sempre á n'el cel  
per' vem robat la ventura.  
Servintme sols de conhort  
com balsam á ma ferida,  
en lo que'm resta de vida,  
de tas virtuts lo recort.

A...

L'encapçalament de la peça ens informa del lloc i del dia de la seva estrena: “*Escrita per encarech y representada en lo teatre de la Tertulia Catalana, la nit del diumenje 15 de janer de 1871.*”

El teatre al·ludit és l'Olimpo i la funció va ser dedicada a la memòria de Miquel Pujol. Arús, amb la seva característica capacitat d'improvisació d'Arús, havia escrit l'obra el dia anterior de l'estrena, tal i com indiquen les notes del manuscrit autògraf, que es troba localitzat a la BPA (Arús VII-8): “Escrita en una hora y per encárrech en Barcelona en 14 de gener de 1871.”

*Mai oblida l'amistat*, que va comptar amb una difusió destacable, va ser costejada pels antics companys de Miquel Pujol.<sup>235</sup> La publicació d'aquesta obra va obtenir diversos comentaris favorables a la premsa:

Varios amigos del poeta D. Miguel Pujol y Sentiñá han costeado la impresion de sus composiciones poéticas, de las cuales hemos recibido un ejemplar que lleva el título de Un pomet de margaridoyas. La forman las poesías póstumas del malogrado jóven con una alegoria al final titulada May oblida la amistad, que se representó en el teatro de la Tertulia Catalana, de la que era sócio el señor Pujol, á cuya memoria se dedica una corona poética, con que termina, arreglada por D. Rosendo Arús, amigo del difunto.<sup>236</sup>

Hemos recibido un ejemplar de las poesías póstumas del malogrado poeta nuestro queridísimo amigo don Miguel Pujol y Sentiñá que lleva por título “Un pomet de margarydoyas.” Además de las composiciones inéditas del jóven, arrebatado á la familia,, á la amistad y á las letras catalanas, á la corta edad de veniocho años, contiene el citado ejemplar una alegoría titulada “May oblida la amistad,” escrita por don Rosendo Arús y representada con aplauso en la Tertulia Catalana de la cual era socio el señor Pujol, como dijimos al ponerse en escena, terminando con “Una corona poética” á su memoria, escrita por varios de sus consocios y amigos del finado. Se nos olvidaba consignar que en la portada se ha colocado el retrato fotografiado del difunto.<sup>237</sup>

La peça consisteix en un diàleg al·legòric escrit en versos heptasíl·labs, substituïts per decasíl·labs al final de l'obra, quan intervé el personatge que representa

---

<sup>235</sup> El més probable és que aquesta edició la pagués de la seva butxaca el propi Arús, de qui coneixem un tarannà generós i filantròpic i a més gaudia d'una situació econòmica folgada. J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu*, p. 92-97, remarca la disponibilitat generosa i solidària d'Arús. A la BPA es conserva una carta de Víctor Balaguer adreçada a Arús, amb data 18 de juny de 1871, en què comenta que ja ha rebut el poemari de Miquel Pujol, sobre el qual fa alguns comentaris.

<sup>236</sup> *Diario de Barcelona*, 11/6/1871.

<sup>237</sup> *La Independencia*, 12/6/1871.

la Tertúlia Catalana, metre utilitzat també a la reproducció d'una octava en espanyol que Miquel Pujol va compondre com a recordatori de Joan Rodés.<sup>238</sup>

L'aparició dels personatges es limita a un diàleg entre Lo Temps i La Amistat, que van teixint el sentit de l'al·legoria, fins que apareix La Tertúlia Catalana, amb una sola intervenció final i que clou l'obra amb les seves sentències i amb l'acompanyament escènic indicat per l'acotació. Es tracta d'unes indicacions que remarquen la importància de l'aparat escènic per a la representació d'aquesta obra: “La escena completament endolada; flambés ab profussió, y col·locats a gust del director. Sobre l'urna ab lletres transparents aqueixa inscripció: La Tertulia Catalana”, que ha d'anar acompanyat de la lectura de sis poemes per part de tres membre d'aquesta societat, que en acabat arrengheren cadascú la seva corona amb la inscripció d'unes lletres que contenen i que formen en conjunt el lema “La Tertulia Catalana á M.Pujol.”

*Mai oblida l'amistat* s'inicia amb l'aparició de La Amistat, en un monòleg de planys per la mort de l'amic. Uns planys tòpics amb una possible influència en concret calderoniana, en què La Amistat s'interroga sobre el sentit de l'existència i arriba a la conclusió que el difunt s'ha adonat de l'engany d'aquesta vida en el moment del seu traspàs. Una lucidesa a la qual només és possible arribar a través de la virtut, confrontada a les banalitats i els aspectes materials de l'existència:

¡Ditxós, qui al tocarne l' hora  
que posa terme á sa vida  
veu tot lo del mon mentida  
á través de la virtud!

[...]

Tranquil escoltava sempre  
eixas mostrás soberanas,  
de las miserias humanas  
irrisorias de l'orgull.  
!Eixas mostrás que publican  
lo que valen las riquezas,  
y que mostran las grandesas  
convertidas en despull!

Quan finalitza el monòleg apareix Lo Temps, que s'ha sentit molest pels laments de La Amistat. S'estableix un diàleg entre els dos, en què el segon l'interroga sobre els misteris de l'existència i la injustícia de la mort de l'amic. La resposta de Lo Temps,

---

<sup>238</sup> “*Los que unidos á tí han disfrutado / las pasajeras dichas de la vida, / que como hermanos os habeis amado, / deber que impone la amistad cumplida; / al verte por la Parca arrebatado, / quedando su esperanza fallecida, / solo les cumple este recuerdo darte: / Rogar por tu alma á Dios, nunca olvidarte*”, que conté la nota amb la indicació: “Octava qu'en Miquel Pujol compongué y dedicá en primer de noviembre á nostre comun amich en Joan Rodés Ruiz, mort en 30 de octubre.” p. 49-50.

una deïtat clàssica, però també una personificació de connotacions modernes, és una sentència que, al gust maçònic, remarca el providencialisme:

Lo Temps– Son providencials decrets.  
Decrets que la humana ciencia  
no ha pogut averiguar,  
y sols li fan demostrar  
qu' existeix la Providencia.<sup>239</sup>

Curiosament alguns passatges en vers de *Mai oblida la amistat* coincideixen textualment amb l'escena en què apareix Lo Destino de *La Llúcia dels cabells de plata*. Si s'hagués redactat primer la comèdia de màgia, aquestes coincidències ens permetrien datar-la ja al gener del 1871. Com que *Mai oblida la amistat* va ser escrita en una hora, podria ser, però, que manllevés versos de l'altra. Els versos coincidents que executa Lo Temps es corresponen a Lo Destino a la comèdia de màgia i els de La Amistat als de Federich. Un trasllat curiós, ja que *La Llúcia dels cabells de plata* és una obra amb contingut humorístic i aquesta té un caràcter fúnebre. Els versos que coincideixen són els següents:

Lo Temps– ¿Qui será el que turbar gosa  
de ma morada'l silenci...?  
¿Quí preten que jo llensi  
la quiedut ahont reposa..?  
(Alsa 'l cap y'l regoneix.)<sup>240</sup>

La Amistat– Vos vinch a fé una pregunta,  
y m'esglaya la resposta.  
Si be que'l desitx l'apunta,  
acabarla molt me costa.

Lo Temps– Plor indican tas parpellas,  
ta boca no riu ufana;  
cóntam las tevas querellas.

La Amistat– ¿Sentiu aqueixa campana?<sup>241</sup>

L'obra es resol amb la presència del personatge que representa la Tertúlia Catalana, que apareix en defensa de la memòria del difunt acompanyada de l'Herald. Lo Temps intenta convèncer La Amistat de la fatalitat de la mort i de l'oblit, idea que serà rebatuda amb les paraules de la Tertúlia Catalana, que hi anteposarà la força de l'amistat amb uns versos en forma de sentència que clouen l'obra:

Lo Temps– Soterradas las despullas ,  
tancada del mon la porta,  
sols ne quedan secas fullas  
que prompte l'oblit s'emporta.

<sup>239</sup> Un pomet de Margaridoyas. *Poesias póstumas d'en Miquel Pujol y Santiñá*, p. 50.

<sup>240</sup> I bid., p. 48-49, i *La Llúcia dels cabells de plata*, p. 52.

<sup>241</sup> Un pomet de Margaridoyas, p. 49, i *La Llúcia dels cabells de plata*, p. 52.

Aixís tu no pots pensar  
que fora sumirte en dol.  
Mes si no avuy, demá  
oblidat será en Pujol.  
(Surt la Tertulia seguida de Un Herald que porta'l pendó de la  
Societat. Sortida rápida á fi de reprendre lo vers.)

La Tertulia– Tant hermós camí m'ensenyava la vida.  
Ingrat ne fora jo si no els seguís  
la senda d'un amor que no es mentida.  
Contempla ara ell de dalt el Paradís  
que la vera amiatat ja may oblida,  
que las recordansas la fan felis.  
Y al veurer que'l dol ab mi s'ajermana  
dirá: Has cumplert, Tertulia Catalana.<sup>242</sup>

La fórmula de *Mai oblida l'amiatat* entronca amb els actes sacramentals, un model de teatre al·legòric que comptava amb precedents al teatre medieval europeu. Els personatges simbòlics que hi apareixen coincideixen amb alguns estereotips ja fixats per aquesta tradició. També coincideix en la sofisticació dels elements escenogràfics necessaris per tal de compensar uns personatges eteris i simbòlics. La humanització d'aquests personatges i els efectes tècnics permeten que una peça d'aquestes característiques mantingui l'interès dramàtic.<sup>243</sup> Però també manté similituds amb alguns motius de la literatura neoclàssica, molt al gust d'Arús i que coincideix amb els components estètics de la maçoneria.

---

<sup>242</sup> *Un pomet de Margaridoyas. Poesias póstumas d'en Miquel Pujol y Santiñá*, p. 50

<sup>243</sup> Per exemple, en finalitzar l'obra "se creman flamas de bengala."

### 3.6.2. *La Societat del Born. Filantropia i diversió (1873)*

Aquesta obra en vers va ser impresa el mateix any de la seva estrena.<sup>244</sup> El manuscrit original es conserva (VII-12) a la BPA. *La Societat del Born* és també una lloa al·legòrica, de la qual Arús en va ser un dels impulsors més actius, com vaig estudiar al treball de recerca. El subtítol correspon al lema que utilitzava aquesta societat, que organitzava les festes de Carnestoltes i en destinava els seus beneficis a actes de caritat. Tot i que l'edició d'aquesta peça no conté la classificació "lloa", es va presentar amb aquest terme a la seva estrena. Que Francisco Maria de Tubino la classifiqui de "comedia" i Antoni Palau i Dulcet de "Sarsuela" es deu segurament al fet que l'edició de l'obra no conté cap indicació sobre les característiques del gènere.<sup>245</sup>

Aquesta obra va ser estrenada al Teatre del Circo Barcelonès el 18/2/1873 i estava musicada per Josep Ribera, fet que devia afavorir la idea que es tractava d'una sarsuela. La presentació de *La Societat del Born* estava emmarcada en les dates de les festes del Carnaval i per aquesta raó la seva estrena va ser especialment anunciada:

Segun se nos dice, en la funcion que la sociedad del Borne dará en el Circo el próximo martes se estrenará una loa escrita espresamente para dicha funcion, titulada "La Societat del Born-filantropía y diversió," puesta en música, segun creemos por el señor Rivera.<sup>246</sup>

Esta noche visita S.M. carnavalesca el teatro Circo Barcelonés. Con este motivo la funcion será extraordinaria, estrenándose una loa titulada "La Societat del Born ó filantropía y diversió." No faltará concurrencia.<sup>247</sup>

Les notícies sobre aquesta estrena contenen la informació habitual i retòrica sobre els èxits de les estrenes dramàtiques als diaris de l'època. Ara bé, tot i repetir la convenció periodística, a més de destacar que l'"obra valió á su autor el ser llamado á las tablas al terminar el estectáculo", el diari *La Independencia* afegeix una valoració crítica més elaborada. En relació als aspectes del gènere, el de la lloa al·legòrica, la notícia critica la manca de suport tècnic amb què hauria de comptar una peça d'aquestes característiques. I no passa per alt la poca preparació dels actors, que havien estudiat molt poc els seus papers:

---

<sup>244</sup> Barcelona: *Imprenta de Narcís Ramírez y Companyia*, 1873.

<sup>245</sup> F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 628; Antoni PALAU I DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, p. 522-523.

<sup>246</sup> *Diario de Barcelona*, 12/2/1873.

<sup>247</sup> *La Independencia*, núm. 1341, 18/2/1873, p. 1042.

La funció que se dió anteanoche en el teatro del Circo Barcelonés, dedicada al Carnaval del Born, cuyo personaje asistió en persona al espectáculo, estuvo bastante concurrida. / Estrenóse con tal motivo una loa, en verso catalan, titulada, La Societat del Born: filantropía y diversió, R.A.y A., varios aplausos y el ser llamado á las tablas al terminar el espectáculo. La música es debida al maestro don José Ribera.<sup>248</sup>

En el Circo Barcelonés hubo anoche un lleno con motivo de la visita del Carnaval. Se estrenó una loa de circunstancias, titulada “La Societat del Born,” de don Rosend Arús, escrita para esta función: dada la escasez de argumento que le ofrecía el tema, la nueva loa no se prestaba al desarrollo que suelen tener esta clase de composiciones ni á las relaciones líricas saturadas de imágenes que son el ornamento de estas composiciones ó alegorías. Esto no obstante y sin embargo del descuido notable con que ejecutaron sus partes las señoras Curriols, Mateu y Quintana, que dieron indicios de no haber estudiado sus papeles, lo que entre paréntesis sucede con dolorosa frecuencia en el Circo Barcelonés, á pesar de todo esto repetimos, el autor fué llamado al palco escénico, recibiendo una preciosa corona regalo de los socios.<sup>249</sup>

Es tracta d'una peça breu en un sol acte i escrita en vers en què apareixen personatges simbòlics, com en el cas anterior de *Mai oblida l'amistat*. El fulletó aporta la data de la seva estrena i del teatre on va ser representada. Va signada amb les inicials de Rosend Arús (R. A. y A.) i indica que està musicada per Josep Ribera. Conté una dedicatòria a Sebastià Junyent, el fundador de la Societat del Born, que havia mort poc temps abans de l'estrena d'aquesta obra.<sup>250</sup> Arús afirma modestament que a la Societat del Born “Un trist nom únicament, pot salvarla y darli gloria.” Una dedicatòria escrita en dates en què aquesta societat comptava amb menys activitat que en el passat, en un any en què també viuria la seva dissolució, tot i que encara comptaria amb una “reorganització” l'any 1873 que duraria pocs anys.<sup>251</sup>

A mos bons amichs  
que s'apleguen  
baix la bandera que te per divisa  
**Filantropía y diversió.**

La virtud ab que s'adorm  
lo Carnaval qu'avuy dia  
me feu naixer simpatía  
per la Societat del Born.

Al dar jo los primers passos  
pel camí que la evidencia,  
vosaltres ab complacencia

---

<sup>248</sup> *Crónica*, 20/2/1873.

<sup>249</sup> *La Independencia*, núm. 1343, 19/2/1873, p. 1066.

<sup>250</sup> Ja m'hi he referit en diverses ocasions. V. també, a més del meu Treball de Recerca, F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 366-367.

<sup>251</sup> A la BPA es troben diversos documents relatius a la reorganització de la Societat del Born de 1873, sobretot correspondència adreçada a Arús. Una d'aquestes notes està signada per Jaume Mas i Roig i Josep Gaset, com a membres de la comissió d'aquesta societat, amb data de 30/5/1876. Aquesta nota informa de la seva dissolució definitiva, per la qual cosa amb la seva liquidació entreguen el pendó de la societat a Rosend Arús. V. també J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu (1945-1891)*, p. 21-26, a més del Treball de Recerca.

m'allargáreu vostres brassos.

¡Que mostra de gratitud  
es treball vos siga certa...  
Pobre y sencilla es la oferta  
mes del cor es lo tribut.

Un trist nom unicament  
pot salvarla y darli gloria;  
poso doncs, perque no moria,  
el d'en **Sebastiá Junyent**.

L'Autor.

Com en el cas de *Mai oblida l'amistat*, apareixen uns personatges simbòlics que representen alguns valors, com La Caritat, La Locura, La Fama, Una Pobra, una institució, la Societat del Born, i el Coro i d' Un Disfressat. L'argument, similar a l'anterior peça al·legòrica, consisteix en uns diàlegs entre aquests personatges: Un Disfressat apareix a l'escena esperant els seus companys per començar l'activitat festiva del Carnaval, acompanyat de les veus del Coro. El diàleg conté una defensa de la festa i de l'alegria com activitat vital, a manera de *carpe diem*:

Tots– Si del mon res un s'emporta  
vida alegre cal passar,  
á lo menos quan se mori  
no'l tindrán per enganyat.  
  
El temps que passa  
no torna may,  
¡Anem a córrer!  
Anemsem ja!

(Escena II)

Fins que apareix Una Pobra, que es lamenta de la seva situació de misèria. Davant de la seva presència el personatge Un Disfressat manté una actitud escèptica, ja que per aquest el Carnaval són dies d'alegria i no d'arguments de tristor: “Cada cosa quant li toca / diu un refrá del pays; / els sermons á la quaresma, / ara es temps de divertins.” Actitud davant la qual La Pobra invoca la Caritat, que apareix a l'escena amb to sentenciós, retreient a qui celebra la festa que no l'escolti, perquè sempre ha estat afavorit per la fortuna:

Caritat– Tu que sempre contra penas  
tens fortuna per abrich,  
com igonoras qu'es miseria  
per xo duptavas de mi.

[...]

Un Disfressat– Si algun dia, qu'es molt facil,  
se cansés de protegim  
la veleidosa fortuna  
ab anhel te buscaría,

pero ara ab tota franquesa  
tu no serveixes per mi.

(Escena IV)

Un Disfressat invocarà La Locura, que, tot i reconèixer la funció de La Caritat, concep el món des d'una visió pessimista. A aquesta intervenció La Locura recrea el mite de Sísif per exemplificar la fatalitat a què estan abocats els humans, condemnats a la misèria o a la felicitat en funció del seu estatus originari:

Locura– Porta'l seu destí marcat  
al naixer la criatura;  
el felis te ab mi ventura,  
ab vos la té l'orfandat.  
Deixem donchs rodar la bola  
per la pendent que s'inclina,  
seguiu vos missió divina;  
jo segueixo la tavola.

(Escena V)

Aquesta dicotomia es resol amb l'aparició de La Fama, que sintetitza les dues actituds inicialment antitètiques a través de l'exemple de Sebastià Junyent. Els seus arguments mereixen els elogis i el reconeixement de La Locura i de La Caritat, que aplaudeixen el seu exemple:

La Fama– ¿Qui tals mot gosa llensar...?  
¿Qui dir aixó s'aventura...?  
No es impossible lograr  
puguia al pobre aconsolar  
qui el plaher ab goig apura.  
En la noble Barcelona  
poderós brilla esplendent  
per la lluhentor que dona  
de sas virtuts la corona,  
un fill del poble, en Junyent.  
Desde sa modesta esfera  
impuls dona al Carnaval  
y mentres la broma impera  
la miseria lo venera  
perque calma lo seu mal.  
De la careta ab l'embós  
lograr caritat alcansa;  
tothom se compta ditzós,  
fins lo pobre riu joyós,  
puig d'amparo te esperansa.

(Escena VI)

A l'última escena es produeix la mutació, un canvi d'escenari a un de nou més sumptuós, amb l'aparició de la Societat del Born, que s'agermana amb La Locura i amb La Caritat:

Societat del Born– Vina á mon costat Locura



si de boyra'm dons indici,  
ab descomunal bullici  
allunyarem la tristura.  
Y tú la dona mes pura,  
la que sempre al desgraciat  
un consol li tens donat;  
la que quan pateixan ploras...  
¡No t'allunyis de mas voras!  
¡Vina prop meu Caritat!

(Última escena)

*La Societat del Born* finalitza amb un homenatge al fundador de l'entitat i amb una abraçada entre La Locura i La Caritat, que van acompanyades d'un grup de pobres i de disfressats en forma de comparsa. El Coro repeteix després la idea central de l'obra, la síntesi de la diversió i la caritat:

La Fama– Per honrar un fet tan noble  
es molt debil mon accent;  
¡Honor á lo fill del poble!  
¡Gloria á Sebastiá Junyent!

[...]

Coro general– Ben haja l'hora  
que s'ha juntat  
ab la gatzara  
La Caritat.

(Última escena)

### 3.6.3. *La Caritat. Fantasia en 1 acte, dividit en 8 quadros, i en vers català. Obra al·legòrica anticarlina (1874)*

Aquesta obra va ser estrenada al Teatre Espanyol el 17 de maig de 1871, segons indica l'exemplar de l'obra impresa per la Imprempta Barcelonesa.<sup>252</sup> El manuscrit original es conserva a la BPA (VII-16). Es traca d'una al·legoria, un gènere que havia assajat anteriorment amb *Mai oblida l'amistat* (1871) i *La societat del Born* (1873), però que també és present parcialment en obres de tipus polític com *Mai més monarquia!*(1873) i *!Viva la Federal!* (1873).

El tema de *La caritat* i el model al·legòric segueix el patró d'aquestes obres anteriors: no es tracta d'una peça estrictament política, però el rerefons és evidentment polític, ja que l'al·legat pacifista i reconciliador és una denúncia de les partides carlines contemporànies.<sup>253</sup> No és una obra específicament d'homenatge, com les dues precedents, per bé que l'obra impresa conté una dedicatòria a la mare d'Arús, Teresa Arderiu i Pons, vinculant el seu caràcter caritatiu amb l'obra:

Aquesta dedicatòria a la mare fa al·lusió d'entrada al contingut de *La caritat*:

Quant en ma ment evoco la Caritat tu m'apareixes. Impossible m'es no veurer que la teva cara es la seva, com impossible m'era posar lo teu nom sens juntarlo á una obra benéfica; per aixó, mareta meva, cedeix pera a los pobres soldats ferits los rendiments que li puga donar aquesta obra, aquell que tingué la inefable ditxa de ser ton fill.

La pàgina anterior a la dedicatòria conté unes "Advertencias" sobre el vestuari dels actors i l'organització de les escenes: l'orientació segons la situació dels actors; el "túnich negre ab serps pintadas" per al Geni del Mal i "túnic blanch" per al Génit del Bé; la indicació que alguns quadres (el 4t, el 5è i el 8è) es deixen al gust del director d'escena; i la concessió que "Pera alleugerir la representació [...] pot suprimirse tot lo que va comprés d'estrelleta á estrelleta."

El repertori d'actors per a *La caritat*, segons l'edició, és el següent:

|                             |                     |
|-----------------------------|---------------------|
| Espanya:                    | Fermina Vilches     |
| La Caritat:                 | Dolores Abril       |
| Lo Geni del Be:             | Joan Perelló        |
| Lo Geni del Mal:            | Jaume Martí         |
| Missatjer del Geni del Be:  | Emili Graells       |
| Missatjer del Geni del Mal: | Marcelino Santigosa |

<sup>252</sup> Barcelona: Arxiu Central Líric-Dramàtic de Rafael Ribas, 1874.

<sup>253</sup> Sobre la presència del tema en la literatura, V. Anna LLOVERA JUNCÀ, "Notes sobre caritat i literatura, 1871-1899. Discursos sobre la virtut", *Anuari Verdguer*, núm. 19, 2001, p. 307-321, en què analitza aquesta obra. En aquest número de la revista hi altres estudis relacionats amb aquest tema.

S’hi afegeix l’acompanyament de “Fúrias, Fadas benéficas, Soldats, Carlistas, Individus de la Creu-Roja, Germans de la Caritat, etc. Etc.” En el primer acte les acotacions descriuen “Una llóbrega caverna.–Portal abovedat á la deta.– Boca monstruosa al fondo. –Penjan unas armas de las negres parets.”, en què apareix el Geni del Mal en un monòleg en què mostra el seu patiment i impaciència i compara la seva situació inquietant amb el gel, contraposada als inferns amb que s’hi identifica: “Jo que sempre á dintre’l pit / un infern hi tinch cremant / y á pesar de tanta ardencia / m’apareix qu’hi tinga glas.”

El Geni del Mal espera les notícies del seu missatger, amb l’objectiu de traslladar-se a Espanya per portar a terme els seus plans. El missatge li informa que “La guerra civil ja esten / lo seu manto pe’ls seus camps; / ja la terra no la cuidan; / ja no’s pensa en lo treball; / ja l’arada ‘l llaurador / pe’l fusell la deixa estar.” Convé ressaltar aquest interès de l’autor per associar la guerra carlina i els perjudicis econòmics i productius perquè, més endavant, hi apareixen referències semblants als efectes paralitzadors del conflicte.

Arús recorre al tòpic, en boca del Geni del Mal, de la bravesa dels espanyols: “La fermesa dels seus fills, / son cor varonil y brau, / es lo millor combustibe / per la terra cremar.” Segons el tòpic, es tracta d’una característica que afavoreix la confrontació civil quan aquests no poden guerrear fora del territori: “que si en terras apartada / no póden mori ó matar, ells ab ells se destrueixen / ells ab ells la guerra’s fan.” (Escena II)

De manera molt semblant a la versió dels pastorets d’Arús, com veurem, aquí fa aparèixer les Fúries a través d’una gran boca i un “escotilló.” I en una al·locució les convoca per combatre la seva “terrible rival”, “eixa dona”, o sigui la pau, que és denominada “soberana.” (Escena II) Així es dirigeixen plegats al país escollit, Espanya, “Teatro antich de mas glorias.” Les Fúries branden punyals i prenen torxes al voltant del Geni, i inicien un cant en versos tetrasíl·labs, que manté moltes similituds amb els cors dels dimonis dels pastorets que escriurà posteriorment:

Allá ahont sempre  
desd’antichs anys  
de mas hassanyas  
ha sigut camp,  
per l’intens odi  
que té la pau.  
!Ha arribat l’hora  
de lo treball;

anem á Espanya  
anensen ja!

El quadre segon s'inicia en una "Deliciosa mansió formada per núvols transparents", amb detalls indicats per l'acotació que fan pensar en el gust maçònic: espigues, branques d'olivera, corona de llorer, pedestal i llàntia de ferro "que despedeix clara y vivíssima llum." En aquesta decoració apareix el Geni del Bé, que com el seu rival espera amb impaciència i inquietud el missatger que, un cop arribat a la cinquena escena l'informa que el Mal ha allunyat la tranquil·litat a Espanya "Valentse d'infames arts" i suplantant la pau per la guerra. A l'explicació el missatge aclareix que no es tracta de cap invasió externa, i qui ningú "á n'el combat empeny", sinó que es tracta d'una "guerra fraticida." El Geni de Bé maleeix "infame, vil, pervers, / que per lograr satisfacer / de son orgull la esperansa / una guerra aixís encen." (Escena V) El missatger fa una llarga descripció de les conseqüències de la guerra, posant l'accent en els perjudicis que provoca en la producció:

Ja la terra ab sanch se rega;  
ja ab cadávres s'aliment;  
ja las eynas del treball  
á recó la pols cubreix;  
ja's veu l'industria perduda;  
ja no marxan los tallers.

(Escena V)

El Geni del Bé, com el seu antagonista, recorre també als tòpics de la valentia i la noblesa dels "fills d'Espanya": "los mes nobles sentiments; / en los seus cors varonils, / la virtut guardan com fé."

En un altre pla, apareixen les Fadas benéficas, després de la llarga intervenció del Geni: "La pau ab mando benéfich / governava l'univers, / tranquil·litat imperava / escampantne sas mercés." Seguint una estructura paral·lela a la del Geni del Mal, les Fadas reciten amb torxes a la mà i una llàntia, disposades a marxar cap a Espanya:

Consols y ausilis  
per tot arreu  
sigan los medis  
que á los pacients  
nostra arribada  
fassin saber:  
la planta corri  
vers los gemechs,  
y al ausentarse  
pujin al cel  
las alabansas  
dels que salvem.

(Escena VI)

El personatge al·legòric d'Espanya es fa present al quadre tercer, en una "Enmaranyada selva." Reprèn el concepte de "guerra fratricida" i estableix un seguit de comparacions amb felins per referir-se a les parts en conflicte: "ab un odi encarnissat / que no te'l tigre ferós, / los uns als altres se llensan / y combatan com lleons, / fins que los camps ne cubreixen / á restalleras los morts." I es lamenta "¡Per acabá'ls sufriments / lo morir me fora goig!", mentre sent cridar veus de victòria. En aquest moment, a l'escena vuitena, El Geni de Mal apareix davant seu i s'hi estableix un enfrontament dialèctic desplegat en preguntes i respostes de versos compartits (hemisticomítia):

Geni –¿Tens riquesa?  
Espanya – ¡La mes gran!  
Geni –¿Y noblesa?  
Espanya– ¡La mes alta!  
Geni –¿Vares neixe?  
Espanya – ¡En esta terra!  
Geni –¿Lo teu nom?  
Espanya – Me dich Epanya!

(Escena VII)

El diàleg que mantenen arriba a destacar pel seu maniqueisme accentuat: el Geni vol fer agenollar Espanya i afirma que pot obligar-l'hi, i aleshores ella diu que recorrerà a buscar els seus fills, una reacció davant la qual el Geni respon amb una llarga explicació de les seves maniobres: "per du á cap la meva trama, / vaitg veurer que desunintlos / los meus propòsits lograva", i "que pensantse los teus fills / cadasqu' un cosa contraria, / lo mateix que fossen tigres / ells ab ells se despedassan."

L'evocació del passat gloriós per part d'Espanya és blasmada pel Geni, que li retreu que es tracta de "¡Grandesas que son pasadas!" i un "Desahogo naturals / del teu cor de bona mare:" No obstant això, Espanya es recrea en escenes històriques, i sobta que ho faci sobre el mite fundacional de Castella-Espanya:

perdut lo meu poderío,  
en poder de gent estranya,  
y sols tenint en Asturias  
un forat de sas montanyas;  
bastá de lo patriotisme  
una petita bufada,  
pera esbargirne depressa  
á las torbas musulmanas [...]

(Escena VIII)

El decorat del quadre quart mostra les conseqüències apocalíptiques de la guerra civil, que a més apareixen com a derrotats en la contesa: “Els carlins se revolcan ab las ansias de la mort. Al final d’aquest quadro l’incendi es general.” Aquí el Geni del Mal recrimina a Espanya l’acció fratricida dels fills que abans invocava:

¿Sents lo toch de sometent..?  
a n’á los teus fills demana:  
¡No per treure al invasor,  
no per treure gent estrany!  
[...]  
¿Sents com aquí els crits arriuan  
d’extermini y de matansa?

(Escena VIII)

Amb el so de campanes tocant a mort s’inicia el quadre cinquè, en què Espanya manifesta la desesperació davant la impotència i la panoràmica de guerra que li ha exhibit el Geni del Mal. En aquest moment apareix el Geni del Bé, que ofereix el socors a Espanya, i ho fa recorrent a la imatge de la llum contra les ombres:

En infern la teva terra  
se veu avuy convertida  
perqué han sapigut tornarli  
d’aquest mónstruo las intrigas.  
Mes no temis Espanya;  
No tindrás que sucumbirne,  
que del consol qu’esperavas  
intensa la llum ne brilla  
y las sombras fugirán  
á sa potencia infinita.

(Escena IX)

Després de la confrontació verbal entre els dos genis irromp la Caritat, que adverteix al Geni del Mal que li mostrarà un “quadro” li farà adonar-se que ha estat derrotat: “aquí mateix sens tardansa / un quadro’t fare apareixe / ahönt veyent ma victoria / la derrot podrás veurer.” Tot seguit s’obre el quadre sisè amb les acotacions que indiquen un bosc que deixa veure el camp de batalla, en què “Los ferits son cuidats per homes y senyoras, alguns dels quals portan la creu roja al bras. També hi han germanas de la caritat. En últim terme un pendó blanch ab una gran creu també roja. Llum brillant, que era el símbol de la Creu Roja. La Caritat, al seu torn, li recorda que:

Puig cada cop que als mortals  
logris llensar á la guerra  
la Caritat desseguida  
al punt veurás apareixe,  
no quedantne ni senyal  
de tas petxadas perversas.

(Escena IX)

Convé destacar la personificació femenina dels personatge al·legòrics de la Caritat i Espanya, seguint el model d'altres obres i de la tradició del teatre al·legòric. La Caritat, que marxa “A consolar los que ploran” al final de la desena escena, respon al Geni del Bé en el comiat “los acers la sanch fan correr, / per ajudarte á estroncarla / may te faltará esta dona.”

L'última escena s'obre amb el quadre vuitè, amb la Caritat dalt d'un pedestal:

que domina tota la escena te abressats dos ferits, qu'es veji pertenéixen als dos bandos. A son detras, lo pendó de la creu roja sostingut per un de la associació. Los enfermers, ferits, y germanas de la caritat formant un grupo. Quant se marca esplendent llum qu'inundi tot l'escenari. Voltant la Caritat, y en lletas de foch, un lletrero que diga: TOTS LOS HOMES SON GERMANS.

Dialogant amb Espanya, reproduïx consignes recurrents. Imprimeix un missatge antibel·licista i de reconciliació en què abunden els valors liberals de la llibertat i fraternitat vinculats a la figura de Jesucrist, mostrat com el primer lluitador per la pau i contra la tirania. El correlat històric que s'hi estableix i els termes emprats mostren un Jesucrist gairebé maçònic, a qui s'atribueix finalment un lema sobre la germanor universal que Arús havia reproduït literalment en altres obres:

aquí's juntan los contraris,  
aquí tots tenen cabuda;  
que en aquest abraç d'amor  
s'enclou en virtut divina,  
la sacrosanta doctrina  
del gran regenerador;  
del martyr de la llibertat  
que nos ensenyá á sofrí,  
del que predicant morí,  
la humana fraternitat.  
D'aquell que á los seus tyrans  
mentr' al Gòlgota expirava,  
los deya, quant perdó els dava:  
¡Tots los homes son germans!

(Última escena)

L'abraçada apareix com un element simbòlic de reconciliació entre les parts en conflicte: “Si en fraticida discòrdia / los teus fills se destruïxen, / altres fills te los uneixen, / d'un abraç en la concordia.” Però a part del missatge de reconciliació i de la crítica a les partides carlines, present en l'exposició del eixos Mal-Bé, Arús també aprofita el contingut per inserir un reconeixement dels grups que com la Creu Roja vuitcentista assistien els ferits els ferits durant els conflictes armats: “¡Sigam sempre benehits / los que en lo camp de batalla, / sense temer la metralla / curan als pobres ferits!” (Última escena) L'obra finalitza amb proclames habituals, no sense fer aparèixer

abans un altre cop la imatge de la llum: “Raig de llum miraculosa / sobre’ls teus fills  
irradían / qu’uneixen als qu’ es batían, / en abressada amorosa.”<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> Pere SÁNCHEZ FERRER, “Biografía masónica de Rossend Arús.”, p. 844, en destaca aquests proclames al seu treball: “La otra obra de contenido masónico es *La Caritat* (1874), pieza teatral con evidentes resonancias masónicas. En la escena final de la obra, la “Caritat” (personaje simbólico), contemplando cómo dos soldados heridos –uno carlista y otro liberal– se abrazan, declama complacida:

Aixó espanta els tirans!  
Aixó diu fraternitat  
Aixó es practicar al dictat:  
Tots els homes son germans!”



## 4. LA RESTAURACIÓ

### 4.1. La persistència del teatre polític

#### 4.1.1. L'anticarlisme: *Via fora Sometent!, o La pau en Catalunya. Inspiració patriòtica en 1 acte i 2 quadros, original i en vers català (1875)*

Aquesta obra segueix el model de les escrites durant el Sexenni Democràtic, particularment de *La Caritat*. Fins i tot Lo Geni de la Maldat recorda molt el Geni del Mal, per bé que apareixen nous personatges al·legòrics que, igual que el títol, remarquen l'àmbit català: a més de la institució que intitula l'obra, Lo Somatent, Catalunya i les quatre províncies del Principat. En algunes versions, el subtítol *Inspiració patriòtica* n'anuncia la intencionalitat política i didàctica.

Aquesta obra no va ser editada i se'n conserven tres manuscrits. A la BPA un exemplar autògraf (Arús VII-19) i a l'AB un lligall amb cal·ligrafia de l'autor (1055) i una còpia destinada a l'apuntador i amb lletra rodona (519), signada amb les inicials "B. M."<sup>255</sup>

El repartiment d'actors i actrius era el següent:

|                       |                                    |
|-----------------------|------------------------------------|
| Catalunya             | D <sup>a</sup> Enriqueta Echenique |
| Barcelona             | Sra. Carmen Mentorn                |
| Girona                | Mercedes Coello                    |
| Lleyda                | Catalina Tomás                     |
| Tarragona             | Antonia Martinez                   |
| Lo Somatent           | D <sup>o</sup> Juan Bertrand       |
| Geni de la Maldat     | Miquel Pigrau                      |
| Un missatjer          | Emili Graells                      |
| Patje 1r              | Joan Perelló                       |
| Patje 2n              | Josep Casellas                     |
| Un cabecilla carlista | Joan Carulla                       |

Misatjers – L'abundancia– homes de somatent– Carlistas

L'obra va ser acabada d'escriure el 23 de novembre de 1875 i va ser estrenada el 28 del mateix mes al Teatre Espanyol i la premsa va ressaltar que es va tractar d'una

---

<sup>255</sup> En ambdós manuscrits (1055) i (519) hi ha un error en la numeració de les escenes, que passen de l'escena tres a la cinc.

“verdadera manifestación liberal de noviembre de mateix any al Teatre Espanyol i la premsa va indicar que es va tractar d’una “verdadera manifestación liberal.”:<sup>256</sup>

Esta tarde en el teatro Español se estrenará el patriótico cuadro dramático titulado “Via fora somatent” ó “La pau en Catalunya”, del cual nos ocupamos en una de nuestras últimas ediciones.<sup>257</sup>

–La empresa del teatro Español prepara para el domingo próximo una función catalana, en la cual se estrenará una nueva producción, intitulada «¡Via fora somatent!» compuesta por un poeta de esta ciudad.<sup>258</sup>

Durant el desembre es va continuar representant i la premsa en destacar l’efectisme escenogràfic:

TEATRO ESPAÑOL.–Mañana por la tarde el grandioso drama histórico en 5 actos, cuyo titulo es: «Carlos II el Hechizado.» –Y por última vez (para complacer a las personas que no asistieron á su estreno, el cuadro dramático en un acto y dos cuadros, en verso catalan. titulado: «¡Via fora somatent!» ó «La paz en Catalunya», exornado con fuego de bengala, elevaciones y cuanto corresponde á su índole especial.<sup>259</sup>

L’estrena de *Via fora somatent!* no va comptar amb una molt bona crítica, però la recepció va ser favorable per a l’autor per la temàtica i la intenció de l’obra, dirigida combatre ideològicament els carlins. També es va representar en altres teatres, com el de Sant Andreu del Palomar:

El último domingo se estrenó en el teatro Español una loa de circunstancias, titulada *Via fora somatent*, escrita por el conocido poeta Sr. Arús y Arderiu. La obra, aunque un tanto lánguida en sus primeras escenas, tiene una versificación briosa y robusta, un diálogo levantado y natural, un pensamiento felizmente desarrollado. Por falta de ensayos no pudo ponerse de relieve estas bellezas pero la Sra. Echenique y el Sr. Perelló lograron aplausos justos y merecidos. / Mañana se ejecutará en el teatro de San Andrés del Palomar.<sup>260</sup>

Es va mantenir en cartellera fins al març de 1876, dies després de la batalla de Montejurra i que el pretendent carlí Carles VII marxés cap a l’Estat francès, fets que cloïen la tercera guerra carlina. El 5 de març s’anunciava encara la representació de l’obra, a més de l’Espanyol, a l’Olimpo, així com el regal d’entrades per a les representacions a autoritats i la guarnició militar:

Para la tarde y noche de hoy, hay anunciadas en el teatro Español y en el del Olimpo dos funciones populares con que la empresa de ambos coliseos quiere solemnizar el suceso que ha puesto fin á la desastrosa guerra civil. Se representaran dos producciones de circunstancias: el aplaudido drama *El puente de Luchana*, que sintetiza el abatimiento del carlismo en 1840; y la loa catalana *¡Via fora somatent!* á cuyo grito murió completamente la causa absolutista en Cataluña. Segun noticias, han sido invitadas las

<sup>256</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 288.

<sup>257</sup> *La Imprenta*, 28/11/1875.

<sup>258</sup> *La Imprenta*, núm. 313, 24/11/1875, p. 7188

<sup>259</sup> *La Imprenta*, núm. 326, 7/12/1875, p. 7482

<sup>260</sup> *El Correo de Teatros*, 4/12/1875

autoridades por la empresa, que ha tenido la galantería de remitir un buen número de entradas de regalo para ser distribuidas entre la tropa de la guarnición.<sup>261</sup>

Convé anotar que aquest títol i el lema de “Via Fora!” era viu a l’ambient social d’aquells mesos, afavorit per la premsa. Com a exemple, a la portada de *La Campana de Gràcia* el 18 de novembre apareix un dibuix d’un militar que encapçala amb la senyera una milícia de sometent i que exclama “Via fora sometent! / Y acabem aquesta gent!”<sup>262</sup> Una imatge molt similar és la de *La Madeja* de la mateixa data, una al·legoria de la República amb la senyera guiant el sometent i repicant la campana, envoltada dels escuts de les quatre províncies.<sup>263</sup> Ho il·lustra també la cançó popular “Via fora sometent!: cobles al jovent de Catalunya pera l’acabament de la guerra civil”, que comparteix els propòsits de l’obra teatral d’Arús.<sup>264</sup>

Les primeres acotacions indiquen un “Gotich saló de lo castell senyorial de Catalunya. Son aspecte grandióis pero pobre sense un moble ni un adorno”, en el qual s’estableix un diàleg entre els dos patges, que comenten la situació de pobresa, penes i desgràcies que viu el país. En la conversa els patges es pregunten què farà Catalunya, descrita per un com a “desgraciada”:

Patje 1r –En las glorias vols que pensi?  
Vols qu’es fisci en las hassanyas,  
quant temps fá que ni sisquera  
se recorda de sa mare.

Patje 2n –El poble antes...

Patje 1r – Es qu’el poble  
d’avans no es el poble d’ara.

Patje 2n – Tot perdut donchs tu t’ho miras.

Patje 1r –Que m’equivoqui Deu fássia.  
Mes ¡ay! Qeu lo cor no s’erra  
quant pensa mal cap vegada  
puig pareix que l’avis dona  
perque nos posem en guardia.

(Escena I)

L’al·legoria de Catalunya intervé a la següent escena i mostra abatiment per la situació, que descriu a partir de la mirada dels seus fills: “sas pupilas / despedeixen raigs de foch. / qu’en mar un mar de sanch se negan.” En laments rememora les glòries del passat medieval i les compara amb la situació actual:

¿Aquets son los fills qu’un dia

<sup>261</sup> *La Crónica de Cataluña*, 5/3/1876.

<sup>262</sup> *La Campana de Gràcia*, núm. 294, 18/11/1875.

<sup>263</sup> *La Madeja*, núm. 18, 18/11/1875, p. 2-3.

<sup>264</sup> “Via fora sometent!: cobles al jovent de Catalunya pera l’acabament de la guerra civil”, Barcelona: N. Ramírez, [s.d].

humillaren á tothom?  
¿Qué resta de mas grandesas,  
de mon passat esplendor?  
Qué la victoria caygué  
á sas plantas de genolls?

(Escena II)

Ben aviat s'al·ludeix a la guerra carlina i segurament a un dels seu caps carlins, Ramon Cabrera, el Tigre del Maestrat, a través de la figura del felí. La causa de l'affligiment de Catalunya és que els seus fills són:

Ara venjatius, perversos  
ab cor de tigre ferós  
se matan los uns als altres  
s'assessinan ab rencor  
y'ls dias de ma existencia  
me tornan sigles de dol  
sens que tingui ni esperansa  
de calma'l meu desconhort.

(Escena II)

D'una forma molt similar a *La Caritat*, aquesta peça recorre a les referències al mal econòmic i social produïts per la guerra civil, amb versos com “temple august de sants recorts / ha devengut en alberch / de pobresa y desconsol.” (Escena II)

Catalunya es mostra inquieta amb l'arribada dels missatgers de les seves filles (les quatre províncies) amb notícies, que són una crida d'auxili perquè les socorri de “lo jou despotich / del geni de la maldat.” El missatger fa una llarga descripció de la situació del país i transmet el missatge de les províncies que reclamen ajuda a la mare per evitar que “lo regne qu' han governat / será un desert sense limits / será un cementiri vast”:

No busqueu ja las fumeras  
qu'es perdian per l'espay  
que galanas despedian  
de la industria'ls campanars:  
lo resplandor si veureu  
del incendi mes vorás  
que fins pareix que la terra  
en sendra te de tornar  
promogut per la venjansa  
que fa caurer los seus llamps  
per deixar lo territori  
com lo palmell de la má.

[...]

A turbas los malfactors  
per los boscos y los valls  
lo que s'en dú de la guerra  
no s'escapa de sas mans.

Una feyna sols ocupa  
al poble lo temps vacant  
entre la lluyta d'avui  
y la que hi haurá demá,  
y es afilarne los tremps  
dels instruments de matar.

(Escena III)

En el diàleg Catalunya dona una resposta a la crida d'auxili del missatger exposant la seva situació de desesperança. Explica que ho faria tot per les quatre províncies, però que, si no pot comptar amb les antigues grandeses, els donarà la seva “sanch.” Catalunya es lamenta al Missatger que es troba sola i sense auxili i que ha donat “las riquezas que guardaba / desde los siglos passats / [...] fins que no n'ha quedat cap.” (Escena III)

El patge adverteix que han arribat a palau “Gran turba de foragits / que van capitanejats / per un home ‘l mes sinistre, / de patibularia faz”, però Catalunya renuncia a la abandonar el palau perquè “May ha fugit Catalunya / ni de fugir sabrá may.” (Escena V)

El Geni es presenta a palau i, malgrat que el Missatger en vol impedir l'entrada, Catalunya accepta que hi accedeixi. L'intrús es mostra fatxenda i murri amb les seves amenaces, a la qual cosa Catalunya li retreu que no sap tractar una dama i li exigeix que exposi el motiu de la seva presència. El Geni del Mal es presenta com el responsable d'haver devastat la comarca des fa tres anys i de sembrar-hi la llavor:

del odi mes infernal  
y va dar tan bona grana  
que després n'ha fet brollar  
una guerra desastrosa  
qu ‘el seu fi no veurás may.

(Escena VI)

El Geni del Mal recorda que està destruint el país, que han d'abandonar el palau i que els seus “fills que no empunyan / lo fraticida punyal / abandonan sas moradas / sens girá ‘ls ulls endetrás.” La resposta de Catalunya és ferma i assegura que abans d'abandonar el tron li hauran prendre la vida i li adverteix que “A n' el poble cridaré / y al veurem en perill gran...” (Escena VI)

Catalunya envia els missatgers amb urgència perquè informi les quatre províncies de la situació i per reunir-se “en los pichs de Montserrat, / ‘hon marxo sens dilació, / pera ab ells borrar la taca / que s'ha fet al meu honor”, amb l'objectiu que

facin alçar el poble. (Escena VII) Compta amb la fidelitat dels patges (“Alli ‘hon vagi la senyora / allí naltres anirem, / tant si munta al paradís / com si davalla al infern”), als quals comunica que surt de palau “en busca dels seus fills.” Però el patge l’adverteix que el sometent resta dormint i el fan despertar. El personatge al·legòric del Sometent estableix un diàleg amb Catalunya, que li exposa la situació “que ‘m mata los meus fills: / el que l’odi el foch n’encen”, a la qual cosa ell li retreu que l’havia menystingut i que “Si m’estimessiu / m’hauriau tingut present / qu ‘es en la horas d’angunia / quant als amichs s’acudeix.” (Escena VIII)

El Sometent invoca el passat i la memòria del cos de defensa popular davant l’amenaça que li descriu Catalunya, amb al·lusions al trabuc, a la senyera o a la defensa dels drets històrics i marxen conjuntament cap a Montserrat:

Qui es el que, quant á la lley  
se proposaba mancá  
los genolls feya doblá  
á n’el seu devant al Rey?  
Qui quant la host estrangera  
entrada per villania  
tornarla feya endarrera?

(Escena VIII)

Seguidament s’obre el quadre segon amb un paisatge muntanyenc amb els quadre pendons de “las provincias catalanas y als peus d’ells poble ensopit.”

Hi apareix en primer terme Barcelona, que espera la resta de províncies. Els explica que es troba en perill i que “Ella confia qu ‘el poble / com sempre la salvará.” (Escena III) Tot seguit apareix Catalunya i el Sometent, i en segon lloc el Geni del Mal, amb una actitud condescendent i convençut que doblegarà Catalunya. Però el Sometent li planta cara (“Ja veurás la que t’espera / al tocá una batallada”) i invoca el so de la campana que crida a sometent, amb una identificació de catalanitat/libertat i en què reapareix el sintagma “espanta á los tirans”, present a *La Caritat*:

No es llunya  
l’hora que lo cor demana  
que diu aquesta campana  
llibertat per Catalunya.  
Ell espanta á los tirans  
que á n’el país oprimeixen  
que á son só sempre acudeixen  
ernardits los catalans.

(Escena V, quadre segon)

El sometent desafía amb vehemència el Geni de la Maldat (“Ay de tu si lo teu pás / l’ira del poble n’alcansa”), que exclama amoïnat un “Ca!” en sentir aquestes paraules i més endavant s’interroga per què les batallades el molesten “ab un dolor tant intens?” En aquesta escena el Geni interpreta els crits de “Via fora!” com un perill, però en sentir trets reconsidera que “No... que son dels meus!” (Escena VI)

El Jefe dels carlins, que han arribat a l’escena setena, aconsella el Geni de fugir: “Lo que tens de fé es fugirne / que si’t troban ja estás llest.” (Escena VI) Després el Sometent li assegura “que los teus infernals llassos / te los hi trencat com sempre.” La presència de Barcelona, que explica que “n’hi fet molt bona neteja”, com Lleida, Tarragona i Girona, derroten finalment el Geni que s’escapa per l’escotilló. Catalunya felicita aleshores el Sometent (“Felis la mare que té / fills com tu per sa defensa!”), que realitza un llarg discurs antibel·licista i anticarlí als presents:

Gracias á vostre valor  
la Maldat d’aquí s’allunya  
ja no queda en Catalunya  
un lladre ni malfactor.

[...]

Davant sa imatge divina  
enemiga de la guerra  
el qu ‘es bon fill de la terra  
se li treu la barretina.

(Escena IX)

L’obra es clou amb l’aparició de l’Abundància, associada a la llum maçònica –il·luminació del teatre a les indicacions–, i amb dues imatges del progrés: la reparació del telègraf i el xiulet del ferrocarril.

## 4.1.2. La sàtira del sistema

### 4.1.2.1. *Un ambo de regidors. Fi de festa en 1 acte i en prosa catalana (1878)*

En el títol complet de l'obra s'indica que l'ha "engiponat" Arús. Va ser escrita el 1878, però no va ser estrenada fins al 29 d'abril de 1882 al Teatre Novetats. El títol complet d'aquesta peça és *Un ambo de regidors: fi de festa en un acte y en prosa catalana*, amb la descripció *engiponat per en Rossendo Arus y Arderiu*. Va ser escrita el 1878, però no va ser estrenada fins al 29 d'abril de 1882 al Teatre Novetats.<sup>265</sup>

A la BPA se'n conserven dos manuscrits, a la carpeta Arús VI-6. D'aquests manuscrits, el primer està redactat per l'autor i està escrit al revers en blanc de pàgines aprofitades d'obres i revistes amb data fins al 1878, algunes repetides, segurament aprofitades d'algun estoc inacabat d'impremta.<sup>266</sup> El segon manuscrit, amb lletra rodona d'un copista no identificat, conté la data de 1878 a la portada, cosa que ens permet pressuposar que havia de ser estrenada aleshores.

El primer manuscrit no conté cap datació que ens permeti saber quan va ser redactat, més enllà de la informació dels papers aprofitats d'obres impreses –amb referències que arriben a l'any 1878–, ni tampoc cap indicatiu als advertiments quant a l'època en què se situa. A les anotacions del repartiment, però, hi ha canviats alguns noms: el personatge Simón Cató [o Cafó] és substituït per Tomàs Saleta i el cognom de Baldomero Giralt també apareix ratllat.

El segon manuscrit amb cal·ligrafia rodona de copista conté les indicacions del lloc i data de l'estrena de 1882. Va acompanyat per altres fulls amb lletra de Rossend Arús en forma d'indicacions per confeccionar el llibre: en un full s'indica el preu que hauria de tenir i els títols de les seves obres que hi haurien d'aparèixer, amb les col·laboracions i els autors de les obres musicades.

---

<sup>265</sup> La data i lloc d'estrena estan indicats a l'obra publicada: *Un ambo de regidors*, Barcelona: Estab. tip. de J. Solé y Piqué, 1888. J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 293, indica que "Va ser escrita l'any 1878 (o abans)" i també que l'exemplar de la Col·lecció Almirall conté una dedicatòria de l'autor adreçada a Àngel Guimerà. Arús li dedica el llibre, humilment, com a "admirador i modest company". Malauradament, no figura cap document relatiu a ell en l'inventari del fons d'Àngel Guimerà de la BC.

<sup>266</sup> Els fulls aprofitats d'obres i revistes corresponen a títols que l'autor també havia fet servir per la redacció d'altres obres: els fulls amb el revers en blanc corresponen a portades i contraportades de títols com *La Flaca y La Madeja. Colección de hechos periodicos...1869-1876*; la novel·la *El Chato de Benameji*, de Manuel Fernández y González (1821-1888), Madrid: Felipe González Editor, 1878; *La tierra y sus habitantes: viaje pintoresco a las cinco partes del mundo...* Barcelona: Montaner y Simón, 1878; *Historia de la revolución frances*, de M. A. Thiers, Barcelona: Montaner y Simón, 1978; *Historia crítica de Cataluña*, d'Antoni de Bofarull, Barcelona: Juan Aleu y Fugarull Editor, 1878; etc.



Un full solt i autògraf, dins d'aquest manuscrit de copista, conté la dedicatòria a Josep Maria de Lasarte i les advertències, i un altre amb lletra de l'autor conté indicacions per als actors, com els objectes que han de portar en alguns moments de l'obra, no recollides al fulletó imprès. El manuscrit també preveu les indicacions sobre la propietat intel·lectual que apareixen a l'obra impresa.<sup>267</sup>

Quant al repartiment, aquest segon manuscrit de copista conté algunes alteracions respecte als noms inicials: alguns actors apareixen guixats i substituïts per altres noms, que són els que van portar a terme l'estrena. Aquest fet indica que l'estrena de l'obra estava prevista amb anterioritat a 1882, amb tota certesa el maig de 1880, tal i com anunciava la premsa i com veurem. Hem de suposar, doncs, que els actors Adelaida Sala, Enric Borràs, Jaume Capdevila i Joan Oliva no van poder representar l'obra aquell any.

El repartiment de personatges i actors en l'edició de l'Establiment Tipogràfic de Joaquim Solé y Piqué el 1888 és el següent:

|               |  |
|---------------|--|
| Clara:        | Senyoreta Adela Clemente [abans Adelaida Sala]             |
| Coloma:       | Senyora Elvira Morera                                      |
| Tomàs Saleta: | Senyor Joan Bertran [abans Enric Borràs i Jaume Capdevila] |
| Baldomero:    | Modest Santolària [abans Joan Oliva]                       |
| Un Municipal  | Francesc Monner  |

En aquest manuscrit de copista hi figuren correccions, sobretot procurant de catalanitzar el llenguatge, que semblen de la mà d'Arús. Per exemple:

Altres correccions en aquesta còpia són de millora lingüística, amb afany catalanitzador:

“un canalla” per “un taritarot” (Escena IV)

“pago al contado...” per “tot se paga...” (Escena VIII)

Cal destacar també la substitució de Garriga (ratllat) per Capella. Podríem relacionar el primer cognom amb diversos personatges, però de manera aventurada i poc fefaent.

Aquest manuscrit també conté un paper solt amb uns afegitons amb lletra d'Arús, que actualitzen la realitat barcelonina a l'escena dinovena: es tracta, concretament, de la referència a l'Exposició de 1888, inexistent en el debat públic en

---

<sup>267</sup> A la pàgina 6 del manuscrit s'indica que l'única persona responsable de la propietat intel·lectual de la peça, per autoritzar-ne la representació, és “Lo delegat de obras dramáticas don Ramiro Montfort y Arxer, plassa de Santa Ana, n 8, 3er pis...”, redactat que recull l'obra impresa.

uns anys tan remots com el 1878; però també sobre la reforma de la plaça Catalunya o l'al·lusió a la intervenció del crèdit anglès en l'economia espanyola:

lo tabaco, los mistos, la reforma, la  
plassa de Catalunya, la Exposició, 'ls  
inglesos y la Riera d'en Malla...<sup>268</sup>

Com he avançat, l'obra és dedicada a l'escriptor i periodista Josep Maria de Lasarte:<sup>269</sup>

Pera dedicarte alguna obra meva s'ho valgués la pena, may no m'arrivava la ocasió, y com m'he vist posat ja l'peu en lo estrep para anarmen á l'altre barri, aprofito l'temps, y tot just una mica revifat, estampo to nom en la primera que surt á llum, que per dolenta que siga, t' mostrará la evidencia, la bona intenció de ferte patent l'entranyable amistad y l'afecte fraternal, que t' professar

L'Autor  
Barcelona, 25 de febrer de 1888<sup>270</sup>

*Un ambo de regidors* ja va ser anunciada al *Diari Català* el maig de 1880: el diari publicitava que aquest títol seria posat en escena al Teatre del Bon Retiro, la companyia dramàtica "còmica" sota la direcció dels actors Tutau i Hernández [Antoni Tutau i Ernest Hernández]. Una dada que ens indica el propòsit de l'estrena d'aquesta obra l'any 1880 i de les dificultats amb què es podria haver trobat l'autor per estrenar-la.

Junt amb aquest títol, a la notícia *del Diari Català* el maig de 1880, a més a més s'hi anuncien *Granotes al cove*, obra d'Arús, tot i que a la notícia no deixava clar si es tractava d'obres atribuïdes a Eduard Aulés o a Eduard Vidal i Valenciano:

Entre las comedias que la empresa te ja en son poder per estrenarse, figuran las tituladas *Montserrat*, *Granotas al cove*, *Un cel obert* y *Un ambo de regidors*. Algunas d'aquestas obras se'ns ha dit que's deuen á la ploma dels conegut autors senyors Vidal y Valenciano y Aulés.<sup>271</sup>

<sup>268</sup> Aquests afegitons resten recollits a l'escena XIX de l'obra impresa, p. 36.

<sup>269</sup> Josep Maria de Lasarte, a banda de col·laborar amb Rossend Arús en la traducció *Justícia catalana* i el drama en castellà *El doctor Lorenzo*, també ho va fer en l'elaboració del *Diccionario enciclopédico de la masonería*, va ser un membre destacat de la maçoneria, vinculat a la lògia "Verdad" amb el nom maçònic d'Ausiàs March i mestre fundador de la lògia "Avant", impulsada per Arús. V. Pere SÁNCHEZ FERRÉ, *La maçoneria a Catalunya (1868-1947)*, p. 91-92 i 106.

<sup>270</sup> La referència "m'he vist posat ja l'peu en lo estrep para anarmen á l'altre barri" es refereix a la malaltia que patí Arús el desembre de 1887 (una hemorràgia cerebral que li paralitza mig cos), mesos abans de ser disparat pel seu criat a la casa de Cornellà l'estiu 1889 i que li malmeté la salut fins la seva mort el 22 d'agost de 1891. V. J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu (1945-1891)*, p. 99-100.

<sup>271</sup> *Diari Català*, núm. 349, 13/5/1880, p. 93. No he localitzat més notícies sobre l'estrena d'*Un ambo de regidors* durant aquells mesos. Però, en canvi, la premsa informava de forma breu de la "presentació" de la peça de Rossend Arús *Mister Hume! El Diluvio*, núm. 168, 16/6/1880, p. 4682. També al *Diari Català*, núm. 384, 17/6/1880, p. 361. Quant a les obres atribuïdes a la notícia del 13/5/1880 a [Eduard] Aulés, només *Montserrat* correspondria amb el títol de la comèdia en tres actes *L'anada a Montserrat*, escrita conjuntament per Aulés i Albert Llanas i editada per la Llibreria de Mayol, a Barcelona, al 1881. En canvi, sobre el títol *Un cel obert*, només he localitzat la referència al saynete *Un cel obert*, d'autor

Existeixen força referències a *Un ambo de regidors* pel fet que va ser publicada anys després de l'estrena. L'anunci de l'edició de la peça teatral va ser recollit, amb breus comentaris, per la majoria de les publicacions que habitualment informaven de l'escena barcelonina:

Aquest fi de pessa en un acte y en prosa catalana, segons especifica son autor, es una joguina sens pretensions, ahont abundan xistesitats de bona lley, condensantse la idea d'una manera fácil y ben conduhida.<sup>272</sup>

Així, *Un ambo de regidors* encara es va representar entre el repertori del Teatre Novetats anys després, coincidint amb la publicació de la peça teatral. I l'obra fins va ser presentada com a "estrena." En aquest sentit, *El Diluvio* anunciava al Teatre Novetats l' "...estreno del juguete catalán en un acto Un ambo de regidors", junt amb el drama en cinc actes *Juana la loca o Locura de amor*, de Manuel Tamayo y Baus, protagonitzat per la primera actriu Carlota Mena. El diari també anunciava per a l'endemà, diumenge, el drama en 5 actes en espanyol d'Arús *La huella del crimen*, redactada el 1881.<sup>273</sup>

Se'n van fer ressò altres periòdics com *L'Esquella de la Torratxa*, que anunciava l'"estrena" amb un breu comentari: "Dissapte estreno de una pessa del Sr. Arús y Arderiu titulada "Un ambo de regidors." Es molt entretinguda y fa riure."<sup>274</sup>

Setmanes després, el periòdic dirigit per Josep Roca i Roca informava de la publicació de la peça d'Arús i recordava que l'obra havia estat estrenada al Teatre Novetats l'abril de 1882: "y reproduhida ultimament ab aplauso, acaba de ser impresa, haventnos favorecut lo seu autor ab un exemplar de la mateixa."<sup>275</sup>

Arús va inserir una "Advertencia important" a l'edició, seguida del repartiment i les indicacions inicials de lloc, situat a Barcelona, i l'època, l'"Actual." En aquest sentit, caldria tenir en compte el context polític en què va ser escrita l'obra i el dels anys en què va ser estrenada i impresa:

---

desconegut, citat a *Lo Gay Saber*, núm. 12, 15/6/1878, p. 16. Un títol homònim, *Un celobert: quadro de costums en un acte y en vers*, de Joan Manel Casademunt, no es va estrenar i editar fins al 1893. *La Esquella de la Torratxa*, núm 776, 24/11/1893, p. 744.

<sup>272</sup> *La Il·lustració Catalana*, núm. 186, 15/4/1888, p. 111. També apareix comentada la publicació d'*Un ambo de regidors*, per exemple, a *La Dinastia*, núm. 2661, 13/3/1888, p. 2, que destacava que "fue estrenada con buen éxito en el Teatro de Novedades el mes de abril del año 1882. Está escrita en prosa y dialogada con mucha viveza y conocimiento del teatro." S'hi refereix també *L'Avens*, núm. 12, desembre 1889, p. 7.

<sup>273</sup> *El Diluvio*, núm. 49, 18/2/1888, p. 1458.

<sup>274</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 476, 1888/2/25, p. 122.

<sup>275</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 479, 17/3/1888, p. 169. Signada 'Rata Sabia.'

En la escena XVIII des desde [sic] qu' en Baldomero diu "Mes suposis qu' es presenta una qüestió important" fins al final de la mateixa, lo Sr. Director podrá fer las supressions, modificaciones y adicions que jutji oportunas, a fi de que la conversa entre 'ls dos interlocutors, tinga sempre color d'actualitat, basantse com es natural, en los assumptos en que s'ocupi l'Ajuntament, y sigan del domini públich.

Si sabem que *Un ambo de regidors* havia de ser estrenada el 1880, i que l'obra planteja amb humor i crítica aspectes de la política municipal barcelonina, convé remarcar que l'alcalde de la ciutat entre juny de 1879 i març de 1881 fou Enric de Duran, pertanyent a la noblesa i membre del partit conservador canovista. Per altra banda, quan l'obra va ser finalment estrenada i publicada anys després, l'alcalde de Barcelona era aleshores Francesc Rius i Taulet, vinculat al Partit Liberal (alcalde del març de 1881 al febrer 1884; i posteriorment del desembre 1885 al setembre 1889).

No és casual el fet que les representacions i la publicació d'*Un ambo de regidors* coincidissin amb una etapa políticament favorable a la permissivitat de certs drets i llibertats abolits durant els primers anys de la Restauració. Uns altres aspectes importants sobre això és el fet que Rius i Taulet estava vinculat a la maçoneria, tal i com destaquen algunes investigacions i que amb Arús existia una relació d'amistat.<sup>276</sup> Ambdues personalitats públiques van coincidir en esdeveniments culturals i socials, com l'entrega de la medalla commemorativa del premi que l'Acadèmia Espanyola atorgà a Frederic Soler, de la mà de la reina regent, pel drama *Batalla de reines*; així com la participació a la junta encarregada d'erigir el monument a Pau Claris a Barcelona el 1889.<sup>277</sup> Una relació amb l'alcalde no exempta de contradiccions, pel fet que Arús es trobava arrengrerat a l'ala republicana de tradició federal, al costat de Valentí Almirall, que s'oposà frontalment a l'Exposició Universal de Barcelona el 1888, un projecte encapçalat justament per Rius i Taulet. Una mostra d'aquest paper opositor

---

<sup>276</sup> Josep MARIA CASAS; Josep M. BRUNET (assessorament). "Maçons a Catalunya", *Sàpiens*, 4/6/2015. [https://www.sapiens.cat/temes/catalunya/macons-a-catalunya\\_15458\\_102.html](https://www.sapiens.cat/temes/catalunya/macons-a-catalunya_15458_102.html) [Darrera consulta: 3/7/2019].

Sobre el testimoni de l'amistat de Rossend Arús amb Francesc Rius i Taulet, apareix al full amb l'encapçalament "Amichs" de la BPA.

<sup>277</sup> L'entrega de la medalla commemorativa a Frederic Soler per *Batalla de reines* es realitzà al Palau de les Belles Arts el març de 1889 i Rossend Arús exercí el paper de presidència de la Comissió organitzadora de l'acte, com a vicepresident, per la situació de malaltia del president Agustí Urgellés. Hi eren presents Francesc Rius i Taulet i altres personalitats i Arús pronuncià un discurs descrit com "de 'ls mes solemnes de la historia de la Literatura Catalana." *La Tomasa*. núm. 31, 29/3/1889, p. 4. La junta per erigir el monument a Pau Claris el 1889 estava presidida per Rius i Taulet, i Arús hi ocupava el càrrec de tresorer: *La Il·lustración*, núm. 435, 3/3/1889, p. 143.

a l'Exposició és la satírica *Guia-catalech de la Exposició universal* de 16 pàgines, publicada pel Niu Guerrer, que és atribuïda a Arús.<sup>278</sup>

*Un ambo de regidors* aporta algunes novetats temàtiques al teatre contemporani. Per una banda, el tipus de sàtira de la política local dels anys de la Restauració a Barcelona, que suposa una novetat en Arús en aquest període. Una crítica que conté també referències a altres aspectes socials, polítics i econòmics d'abast supramunicipals –que Arús ja havia introduït anteriorment a les revistes polítiques–, com ho són el canvi de ministeri sobtat o bé el motiu argumental dels daltabaixos produïts per l'especulació amb el paper de l'estat. Però l'especialment innovadora és la introducció de la figura femenina en assumptes de l'activitat política. Ho podem relacionar amb el caràcter lliurepensador i la filiació maçònica d'Arús. En qualsevol cas, tot fa pensar en la inclusió deliberada d'un cert discurs “feminista” en l'obra.

Lluís Costa i Susanna Talavera han fet ja algunes consideracions sobre el paper d'Arús en l'emancipació femenina.<sup>279</sup> Més evident és la relació de proximitat de l'article de la desconeguda Esmeralda Junquet de Prince a *La Llumanera de Nova York*, el 1879, en què denunciava la marginació i discriminació de les dones a l'Estat espanyol, a diferència dels Estats Units, i que va generar una forta polèmica amb respostes de les escriptores Victòria Peña d'Amer i Maria de Bell-lloch [Pilar Maspons i Labrós], que l'acusaven d'antireligiosa. El número en què es va inserir l'article de Junquet era una mena de monogràfic sobre la dona i estava dedicat a la poetessa Maria Josefa Massanés (1811-1887), aleshores recentment traspassada; contenia una nota biogràfica de l'escriptora i un article signat per Dolors Monserdà amb el títol “La instrucció en la dona”, amb un contingut conservador que contrastava amb l'article adreçat al director de *La Llumanera*, amb el títol “Carta de Barcelona” i signat per Junquet, que desplegava arguments tan avançats com aquests:

Donant axó per sentat, ella es, donchs, la pedra angular de la societat y de sa manera de sentir ha de venir irremisiblement l' bé ó l' mal, la elevació de miras, la noblesa de sentiments ó be la desecració complerta y en últim resultat lo materialisme.  
Ara be, com tot en lo mon es relatiu, vejàm que fa la societat pera que la dona pugua eexercirsa .-Rés.

---

<sup>278</sup> *Guia-catalech de la Exposició universal, nacional, regional y local de 1880 pensada, organitzada, preparada, arreglada y acabada per Lo Niu Guerrer*, Barcelona: Impr. Tipografia Espanyola, 1880. F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 420.

<sup>279</sup> Lluís COSTA, “L'univers femení i el periodisme”, *La Llumanera de Nova York. Un periòdic entre Catalunya i Amèrica*, p. 58-67; Susanna TALAVERA, “Mirall del progrés americà: L'Exposició Internacional de Filadèlfia i les *Cartas a la dona* de Rossend Arús”, *Cartas a la dona, Ajuntament de Barcelona*, 2014. vol. 2, p. 23-24.

La exclou de las cátedras dient que lo seu lloch es la cuyna, sas distraccions la mitja y son deber la iglesia.

Jo crech qu' es una gran aberració ó potser millordit una criminal excusa lo fer responsable á la dona de sa conducta. Per mi la responsabilitat cau tota sencera sobre la societat en que viu.<sup>280</sup>

Una futura investigació centrada en el discurs emancipador de les dones en aquests anys tan reculats podria afegir llums entorn de l'autoria d'aquest article. És evident que la signatura d'Esmeralda Junquet de Prince es correspon a un pseudònim. Però ara per ara, malgrat les sospites, és arriscat atribuir-lo a una molt jove Clotilde Cerdà (amb el nom artístic d'Esmeralda Cervantes) o a dones pròximes a la maçoneria, o fins al propi Arús. Tanmateix, s'apunta el nexa amb la figura d'Arús –i les plataformes lliure pensadores en què militava– i la coincidència de l'article de Junquet amb el contingut avançat en termes de reivindicació feminista d'*Un ambo de regidors*.

Aquesta comèdia urbana i política se'ns mostra com un sainet evolucionat, que manté algunes de les característiques d'aquest gènere tradicional ja explorades per Arús en obres anteriors: *Un ambo de regidors* reproduceix l'esquema lineal i breu i de personatges arquetípics (senyora i minyona, marit tarambana, etc.), els embolics i els recursos humorístics, el dinamisme dels diàlegs i, concretament, les intencions frustrades del marit i el càstig i moralitat exercits per la mestressa. Aquest sainet evolucionat, però, està escrit en prosa i inclou personatges fantasma –que no hi intervenen– que són fonamentals en l'argument i la resolució de l'obra.

La peça s'inicia amb les reflexions de Coloma, la minyona, que de bon començament ens assabenta que “Sent lo senyor regidor, res mes facil / que coloca' a n'en Quimet!” Coloma ha fet redactar una instància (“... tot es en castellá!... Una pesseta me'n ha fet pagar lo memorialista de la Vi-reyna...”) per tal que la senyora aconseguixi que el promès de la minyona pugui accedir a una feina a l'ajuntament mitjançant la suposada influència del marit.

A la segona escena apareix la senyora Clara, amoïnada perquè un home l'ha seguida al carrer fins a casa, situació que dissuadeix Coloma de la intenció de parlar-li de la instància i de la feina per al seu xicot. Però l'home que ha seguit la senyora pica a la porta i, en obrir-la, el visitant i la minyona es reconeixen, perquè Coloma havia servit mesos enrere a casa de la senyora Balbina, que havia festejat amb Don Baldomero.

---

<sup>280</sup> “Carta de Barcelona.” Signat ‘Esmeralda Junquet de Prince’, *La Lluanera de Nova York*, núm. 49, maig 1879, p. 3.

En la conversa amb la minyona, Baldomero li explica la causa que s'hagi trencat la relació amb donya Balbina (un personatge fantasma que, en l'embolic argumental, tindrà una cita casual a Pedralbes amb el senyor de la casa i protagonista, en Tomàs Saleta). Els motius que no hagi prosperat la relació de Baldomero amb Balbina es deuen a l'inesperat canvi de l'estatus social del visitant, a causa de la baixada de valor del paper de l'estat (els "tresos") que posseeix. Al diàleg, Coloma expressa una consideració d'escepticisme envers aquests valors especulatius: ("No diu paper del estat? donchs si ha estat, ja no es res... Un paperot."):

Baldomer– ...Qu 't diré? Los tresos van cap avall...  
Coloma– Los tresos?  
Baldomer– No sabs qu 'es, paper de l'Estat?  
Coloma– No diu paper del estat? donchs si ha estat, ja no es res... Un paperot.

Baldomer– Cabal, un paperot.  
Coloma– Y quina solta te?  
Baldomer– Molta... Veus? Quan puja... á las horas penso en casarme...  
Coloma– Y quant baixa?...  
Baldomer– A fer economías... esperant que puji... Y mentres arriba aquesta ocasió, lo temps que 'm sobra, l'inverteixo en fer conquistas...

(Escena III)

Baldomero explica a la minyona els estratagemes per fer aquestes conquestes, mitjançant suborns als porters per obtenir-ne informació i seduir-les amb diferents artificis. En l'actuació, Baldomero estafà uns versos del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, que ja havia parodiat a *La Llúcia dels cabells de plata*: "...y aqui una declaració volcánica. Demanan, de angels d'amor, de gacelas y no ¿no es verdad, vida mía?..." (Escena III)

Quan la minyona adverteix a Baldomero que té ordres de la senyora de treure'l i fins d'avisar el senyor, que es troba a la casa, també li proporciona la informació que el senyor Tomàs Saleta és regidor a l'ajuntament. Una circumstància que encara desvetlla més l'interès de Baldomero, que ha sentit aquell nom com el d'"furibundo ateo, qu' ha fet un discurs en contra de las professons?..." Coloma ho nega, però ridículament: "Lo del discurs no ho sé; en quan á ser ateo, no senyor, no 'n té cap d'ofici, viu de renda." (Escena III)

Amb aquesta informació, producte de l'equívoc, Baldomero canvia de plans i suborna Coloma amb un duro per tal que li faci arribar una carta a la senyora. Una missiva que li recorda que es tracta de “la salvació de Barcelona.”<sup>281</sup>

A la següent escena, quan ja ha marxat Baldomero, Coloma entrega la carta a la senyora, que descobreix pel contingut que “En efecte, aquest senyor no es un atolondrat... un taritarot; es un regidor!...”, davant la qual cosa la minyona realitza el comentari carregat d'escepticisme en un apart: “Vamos, ara si que ‘s veu que ‘n fan á qualsevol.” La senyora, Clara, també en un apart, avança els motius pels quals aquella carta desvetlla el seu interès, i que introdueix un dels temes originals en l'obra com és la participació –col·lateral– de la dona en la política institucional: “La meva influencia... figurar en política... Era la meva constant aspiració.” Aquesta afirmació de Clara, que podríem considerar com una incursió en la reivindicació feminista, es fa més evident quan afirma que “Ja es hora que las senyoras fem algun paper en política...”

En aquesta conversa també descobrim que en Tomàs Saleta va ser motiu de polèmica per un discurs realitzat el dia anterior:

Clara– Y com sembla qu' ahi en Tomás va pronunciar un discurs molt avansat... aquest senyor se voldria entendre ab mi... á veurer si ab la meva influencia... jo, decanto á n' en Tomás... Me proposa un programa... No es cap disbarat, al contrari... concecions reciprocas...

(Escena IV)

Més endavant sabrem que el Tomàs Saleta regidor i homònim del marit de Clara havia realitzat un discurs polèmic el dia abans, fet que coneixen els personatges a través

---

<sup>281</sup> Quant a l'expressió “salvació de Barcelona” i “Salvar á Bcelona”, que apareix poc abans en boca de Baldomero, cal apuntar que apareix recollida a diverses publicacions que tracten la polèmica sobre l'oposició de l'entorn de Valentí Almirall a l'Exposició de Barcelona de 1888. Tot i que l'obra de Rossend Arús és anterior, sembla evident que aquest terme estava estretament vinculat a aquesta polèmica. V. Ferran ALSINA, “Per ma Patria. Cuatre mots en pro de la Exposició Universal de Barcelona”, *Lo Catalanista: setmanari defensor dels interessos morals y materials de Catalunya*, núm. 4, 25/9/1887, article adreçat al “senyor President del ‘Centre Català’”: “Si la persona que tal escrigué y firmà, hagués *de veritat* tingut lleal intenció de salvar á Barcelona dels mals que li pronostica, al veurer *clar y evident com la llum del dia* que anava á comprometre ‘l bon èxit de la futura Exposició Universal per lo modo y forma que la projectan los que s' han posat al cap d'ella...” V. Manuel RIBOT I SERRA, “La Exposición de Barcelona y el Centro Catalá”, *La Exposición: órgano oficial (1886-1889): Oficinas de la Exposición Universal, 1886-1889*, Barcelona: Establ. Tip. de los Suc. de N. Ramirez y Ca, 15/9/1887, p. 2-3: “Hoy... ¡qué cambio! Los periódicos de la Côte se hacen lenguas en alabanza del Sr. Almirall y del *Centro Catalá*, aprovechando el manifiesto á que nos referimos para llamar la atención de los españoles y extranjeros acerca de la *descabellada idea* de la Exposición de Barcelona, y para *salvar* á Barcelona del ridículo y la ruina. ¡Cuánto amor!”



de la premsa. Un discurs incendiari per al context polític i contrari a la despesa en ciris per a la festivitat de Corpus per part de l'ajuntament.<sup>282</sup>

Al diàleg amb la seva senyora, Coloma demana un treball a l'ajuntament per al seu xicot. La petició, una crítica manifesta a la corrupció i l'endollisme, va acompanyada d'una instància "En castellà" que literalment demana que "Pido que se coloque á Joaquin..." en qualsevol ocupació d'una llarga enumeració de possibilitats:

Castanyé, para secretario, escribiente, mostazan, mozo de plaza, sereno, vigilante, de los que llevan las literas, de los que tiran el cordel á los perros, alguacil ó municipal á pie..... Ah! también serviria de caballo. Es decir cualquier cosa, mientras cobre...

(Escena IV)

Tomàs, distret, apareix en escena amb un monòleg a mode de reflexió, amb el qual ens aclareix els motius de la confusió, circumstància de la qual s'hi val per ocultar la seva desaparició durant la nit anterior; Clara, que és a prop, es mostra convençuda que es "Deu preparar algún discurs":

Un servidor de vostés, se diu Tomás Saleta; però no só regidor... es un altre Tomás Saleta 'l que ho es... La dona 's creu que só jo. Fent no mes una setmana que l'ajuntament ha pres possessió, he pogut fins ara, prolongar la seva falsa creencial!

(Escena V)

Clara, convençuda de l'activitat política del marit i creient que li oculta el càrrec de regidor per modèstia, l'interroga sobre el discurs que ha causat tanta polèmica a la premsa: "May, devant meu, hauria pronunciat un discurs com lo d'ahí..." i l'afalaga amb el comentari que "sembla que vas estar terrible..." Així i tot, la dona deixa palès que ignorava la força del caràcter com a polític de Tomàs, perquè el marit ens apareix descrit per les accions com un personatge dòcil i sense iniciativa: "Jo 'm pensava que 't coneixia; en la vida íntima no 'n tens res de exaltat... al contrari, et una malva." (Escena IV) En aquest punt Clara aprofita per demanar al marit que li signi un "conforme á la factura" de la modista i al·lega que l'escandalosa notícia del discurs del marit espanta els comerços on ella va a comprar, on ja no li fien les despeses. La senyora, en un apart, anticipa que aquesta maniobra servirà per tenir collat en Tomàs: "Los discursos com lo teu, tenen la contra gravíssima de que espantan á la gent de sa casa, s'esperveran, y si compras alguna cosa, recelan en fiar y t'envian la factura..." (Escena V)

---

<sup>282</sup> "Professó del Corpus", *Diari Català*, núm. 680, 18/6/1881, p. 971, la controvertida despesa municipal en ciris durant les processons de Corpus també s'havia produït pel Corpus a Tarragona: "Y are que de professó parlém nos ha ocorregut la següent pregunta: ¿La cera que's consum, crema ó gasta, no sols en los actes d'aquesta classe sino en todas las demás funciones relligiosas ó de iglesia, paga drets de entrada ó de consum, ó n'está esceptuadá?"

El marit signa el paper “ab los ulls tancats” davant els precis i la seducció de Clara, un paper que no és sinó la instància per sol·licitar feina a l’ajuntament per al xicot de Coloma. I que, a més a més, la senyora anticipa que emprarà per mantenir-lo collat per tal de portar a terme els seus objectius: “Ja ‘l tinch meu... ab aquesta arma, ‘n faré d’ell lo que vulgui...” (Escena IV)

Tomàs torna a interpretar un soliloqui a l’escena vuitena, en què ens descriu les preocupacions que l’empaiten: per una banda es mostra intranquil perquè la dona li ha explicat que aquella tarda una persona ha de parlar amb ella (motiu pel qual Tomàs expressa, amb por de ser descobert per la desaparició nocturna: “Quant un es culpable, sospita de tot, de tothom...”); per una altra, sospira per la viudeta que ha conegut a Pedralbes, Balbina i encara, per les tribulacions d’haver de simular que acudeix a “casa la Ciutat” a fer de regidor. Després de mostrar aquestes preocupacions i l’atragament de la situació, en què estafà les paraules de Clara, Tomàs s’adreça al públic i ens informa dels motius pels quals la nit anterior no va anar a dormir a casa:

Jo ‘ls hi dech una explicació, y no m’agrada deurer res... No n’vuy d’inglesos, tot se paga... Escoltin. Fa quince dias, los tresos van baixar considerablement, y aquesta baixa, va ser pera mi com si hagués tret una rifeta, que Deu n’hi dó. Surto de casa mes content que l’alcalde quan ha pogut posar un altre primera pedra, y ‘m trovo al carrer á un amich meu, que ‘s diu Capella, y li propono... La dona, era á dinar á casa d’una seva germana... y propono al meu amich, d’anantsen a Pedralbes á dinar. Acepta, pujem al tren, després al cotxe, y á ca la Serafina. Allí hi havia dos senyoras; l’una d’ellas molt trista; era la Balbina... una viudeta.<sup>283</sup>

(Escena VII)

Balbina, a Ca la Serafina de Pedralbes, els explica que havia de casar-se amb un baró, però que la baixada dels “tresos” va frustrar aquell matrimoni, motiu pel qual la troben entristida.<sup>284</sup> Tomàs descriu com, a les postres, aconsegueix posar-la “d’humor,

---

<sup>283</sup> En aquest soliloqui el personatge torna a fer aparèixer Balbina, a Ca la Serafina de Pedralbes, els explica que havia de casar-se amb un baró, però que la baixada dels “tresos” va frustrar aquell matrimoni, motiu pel qual la troben entristida.<sup>283</sup> Tomàs descriu com, a les postres, alguns dels temes polítics i econòmics més recurrents a l’obra: l’impacte que produí els canvis de valor del paper de l’Estat, els “tresos”; la crítica popular a la intervenció dels crèdits del Regne Unit; i la comparació amb l’alcalde i la seva predilecció per les inauguracions. Sobre les inauguracions portades a terme durant l’alcaldia d’Enric de Duran és significativa aquesta notícia amb una crítica velada: “Inauguració de las obras per lo desvio de la Riera de’n Malla”, *Diari Català*, núm. 169, 13/11/1879, p. 92. Setmanes abans s’anunciava la finalització d’aquestes obres, amb una clara crítica des del diari dirigit per Valentí Almirall: “Estém tan escarmentats de posar primeras pedras per comensar obras importants y que han passat anys y mes anys sense que ‘s posin las segonas, que no creurém que una cosa ‘s fá fins que ho veyém.” *Diari Català*, núm. 146, 21/10/1879, p. 92.

<sup>284</sup> Ca la Serafina [Casa la Serafina] va ser un establiment amb jardins especialitzat en el formatge de mató, que ja existia si més no el 1843 i que va romandre en funcionament fins ben entrat el segle XX. Per exemple, Serafi Pitarra [Frederic Soler] s’hi refereix al poema “El Comte Guy”, versos recuperats el 1926 a *Violet... suplement il·lustrat d’En Patufet*, núm. 229, 22/5/1926, p. 167. Així descriu Casa la Serafina de Pedralbes una narració publicada el 1867 i signada ‘Ricardet’, molt pròxima a l’espai de flirteig amorós que es descriu a *Un ambo de regidors*: “¡Pedralves! ó dilxós Pedralves, y quantas bromas de

tenia un xich d'alegroys y vaig tenir ingeni pera fer entendre á la Balbina, que en lloch de predre' ab los tresos com lo seu Baró, sortia guanyanhi una bona pacotilla.” Però la descripció del flirteig amb Balbina resta en suspens, i finalitza el soliloqui amb un “y a'! [l]'endemá al dematí...” que finalitza l'acte.

Més endavant, a l'escena desena, Tomàs reprèn el soliloqui i explica que Balbina havia marxat amb els dos amics, i que ell s'havia llevat sol a Ca la Serafina de Pedralbes. Tomàs, davant la situació, perd algunes hores mentre troba “un pretest pera compareixer á casa”, fins que hi arriba a les vuit del vespre. A casa, malgrat haver desaparegut durant hores, Clara el rep amb una gran alegria i abraçades, i li anuncia que n'està al corrent; i li mostra el diari amb la següent notícia:

En la reunión de electores independientes, que hubo ayer noche en el barrio de Hostafranchs se presentó uno de los candidatos, don Tomás Saleta, defendiendo con notable empeño su candidatura. Este mediodía debe verificarse otra reunión, asistiendo también el propio señor. De nada le valdrán sus desesperados esfuerzos, no saldrá elegido, es un infeliz....

(Escena X)

Coneixedor d'aquesta notícia Tomàs troba la solució per justificar l'absència a casa la nit anterior: “Com no agafarme á la taula de salvació, que ella ab tot candidés m'allargava?... Després de tot, jo 'm deya, á que m'esposo?...”

A l'escena onzena, després de les intervencions retrospectives de Tomàs, apareix de nou Clara, que l'apressa perquè marxi a l'ajuntament, ja que ella té prevista la trobada per escoltar les proposicions de Baldomero. En un apart, Tomàs mostra la resignació per haver de fer aquell paper, i expressa que aparcarà el cotxe davant la plaça Sant Jaume i se n'anirà “á aborrrir un parell d'horas al café.”

Però mentre Clara espera per a la cita amb Baldomero arriba una visita inesperada, la d'un “municipal”, arquetip de guàrdia urbà barceloní que Arús ja havia emprat en altres obres. L'agent, de cognom Quiñones, reclama el pagament d'una multa perquè la minyona ha estès una catifa al balcó. Clara fa prevaldre la seva influència, recordant-li que és la casa d'un regidor, però tot i que el municipal hi mostra desconfiança, finalment desisteix d'insistir-hi amb un apart amb llengua híbrida de “No t'emboliquis; hay que defender los vuyt rals.” (Escena XIII) En acomiadar-se, i després

---

jovent trempals no'ns podrias explicar si parlar poguessis! Y quants y quants sospirs, encar que barrejats ab mató, no has vist menjar pels amants platónichs que venen aquí á buscar la tranquililat y sobre tot la lliberlat que no trovan en lo *jesbalot del món!* Y quantas paraulas més dolsas que'ls maleixos matons no haurás sentit. Y quantas caricias de contrabando no haurás sentit.” *L'Ase*, núm. 23, 9/11/1867, p. 3. Per a una descripció de l'origen d'aquest establiment, V. “Airada competición de la Serafina y el señor Garriga”: article d'Ana Nadal de Sanjuan, a *La Vanguardia Española*, núm. 32905, 22/3/1972, p. 52.

de demanar a la senyora “Me tiene que manar nada?”, el municipal anticipa en un apart que més endavant la intenció d’esbrinar si Tomàs és realment regidor o bé si “se me han rifado.”

A la següent escena Clara se’ns mostra plenament convençuda del seu nou estatus: titlla de “ximple” el municipal i expressa que “Si no que ‘m fa llástima, li faria perdre l’empleo.” (Escena XIII) I mentre espera la visita, després d’unes cavil·lacions d’autoafirmació, torna a rellegir fragments de la carta amb la proposta de Baldomero, de la qual reproduïx les referències a “Lo porvenir d’aquesta ciutat... lo paper que las senyoras hermosas estan destinadas á desempeñar... sobre tot quant aquestas senyoras hermosas tenen regidors per marits...” (Escena XIV)

A la trobada, Baldomero es mostra amb galanteria i grandiloqüència, tant que per moments mostra consciència que ha de canviar de paper (“Surto de carácter”) per tal de poder seduir amb eficàcia la Clara. A la presentació fa referència a l’origen del seu nom –un tema recurrent en altres obres d’Arús–, que redueix amb intenció burlesca a un nom “prosaic”: “Baldomero... vaig neixer à n’el bon temps del avi, y ‘l padrí, esparterista acérrim, va condenarme á portar per tota la meva vida, aquest nom tan prosaich...”<sup>285</sup> (Escena XVI)

Durant la conversa Baldomero manté la grandiloqüència i canvia per estones de registre (en un moment donat la tracta d’“angelet” i de tu), però congenia amb Clara, que no sospita d’aquella actitud i que es mostra atenta a les seves propostes. Baldomero, que es defineix com “un humil deixeble de Maquiavel-lo, y atent servidor de vosté...”, explica a la senyora que porta l’encàrrec d’un “grupo influent” que creuen que “per combátrer á n’aquestos exaltats” el millor és “entendrerms ab las sevas senyoras...”

Però Baldomero no té cap altre objectiu més que seduir la senyora, per a la qual cosa porta a terme diversos intents d’aproximació física. Clara es mostra captivada amb unes propostes amb que podrà “Tenir una influencia... reunirse á casa las diversas faccions...”, malgrat que per això hagi de fer canviar el pensament del seu marit, mentre que els suggeriments del seu l’interlocutor plantegen un doble sentit:

- Baldomero– Lo fet es qu’ una senyora que tindria un marit á la esquerra... un...  
amichá la dreta y bonas relacions... en lo centro... fora quasi una  
potencia.  
Clara– Seria un bell somni.  
Baldomero– A nosaltres dos toca realisar-lo.

---

<sup>285</sup> V. Gregorio L. de la FUENTE MONGE, “La figura del general Espartero en el teatro decimonónico”, *Historia y política*, núm. 29, 2013, p. 103-138, que no es refereix a Arús, tot i que també satiritza el militar i polític a *Lo barber del rentamans*.

Clara— Serà; en quant al meu senyor, lo seu porvenir está assegurat.

(Escena XVI)

La irrupció de Tomàs a la següent escena trunca els propòsits de seducció de Baldomero. Clara, afavorida per la situació, felicita l'arribada del marit, ja que "Aixís arribarem mes prompte al nostre objecte..." I els interpel·la donant per suposat que ja es coneixen del consistori: "No hi ha necessitat de que presenti l'un al altre..." La trobada entre els dos regidors fingits dona lloc a un diàleg absurd en què els dos protagonistes articulen comentaris fútils i disbaratats. Però en què després de moments d'incomunicació, en marxar Clara a la divuitena escena, tracten temes concrets de la vida política, com les reformes, l'Exposició, els crèdits dels "inglesos", la reforma de la Riera d'en Malla, etc.:

Tomàs— Jo tinch per principi, posarme sempre al costat de la gent decenta.

Baldomero— Y qu' entén vosté, per gent decenta?

Tomàs— Jo, qu' entench?

Baldomero— Com la defineix?

Tomàs— Per mi la gent decenta... es la qu' es decenta.

Baldomero— Mes suposis que s' presenta una qüestió complicada... per exemple de la reforma de Barcelona.

Tomàs— Se fá.

Baldomero— Y 'ls diners?

Tomàs— Pera qué?

Baldomero— Pera pagarla.

Tomàs— No s' necessitan, se quedan á deurer.

Baldomero— Y... la plassa Catalunya?

Tomàs— Qué?

Baldomero— Quina solució s' hi dona?

Tomàs— La unica, la radical. Tota ja té amo, donchs qu' edifiqui tothom allá hont vulgui, y llestos!

(Escena XVIII)

En retornar Clara li expressen que "Comensém á entendrerns...", i la senyora respon amb ironia el comentari de Tomàs que "Lo qual no te res de extraordinari entre gent decenta." Clara li retreu que "No coneixes qu' ho sé tot?", a la qual cosa Tomàs inicia tot seguit una confessió sobre la nit que va passar a Pedralbes. Clara, que amb el comentari anterior es referia "al discurs que vas fer ahí y que indignantme, acavo de llegir...", i que defineix com "Un discurs terrible, de juheu", ensenya a Baldomero la notícia. Baldomero, d'altra banda, en un apart destaca que ha sentit el nom de Balbina, la vídua de qui es va haver de separar a causa de la baixada dels "tresos." Clara, però, reté les confessions del marit ("Hola, hola, dinarets a Pedralves... y viudetas además... ja passarem comptes... no ho savia..."), informació que farà servir més endavant per escarmentar-lo.

Tomàs, desconixedor del discurs del regidor homònim, llegeix el diari i se sorprèn que Clara hagi cregut que ell “hagi mogut tal escandol, pera oposarme á que el minicipi pagui la cera que ‘s gastí per la professó de Corpus?” A continuació, el marit assegura que l’article fa referència a “...l’altre Tomás Saleta, lo verdader, l’auténtich, lo llegítim... ¡Lo regidor de devó!” (Escena XIX) Davant la sorpresa, Baldomero també reconeix que ell tampoc és regidor, i explica que el motiu de la seva visita era que “A la baixa dels tresos... Jo m’ casava ab la viudeta, la Balbina...”; mentre Tomàs, a la vegada, el reconeix com “lo baró.”

L’escena anterior queda interrompuda per la presència de la minyona, que entra acompanyada del municipal Quiñones, amb qui discuteix. L’agent adverteix que ja sap que Tomàs no és regidor “porque tot es mentida.” Una discussió en què Coloma pronuncia el títol de l’obra:

Coloma– (al municipal)  
Veyám si ara baladerjará, devant per devant dels seus *quefes*. Aquí té un ambo de regidors.  
Municipal– (Ap.) Déjame cridar bien fuerte. Ya sé que no hay perill, porque tot es mentida. (Cridant) Ni que n’ hi hayan vinticinch, y el obispo y el cheneral...

(Escena XX)

El final de la peça s’accelera amb la intervenció del municipal que, lluny de prendre represàlies immediates per haver estat enganyat, anuncia una novetat que capgirarà el final de l’obra: “No saben lo que passa? no han llechit la última hora?” La notícia és que “Ha pujat nou ministeri; se muda ‘l ajuntament.” Per aquest motiu el municipal s’acomiada i marxa, atès que, en una situació de canvi polític “Jo hago falta en el carré.” Així i tot l’agent els convoca l’endemà “á la dotze á l’ alcaldía, por la alfombra y la ensarronada al principio de autoridad.”

A la penúltima escena Clara passa comptes amb el marit, en un acte d’escarment característic de la fórmula sainetista, per haver flirtejat amb Balbina i haver desaparegut la nit anterior. Tal i com ja havia expressat Clara escenes abans, el paper que havia signat Tomàs pensant que es tractava d’una factura es converteix en un correctiu que castigarà la seva mala conducta:

Clara– No era una factura; era una sollicitut que l’ has firmada, com fossis regidor, y ja deu ser á casa la Ciutat.  
Baldomero– (Qu ‘ha continuat llegint lo paper)  
Ja está fresch... usurpació d’estat... falsificació... article 273 del códich.  
(Ap.) Pel descosit.  
Tomàs– (Aterrat)  
Endevant!

Baldomero— Vint anys, de presidi, y si ‘ls jutjes s’ hi empenyan, lo clavan al pal.

(Escena XXI)

L’altra revelació que capgira l’escena és el fet que mentre Baldomero llegeix el diari descobreix que els “tresos” han pujat un deu per cent i passa de cop a ser milionari, posició que li permetrà poder-se casar amb Balbina:

Baldomero— (Depressa)

Ja só rich, ricatxo, millonari... no tinch de fer economías y m’ caso... Dret á casa la viuda... la Balbina, firmarem las paus... vinga enllestir los papers, llicencia closa, correrán los quartos... ab los capellans tot s’ arregla aixís... Total vuyt dias. Tinc lo gust de convidarlos á la boda.

(Escena XXI)

Baldomero s’acomiada amb la mateixa ampul·lositat anterior: “Senyora, als peus de vosté!”, “Abur, ex-company de municipi!”, “Adeu la flor y nata de las cambreras!”

A l’última escena Clara prossegueix amb l’escarment moralitzant envers els seu marit (“¿Veus ahont porta una mala conducta...?”), fins que Coloma aclareix que conserva el paper signat per Tomàs i que no l’ha entregat a l’ajuntament. La resposta irònica i la referència al poc valor del paper de l’estat lliguen el final amb una crítica a l’economia especulativa i a la corrupció municipal:

Tomàs— Paper mullat.

Coloma— Vamos, paper del estat; ja no es... Vaja bo pera...

(Prementlo y anantlo á esquinsar) Esquinsarlo.

[...]

Clara— (Senyalant al publich)

Lo que sobra, aqui hi haurán parents ó amichs d’ algún regidor, y si be ho demanas, no serán pas tan poch considerats, que no enpenyen pera colocar á n’en Quimet!

(Última escena)

En definitiva, es tracta d’una obra entretinguda a l’entorn de la confusió de noms, dualitat, “ambo”, que la intitula. Encara que no destaquí per la crítica del sistema electoral, present ja en altres obres teatrals, sí que mostra una visió crítica de la política barcelonina i manifesta un ideari progressista en molts diversos aspectes, com la qüestió feminista.

#### 4.1.2.2. *La mà oculta. Entreteniment per a passar l'estona en 3 actes, apariat en prosa catalana (1880)*

Encara que Arús faci servir el terme “apariat” la premsa indica que es tracta d'una obra original seva. Aquesta comèdia d'Arús va ser publicada (1883), raó per la qual, com hem vist en altres casos, ha merescut més atenció. Se'n conserva un manuscrit autògraf a la BPA (Arús VI-1).

L'edició indica que va ser estrenada “per la Companyia Catalana” dirigida per “lo reputat primer actor Don Antoni Tutau en lo Teatro de Novetats, la nit del dissapte 7 d'abril de 1883”, a qui es dedica l'obra:<sup>286</sup>

No per lo qu' es sino per lo que vol ser, tens carinyo á n'anquesta obra; donchs valgui la intenció y prentne la bona voluntat, que altre cosa, á no ser son afecte fraternal, no pot oferirte.

L'AUTOR.

*La mà oculta* ha estat descrita per diversos estudiosos del teatre català com la primera obra dramàtica escrita en prosa, erròniament si tenim en compte que Arús mateix havia renunciat al vers ja en diverses obres, des de *Lladres de ciutat* (1865). A més de les que ja hem vist, ja em referiré a les castellanés. I que molt anteriorment s'havien escrit en prosa obres com *L'estudiant de la berruga o Fra Crospis a la La Garriga* i *El pare Colau a Vacarisses o els facciosos atrapats* (1835), que Xavier Fàbregas atribueix a un autor continuador de l'estil de Josep Robrenyo i poc conegut Josep Maria Garcia.<sup>287</sup>

Josep Artís és segurament el primer especialista en teatre català que va afirmar que *La mà oculta* fos la primera obra teatral catalana en prosa:

La primacia de l'ús de la prosa teatral pertoca, a Catalunya, a Arús i Arderiu, autor d'una comèdia en tres actes, *La mà oculta*, estrenada vuit mesos abans que Feliu i Codina fes conèixer *El gra de mesc*. La restricció que hom pot formular a Arús atany als orígens de l'obra, l'originalitat de la qual ha d'ésser posada en quarantena. Després de l'aparició de d' *El gra de mesc*, retret centenars de vegades com el punt de partença del nostre renovellament escènic, lliurà Soler *El trinc de l'or*, primera producció seva acordada a la nova modalitat.

[...]

Val la pena de constatar que en l'entremig d' *El gra de mesc* i *El trinc de l'or* fou representada una escenificació de *L'Assommoir*, de Zola, retolada *La taverna*, signada per

---

<sup>286</sup> Barcelona: Arxiu Central Líric-Dramàtic de D. Rafael Ribas, 1883. S'hi indica que la propietat intel·lectual de l'obra pertany a l'autor i que Rafael Ribas és l'única persona autoritzada a gestionar “la venda dels exemplars” i el “cobro dels drets de representació.”

<sup>287</sup> X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió en la societat romàntica*, p. 144-147.



Arús i Vidal i Valenciano, i escrita, no solament en prosa, sinó oferta com assaig d'un gènere oposat llavors a la significança admesa en el teatre pairal.<sup>288</sup>

Francesc Curet a *El arte dramático en el resurgir de Cataluña* (1920) assegurava que el mèrit d'haver escrit la primera peça teatral catalana en prosa corresponia a Josep Feliu i Codina amb *El gra de mesc* (1882), una afirmació que va reiterar, potser de forma menys rotunda, a la *Història del teatre català* (1967):

Cabe a José Feliu y Codia la gloria de haber desterrado el teatro de verso, aunque demasiado tarde, con su bellissima comedia *El gra de mesc*, estrenada en Romea el año 1882, y desde entonces, salvo la excepción, cada vez más reducida, de los recalcitrantes, sólo escribieron en verso, la tragedia, el idilio y las obras de ambiente poemático.<sup>289</sup>

Josep Feliu i Codina va escriure en prosa la seva comèdia *El gra de mesc*, estrenada al Romea l'any 1882, i quasi tothom estava unànime, àdhuc els contemporanis de l'autor i els qui podien estar assabentats dels antecedents, gairebé immediats, que amb aquesta producció es desterrava de la nostra escena el vers, s'entén, en les obres d'assumpte modern.<sup>290</sup>

D'altra banda, Josep Poblet va insistir en l'atribució d'aquesta originalitat a Arús:

L'innovador del sistema fou Rossend Arús i Arderiu, que el 1883 estrena la primera obra en prosa de l'època, *La mà oculta*. El nou sistema dóna a l'escena catalana una més gran agilitat i també una manera més natural de pronunciar-se els personatges i, de fet, representa el salt que hom trobava a faltar i que esdevé el més important d'ençà del dia que Eduard Vidal i Valenciano –any 1865–, saben el que es feia i allà on anava, deixava de banda sainets i paròdies i escrivia el drama de tipus normal *Tal faràs, tal trobaràs*. Perquè aquest pas tingués efectivitat han hagut de transcórrer, però, prop de vint anys.<sup>291</sup>

D'altra banda, la premsa documenta que durant l'estiu de 1880 es va lliurar al Teatre del Bon Retiro una obra d'Arús. Al juny el *Diari Català* es refereix a una comèdia de tres actes:

Nova comèdia– Lo conegut escriptor don Rossendo Arús y Arderiu, ha entregat á la empresa del Bon Retiro, una comèdia en tres actes, que 's posará en escena á la major brevetat.<sup>292</sup>

Al juliol, *La Crónica de Cataluña* esmenta, però, el títol de *La mà oculta*:

Ha sido admitida per la empresa del teatro del Buen Retiro una nueva producción catalana, titulada «La ma oculta», que será puesta en escena bajo la dirección del señor Tutau.<sup>293</sup>

---

<sup>288</sup> Josep ARTÍS, "Els inicis de la prosa", *Mirador*, núm. 344, 19/9/1935, p. 5.

<sup>289</sup> F. CURET, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, 1920, p. 174.

<sup>290</sup> F. CURET, *Història del teatre català*, 1967, p. 189.

<sup>291</sup> J. M. POBLET, *Catalunya, 1833-1913, Una panoràmica amb el teatre i els Jocs Florals*, Barcelona: Pòrtic, 1969, p. 143-144. Les referències a l'atribució de la primera obra teatral en prosa de F. Curet i J. M. Poblet ja van ser recollides per J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Pública Arús*, p. 295-296.

<sup>292</sup> *Diari Català*, núm. 370, 3/6/1880, p. 250.

<sup>293</sup> *La Crónica de Cataluña*, núm. 346, 27/7/1880, p. 1.

Desconeixem els motius pels quals no es va estrenar *La mà oculta* durant l'any 1880. Però cal tenir en compte que de l'estiu de 1880 estrena al Teatre del Bon Retiro *Mister Hume!* i al febrer del mateix any l'adaptació de Ceferí Treserra *Les màquines de cosir* al Romea. I encara, la peça *En Remull* està datada en aquest any, però de la qual en desconeixem la data exacta de creació i d'estrena. L'any 1881 estrena al juny *La Patum, pim, pam, pum!* al Circ Barcelonès i durant el 1882 escriu *Les tres germanes*, de la qual no tenim coneixement que fos estrenada. D'altra banda, en espanyol escriu *La huella del crimen* el 1881, que no va estrenada fins a l'abril de 1882 al Teatre Novetats.<sup>294</sup>

Sabem que des d'octubre de 1880 Arús era secretari del Primer Congrés Catalanista i posteriorment del Centre Català fins al 1883, i que exercí de president accidental d'aquesta entitat durant algun temps. Així mateix, fou col·laborador de la *Campana de Gràcia* (1882) i altres periòdics, activitat que compaginava amb importants responsabilitats dins la maçoneria. I que durant l'estiu i setembre de 1880 estiujava a la Cerdanya, des d'on enviava cròniques locals al *Diari Català*. Una activitat molt dinàmica i diversa que explica un cert parèntesi de creació dramàtica entre l'estiu de 1880 fins 1883.

Un altre interrogant és el fet que no existeixin més exemplars manuscrits –només se n'ha conservat un d'autògraf– destinats a l'assaig de la representació. D'altres obres teatrals de l'autor, fins i tot obres de les quals no es té constància que fossin posades en escena, se n'han conservat diverses còpies.

Com he avançat, *La mà oculta* es estrenarà dissabte 7 d'abril de 1883 al Teatre Novetats, estrena que va ser anunciada amb força expectatives:

–El sábado próximo tendrá lugar en el teatro de Novedades una función extraordinaria á beneficio del estudioso primer actor y director de la compañía dramática don Antonio Tutau, estrenándose la comedia catalana en tres actos «La má oculta», de la cual tenemos muy buenas noticias.

En el desempeño de dicha obra tomarán parte, además del beneficiado, las principales partes de la compañía.

La función terminará con la graciosa pieza en un acto «La teta gallinaire».

Atendidas las simpatías de que goza el señor Tutau, no dudamos que en la noche del sábado el teatro de Novedades será insuficiente para contener á la numerosa concurrencia que asistirá á dicho coliseo.<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup> *El Diluvio*, núm 107, 17/4/1882, p. 3484.

<sup>295</sup> *La Vanguardia*, núm. 155, 5/4/1883, p. 2157. Aquest diari també anunciava l'obra el mateix dissabte dia 7. També l'anunciaren per a l'endemà *La Publicidad*, núm. 1830, 7/4/1883, p. 3., i, a la següent setmana, *La Publicidad*, núm. 1836, 13/4/1883, p. 3., com degueren fer altres diaris.

Aquesta comèdia d'Arús es va mantenir un parell de setmanes a la cartellera, al mateix teatre, però amb una funció destinades a erigir un monument a Anselm Clavé:

–La Sociedad coral «La Catalana» dará el sábado próximo en el teatro de Novedades una función cuyos productos destinará á allegar fondos para erigir un monumento para honrar la memoria del célebre músico poeta don J. Anselmo Clavé. En ella se pondrá en escena la comedia catalana en tres actos, titulada «La ma oculta»<sup>296</sup>

La crítica sobre les representacions de *La mà oculta* va consistir a recollir que l'obra va ser aplaudida. També ho va fer l'*Esquella de la Torratxa*, (possiblement Josep Roca i Roca), però va declinar de comentar-la:

.∴. A *Novetats* dissapte vá estrenarse una comedia del reputat escritor satirich y estimat amich nostre 'n Rosendo Arús y Arderiu.

La obra 's titula *La má oculta* y 'ls nostres lectors nos dispensarán que no 'n parlém, pues lo nostre judici tal vegada semblaria apassionat[.] Sols farém constar que 'l públich vá aplaudir molt tant al autor com als artistes que varen desempenyarla.

La funció era á benefici del director de la companyia senyor Tutau, que vá rebre molts aplausos y varios regalos de consideració.<sup>297</sup>

D'altra banda, la funció de l'homenatge a Clavé no va ser gaire reeixit:

–El sábado último tuvo lugar la función que la sociedad coral «La Catalana», dedicó á beneficio del monumento á Clavé. Desgraciadamente los resultados no correspondieron á las esperanzas de dicha sociedad, toda vez que no se llegó, ni de mucho, á cubrir los gastos.

[...] Además, se puso en escena la comedia «La ma oculta» y la pieza en un acto «La Teta gallinaire.»<sup>298</sup>

Les valoracions més positives sobre *La mà oculta* es van produir un cop es va publicar l'obra. La més destacada és la de l'amic i company maçó Josep Lluнас a *La Tramontana*, que així i tot adduïa un eximent similar al de *L'Esquella de la Torratxa*:

Lo Nostre amich en Rosendo Arús y Arderiu ha escrit una comedia en tres actes, que te per títol *La Má oculta*.

No 'n farém d' ella un judici crítich, puig tractantse de un colaborador de LA TRAMONTANA, com es l'autor, podria semblar apassionat.

L'obra te multitud d'escenas y conceptes xistosos y extravagants que mantenen constantment la riälla en lo públich, y per mostra de cóm l'autor presenta cert tipos, copiém á continuació la duas següents escenas, de un *personatge* que aspira á fer felissos als espanyols.<sup>299</sup>

Es van publicar altres notícies sobre la publicació de *La mà oculta*, la majoria de les quals destacaven que l'obra s'havia estrenat amb èxit, que estava dedicada a Antoni Tutau i, en algun cas, que es tractava d'una obra dramàtica escrita en prosa:

<sup>296</sup> *El Diluvio*, núm.101, 11/4/1883, p. 2861.

<sup>297</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 221, 14/4/1883, p. 2.

<sup>298</sup> *La Vanguardia*, núm. 175, 17/4/1883, p. 2451.

<sup>299</sup> *La Tramontana*. núm. 104, 15/6/1883, p. 2.

–Hemos recibido un ejemplar de «La ma oculta», comedia en tres actos en prosa catalana, original del distinguido poeta don Rosendo Arús y Arderiu, estrenada con éxito el día 7 de abril de este año. Véndese en las principales librerías y en «La Literaria», centro de suscripciones, Mendizábal, 5.<sup>300</sup>

S' ha publicat la producció dramàtica en tres actes *La mà oculta*, original del senyor Arús y Arderiu, que ab tant èxit estrena en lo teatro de Novedats la Companyia catalana dirigida pel senyor Tutau.<sup>301</sup>

“Libros recibidos”

*La mà oculta*, entreteniment per passar la estona en 3 actes, aariat en prosa catalana per en Rosendo Arús y Arderiu, preu 8 rals.–Damos las gracias á nuestro amigo, por el regalito de esta obra que fué estrenada con éxito en el teatro de Novedades de esta Ciudad en Abril último.<sup>302</sup>

Ha sido impresa y publicada la graciosa comedia en tres actos, de don Rosendo Arús y Arderiu, *La mà oculta*, que su autor califica modestamente de *entreteniment pera passar la estona*. Esta fue estrenada en el teatro de Novedades por la compania que dirige el señor Tuatu, á quien vá destinada la dedicatoria que figura en los ejemplares impresos cuya administracion está confiada al director del *Arxiu* Central lírico dramàtico don Rafael Ribas.<sup>303</sup>

Quant al títol, podem trobar nombroses referències periodístiques o literàries al sintagma “la mà oculta”: per exemple, en un recull de frases de cada tendència política a *La Campana de Gràcia* (1870) que “–La reacció y la ma oculta treballan. –Los carlins conspiran”, per referir-se als temors i arguments del bloc del partit progressista.<sup>304</sup> Podem veure que el significat d’aquest terme estava fixat en els corrents republicans, tal i com descriu un altre breu escrit d’aquest periòdic:

La política espanyola per tot arreu troba satèlits. Los progresistas han inventat pe ‘ls espanyols un *papo*, que unas vegadas se titula *ma oculta*, otras *jesuitisme*, otras *reacció*, etc... Donchs los francesos han trobat ja una *ma oculta*. ¿Saben com se diu actualment? ¡ESPIA PRUSSIÁ!<sup>305</sup>

Més interessant, en un pla més metaliterari, és el comentari inserit al periòdic humorístic *En Banyeta*, referit a l’estrena de la comèdia de Francesc Ubach i Vinyeta *La mà freda*, i en què s’hi refereix al terme contraposat de la mà oculta:

MOSSEGADES:

Segons los periòdichs locals, dintre pochs dias s’estrenará un drama del Sr. Ubach, titolát: *La mà freda*.

<sup>300</sup> *La Vanguardia*, núm. 258, 6/6/1883, p. 3617-3618.

<sup>301</sup> *Lo Nunci*, núm. 300, 9/6/1883, p. 4.

<sup>302</sup> *La Mosca Roja*, núm. 63, 10/6/1883, p. 4.

<sup>303</sup> *El Diluvio*, núm.279, 6/10/1883, p. 8004-8005.

<sup>304</sup> *La Campana de Gràcia*, núm. 11, 17/7/1870, p. 4.

<sup>305</sup> *La Campana de Gràcia*, núm. 17, 23/8/1870, p. 3. L’ús d’aquest terme relacionat amb la literatura també el podem veure, per exemple, al poema A D. MANUEL de C. Gumà (Juli Francesc Guibernau i Planas) inserit a *La Campana de Gràcia*, núm. 859, 15/11/1885, p. 2-3: “Si senyor; ja no es de moda / tot aquell bell embolisme / de la ma del jesuitisme / la ma oculta i demès mans.” Es tracta d’un poema dedicat a Manuel Delgado, editor del dramaturg José Zorrilla, sobre qui hi fa múltiples al·lusions. Val a recordar que l’antijesuïtisme, present també a l’obra d’Arús, com veurem, compta amb una llarga tradició literària.

Com que l'estreno 's assegura que serà en lo teatro de Romea, veyam si sortir  aquella *m  oculta!*<sup>306</sup>

Un comentari que manté m s relació amb l'obra *La m  oculta*, pel contingut i per proximitat cronol gica  s, però, l'article "La metam rfossis" signat per "Fant stich" (conegut pseudònim de Juli Francesc Guibernau), que descriu les dèries i el posicionament polític afins als dels personatges de la comèdia d'Arús:

Si senyors; ja s'ha acabat all  de la *m  oculta* y de la *mà dels jesuitas* y la *mà de 'n Bismarch*: ara tot ho fa la *mà dels conservadors*.  
Los pobres fusionistas troban conservadors   tot arr u: pe 'l carré, caminant; al plat, menjant;   la copa, bent.<sup>307</sup>

L'esmentat Roca encara reiterava aquesta expressió en una rèplica a una sèrie d'articles de Joan Ma n  i Flaquer al *Diario de Barcelona*, que criminalitzaven la maçoneria i el republicanisme. Ma n  vinculava, entre altres, l'anarquisme amb la maçoneria, i posava com a exemple d'aquella conspiració l'alçament i les execucions dels militars republicans de Santa Coloma de Farners (1884). Roca li retreia que no seguia els manaments de la "Lley de Deu" i apuntava que el *Brusi* tenia com a cinquè punt del *Decàleg* un "no ser s francmas ":

Tal vegada si s'hagués recordat de aquesta prescripció del Dec lech, D. Joan que ja no veu en lloch "*la m  oculta de la reacció*" y fitura [*sic*] per tot arreu "*la m  oculta de la masoneria*", hauria meditat cristianament un bon rato, avants d'estampar determinadas afirmacions una mica lleugeras.<sup>308</sup>

De fet, la maçoneria, pel seu secretisme, ha estat qualificada sovint de "m  oculta", circumstància sobre la qual podria ironitzar també Arús.

*La m  oculta* se situa a Barcelona i en  poca contemporània. El repartiment n'és el següent:

|   |          |                 |
|---|----------|-----------------|
| CONCEPCIÓ (esposa de Ramon)                               | 25 anys. | SRA. MORERA.    |
| CINETETA (filla de Ventura)                               | 18       | " SRTA. DELHOM. |
| RAMON PINEDA  | 50       | " SR. TUTAU.    |
| VENTURA (amich de Ramon)                                  | 50       | " " MARTÍ.      |
| EMILI (advocat, prom s de Cinteta y<br>cosi de Concepció) | 30       | " " SANTOLARIA. |
| RICARDO (Fill de Ramon)                                   | 20       | " " LLIBRE.     |
| SALVI (criat de Ramon)                                    | 30       | " " MONNER.     |
| VICENS (llogater de Ramon)                                | 40       | " " FERRANDIZ.  |

A la primera escena, dins una sala moblada amb un sofà i una taula "atestada de peri dichs", Salvi, el criat, llegeix un manifest electoral del seu senyor, Ramon Pineda,

<sup>306</sup> *En Banyeta*, núm. 1, 16/11/1877, p. 2.

<sup>307</sup> *La Campana de Gràcia*, núm. 682, 2/7/1882, p. 1-2.

<sup>308</sup> "Cronica", signada "P. Del O." (Josep Roca i Roca), *La Esquella de la Torratxa*, núm. 788, 16/2/1894, p. 98-99.

fabricant “d’elasticchs de tres camas, y sabatas ab sola d’espardenya”, tot intercalant-hi comentaris burletes (“xerramenta de lloro y poca solta... discurs de progressista de bona fe á les postres d’un tiberi.”). La lectura del manifest, a manera d’introducció, presenta els trets de la personalitat de Ramon, burgès retòric i vanitós, així com el tema, la candidatura electoral del partit progressista i els perills que planteja la reacció:

“Ha arribat lo moment en que ‘ls homes d’iniciativa y amants del progrès, ‘s presentin. Lo deber ‘ls ho exigeix. Dehuen, los que com jo s’han sapigut guanyar honradament un fortuna, posarse al frente del país y guiar la nau del Estat, pera salvarla dels peligrosos esculls que á son pas aixeca la desenfrenada reacció.”

(Escena I, acte I)

Ramon, d’altra banda, està capficat per l’agitació electoral i se’ns mostra per les accions i comentaris com un personatge oblidadís, egoista, que sols té en ment la contesa electoral i la seva figura; vanitós fins al punt de menystenir la seva dona i etzibar-li que fins descobrir la política havia sofert una “vida ignorada, reclosa y estúpida” al costat d’ella, durant cinc anys.<sup>309</sup> (Escena IV)

Ramon fa uns al·legats demagògics quan assaja un discurs tot imaginant-se que es troba al Congrés de Diputats. Es tracta d’una figura que apareix en altres obres d’Arús que retraten personatges retòrics i grandiloqüents realitzant parlaments polítics, o bé venedors xarlatans que fan grans promeses amb una eloqüència exagerada:

Farè un discurs proteccionista... Per aquí ‘s comensa sempre... Y sent catalá es de rúbrica. Demanarè economías... es gastat pero fa efecte... (Declamant.) Sí, senyors diputats. Sí... ho dich en alta veu, ab tota la forsa dels mèus pulmons. Sens temor, frente á frente del país que’ m sent... (*A Concepció*) Pero tu no m’escoltas...

(Escena IV, acte I)

Quan arriba el seu amic Ventura amb la seva filla Cinteta el sorprenen executant l’assaig del discurs (“¡Ah! T’hi atrapo. ¿T’ensejabas?”). L’amic, vingut de Lleida, ben aviat mostra el seu caràcter peculiar: es tracta d’un maníac que hi veu conspiracions pertot arreu. Creu que dos homes l’han seguit fins la casa i que l’espíen (“M’ho fa creurer lo que sè d’un complot.”). Ventura, desconfiat de mena, pateix per la seva filla, promesa amb Emili, un jove advocat i cosí de la dona de Ramon, la Concepció. I atribueix a aquell complot a l’abandonament de la seva dona divuit anys enrere, quan va fugir amb un tenor del Liceu que li feia lliçons de cant.

A propòsit d’aquella infidelitat, Ramon li explica la notícia que porta el diari sobre un marit enganyat que ha assassinat la muller i l’amant en sorprendre’ls: un

---

<sup>309</sup> En un dels múltiples moments que no recorda alguna sentència d’algun personatge reconegut, cita Quevedo, així com més endavant Jaume Balmes o el republicà, lexicògraf i filòsof Roque Barcia: “En Roch Barcia tenia rahó sobrada quant deya... (pensa una mica.) Se m’ha oblidat...”

element que més endavant apareixerà en altres escenes per mostrar Ramon com un marit impulsiu i violent.

Durant aquesta conversa parlen de la candidatura electoral de la qual forma part Ramon i Ventura l'adverteix de l'existència de "La má oculta" que compta amb "un poder ilimitat", que pot posar en perill la seva carrera política. Els descriu com "astuts i perversos", i des de la pròpia experiència li adverteix que estigui amatent davant de tothom, família, servei, vianants... En concret, li demana si ha percebut res d'extraordinari al seu entorn familiar i el tracta d'ingenu per no conèixer el poder fosc dels jesuïtes:

¡Ignocent! ¡Tu no ho arribas á comprender!... Tu no ets del partit d'aquesta gent, tu tens quartos... y vols lo progrès... ets un industrial de talla... amich de la llum... y acérrim adversari dels horrors de la inquisicò...

(Escena VI, acte I)

La desconfiança de Ventura és tal que quan apareix el fill de Ramon a l'escena setena hi mostra recel i no li dona la mà. Ricardo, dona corda al seu pare per obtenir-ne diners i li fa creure que està potenciant la seva candidatura. A la conversa, en què el noi justifica les despeses de la promoció de la candidatura a cafès i restaurants, apareix la qüestió del vot femení:<sup>310</sup>

Ricardo— Tant, que prou li valdrá més de mil vots... todas las senyoras aplaudían...  
Ramon— ¡Si las donas no votan!

(Escena VII, acte I)

A la vuitena escena, quan ja s'acomiaden, Ramon i el seu fill prenen equivocadament els barrets que hi havia sobre la taula. L'altre element en aquest embolic és la carta que Concepció espera d'Emili. És la darrera de la correspondència amorosa d'un afer que havien mantingut divuit anys enrere, i que Emili havia conservat al barret que ha perdut. Emili creu que l'ha perdut a casa la Sorel·li, una dona de reconeguda vida lleugera, a la qual ha visitat com advocat: el bescanvi de barrets es produeix quan la Sorel·li ha d'amagar l'Emili en un armari perquè ha rebut la visita d'un americà. Una circumstància que amoïna molt Concepció, molt preocupada amb la idea que el seu marit Ramon arribés a descobrir la carta.

En arribar Ramon a casa saluda molt afablement Emili, a qui comunica que ha estat amb el seu futur sogre i la promesa. Ben aviat es fa palès que se li han encomanat

---

<sup>310</sup> En aquesta conversa Ventura, en referència a l'actuació de Ricardo, fa el comentari "Tens un noy de prendas... Lo seu carácter no té igual... (*A Ricardo admirat.*) Ab pochs com vosté tindria qu' estar en vaga l' infernal associació..." Sobta l'ús del terme "associació", més vinculat al sindicalisme en aquells anys, que torna a aparèixer al tercer acte.

els recels i la paranoia de Ventura: percep que els dos antics amants es fan gestos i ho expressa en un apart. Així i tot, la conversa deriva en el tema de les eleccions: Ramon assegura que tracta la qüestió social a la seva “professió de fe” i Emili l’afalaga, assegurant-li que ja és una personalitat pública, popularitat que compara amb la publicitat de l’època:

¡Ja ho crech! Ramon Pineda... Aixó, las máquinas de cosir de ‘n Singer, la zarzaparrilla de Bristol, el Mata-dolores, el *se prohíbe ensuciar este sitio*, y ‘l chocolate Amatller... no ‘s veu rés més per totas las cantonadas de Barelona.<sup>311</sup>

(Escena XI, acte I)

En aquesta conversa també es posa de manifest el xoc generacional. Ramon acusa Emili de manca de patriotisme (“Digas que no tens patriotisme. No volerse cuidar de ‘ls negocis del país...”)) perquè no es vol posar en política:

RAMON– (*Mirantse d Emili després de retènrlo.*) Ah! jovent. . . jovent... Si os escoltessin à vosaltres... seria cosa d’estarse un impassible ab los brassos creuhats... en lloch de contribuir ab las sèvas forsas... (*Ab forsa.*) !Mes que seria d’ Espanya si ningú volgués governarla!...

(Escena XI, acte I)

Les sospites de Ramon van creixent a mesura que avança la comèdia. Troba estranya l’actitud de la seva muller i d’Emili i en els aparts assegura que seguirà els consells de Ventura. També s’adona que el barret li va gran, situació que Concepció aprofita per intentar canviar-l’hi. A l’escena tretzena, en un apart, la muller medita sobre la possibilitat que el marit hagi assistit a casa la Sorel·li, idea que descarta perquè “ell no coneix aquesta classe de senyoras... y ménos visitarlas.” Emili li explica la següent escena que ha parlat amb la criada de la Sorel·li, que li ha explicat –gràcies a un suborn d’un duro– com va veure dos homes a casa, la descripció d’un dels quals és coincident amb la de Ramon. Amb aquestes dades Emili treu la conclusió que el seu barret el porta Ramon; perquè el que té ell, a més, hi ha trobat les inicials de R. P. i dedueix que “En efecte, ningú més s’entretindria en escampar las sèvas candidaturas per una sala.” (Escena XIV, acte I)

Quan el marit retorna un moment tots dos intenten convèncer-lo que el barret no està raspallat, que li queda “extravagant” o que el temps amenaça pluja tot i que fa un dia magnífic. Així mateix, Emili i Concepció també comencen a tenir la sensació que Ramon els observa i els mira d’una forma diferent, perquè ha observat que ells dos es fan signes per comunicar-s’hi. Davant la impossibilitat de prendre-li el barret, ella

---

<sup>311</sup> Emili, que respon a Ramon la pregunta si s’ocupa també de política, li respon que “Cada dissapte lleigeixo *La Campana de Gracia*, y al diumenje l’article d’en Mané en lo *Brusi*.”



insisteix a Emili que el segueixi allà on vagi per trobar l'ocasió de canviar-l'hi: "A córrer detras d'ell. Quant l'atrapis l'agafas pe 'l bras, l' acompanyas per tot, no 'l deixis may... vas ab ell al club, al comité, al cassino..." (Escena XVI, acte I).

A la darrera escena, el criat els porta els papers de les candidatures que els ha enviat un noi de la impremta: Salvi, Emili i Concepció descarreguen els paquets dels fulls electorals a braços de Ventura i molts dels fulls acaben escampats per terra. Ventura dedueix, movent i el cap i atònit, que aquella acció també forma part del complot: "¡No m' equivoco en ma vida! ¡Que s' hi veu bè la má oculta...!"

A la segon acte Emili explica a Concepció que ha seguit el seu marit per tot arreu, sense dormir, però que no ha aconseguit prendre-li el barret. Ambdós coincideixen en el recel que Ramon ho sap tot. I decideixen apropiarse del barret mentre el marit dorm. Emili entra al despatx però ensopega i desvetlla Ramon, que de seguida es justifica dient que en realitat no dormia i recela que tot allò forma part del complot: "En Ventura posseheix la doble vista... aqui hi há un complot contra la mèva persona." Emili, per asserenar-lo, li explica que "En Prim dormia cinch minuts avants de la batalla de Castillejos." (Escena III, acte II).

A l'escena cinquena Ramon es manté més desconfiat perquè els sent enraonar i que l'observen: Concepció persisteix que es canviï el barret i Emili li fa preguntes sobre si assistirà al col·legi electoral ("Deu voler venir per espiarme."). Aleshores Ramon li pregunta, malfiat, per quin motiu va presentar també la seva candidatura i sobre el discurs de suport que va realitzar al comité. Emili li respon havia actuat en defensa de la seva figura i que declina qualsevol aspiració política, afalagant-lo, en un discurs en què apareix el motiu de les tupinades electorals (els "vots de llàtzers" dels anys de la Restauració):

¿Y aixis no t' apoyava? A mi no 'm votarà ningú, perquè no hi desembolsat un maravedís, no soch amich del govern y ni siquiera y aixó es lo més important, no tinch cap mena de tracte ab los morts del cementiri. Pots estar ben confiat, jo no 'n sortiré y aixis á tu 't dona més importància lo tenir un contrincant... Lo que no costa de guanyar no tè cap valor. ¿Sabs que vas estar eloquent?

(Escena V, acte II)

En aquesta conversa Ramon mostra la seva adscripció liberal, amb molts paral·lelismes amb el partit fusionista de Sagasta, quan rebut a Emili que s'ha fet un embolic atribuïnt-li unes paraules contràries a les del seu discurs (Emili li atribueix les paraules "Si, Senyors, es l'hora de tornar á las patriarcals y santas costums dels nostres avis..."):

RAMON. ¿Y tant? Vaix dir... (*Ab énfasis.*) Qu' es l'hora de rompre ab las tradicions del passat y de llensarnos resoludament per la via del progrés, en brassos del porvenir.

(Escena V, acte II)

Emili, per tocar-li la vanitat, li fa repetir el discurs -que llegeix davant el públic-, mentre que Concepció aprofita per bescanviar-li el barret. Però a l'escena quarta s'adona que el paper que amagat al barret era un full del manifest electoral de Ramon. La decepció porta Concepció a pressionar el seu company de tribulacions, que assegura que està embogint i tornant-se "hidrófobo."

A l'escena setena Emili intenta mossegar Ventura, que acaba d'arribar. Tot i que s'excusa tot seguit al·legant que ha estat a causa de l'emoció i que Cinteta el justifica perquè és "impressionable", Ventura tem que el futur gendre tingui la ràbia:

VENTURA- S' han vist tans cassos estranys... Á Lleyda mateix... al costat de casa... un gos rabiós va mossegar una rata... aquesta va ratá un formatxe... Donchs bè, aquet formatxe...

(Escena VII, acte II)

Quan Ramon i Ventura es troben de nou, el primer li confirma totes les advertències sobre la conspiració: "La turbació d'ella... la frisansa de l'Emili... los passos que donan, sas miradas... los ademans... tot me diu á las claras que soch la víctima d' una horrible maquinació." (Escena X, segona acte). Ventura l'aconsella i li explica que els signes de què sospita els utilitzen per magnetitzar-lo En posa com exemple la cèlebre novel·la d'Eugène Sue *Le juif errant*, que cita en castellà (el *Judio errante*), en què destaquen les intrigues jesuítiques, per descriure el grau de fanatisme que els caracteritza. L'amic l'il·lustra sobre els trets i estratagemes de la secta que es troba present arreu i que capta especialment dones i joves "Insinuantse, dominant als esperits débils...." Malgrat avisar-lo que té enemics poderosos i que sospita de tothom, fins de la seva filla, el tranquil·litza i intenta donar-li una explicació dels motius de la situació:

RAMON- ¡Oh, qué puch ferhi jo.... pobre de mi... ab contraris que tenen medis y poders per insinuarse en la familia!

VENTURA- Poca cosa, es veritat. (*Bruscament després d'una pausa.*) ¿Com vas tenir la mala idea de posarte ab pugna ab ells?...

RAMON- ¡Jo, si may los hi fet la contra en rés!

VENTURA- ¿No publicas un manifest en lo que renegas del passat... d'acabar ab las estúpidas supersticions... ¿y dius que no 'ls hi fas la contra?... No n'han fet desaparèixer poca de gent que no habían dit ni la milèsima part....

RAMON- (*Aixecantse espantat.*) ¿S'atrevirían á ferme desapareixer?

VENTURA- ¿Per què?.. No 'ls detura cap escrúpul... Ho han fet ab individuos més importants que tu... Si tothom ho sap... En Zurbano... Colon... Riego, don

Quijote, mussiu Arban...y quasi tots los individus del *Judio errante*. Aixó no ment, la historia ho consigna en lletres de motllo y l'història es l'evangeli.

(Escena X, acte II)

El matrimoni manté una discussió banal a l'escena dotzena: Ramon es mostra irritat i Concepció li demana per què es mostra tan malhumorat mentre prova de prendre-li el barret. Ell li fa retrets que insinuen la seva deslleialtat per treballar per al suposat complot: “en todas las casas en que ‘l marit descuida la vigilancia de la seva muller...” (Escena XII, acte II). Unes paraules de les quals ella infereix que ha descobert la infidelitat amorosa. De fet, Ramon està convençut que Concepció treballa per a la mà negra, idea que li causa una gran decepció, que expressa en un monòleg:

¡Fins ahont pot arribar lo fanatisme! ¡Fins ahont portan las passions politicas! (*Indicant la porta per ahont se n'ha anat Concepció.*) Aquesta dona... tan de bè... quieta... humil... obedient... bona... amable... consagrada als seus debers... aquesta dona, en fi... que ha estat sempre lo modelo de las esposas. Aquesta dona que m'ha estimat, donantmen provas á cada moment... ¿A que ha vingut á parar en mans d'aquest infame partit? ¡Oh! las passions políticas... Ya ho deya ‘n Balmes...

(Escena XIII, acte II)

La personalitat de Ramon és basculant i fàcilment irritable. Quan arriba Vicenç per pagar-li el lloguer se'ns mostra inicialment com un propietari mesquí i escanyapobres, que pressiona el llogater que està passant un mal moment i que només li pot pagar la meitat de la mensualitat (“...jo tinch de cobrar perquè pago la contribució y allí no hi valen camándulas ni exclamacions...” (Escena XV, acte II) Però quan Vicenç es disculpa amb l'argument que “Tota la culpa la tèn ‘l govern... Si's feya lo que vostè explica en aquell paper, prou aniriam millor”, aleshores Ramon capgira l'actitud severa i esdevé comprensiu i interessat; li demana si està posat en política i fins el convida a esmorzar. Poc després, a l'escena setzena, es mostra tan satisfet i convençut que ha aconseguit un nou partidari, que expressa encoratjat un “Que trevallin los del vestit negre...”

Tot seguit arriba el seu fill Ricardo, que s'ha llevat a deshora i explica que ha anat a dormir molt tard perquè era al casino fent uns grans discursos per a la candidatura del pare. Un suport polític, explica, que ha realitzat mitjançant apostes, raó per la qual ha dilapidat els diners que li ha donat jugant a favor seu. El fill, un hereu escampa, aprofita les debilitats del pare per espoliar-lo amb el pretext electoral (“Lo diner avuy dia es l'amo del Univers... A propòsit, me haurá de posar en fondos...” (Escena XVII, acte II)

Finalment, Concepció aconsegueix accedir al barret del marit, però s'adona que no conté la carta que cerca amb desesperació. Per això decideix fugir convençuda que Ramon coneix l'antic afer amorós de la carta. A l'escena vint-i-unena proposa a Emili que també fugi amb ella, amb la certesa que Ramon el matarà (idea que enllaça amb la notícia de l'assassinat per infidelitat apareguda al diari poc abans). Emili, exasperat, li objecta que no pot marxar, ja que aviat es casarà amb Cinteta, i que al cap i a la fi el seu marit "no es tan fiero..."

Just en el moment que Emili torna a patir un atac de desig de mossegar ("¡Nyac! ¡Nyac!") entra en escena Ventura, situació davant la qual Concepció opta per fer veure que es desmaia i, tot seguit, fa el mateix Emili, amb qui s'ha posat d'acord per fugir aquella mateixa tarda. Quan Ventura marxa cridant socors i a buscar aigua tots dos desapareixen: l'home, que exclama que és cosa de bruixes, conclou que tot allò és cosa de la mà negra i que el criat, espantat per la cridòria, hi acudeix per espiar-lo.

El tercer acte l'inicia un monòleg de Salvi, que comenta les instruccions que li ha donat la senyora per preparar el viatge de fugida. Reflexiona amb humor sobre tot allò que adverteix: els tripijocs familiars, la fugida de Concepció i Emili ("Aixó es la fugida d'Egipte...") i sobre la infidelitat conjugal:

Aquí hi há gat amagat. ¡Yaya si hi es! Y més gros qu' un bou ab banyas y tot... ¡Je! ¡je!  
Precisament d'aixó 's tracta... ¡Que lo mate Peroy!

(Escena I, acte III)

Més endavant Emili se sorprèn que el criat estigui al corrent de tot, que conegui les intencions de fugida i que li ofereixi complicitats. Es tracta d'un diàleg de malentesos, amb Emili indignat per les insinuacions, en què Salvi anticipa que precisament ell –i no Ramon– obtindrà bons resultats a les eleccions: "Justament quant les eleccions van á darli un pebrot tremendo. No 's parla de rés més en tot lo districte que de la candidatura de vostè." (Escena II, acte III)

Concepció ha preparat la fugida i les maletes. Explica els plans a Emili, insegur per l'operació i pel fet que el criat també n'estigui assabentat. Primer marxaran a Perpinyà en tren, i després a Marsella i fins a Nova York. Ell troba que es tracta d'una aventura improvisada i idealitzada ("Viurem allí apartats del mon... gosant las felicitats y dolsuras d'una vida campestre y pastoril...") i que més s'estimaria fer de Robinson, protagonista d'una altra obra d'Arús, que ja comentarem:

Sols, tot solets y divertits com Adam y Eva. (*Alsantse.*) Millor fora que 's perdés lo barco, qu' aneessim á parar á una isla deserta y «Déu los guart, aquí tenen á n' en Robinson y á la Robinsona.» ¡Quina expectativa més deliciosa!

(Escena IV, acte III)

Ramon manté una conversa sobre política amb Salvi a la sisena escena, en la qual li demana el vot, a la qual cosa el criat li recorda que ell no en té (sufragi censatari de la Restauració). Per bé que Salvi posa sobre la taula les diferències de classe, es qualifica de conservador –entenem que en to d’escarni– i li retreu que sigui políticament “massa avançat.” En aquest sentit, quan li recorda que al seu manifest parla d’igualtat, li aclareix “Qu ‘es una paraula mentida. Jo no sò l’igual de vostè.” Com la conversa deriva a un pla absurd i el criat no li dona la raó, Ramon dedueix que ell també està conxorxat amb la mà oculta, que ara anomena “la lliga”: “(Es de la lliga, es d’ells; ne tinc la evidència.)”

Pendent de les notícies, Ramon s’emociona quan el seu fill apareix a casa per demanar-li més diners i anuncia una falsa alarma sobre els resultats de l’escrutini. El sobresalt, desil·lusionant, li fa expressar el pessimisme sobre la contesa electoral en què apareix el prestidigitador Frutuós Canonge: “¡Se ‘n fan de trampas en materia d’elecciones! Y uns jochs de mans que ‘n Canonge hi tèn qu’aprendrer.” (Escena VII, acte III) Més endavant Ramon fantasieja sobre la possibilitat que sigui escollit diputat. En un monòleg en forma de discurs inconnex i incongruent defensa tant l’abolició de les quintes com les aventures militars i el foment de la guerra, la invasió del Marroc i fins de Gibraltar.

Finalment Salvi arriba amb una carta, que ni Ramon ni Ventura, inquiets, gosen obrir. La llegeix Cinteta, que comunica que els escrutinis han donat 2.534 vots a Emili i, en canvi, només set a Ramon, que amb la mala notícia pateix un ofec. Ventura fa un recompte confirmant i anomenant les poques persones que l’han votat i conclou la seva teoria conspirativa: “Prou que t’ho deya. (*Ab misteri.*) La mà oculta... Tens tants d’enemichs...” Una constatació davant la qual Ramon exclama venjança i esclata amb un “¡Los miserables!” (Escena X, acte III)

Després del disgust Ramon crida a Salvi, a qui ja considera culpable, per interrogar-lo: el criat (després d’un apart de resignació: “Salvem l’individu.”) li exposa que ja que ho sap tot no li amagarà res, actitud que Ventura valora positivament: “Per part d’un jesuïta m’admira.” L’amic, precisament, demana serenitat davant la situació perquè està convençut que Concepció i Emili fugen perquè ell ha descobert els plans de la secta, mentre que Cinteta no entén res del que passa.

A l’escena tretzena surten Emili i Concepció vestits per al viatge i amb les maletes, i es troben amb el grup. Salvi fuig per “Qu ‘está nuvol”, Ramon els retreu als

dos l'acte de traïdoria i els etziba blomes i preguntes culpabilitzadores. Fins que les seves paraules comencen a desfer l'embolic perquè sonen a l'acceptació d'un adulteri consentit: "Si al ménos haguessiu tingut la delicadesa d'avisarme..."; "Si noblement haguessiu obrat á la descuberta... com enemichs leals... Si no os haguessiu amagat de mí per enganyarme..."; "Si ab tota franquesa m' haguessiu dit: Hi ha aixó..." La parella que intentava fugir no entén res d'aquelles paraules, ni quan Ventura els demana què els han donat aquell els homes "sectaris del poder negre."

Emili, que desconeix que ha sortit escollit diputat, intueix que les acusacions no s'adeqüen a la situació. En concretar-li Ramon que la seva falta havia estat aliar-se amb els seus enemic per desbancar-lo de la candidatura, aleshores capgira el discurs i els segueix la corda, amb la complicitat de Concepció, i els diu que "Nosaltres en la actualitat coneixem perfectament todas las intrigas d'aquesta secta de que 't parlaba don Ventura." Però tot seguit afegeix que desplegaran –la mà oculta– tots els medis per afavorir-lo a les properes eleccions, que Ramon respon amb un apart de "No tè mal fondo aquest noy." (Escena XIII, acte III)

Quan entra Vicenç, que diu que no ha pogut votar perquè el paper que li ha donat Ramon (tret del barret) no l'hi han acceptat, Concepció i Emili s'adonen que es tracta de la seva carta amorosa. Després d'un estira i arronsa la carta resta a mans de Ventura, que vol llegir-la, però Emili li adverteix que "Pobre de vosté si la llegeix, si se la guarda, se li descarrega á sobre lo pes d'aquella má." I li fa creure que endevina al peu de la lletra el contingut de la carta, enunciant-ne el començament, amb l'amenaça que si diu una paraula a en Ramon o si s'oposa al matrimoni amb Cinteta "lo negre poder del poder negre s'encarregará de vosté y..."

Ventura, impressionat per la capacitat de poder que imagina de la mà oculta, accedeix a les demandes amb amenaça d'Emili. Anuncia en veu alta a Ramon el proper casament amb Cinteta, i li aclareix que ho fa per por a les represàlies del poderós grup a l'ombra al qual pertany Emili. Però hi posa unes condicions, pel fet que ja considera Emili de la família: que facin tots els possibles perquè l'amic Ramon sigui escollit diputat. Una demanda a la qual Concepció hi afegeix una altra, i que també accepten: que el nou matrimoni vagin a viure a Lleida, amb la família de Ventura.

A l'última escena entra Ricardo, a qui el pare retreu que s'hagi gastat tants diners per obtenir només set vots. El fill s'adona que el barret d'Emili és el seu, i comprova que porta les seves inicials. I Ramon que el seu fill portava el seu. Així, Emili adverteix que el barret restant és el seu. Per aclarir com s'ha originat l'embolic dels barrets, que

Ricardo explica que ja portava canviat d'una casa, Emili fa dir a Ventura que li comenti a Ricardo que el seu barret li van bescanviar a casa la Sorel·li. La confirmació que havia estat així sorprèn de nou Ventura, que insisteix novament a Ramon amb la seva paranoia (“No hi combatis, te matarían”), però que tot seguit anuncia la boda dels dos joves en quinze dies. Ramon, d'altra banda, els felicita i, finalment, recorda l'autor en una de les seves cites, que atribueix al Quixot i que Emili li corregeix aclarint-li que és de Sancho Panza:

Ventura fa la intervenció final, insistint en l'obsessió pel complot de la mà oculta:

Endemès, Ramon, creu á qui 't vol bè; no 'n fassis de manifestos com aquell ni 't presentis enemich d'aquella gent, puig si quant mènos t'ho pensas salta la llebra, ahont mès lluny t'ho presumeixis, alli hi há amagada la má que no 's veu.

## 4.2. El teatre de costums

### 4.2.1. *A dos rals la entrada! Passatempis còmic líric baillable en 1 acte, dividit en 2 quadros, i en vers català (1875)*

Aquesta obra no va ser editada i se'n conserven dos manuscrits a la BPA (Arús VII-21), un d'autògraf que assenyala que l'obra és original de l'autor i una còpia amb lletra rodona, amb data de 1875, amb el nom d'Arús i i signada "Fiol." Com a colofó hi ha anotat "Dbre 28/75." Galofré ja va indicar que n'existia un manuscrit a la BPA i situava la redacció de l'obra abans del 25 de desembre de 1875, unes dates nadalenques en què la producció d'obres teatrals per part d'Arús va ser molt abundant. En aquest sentit, el contingut final de l'obra suggereix que era una obra pensada per a les festes de Nadal. Galofré també indicava que va ser estrenada al Teatre de l'Olimpo el 28 de desembre de 1875.<sup>312</sup>

A l'AB es conserven un manuscrit amb cal·ligrafia de l'autor (1050) i una còpia (141), amb l'afegitó de tres fulls amb la indicació "escena refundida" que correspon a la descripció de la personalitat de les estàtues de cera que apareixen a l'obra

No abunden les notícies sobre aquesta peça, de la qual sabem per la premsa que es va estrenar a l'Olimpo el 28 de desembre de 1875, Dia dels Innocents. *La Imprenta* el mateix dia anunciava jocosament, d'acord amb la festivitat, una única funció que incloïa diverses obres:

TEATRO DEL OLIMPO Hoy a los 8-7<sup>a</sup>. del abono festivo.-¡¡Inocentes!!-Gran día, gran noche, gran velada, gran función, gran.... entrada. -Programa. -La parodia en dos cuadros, «En el puño del bastón.» dirigida por el señor Perelló, gracioso (Estreno). -La prueba «del viaje á la luna.» en un globo aerostático completamente nuevo y construido expreso por Ollerep [Perelló al revés] i Sllearg [Graells] -(Otro estreno. Y van dos) -La humorada cómico-seria en un acto, catalán, «A dos rals la entrada» por todos los artistas. -(Otro estreno. Y van tres) -«Lo salt mortal» propósito nuevo versi-gimnástico, (también estreno. Y van cuatro.) -«La cansó de 'n tururut,» poesía catalana descriptiva-va sui-géneris. (Gran final: estreno. Y van cinco.) Nota.-Esta función no se repetirá.=Otra. A pesar de no habers hecho gastos no se aumentan los precios. -Otra. La Empresa cree que el público no se verá engañado asistiendo al espetáculo.<sup>313</sup>

*Un salt mortal*, és una de les obres d'Arús no localitzades.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 288.

<sup>313</sup> *La Imprenta*, núm. 347, 28/12/1876, p. 8010.

<sup>314</sup> *Un salt mortal*. Bot acróbata-gimnástich, original en un acte y en vers català és una obra perduda d'Arús. J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 289, explica que segons el *Catàlech General* hauria de trobar-



*A dos rals l'entrada* es mencionava també en una nota sobre la representació de *Los pastorets* del mateix autor un dia abans:

Del mismo autor de que hablamos en el suelto anterior son las dos comedias catalanas en un acto y en verso tituladas *A dos rals la entrada* i *Un salt mortal*, que se estrenaron en la noche del martes último en el Olimpo.<sup>315</sup>

El repartiment de l'obra ("Personatjes") compta amb una bona selecció d'actors i només una actriu:

|                    |                  |
|--------------------|------------------|
| Elisa              | Carme Alentorn   |
| Tòfol (acotonador) | Joan Perelló     |
| Ramon              | Miquel Pigrau    |
| Miquel             | Emili Graells    |
| Peret              | Lluís Muns       |
| Jepus              | Joan Langlois    |
| Un pagès           | Gregori Alentorn |
| Un francès         | Josep Casellas   |
| Un senyor          | Pablo Salvador   |
| Un senyor          | 2n Arseni Ros    |
| Un noi             | Rafael Ribas     |
| Un altre           | Eduard Garro     |
| Un municipal       | Venanci          |

L'acció es porta a terme en un "Gran magatzem emblanquinat ab una faixa negra com tots los destinats á diposit de generos." El magatzem, segons la presentació, es troba desocupat i brut perquè no té llogater. Alguns dels personatges inicien l'obra fent neteja de l'espai, escombrant i desenterenyinant-lo.

Un grup d'estudiants i joves del barri han preparat un actuació de figures de cera i un ball en aquest magatzem, i per a fer això compten amb algunes complicitats. L'objectiu dels joves és recaptar diners per a les festes de Nadal.

En el diàleg que enceta la primera escena Tòfol i Miquel discuteixen sobre l'ús que tindrà el local. A la discussió s'hi afegeix en Ramon, que li retreu a Tòfol que no els el vulgui deixar per realitzar la festa, tot i haver-lo endreçat. I aquí Tòfol, davant l'ofensa, es presenta com un veterà esparterista, un arquetip de personatge que apareix en altres comèdies contemporànies i a diverses obres d'Arús, especialment a *El barber de rentamans* (1876). Unes característiques també satiritzades en la figura del

---

se a la BPA, però que ja el 28/5/1895 Eudald Canibell, que n'era bibliotecari, va fer constar a una nota interna adreçada a junta de la biblioteca que el manuscrit original no hi era.

<sup>315</sup> *El Correo de Teatros*, 1/1/1876.

*Guerrero*,<sup>316</sup> motiu per fer mofa de l'individu cavalleresc i habitual en les bregues d'honor, molt recurrent a la premsa satírica i a les comèdies del segle XIX, i que va donar nom a l'entitat Lo Niu Guerrer:

Com s'enten...  
Jo hi servit ab Espartero.  
Só soldat del trenta tres.  
Fins cabo haguera sigut  
si serveixo deu anys mes.  
Cap bullanga no hi ha hagut  
que no hagi estat el primer  
de á la plassa de Sant Jaume  
compareixer diligent  
Pera ferne barricadas  
las pedras del meu carrer  
las hi deixat ab parpal  
duas vegadas ó três.  
Pel dia del sant del avi  
em gasto un duro á la fonda,  
al café m'en vaig despues  
y sense veurer comedia  
en lluneta en el Liceo  
fora imposible qu'á casa  
de cap modo ja hi tornés.  
En professons y paradas  
en simulacros y techs  
á fer guardia á n'els retratos  
quant lluninariass s'han fet  
tot vestit de veterano  
y'l pit carregat de creus.  
A cridar contra'ls burots  
que de consums cobran drets,  
á veurer com se cremavan  
las barracas y'ls papers,  
á votar perque sortissin  
diputats del parlament,  
regidors, obrers, alcaldes,  
als que pensan lo mateix  
que penso jo desde el dia  
que vaig ser un home fet  
hi anat jo mes vegadas  
qu'en el cap no hi té cabells.

(Escena I)

Tòfol, que amenaça d'escriure al mateix Espartero i a l'alcalde de barri sobre les burles del joves, s'avé finalment a deixar-los el local quan aquests li adverteixen que “Veyam si d'aquesta feta / n'arplegueu un grillet.” Miquel i Ramon el convencen que

---

<sup>316</sup> El recurs al terme “guerrero” és molt habitual en el teatre i la premsa humorístics, i apareix en moltes obres teatrals d'Arús. L'ús d'aquest terme és previ a l'entitat el Niu Guerrer de la qual Arús va formar part i que prendria aquest nom de l'ús satíric que es va fer dels drames històrics romànics, associats al patró de fatxenda o persona propícia a les bregues. V. Jordi PABLO I GRAU, *La Barcelona irreverent*.

“una detenció arbitrària” (la d’ells dos, producte d’una denúncia injusta), representaria “atentar contra indefens / segons lo códich disposa / es castiga en extrem.”

Ramon li exposa una història per exemplificar com es castiguen les denúncies falses envers un ciutadà innocent:

Mireu  
aixís que va comensarne  
els estudis en Miquel  
ab un home fill del poble  
de prop de la Seo d’Urgell  
que va cometre un delict  
en un tot igual á aqueix  
prim va veni com no’l clavan  
á n’el pal.

(Escena I)

I Tòfol, persona de pocs coneixements jurídics, els acaba demanant perdó i cedint a deixar-los el magatzem. És el responsable del local i tem que la mestressa el faci fora de casa si s’assabenta que els ha deixat les claus per fer la festa. Però el convencen amb garanties que la mestressa no se n’assabentarà o que no hi haurà conseqüències, perquè ells se’n faran responsables i li faran saber que “vos hem obligat per forsa / y de segur que veyent / la trama tan ben portada / posa una arroba de greix / ab el gran panxó de riurer que la dona’s te de fer.” (Escena I)

En l’acord amb els joves, Tòfol mostra un fals desinterès pels diners que li ofereixen del futur guany de la festa –tot i que alhora apareix amoïnàt pels diners que li deuen– i rebutja l’oferta al·legant la seva condició de progressista:

Tòfol– Ni un xavo’n vuy. Voste encare  
no’m coneix.  
Miquel– Prou qu’ho conech  
Sou honrat, sou progressista.

Es tracta d’un diàleg en què els joves actuen amb murrieria i el veterà es deixa portar per la vanitat, i rebla, referint-se als valors dels “professistes”: “Vamos, gent de be.” Poc després fan una encaixada de mans i Tòfol s’ofereix a participar en l’organització de la festa: “Qu’ haig de fer?” Primerament li encarreguen la tasca de vestir-se “Ab la roba dels diumenges”, la “d’anà á seguí’ls monuments”, és a dir, l’uniforme de veterà, fins que aconsegueixen fer-los marxar del magatzem per acomplir l’encàrrec.

A la segona escena Miquel i Ramon comenten la preparació de la festa, per a la qual necessiten enganyar un seguit de persones. Celebren la participació de Tòfol i acorden recompensar-lo: creuen que amb ell la festa reeixirà i el fet que hagin

aconseguit convèncer-lo malgrat que “Corre una gent / que si la buscas de llana / no’ls en trobes al clatell. / Ja s’han acabat els tontos.” (Escena I) Miquel reconeix la pensada de la festa, una idea que “Ni tots els d’en Victor Ugo.”

En aquest diàleg s’anuncien les intencions dels dos joves organitzadors, “uns cadaveres de café” que tenen la previsió que les modistes ballin a la festa, tot i que encara no compten amb vestits, taulons i altres elements del guarnit, que aniran apareixent al llarg de l’obra.

Per fer possible l’esdeveniment, els principals responsables de la maquinació festiva fins retenen l’Antonet amb excuses del més inversemblant:

Ha estat bona l’amarrada  
qu’es casaba avuy i he dit  
lo Marqués de l’Esbarginia  
un filarmonich dels fins  
y que tenia el capritxo  
de volguerlo protegir.

(Escena V)

Peret anuncia a la tercera escena que les modistes s’han compromès a participar a la festa, ja que les ha convençut amb un argument similar al de les festes filantròpiques de les quals Arús era impulsor, però aquí amb tocs d’humor i un joc d’equivoc:

Els hi parlat de la patria,  
ay no, de la panxa dich,  
de las sossobras y angunias  
de los temors y perills  
qu’els que sense menjá’s trovan  
per forsa deuhén sufrir.  
Y al traspasar mas paraulas,  
las aurellas cap en dins  
saltantne y fent giravoltas  
m’han donat lo plàcid si.

També resolen la dificultat d’adquirir els vestits. A l’escena quarta apareix el personatge Jepus, que els informa que els ha aconseguit mitjançant l’argúcia de fer-se passar per pintor de “figurins” per promocionar un invent a Filadèlfia: “una especie de llanterna / qual invent se’m deu á mi.” La referència a l’Exposició de Filadèlfia de 1876 és òbvia i està relacionada amb el seguiment que l’autor va fer-ne a través de la *Llumanera de Nova York*. Gràcies al prestigi de l’esdeveniment als Estats Units i l’engany d’un viatge a dita exposició aconsegueixen el préstec dels vestits:

Jepús– Perque hi he dit  
qu’ em deixantmalos de franch

ella n'obtenia aixis  
pogué anar á Filadelfia  
sense gastarse pistrinch.

A les següents escenes els joves dialoguen mentre ultimen els preparatius de l'esdeveniment: traslladen i col·loques pantalles, cortines, cordes, escala, mampara... Construeixen un despatx i avisen les ballarines. Ramon anuncia un bon benefici de la festa: "Si 'l negoci surt com sembla / farem un Nadal molt ras." Tòfol ha aparegut "mudat y ab sombrero de copa", vestit tal com assisteix "als monuments / pel dijous sant á seguir."

Al final de la desena escena apareix en Miquel vestit de policia municipal, i adverteix Tòfol, aprensiu davant l'autoritat i que tem que suplantar l'uniforme els pot sortir car, que "No tremoli / que soch tricorni de pau." (Escena XI)

A l'escena onzena apareix Elisa, que representa el conjunt de les modistes que faran de ballarines. En aquest moment els joves es muden amb els vestits i preparen la tauleta de l'accés on s'han de vendre les entrades, mentre s'hi acumulen les persones que volen entrar al magatzem. Els altres personatges trastegen objectes i vestuari i apareix Jepus per la porta posterior vestit de Tiberi, "emperador Romá", a la qual cosa Tòfol fa una mostra d'admiració amb el comentari "Quin goix vestit d'aquet modo / fent guardia á ca la ciutat." (Escena XI)

Ramon i Miquel enllesteixen la tauleta de la porta d'accés i fan que Tòfol es disposi a vendre les entrades. Aquí apareix la referència al títol de l'obra, quan Ramon informa a Tòfol el preu de les entrades, "Dos rals." (Escena XII) Però Tòfol fa evident que no sabrà calcular els diners en cobrar les entrades i aleshores Ramon proposa que s'intercanviïn els papers amb en Miquel i que el veterà passi a fer de policia municipal, a la qual cosa tampoc s'hi avé, per les conseqüències de suplantar l'uniforme. Finalment Ramon cedeix a fer de porter cobrador i que Tòfol passi a fer de presentador, per a la qual cosa es treu la casaca i l'hi posen un mocador. Tòfol assumeix aleshores el protagonisme davant els dubtes de Miquel: "Ningú me ha d'ensenyar / faig petá jo cada claca..."

A la porta de l'entrada s'hi acumulen els espectadors, que a les indicacions de l'obra són "Un pagès – Una dona y un noy." A l'escena tretzena Miquel, vestit de municipal, manté una discussió amb el pagès pel fet que vol estalviar les entrades de la dona i el noi. Arús aquí estafà l'espanyol del pagès, que manté el diàleg amb el porter vestit amb uniforme. En el regateig, quan el pagès finalment s'ofereix a pagar "mitja

pesseta”, Tòfol li respon que no pot ser, que “No es el borne”, en referència a les festes organitzades per la Societat del Borne.

Miquel– Da usted no mas una entrada.

Pajès– Lo que me toca caram.  
El rétulo de alli dice  
que los niños y soldats  
tienen que pagarne media.  
De yo y el xico un en fan.

Miquel– Esto habla con los soldados.

Tòfo– Y como usted no lo es pás...

Pajès– Si no lo soy lo he sigudo  
ará cosa d’uns trenta anys.

(Escena XIII)

Durant la discussió amb el pagès escolten un organista, que és francès, tocant al carrer. Miquel li ofereix uns rals a canvi que el músic faci un encàrrec, amb l’objectiu de poder utilitzar l’instrument musical mentre no hi sigui. Tot seguit ofereix a un noi que troben a la cua que toqui l’orgue durant la festa, a canvi d’una pesseta i de poder entrar a mirar les figures:

Miquel– Donchs aneusen deseguida  
á n’el carril de Sarrià  
y demaneu los neulés  
de Don Joseph Vertrallans.  
Aquest paper que vos dono  
de la entrega es la senyal.  
Porteulos aqui, en venint  
se vos pagará el treball.

(Escena XIII)

L’acció es precipita quan Miquel pren la gorra a un dels nois que intenten entrar al magatzem i la llença i toca un senyor que passava pel carrer. El senyor s’hi encara en una discussió, al·legant que “Las bavatas no m’espantan / no temo als municipals”, just en el moment en què un policia acudeix a la discussió. El policia municipal real pren nota del succés i observa que el número de placa que porta Miquel és el mateix que el seu, a la qual cosa Tòfol afegeix “Qu’ es estrany. / Es alló del trenta hú / es veu que son empatats.” El policia, que pretén avisar el comandant per resoldre el cas, finalment fa veure que s’endú el denunciador i accepta els deu rals de suborn que li ofereix Miquel.

Tòfol, per altra banda, fa córrer la cortina que descobreix les figures de cera, els actors que duen un “lletrero ab el nom dels presonatje que representa.”<sup>317</sup>

---

<sup>317</sup> El ms. 141 que conté la indicació “Escena refundida”, en què apareixen altres personatges històrics com figures de cera: és el cas de [Jaume] Balmes, “Sabi de debó. / Un home de talent gran / que sobre el

Entre el públic s'hi troba el personatge Senyor 2, que repetidament retraurà els defectes de l'exposició de les figures, comparant-les: "Jo qu'hi vist las d'Inglaterra / cap efecte me faran." Un noi, en canvi, endevina la identitat d'una de les figures, "Tiberio", sobre la qual Tòfol fa una descripció tronada:

Tòfol– Era un carboner  
del carrer de Cremat gran  
que de Capitá Manaya  
se vestia tots los anys,  
y com detrás las marruixes  
la botiga li volá  
per Tiberi el coneixia  
tota la gent del voltant.

(Escena XIII)

D'Anna Bolena, en canvi, resol que era "L'Agneta / bolera principal / una dona molt reguapa / y ab uns ullarros de pam." Una llista que s'amplia amb "Carlo-Magno, emperador", confós amb Carles VII; "Abraham Lincoln", "Mussiu Urban" ("un qu'es va aixecà ab la bomba / al torin ja fa molts anys; / si te hay visto no me acuerdo, / encare te de tornar."). Un noi que escolta les descripcions de les figures endevina la identitat de l'Antonet, a la qual cosa Tòfol li respon que "Vamos no't cansis / de llegir aquest no cal / en mirantlo s'endevina / qui es el qu' esté al devant."

El Senyor 2 repeteix els retrets sobre les figures, que no són tan perfectes com les que ell diu haver vist a Anglaterra, on "son el doble naturals, / qu' es mouen, es manejan..." Unes crítiques davant les Tòfol decideix fer tocar música i cantar a l'Antonet, que fa de figura de cera. El Senyor 2, davant l'admiració del públic, pretén deslluir l'acció de la figura vivent al·legant que les angleses sembla que siguin de carn i que el funcionament de les de l'exposició "Es molt sensill, / ab un ressort p' el detrás..." Poc després l'Elisa, que també fa de figura, fa un esternut, i el pagès fa una pessigada a Jepus per comprovar la veracitat de les figures.

En veure que la situació es complica, Miquel fa sortir els espectadors, moment en què els actors que fan de figures, cansats, també intenten baixar dels llocs assignats. Aleshores Tòfol els adverteix, mirant el públic, que es descobrirà que les suposades figures de cera eren en realitat persones:

Alto aqui, qu'es tornan ximpls?

---

modo de fer / las llangonissas com cal / va escriurer ab lletra inglesa / lo mes bonich dels tractats." També Lucrecia Borgia, "Boja, una dona que va / pels carrers de Barcelona / de dia ab estrenya caps." I Napoleó, tractat del brètol i que "Després qu s'en va emportar / sens deixarnos en ni una / las llantias de Montserrat / va volguer clavans la plepa / dels duros de dinou rals. (per un altre) Lo Carnestoltas del Born, l'espardenyá ja se sap."

Si á baixá arriban per cás  
aquets senyors qu'ara us miran...  
Demá Barcelona ho sap.  
(al publich)  
Dos ralets no més la entrada  
per veure aixó pagarán,  
si volent vagin pujant.

Però Miquel li aclareix que el públic ja ho ha descobert, però que ja han pagat les entrades. Ramon, de fet, que comunica que ha pogut recollir “no se quants rals”, convida tots els participants a baixar del taulat, i així s'inicia la part més festiva i ballable de la peça, que anuncia també la data de Nadal :

Jepus– Un poch ara de salteri.  
Elisa– Antonet dali amb els balls.  
Peret– Y demá turróns y galls  
qu'ens espera el gran tiberi.  
Tòfol– (al publich)  
Si no volen que á la porra  
tiri á un pegot la justícia  
qu'hi fet aixó sens malícia  
ja vostés ho faran corre.  
(Toca l'Antonet y s'entregan els estudiants á la dansa).



#### 4.2.2. *L'home de la dida. Capritxo en 1 acte i en vers català (1876)*

Aquesta obra va ser estrenada el 31 d'agost de 1876 al Teatre del Bon Retiro de Barcelona i se'n conserven dos manuscrits a la BPA (Arús VII-27), un d'autògraf en paper reciclat d'una publicació de la Societat del Born i paper blanc, amb la nota "Comensat en 31 agost 1876", i una còpia amb lletra rodona, signada "Fiol" amb una filigrana i amb la data "Sbre 10/76." Aquest lligall de copista conté un dibuix a llapis que representa el menjador de l'obra.

A l'AB n'existeixen dues còpies, una amb cal·ligrafia similar a la de l'autor (ms. 1065) i una altra amb lletra rodona (122), signada amb una filigrana i que té anotada la data de 1876.<sup>318</sup> Aquest còpia de representació conté en un afegitó a llapis el repartiment següent:

|           |                   |
|-----------|-------------------|
| Rita –    | Carmen            |
| Tecla –   | Pepa              |
| Filomen – | Angela [o Angeta] |
| Geroni –  | Alentorn          |
| Magí –    | Roca              |
| Isidro –  | Bertran           |

Per últim, una còpia provinent de la Col·lecció Jaume Rull es conserva a la BC (5305).

L'obra la trobem referenciada a diverses publicacions com *La Renaixensa*, a més de donar notícia de l'estrena.<sup>319</sup> Francisco Maria de Tubino s'hi refereix com "juguete" en un acte, denominació que, com hem anat veient, sol usar per al teatre breu.<sup>320</sup>

Encara que existeix la paraula *didot* per a designar el marit de la dida (*El didot* es titula una comèdia de Frederic Soler estrenada el 3 de gener justament de 1876 al Romea, aprofitant el gran èxit de *La dida*), el títol d'Arús coincideix amb el d'altres obres posteriors. Es titularà igualment un monòleg de Ramon Escaler i Ullastre, estrenat al Teatre Romea el 29 de febrer de 1892.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> Aquest manuscrit té anotat el nom "Lola", coincident amb el nom de la parella d'Arús, Lola López Bermúdez. V. J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu (1945-1891)*, p. 91-92.

<sup>319</sup> *La Renaixensa*, núm. 1, 15/1/1877, p. 49; *Ibid*, núm. 3-4, 22/9/1876, p. 149.

<sup>320</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 174; F. M. TUBINO, *Història del renacimiento literario*, (edició de Pere Anguera), p. 628.

<sup>321</sup> *La Dinastia*, 29/2/1893, p. 3, assenyala que "Edorado. – Hoy lunes beneficio de los jóvenes artistas Isidro Soler y Delfin Jerez. Ultimas representaciones de "El centinela" y de "El zortzico" Estreno del monólogo catalán "L'home de la dida" por el popular primer actor cómico Jaume Capdevila, á cuya galantería y á la de la Empresa del Teatro Romea se debe el que dicho artista tome parte en la función en

També porta aquest títol un article literari signat per “Anton dels Ases”, pseudònim de Simó Alsina i Clos a *L'Esquella de la Torratxa*, el 1885.<sup>322</sup> Aquest quadre en prosa descriu el viatge del pagès Jordi a Barcelona per trobar-se amb la seva dona, la Rosò, dida que serveix en una casa de l'Eixample. El motiu del viatge del marit és veure-la després d'un any de separació, però malgrat que a casa dels senyors l'acullen molt cordialment, la parella ha de mantenir-se separada, fins al punt que el criat s'interposa quan es volen fer l'abraçada de benvinguda a l'estació de tren. El bon acolliment per part dels senyors consisteix a distreure'l i alimentar-lo: el porten a les representacions teatrals de Barcelona (al Circ Equestre, als pallasos i al Romea), però no pot compartir el llit amb la dona i el fan dormir en una fonda. Després de vuit dies l'home torna al poble, penedit del viatge i resolent que “¡Aixó sí qu'es aná á Roma y no veure'l Papa!”

Aquest quadre manté diverses similituds amb l'argument de l'obra d'Arús estrenada el 1876, per la coincidència, a més, amb el tema i l'argument i fins el títol. Si bé la figura de la dida és força recurrent a la literatura costumista, Simó Alsina emprà diversos ingredients presents a *L'home de la dida* d'Arús.

El més destacat és que en tots dos casos es tracti de parelles ja casades distanciades per causes laborals. També el fet que el pagès marit que arriba a Barcelona hagi de mantenir-se separat de la dida, a l'article en llits separats i a la peça mitjançant l'ocultació de la condició de marit. La caracterització del pagès com a home fort o el fet que a totes dues obres la dida ha prosperat en la posició social i ha millorat l'aspecte físic. Ara bé, en el cas del quadre el pagès retorna al poble desconsolat i, en canvi, a l'obra d'Arús els dos membres del matrimoni retornen al poble, Gósol, després d'un desenllaç en què es descobreix la identitat del pagès disfressat de dona i candidat a substituir la dida.

La peça d'Arús està ambientada en “epoca actual” a Barcelona, concretament en un entresol:

Menjador en l'entresuelo de casa de D. Magi. Al fondo una gran finestra ab vidreras que se suposa dona á la botiga, al cantó esquerra la braneta que volta los primers esglaons de una escala de cargol pera baixar á la botiga, en primer terme de la dreta lo curto de la dida, en segon terme lo dels senyors....

---

obsequio á los beneficiados. Únicas representaciones de “El novio de doña Inés” y de “La canción de la Lola.” –A las ocho y media.” *La Ilustració catalana*, núm. 288, 15/7/1892, p. 203.

<sup>322</sup> Joan GIVANEL, *Bibliografia Catalana-Prensa*, vol. III, p. 11 i vol. I, p. 29. *La Esquella de la Torratxa*, núm. 329, 2/5/1885, p. 1.

*L'home de la dida* s'inicia a la cuina, en què Rita, la dida, i Filomena, la criada, discuteixen acaloradament. La discussió, en què Rita bufeteja la seva companya, provoca una trencadissa que senten Magí i Tecla, els senyors de la casa. Durant la brega entre les membres del servei taquen de xocolata i tinta el llibre de Magí, motiu pel qual la senyora crida fins i tot "Un municipal, l'alcalde" per resoldre la situació.

Per aquesta rivalitat femenina, present a tota l'obra, les dues dones renuncien a la feina i decideixen marxar de la casa. Però Magí i Tecla intenten convèncer-les que no marxin, ja que Filomena cuina molt bé, "sobre tot, aquells bolets" i Rita ha de tenir cura del nen, malgrat que ja té quinze mesos i pot menjar amb normalitat:

Cada dia me'n conwenso  
que'n aqui jo hi soch de més,  
y avans que'm tinguin de treurer  
'ls despatxo jo primer,  
Se dehuen creurer que'l noy  
no'm necessita... pobret!  
No hi tinch culpa, pero ho sento;  
tan gran que s'anaba fent.

[...]

J'ha sentit á D. Magi  
puch quedarme! No? no ho crech.  
Jo hi estat en bonas casas  
que'm daban tracte de rey  
cor que vols, cor que desitjas  
tot se'm servia al moment.  
Son dos mesos de mariti  
'ls qu'una té massa cor  
y 's fá tan estimá'l nen.  
Si vostès s'estaban sols,  
no me'n mouria may mes.  
El qu'es ara Deu me'n quart  
de quedarme á aquest infern.  
(ab retintin.)  
Y com tampoch los faig falta  
donguin patatas al nen  
ja veurán com se'ls engreixa  
(fent veure que plora.)  
Al cementiri, pobret!

(Escena V)

Isidro, cosí de Magí i padrí del nen, apareix a l'escena sisena i resol la situació, perquè convenç la dida i la criada que restin al servei de la família. En entrar a la casa demana per l'escàndol que ha sentit des del carrer: "Jo'm pensaba sé al torin / ó mes bendit al Congrés." Isidro es mostra com a expert a solucionar "Una disputa domestica", amb "talent / predicantlas una mica." Però en realitat l'objectiu de la gestió pacificadora és l'atracció que sent per la dida, que festeja des fa temps. El mètode de persuasió del

padrí és la xerrameca redundant, habitual en altres personatges d'Arús i, per altra banda, l'oferiment d'un augment salarial a la dida:

Ja heu pensat lo qu'es la vida?  
tot un any –l'istiu–l'hivern  
la tardor–la primavera–  
dias de festa–'ls feinés?  
Alló de sentarse á taula  
tan si fá caló com fret  
y tenir qui rumbós paga  
tot lo gasto? No sabeu  
qu'es una ganga, minyona,  
que conservar-la debeu?  
Cervantes, lo gran Cervantes,  
(Perdentse en la seva perora)  
en Colom, en –d'altres mes  
sabis – gent d'hupa– eminencias  
y –vamos– aixó mateix  
pel que deya – resumint  
acabant – per ferho breu  
(a Filomena)  
A tu la cuyna 't demana.

(Escena VI)

Malgrat l'escepticisme de Magí, que creu que el nen pot ser alimentat amb “sopas y patatas”, Isidro els convenç de mantenir la dida i augmentar-li la “soldada.”

Isidro festeja la dida durant l'escena desena fent-se valer dels seus coneixements de farmacèutic planteja una situació de xantatge a Rita, que com és “entés en medicina” sap del cert que el nen ja té dents, “menja sempre ab molta gana” i no necessita de la seva cura: “y si't descuidas, un dia / fuig corrents á seure á taula.” Però és amb l'augment de tres duros i unes faldilles de llana que convenç finalment la dida. També li regala una capsula de “pastilles de mel”, que més endavant Magí confondrà amb les pastilles d'un purgatiu que duia Isidro a la butxaca, que li provocaran una situació fisiològica d'urgència.

Isidro mostra amabilitat i confessa la seva atracció a una recelosa Rita amb un record de la seva infància:

Jo per las didas me moro,  
si son com tu, didas guapas.  
A la meva, qu'era grossa,  
de debó vaig estimarla,  
Mira si ve de lluny...

(Escena X)

A l'escena dotzena arriba una carta per a Rita que, com no sap llegir, li llegeix Isidro tot exclamant “Y dirán / que progresa l'ensenyansa!” El contingut íntim de la

carta, tot i que no va signada, crea un enrenou entre els membres de la casa i un disgust a Isidro, que mostra la seva indignació i es planteja fer guàrdia perquè no s'hi acosti l'amant de la carta. Per altra banda, Rita fa creure, per encobrir la seva situació i davant les mostres de gelosia d'Isidro, que es tracta d'una broma:

Vamos, no hi tinc res que dir...  
jo soch una dona honrada,  
una viuda sense fills,  
y si un murri vol prevaldres  
de la desgracia que tinch,  
no faltan bonas personas...

(Escena XII)

Geroni, el marit pagès de la dida, apareix després de voltar amagat per l'escala de la casa, a l'espera de poder saludar la seva dona. Tot i les abraçades conjugals, el pagès, gelós, la interroga sobre la conversa que ha presenciada d'amagat:

Geroni—Es que al veuret tan bonica  
al mirarte que fas goig  
y al pensar que á Barcelona  
corren tants de senyorots  
que no mes buscan que dormis...

Rita— No has de temer poch ni molt.  
Jo t'estimo, de minyona  
Per tú vaig plantá á tothom.

(Escena XIV)

La dida explica la situació laboral al marit després de quinze mesos sense veure's i explica al seu marit, que ha acudit a visitar-la "perque not' fessis la salut malbé" que s'aprofita de la situació a la casa perquè depenen d'ella, que els amos creuen que el nen moriria sense la dida. Li explica que "No treballo y guanyo molt." Ara bé, el pagès no s'avé a la idea que hagi de visitar-la d'amagat, no entén com no poden estar junts en públic si ell és el seu marit:

Es bona musa també  
sent casasts per lo vicari  
ab testimonis i tot,  
perque aquest gent s'empenya  
voler dida sense espós.

(Escena XIV)

Però un cop el pagès coneix el sou que ha aconseguit Rita canvia d'opinió i fa els càlculs del conte de la lletera: "Aixis mirat, comprarem / la casa de'n Pere y l'hort / per compte de la de 'n Brossa; / vol doscents duros rodons."

La trobada del matrimoni queda interrompuda amb l'arribada de Filomena, que els ha sorprès i que pensa "Ja t'hi tinch á la ratera." Aleshores Geroni s'amaga a l'escala i es vesteix amb roba de dona que portava al farcell com a regal.

A l'escena quinzena Filomena arriba amb la senyora Tecla, per tal de delatar la trobada furtiva del matrimoni, moment en què també es fa present Isidro, que empaita el pagès que ha vist poc abans a l'escala i que intenta capturar-lo encerclant els espais del domicili. Durant l'espera arriba Magí, "que entra disparat com un cohet ab el morrió al clatell, lo cinturón á l'espatlla, la levita desabrotxada, y ab una cara d'afinat." (Escena XV)

Magí, víctima de les pastilles purgatives, acusa la dida d'haver-lo enverinat i explica que durant la formació al batalló al que ha assistit amb fusell i uniformat ha patit un atac de mal de ventre que l'ha obligat a córrer cap a casa, on, davant la porta, li ha caigut damunt un home que hi havia enfilat en un finestra, el pagès. L'escena recorda al recurs escatològic emprat per Frederic Soler a *Les píndoles de Holloway ó La pau d'Espanya* (1860).

La situació es distén quan Geroni pica a la porta, vestit de dona, fet que atura les acusacions que Filomena i Isidro adrecen contra Rita. La pagesa transvestida, que es presenta com a dida, amiga de Rita i del mateix poble, Gósol, explica a més que ha vist Geroni i que ja està casat, però que l'empaita, motiu pel qual demana al amos de la casa si pot romandre-hi en comptes d'anar a un hostal, on seria més vulnerable. (Escena XVII)

En aquesta escena abunden els moments sainetescos propis del personatge disfressat de dona: les insinuacions sexuals, els comentaris equívocs, la forta encaixada de mans a Isidro i la petició de compartir llit amb Rita, a la qual s'hi apunta Filomena per rivalitat, que provoca un gran embolic.

Tecla anuncia l'acomiadament de la Rita, confirmada per Isidro i Magí. Malgrat el disgust inicial, la dida ho celebra amb el marit disfressat a l'escena vintena. El guany econòmic al cap i a la fi es quedarà al matrimoni i Isidro celebra que "estaré com un sultan / y el nen en lloch de la dida / ha arreplegat un company!"

El desenllaç de l'obra es produeix quan Isidro intenta seduir a Geroni i li explica que Rita consentia el seu festeig, malgrat mostrar-se esquerpa:

Ab molta amabilitat  
m'escoltaba quant li deya  
y si jo un cop me dignava  
posarli aqui lo meu bras.

*(Li torna á posá el bras voltantli la cintura.)*

Ella'm miraba ab sonris  
y no'm deya poch tocar.

A l'últim Geroni esclata en sentir els comentaris del senyor i li retreu que “Despatxa la Rita / perque te virut!”, el colpeja i l'escanya, i Isidro crida espantat i sense entendre res: “A la galera te n'vas!” i “Assesino... Lladres... foch!” (Escena XXII)

Magí, que durant tota l'obra ha estat caracteritzat com a calçasses i desentès dels problemes, torna a desprendre's de les responsabilitats quan Tecla li assenyala el fusell de veterà perquè resolgui la situació de la dida transvestida que ha colpejat el cosí. Magí, despreocupat, li respon “No m'agrada jugá ab armas” i, un cop descobreix que es tracta del pagès que li ha caigut al damunt (l'”incognit”), crida a la criada Filomena perquè subjectiu Rita, mentre Tecla reté Geroni, que no ofereix resistència.

Després que Isidro demani “Avisa al batalló / que los vinguin á agafar / no es cap dona, es una fiera / un camell, un elefant”, Geroni respon: “No m'motegi. Só un pagès”, moment en què tothom evidencia que es tracta d'un home. Geroni confessa la seva identitat i els motius pels quals s'ha disfressat:

Com que vostes m'han privat  
l'entrada anant del meu sesgo  
ha sigut precis posam  
las faldillas y gió.  
D'aquest modo, per etzar  
he descobert las tramoyas  
d'aquest senyor menestral  
que al aconsellá á vostés  
fé á la Rita despatxar  
y prendrem á mi al seu puesto  
era sols pera venjarse  
de los desdenys de la Rita  
que no ha cregut sos enganys  
*(Isidro fa senyas que no'l creguin)*  
No dius, trapella?

(Escena XXIII)

Geroni reconeix que el nen menja amb normalitat des fa tres mesos i que Isidro ho sabia. Rita, per altra banda, confessa que són marit i muller amb el pagès. Després de conèixer-se tots els detalls de l'entrellat, Tecla recrimina al seu cosí que “T'has portat mol malament.” I Geroni conclou que “A marxés dobles á Gosul / á Barcelona ni un quart / que las didas hi perillan / tenint com tu bon semblant.”

El pagès adreça un comiat de complicitat al públic en els últims versos, després de recordar que per comprar la casa que volien encara els calen cinquanta duros:

Mes á la ma de vostes  
esta que puga tenirlos  
aqui'm tenen per servirlos  
á nou duros cada mes.  
Que pigui fort ab las mans  
Si aquesta dida algu vol...  
ep.... si'l nen s'adorm tot sol  
y sab menjar com els grans.



### 4.2.3. *Lo barber del rentamans. Humorada còmica en 1 acte i en vers (1876), que parodia El barberillo de Lavapiés (1874), de Luis Mariano de Larra*<sup>323</sup>

A la BPA se'n conserven dos manuscrits, un d'autògraf en fulls de paper reciclat, alguns dels quals corresponents a una convocatòria dels Jocs Florals per part de la Jove Catalunya, amb l'anotació "Comensada 21 mars 1876 dimarts." I un còpia amb lletra rodona, sense el nom de l'autor i amb la data de 1876 a l'encapçalament. En llapis hi ha afegit el comiat i referència a Espartero, amb la signatura "Fiol" i la nota "[Set] 4/76." A la biblioteca de l'AB n'existeixen dues còpies (479) i (1063). La primera és un exemplar de copista, signat "[Mañera]" amb una filigrana i la segona coincideix amb la cal·ligrafia de l'autor. També es conserva una còpia a la BC (5302), pertanyent a la Col·lecció Jaume Rull Jové.

Jordi Galofré apuntava que va ser escrita entre el 21 i 23 de març, i estrenada al Teatre de l'Olimpo el 3 d'abril de 1876, en una funció en benefici de la primer dama jove, Carme Alentorn.<sup>324</sup> L'obra apareix referenciada per Tubino a la llista d'obres dramàtiques, descrita com "juguete" en un acte.<sup>325</sup>

Malgrat que el *Calálech General* de la BPA indica que es tracta d'una obra original, un article retrospectiu publicat al periòdic *El Borinot* el 1926, "Fa 75 anys que... Fa 50 anys que...", apunta que es tractava d'una paròdia del conegut *El barberillo de Lavapiés*:

"A l'Olimpo, "Carambolas" de Josep Maria Mas, i "Lo barber de rentamans", de Rosend Arús (el títol es veu que és paròdia de "El barberillo de Lavapiés", que llavors era en voga, i que fa cosa de tres anys fou tornat a donar ací i a Madrid)."<sup>326</sup>

L'estrena de *Lo barber de rentamans* apareix anunciada a *El Diario de Barcelona*, que parla d'un "juguete cómico catalan en un acto", i que es representa en benefici de Carme Alentorn.<sup>327</sup> També apareix anunciada dies abans, entre altres, a *El Correo de Teatros*:

"Está ya en estudio y se pondrá aproximadamente en escena en el teatro del Olimpo una humorada cómica en un acto y en verso catalán, titulada Lo barber del rentamans; es

<sup>323</sup> Luis Mariano de Larra y Wetoret, fill de l'autor romàntic espanyol Mariano José de Larra y Sánchez de Castro.

<sup>324</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 289.

<sup>325</sup> F. M. TUBINO. *Historia del renacimiento literario*, (Edició de Pere Anguera), p. 628.

<sup>326</sup> *El Borinot*, núm. 122, 25/3/1926.

<sup>327</sup> *Diario de Barcelona*, 3/4/1876.

original de un conocido autor de esta ciudad, quien la ha escrito expresamente para la dama jóven del indicado teatro, señorita D<sup>a</sup> Cármen Alentorn que la estrenará el próximo lunes con motivo de su beneficio.<sup>328</sup>

Amb molta més antelació *La Imprenta* n' anunciava la preparació:

Al propio tiempo la seccion catalana de dicho teatro está estudiando dos nueva producciones catalanas, el drama “Lluytas de cor” y la comedia en un acto “Lo barber de rentamans.”<sup>329</sup>

*La Gaceta de Barcelona* destaca que la peça és “original” i que, malgrat que va ser aplaudida, la representació va ser “algo insegura”:

“La pieza en un acto y en verso catalán titulada «Lo barber del rentamans», original del jóven poeta señor Arús y Arderiu fué muy aplaudida, á pesar de que la representacion era algo insegura, al parecer, por falta de ensayos. La obra está llena de gracejo y abunda en situaciones cómicas. El protagonista aparece pintado con acertados toques; y en conjunto logra su objeto: proporcionar á los espectadores un buen rato.”<sup>330</sup>

Una crítica semblant hi va dedicar *El Correo de Teatros*:

que alcanzó un lisonjero éxito por a facilidad del diálogo y los chistes que encierra. El tipo de protagonista está bien delineado, y cuando los actores encargados de su ejecucion estén mas seguros de sus papeles, producirá en el público mas efecto.<sup>331</sup>

A aquesta peça també va aparèixer ressenyada per *La Renaixensa*, poc després de l'estrena.<sup>332</sup> Sorpren, en tots aquests casos, i excepte la referència d'*El Borinot* de molts anys després, el 1926, que cap dels comentaris de la crítica s'hi referissin a l'aspecte paròdic de l'obra:

S'ha estrenat al Odeon un melodrama fantástich en 15 quadros titolat *Lo castell del fantasma*; á Novedades la sarsuela *Lo vanode la Roseta*, lletra de D. Narcis Capmany y música de D. Dionis Trullás pessa en un acte; y al Olimpo una pessa de D. Joseph M.<sup>a</sup>Mas *Carambolas* y *Lo Barber de rentamans* d'en Rossendo Arús y Arderiu.

*Lo barber del rentamans* es va continuar representant en teatres comercials anys després, si més no fins al 1880:

TEATRO ESPANYOL.—Demá diumenje per la tarde, á las 3. Entrada 10 quartos.— Lo drama en 4 actes LA SABOYANA Ó LA GRACIA DE DIOS y EL BARBER DEL RENTAMANS.<sup>333</sup>

Però la peça d'Arús es limita a poc més que a la paròdia del títol de la sarsuela de Luis Mariano de Larra estrenada el 1874, *El barberillo de Lavapiés*.<sup>334</sup>

---

<sup>328</sup> *El Correo de Teatros*, 1/4/76

<sup>329</sup> *La Imprenta*, 25/3/76. Aquest diari, dos dies després de l'estrena, va comentar els regals oferts a Carme Alentorn i que l'obra en el seu benefici “fue aplaudida.” *La Imprenta*, 5/4/76

<sup>330</sup> *Gaceta de Barcelona*, 5/4/76

<sup>331</sup> *El Correo de Teatros*, 8/4/6

<sup>332</sup> *La Renaixensa*, núm. 5-6, 15/4/1876, p. 236. També l'esmenta a l'inventari d'“Obras catalanes” de 1876, *Ibid.* núm. 1, 15/1/1877, p. 45.

<sup>333</sup> *Diari Català*, núm. 227, 11/1/1880, p. 1.

Podem atribuir l'ús paròdic del títol de Larra pel fet que la seva sarsuela comptà amb una gran popularitat a Catalunya poc abans de l'estrena de l'obra d'Arús:

“El denominado «Teatro Español» abrióse á principios de junio, con una compañía de zarzuela castellana del teatro de Jovellanos de Madrid, compuesta de los mismos artistas que el año pasado, y alguno mas, y que funcionó hasta fin de agosto, representando zarzuelas del conocido repertorio. Pusiéronse en escena otras dos nuevas, titulada la una *El barberillo de Lavapiés* y la otra *Giroflé Giroflá*. La primera de estas piezas es de un argumento bien conducido y llene situaciones cómicas, á mas de ser popular, acompañado de una música que no lo es menos, pues que abunda en aires nacionales y característicos y algunas cantilenas graciosas, como debidas al talento del maestro Barbieri. El barberillo de Lavapiés alcanzó un éxito muy favorable, y fué, puede decirse, la zarzuela favorita de la temporada, pues que se representó infinidad de veces.”<sup>335</sup>

D'altra banda, no podem oblidar que *El barberillo* de Larra ja era una sarsuela paròdica de l'òpera buffa de Rossini *Il barbiere di Siviglia*.<sup>336</sup> El caràcter paròdic de *Lo barber de rentamans* rau en la traducció literal al català del títol de l'obra parodiada, “rentamans” en comptes del barri madrileny de Lavapiés. El “barberillo” esdevé simplement un barber.

També coincideixen altres petits elements paròdics que identifiquen ambdues obres, com ara alguns aspectes del la caracterització del personatge central, concretament els grans discursos amb intenció política que realitza Geroni, el personatge de la peça d'Arús, semblants a les de Lamparilla de la sarsuela de Larra. Però la trama, les relacions entre els personatges i l'argument no hi mantenen coincidències.

Al manuscrit no apareix el repertori dels actors que previsiblement participarien a l'estrena. Segons les indicacions, l'acció es produeix en l'època actual (1876) i en “un poblet qualsevol de Catalunya.”

|            |                               |
|------------|-------------------------------|
| Ramona:    | [filla, pretendent de Claudi] |
| Geroni:    | [Veterà, pare de Ramona]      |
| D. Ambrós: | [pare de Claudi]              |
| Claudi:    | [pretendent de Ramona]        |
| Blay:      | [criat de Don Ambrós]         |
| Japató:    | [“ataconador”]                |
| Un escolá: |                               |

---

<sup>334</sup> Luis Mariano DE LARRA; Francisco A. BARBIERI, *El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos y en verso*, Madrid: Hijos de A. Gullon, Editores, 1881. Aquesta sarsuela va ser estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 18/12/1874.

<sup>335</sup> *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1876*, Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1875, p. 136.

<sup>336</sup> *Il barbiere di Siviglia* (1816) de Gioachino Rossini i amb llibret de Cesare Sterbini, que parodia, a la vegada, la comèdia de Pierre Beaumarchais *Le Barbier de Séville* (1775) i el llibret de *Il barbiere di Siviglia* de Giuseppe Petrosellini. L'estrena a Catalunya de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini es va realitzar al Teatre de la Santa Creu, el 16/7/1818.

Les anotacions referents a l'espai ens indiquen que es tracta d'“Una botiga d'un raspabarbas de fora; cadiras de couro; miralls, un armari y demás mobles necessaris, tot tronat. Lo retrato d'Espartero en lloch preferent. Devant d'ell hi crema una xinxeta dintre d'un got [...]. Sobre las vidrieras de l'entrada un rentamans d'aquells de color xocolate dintre d'una especie d'armariet.”<sup>337</sup>

La primera escena s'obre amb el diàleg entre Geroni i la seva filla Ramona, a qui el pare retreu que ja estigui cansada de llegir el diari: “Endevant, ja estàs cansada / fossin novelotas prou.” D'entrada Geroni se'ns presenta com un pare retrògrad i rondinaire, que contínuament fa esment a la seva condició de veterà liberal:

Y com jo tinch la ventatje  
de ser un home com pochs,  
qu'al mateix afaito un bisbe  
que cuyno una olla de cols  
no m'apuro gens ni mica  
no m'espanta el viurer sol.  
Espavila molt lo córrer  
ab carrabina al coll  
per ensenyarme de viurer  
res com ser soldat.

(Escena I)

Ramona es mostra tothora escèptica davant l'autoritat paterna i respon als comentaris del pare: “Ja hi som / sempre la cansó enfadosa.” Geroni, al llarg de l'obra, emprèn llargues dissertacions en forma de discurs polític, com si es tractés d'un diputat a les Corts. En aquest sentit, ja hem indicat les similituds amb el paper que Lamparilla porta a terme a *El barberillo de Lavapiés*.

Geroni també apareix caracteritzat com un home de valors casernaris i molt masclista, fins misogin, que retreu a la filla el fet que les dones no hagin de servir a l'exèrcit:

Geroni– Vas tenir sort de ser dona  
no t'escapas si ets xicot...  
¡Y may he pogut entendre  
perque te d'existi aixó!  
Portas calsas, á servir,  
dus faldilles, ah no's pot.  
Si algun día m'fam ministre  
diputat ó senador...  
Ramona– Ministre Vos?... desseguida.  
Geroni– D'altres n'han fet de pitjors  
l'endemà d'haber jurat

---

<sup>337</sup> Sobre el tractament teatral d'Espartero, V. Gregorio L. de la FUENTE MONGE, “La figura del general Espartero en el teatro decimonónico”, *Historia y política*, núm. 29, 2013, p. 103-138, que no es refereix a Arús.

quant me presenti á las Corts.

(Escena I)

Les llargues dissertacions simulant que fa d'orador a les Corts són interrompudes per la filla, que li respon qüestionant la incoherència de fer la diatriba en català a la cambra: "A las Corts en català?" Geroni declama aleshores en espanyol un llarg discurs retòric:

Mientras con fusil al cuello  
van los chicos que hombres son  
las hembras, las españolas  
matan el tiempo veloz  
haciendo media tranquilas  
ó guisando con ardor.  
No es hora de que esto acabe  
por el buen nombre español;  
Acabo pues...

(Escena II)

Claudi, que viu allotjat a la casa del barber, apareix a l'escena segona, precisament interrompent el discurs abrandat de Geroni, i reprenent les darreres paraules del veterà de l'escena anterior: "Acabe pues...", amb un "Que s'acabi / quant vulgui, si ja n' té prou." Una aparició que el pare respon amb un apart en què anuncia el desgrat envers el promès de la filla i el tracta de "ximple."

El pretendent de Ramona, malgrat interrompre'l i el menyspreu que hi mostra Geroni, s'esforça per afalagar el que espera que sigui el futur sogre, amb al·lusions a la fantasia que el facin ministre, a "la seva gran constància" i amb el comentari adulator "Un home com vos, Geroni / no se n'troba en aquet sigle."(Escena II)

Claudi se serveix de lloances al retrat d'Espartero que hi ha a la sala, amb l'objectiu de guanyar-se'n l'aprovació i referint-se a "l'home mes benemèrit / qu'avuy la terra trepitja..." Al qual Geroni li respon que el general liberal és irrepetible perquè "diu que Deu vá llensá 'l motllo / y 's vá fer trenta mil micas / qu' en surti un altre d'igual / d'aquet modo no es possible." (Escena II) Amb els afalacs al general apareix l'al·lusió al rentamans amb què Geroni va afaitar Espartero, i que dona títol a l'obra: "Desd 'aquell dia / que va volguerme lo cel / concedirme la gran ditxa / de que mas mans..." (Escena II)

Geroni conserva aquell rentamans tancat en un armari amb clau i pany, i ensenya li la clau, que duu penjada nit i dia al coll per preservar la "reliquia." Explica a Claudi que manté una relació epistolar amb Espartero, al qual cada any envia, per la seva onomàstica, uns versos escrits per "un memorialista."

Però aquesta bona sintonia es trenca quan Claudi fa un comentari jocós sobre aquesta relació epistolar amb Espartero. Aleshores fa un ultimàtum d'una setmana a Claudi perquè marxi de la casa si abans el seu pare no el ve a veure, i amb l'amenaça que enviarà els "civils" per fer efectiva l'expulsió:

Claudi– Vaya un gust com deu donar.

Geroni– Si no n' tingués no ho faria.

Claudi– El mateix que si 'l freguessin  
ab una mata d'ortigas.

Geroni– Ja ni dará mes vosté...

Claudi– Si, deixantlo tranquil viurer.

Geroni– S'ha acabat.

(Escena II)

A l'escena quarta Ramona i Claudi resten sols, perquè el barber ha marxat a fer un feina. Els dos amants mantenen un diàleg íntim i plantegen les dificultats d'emparellar-se, donada l'oposició paterna dels dos, i encara més en conèixer la darrer amenaça del veterà. Però Claudi ha trametat una solució, i farà intervenir un suplantador del seu pare per resoldre la situació i obtenir el consentiment de Geroni:

Claudi– Aixó no 't dongui cuidado  
vindrà aquell com tu ja saps  
y acabam els mals de cap,  
será alegria l'enfado,

Ramona– Y vols di qu 'anirá bé?

Claudi– Es l'únich modo posible  
el meu pare es inflexible  
y dirli res no convé.

(Escena IV)

D'altra banda, en aquesta quarta escena Ramona adverteix a Claudi que té un altre pretendent, "aquell senyó que 't vaig di...", que li ha ofert una flor en trobar-se-la a l'entrada de missa i que ha anunciat que just aquell dia visitaria el pare per parlar amb ell. Davant d'això Claudi pronuncia una amenaça: "Que vingui, l'afaitaré / i si no jo si m'exalta."

Al final de l'escena arriba Blai, que haurà de suplantar el pare de Claudi, del qual és el seu criat. S'hi adreça a Claudi com Senyoret don Enrich, a la qual cosa el criat respon amb el nom d'una altra famosa suplantació d'identitat en una família benestant barcelonina, dècades enrere, i que va proporcionar l'argument a un dels primers drames d'Arús:

Claudi- Va la primera advertencia  
en lloch d'Enrich digam Claudi.

Blay- Ay, ay! Claudi Fontanellas?

Claudi- No, Claudi Roure.

Blay- Pro per que?

Claudi- Ab calma t'ho faré entendre.

(Escena IV)

Blai haurà d'actuar de pare "de pega" o "postís", i malgrat que la parella li assegura que no li passarà res, pateix perquè tem que si es descobreix l'entrellat la seva dona se n'assabentarà i "don Ambrós de cas m' treya." Amb aquest objectiu el vesteixen amb "pantalos, bolet, chaqué...", davant dels quals el criat etziba "“vingan disfressas!”

L'escena vuitena consisteix en un monòleg de Ramona, que ens posa en antecedent de l'obsessió de Geroni, que creu que Claudi és un fill il·legítim i per això no apte per emparellar-se amb la seva filla:

El pare les vá enfilar  
qu 'era bord, esta caboria  
que al servell la té ficada  
la sola, l'única cosa  
que li faré desvaneixer,  
es que vegi á n'aquest home  
y que al seu devant l'Enrich  
el nom de pare li dona.  
Si no fos tant estranyot  
y d'ideas tan rarotas  
el verdader, menos mal  
tot anaba per la posta.

(Escena VIII)

A l'escena novena el barber torna a aparèixer, i respon amb brusquedat a la filla, que li diu que l'esperava: "Mirant las moscas com volan, / Per cusi si vols de feyna / no te n' faltaba en aquesta cova." Geroni, que crida a la Ramona perquè faci el dinar, a l'escena següent realitza un monòleg entorn de la preocupació per la seva filla, per a la qual vol un marit adequat. A meitat del monòleg, però, torna a canviar a l'espanyol "declamant exajerat", perquè torna a sentir-se que està fent un discurs a les Corts: "Si, señores diputados / las mugeres españolas / mientras los hombres se batan / elles van siguiendo modas":

No 'm pesan tant deu fusells  
com me pesa á mi una dona:  
ja las faria anar dretas  
si manaba sols un 'hora.  
Qu 'es aixó de privilegis  
de vestits y aná á la moda:  
El que falti porque acabi  
es no mes que surti un home.

(Escena X)

El discurs abrandat de Geroni, de nou, torna a ser interromput per Japató, que li porta un encàrrec d'un senyor de Barcelona, "una carta d'aquellas que tenen sobre."

Però Japató, oblidadís al llarg de la peça, també ha descuidat el sobre i ha de marxar a buscar-lo a l'estanc. Tot seguit arriben Blai i Claudi, a l'escena tretzena, en què el jove ja tracta de sogre el veterà, i que li presenta el seu pare suplantat, o sigui Blai.

En marxar Claudi i restar sols, a l'escena catorzena, enceten un diàleg còmic i indecís en no saber quines paraules dirigir-se mútuament. Geroni, com excusa, ofereix "mistos" al seu acompanyant (amb un apart de "Rompan el fuego" per decidir-se a trencar el gel). Però, donat que Blai defuig la conversa amb expressions breus, Geroni finalment li pregunta si "ha servit" i "si ha servit la rey", al qual respon: "Oh, servir per alguna cosa / útil per algun objecte." Geroni, que mostra en un apart la desconfiança envers l'estrany, reflexiona que "aquet home no m'agrada / deu ser boig... estém alerta.", i escolta les proposicions confuses del pare suplantador:

El mey noy may me callaba  
que vosté m' volia veure  
y m'ha fet tantes instancias  
y m'ha pregat tan de veras  
qu' avuy hi he agafat el tren  
deixant á recó la feyna  
per di á vosté que li dono  
per casarse la llicencia  
creyentme qu 'impediment  
no hi haurá per la part seva.

(Escena XIV)

Geroni assenteix a la proposta, exposant que la condició per a l'enllaç era conèixer-ne el pare. Aleshores el dos futurs gendres estableixen una conversa més fluïda en què surt a tomb Espartero: "L'exemple / del valor, de l'honradesa / y la santa independència" i en què Geroni descriu la seva trobada amb el general, fins que l'ataconador el torna a interrompre i demana si Claudi és un bisbe, ja que troba el veterà agenollat als seus peus mentre fa l'explicació de la trobada amb el general liberal:

Jo li vist brut de pols;  
de fum de pólvora negra...  
ab una barba de pam  
y tenintme á mi al su frente  
tal com ara estém tots dos,  
no un xiquet mes endarrera.  
(en retirant á Blay.)  
y dich tot agenollantme  
(s'agenolla y s'treu la gorra.)  
mentres la gorra me treya...  
(surt Japató ab una carta a la má.)

(Escena XIV)



L'ataconador duu la carta que abans havia oblidat i l'entrega a Geroni. Es tracta d'una nota d'un "amigo de Espartero", que no és sinó el pare de Claudi, que pretén casar-se amb la Ramona. Tots tres marxen a "cal Xarel·lo" per conèixer-lo, moguts per l'entusiasme de Geroni, que ja ha trobat un marit adequat per a la filla, que diu ser amic del general.

Però en marxar tots i baixar la Ramona, apareix Don Ambròs, a l'escena dissetena. La importuna amb galanteries i declaracions d'amor i la noia l'engega i li demana que la deixi estar, no sense una llarga insistència del pare de Claudi: "Tu sola pots fer que trovi / en questa vida la pau / que se m' trovi en cel la terra / que no vulgui morir may..." (Escena XVII)

Quan la noia exposa la diferència d'edat com evasiva i li recorda que ja està promesa, Don Ambròs respon amb l'argument que "Serán amors de criatures; / com qui diu foch d'encenalls", li demana "Y qui es aquet nou Marcilla? / com s'anomena el galan?"<sup>338</sup>

Don Ambròs compta amb una mesura de pressió per afavorir aquesta relació no desitjada: "Justament per conseguirho / tinch bon ressort, tinch la clau; / son pare es un papanatas, / es un beneyt del cabàs..." I espera tocar-li "un xich la flaca", la feblesa que coneix pel general Espartero, per aconseguir el seu objectiu.

En arribar Geroni, amb Japató, Don Ambròs es presenta com amic d'Espartero i s'abracen, ja que "per mi es una ditxa / abrassá un bon lliberal." Per aquesta raó Geroni, a l'escena dinovena, el rep amb gran fastuositat i li estranyaque el visitant fins el tracti de tu. Tot seguit Don Ambròs li demana la mà de la seva filla: "El cel li doná per filla / un tresor angelical." Una petició no absent de confusió, ja que el veterà, assentint a la proposta, creu d'entrada que la petició és per al seu fill i no per a ell. El pare de Claudi, que aclareix que se li va morir la dona tres anys abans, compta amb el compromís de Geroni, que oblida del tot l'adquirit amb Blai:

Deu los fassi ben casats;  
avuy si qu 'aquesta casa  
es pot dir que 'l be hi ha entrat  
Casada ab un amich d'ell!...  
Y que felis que será.

(Escena XIX)

Geroni també aclareix els dubtes de Don Ambròs, que indaga sobre l'altre pretendent de què li ha parlat Ramona. El pare, resolut, el treu de dubtes i aclareix que

---

<sup>338</sup> Fa referència a Juan Martínez de Marcilla (o Diego de Marcilla), personatge de la llegenda amorosa dels Amantes de Teruel.

es tracta d'“un bordegás / un gandul, un pintamonas” que un mes enrere va arribar al poble i va ser acollit per la família, pagant, ja que no compten amb hostal.

Però amb motiu del parlar dels diners, Geroni recorda que el fals pare de Claudi, i envia a Japató a cercar-lo. Entretant, a l'escena vintena, el veterà exposa el compromís adquirit abans amb Blai, que suplanta la figura de pare de Claudi, però aclarint les seves prioritats: “no s'espanti: / de lo dit n' torno atrás: / primer Espartero que tot.”

A l'escena vint-i-novena apareixen Japató i Blai, el pare suplantador, que en reconèixer Don Ambròs fuig corrents i els deixa plantats. Una estranya actitud que fa desvetllar les sospites de Don Ambròs: “Obrá aixis no es natural” i “deu ser boig”, i de Geroni: “Lo que m' pensaba / y 'l qu 'es jo no m'erro may.”<sup>339</sup> (Escena XIV)

A la següent escena Japató, que fa el rol de la figura de criat de les comèdies d'Arús i d'altres peces humorístiques contemporànies, aprofita per dormir al sofà i troba mig dur. Poc després arriben Claudi i Blai: comenten que el criat ha reconegut Don Ambròs, i l'ataconador exposa el seus temors per haver suplantat el seu senyor:

Voste array  
jo que m' veig fora de casa  
y per no morim de fam  
haber d'anar pels carrers  
ab las eynas carregat  
exercint la noble industria  
de ataconadó ambulat.

(Escena XIV)

La solució s'albira quan Claudi li explica la seva maquinació: “el medi que tinch no falla, / ja veurás noy si es bon pla”, que consistirà a prendre-li el rentamans al veterà i futur sogre.

A l'escena vint-i-sisena es troben Ramona i el seu pare, acompanyats de Don Ambròs, i demanen a la noia si ha vist “aquell bunyol”, el pare fals de Claudi. Mentre el veterà llegeix en veu alta les noves del diari (que anomena “l'embusterot”), Don Ambròs aprofita per intentar seduir la filla, que es manté pendent d'executar l'acció preparada amb el rentamans. Es produeix un diàleg en què s'intercalen les negatives de Ramona cap a Don Ambròs amb els titulars de les notícies estrambòtiques que llegeix el veterà:

Ramona– Menos qu' aixó necessita  
per lograme 'l meu amor.  
Ambrós– Demana y siga el que siga

---

<sup>339</sup> Més endavant, a l'escena XV, Geroni dirà, buscant Blai, que “el seu puesto es á San Boy [en al·lusió al manicomi] / ves un poble tant petit / que per ell li ha de ser nou / que ve á aquí que surt corrents / y que no 'l trobem en lloch.”

Geroni– (llegint)  
 Han donat la bola á un gos.  
 Ramona– (parlant y mirant al armari hont hi há el rentamans.)  
 Li demana que ‘l vol veure  
 y quant lo tingui, allavors...  
 Geroni– Paga noy que ha sigut gata;  
 un altre contribució.  
 Ambrós– Es poca cosa.  
 Ramona– Un capritxo.

(Escena XVI)

Don Ambrós, per complir el compromís amb Ramona, demana al veterà poder veure el rentamans, i aquest hi accedeix, no sense abans narrar-li tot el llarg episodi de quan va conèixer el general Espartero i el va afaitar “Quant los carlistas corrian / per la guerra dels set anys.”

Quan Don Ambrós té el rentamans subjectat, després que el veterà li deixés “ab molt tiento”, li explica que cal anar molt en compte, perquè a ell una criada li’n va trencar una peça molt valuosa:

Ambrós– Feu be de tenil tancat  
 Jo per que aixis no ho vaig ferho,  
 parlo d’una pila d’anys,  
 la minyona me vá rompre  
 una plata, una obra d’art.  
 Geroni– Sols pensarhi m’esgarrifa;  
 y se li vá trencar?  
 Ambrós– Y tal.  
 Geroni– Com ho vá fer?  
 Ambrós. Molt sencill  
 deixantlo caurer aixis.  
 (al deixa caure, Geroni se posa las mans al cap  
 queda tremolant y s’ desmaya.)

(Escena XVII)

Després de la trencadissa del rentamans, a l’escena següent apareixen Ramona, Blai i Claudi, i aquest darrer aclareix al seu progenitor que l’ataconador, que recull els trossos de la ceràmica, és el “pare de cartró.” Don Ambrós, que etziba al fill “Un altra calaverada? / No las tens d’acabar may?”, descobreix que els dos joves s’han promès. El veterà desperta del desmai, assistit i petonejat per la filla, i sobtat sent que Claudi s’adreci a Don Ambrós com a pare, situació que segueix un diàleg d’embolics:

Geroni– Qui dimoni podrá entendre  
 tan dimoni i enfarfall?  
 (senyalant a á D. Ambrós)  
 Es son pare?  
 [...]  
 Ay! (á Blay.)  
 Vos sou pare? No li sou fill?

Li sou fill? No? Li sou pare?

(Escena XVIII)

Els presents aclareixen qui és cadascú en veritat: Claudi és Enrich; el fals pare és Blai, “ataconador per baix”; i Ambròs reconeix ser el pare del seu hoste. Geroni respon sobtat “Uy, quins embolics mes grans! / Jo Geroni barbassó, / el meu nom may l’hi negat.” En aquesta escena es resol el conflicte de triangle amorós, i Ambròs proposa “Que ‘s casin y tot s’arregla.”

El veterà es mostra feliç per haver resolt l’embolic dels pretendents i, sobretot, perquè els joves han fet aparèixer el rentamans vertader, que es troba sa i estalvi com ell: “Igual / que jo. Ni una esquerra.” Aleshores marxa a buscar una cosa que ha recordat, “lo mes principal.”

D’altra banda, Claudi explica com “vaig tramar aquesta intriga”, mogut per l’amor cap a Ramona, mentre Don Ambròs el creia estudiant a l’estranger:

Ambrós– Y com heu fet per tenirne  
un rentamans que suplís?

Ramona– El vá comprá l’altre dia.

Claudi– Y m’ vaig fer clau de l’armari.

Ramona– Per aquet modo tenirne  
al meu pare ben subjecte,  
y lograr lo qu ‘es volia.  
S’hagués resistit se trenca  
el de debó, y desseguida  
al presentarli aquest altre  
que ‘s igual com té á la vista  
li donabam entenenent  
qu ‘el trencat era enganyifa,  
que ‘el bo per millor guardarlo

(per Claudi)

aquet á dalt lo tenia  
y al veurer tant d’interés  
el meu pare, era impossible  
que no convingués en tot.

Ambrós– Quin tuno que n’ saps de viurer.

(Escena XIX)

Poc abans que arribi Geroni, a la penúltima escena apareix Japató amb un ciri que ha comprat a la mà, però no recorda per a què i pregunta a tots els presents si és d’algú d’ells. A la darrera escena el veterà arriba amb la dècima que cada any fa arribar a “l’avi”, el general Espartero, i que fa llegir a Claudi amb entonació:

Por ser el santo patron  
del general mas honrado,  
quien sirvió y le ha afeitado  
hoy goza de corazon  
Geronimo es barbason

que desde el di hechicero  
que lo afeitó placentero  
tan solo sin alhelo estriba  
en gritar bient fuerte: viva  
don Baldomero Espartero.

(Última escena)

La peça es clou quan Geroni veu el ciri de Japató, que de sobte ha recordat que era per a la seva dona. Geroni el fa col·locar al candeler en honor al general i per celebrar el final feliç: “El cremarém á Espartero / avuy tot s’ha de vessà.” I anuncia que convidarà el general a la boda:

Geroni– Vaig á convidá á Espartero  
(al públich)  
y á tots vostès los convido.

Claudi– (á tots los de la escena mentrers Geroni s’es assentat  
á escriurer la carta á Espartero.)

Psit del cambi...

(senyalant el rentamans que torna a estar dintre del armariet.)

#### 4.2.4. *Boigs fan bitlles. Modisme en 1 acte i en vers català (1876)*

Aquesta obra, va ser estrenada el 24 de febrer al Teatre Russafa de València el 24 de febrer de 1878, segons el manuscrit autògraf de la BPA. A l'edició figura, però, que l'estrena va ser el 19 de març de 1878 al Teatre de la Princesa de València.<sup>340</sup> A la BPA se'n conserven dos manuscrits (Arús VII-28), un d'autògraf, amb la dedicatòria a Gervasi Roca i el repartiment, en paper aprofitat de fulls impresos i amb correccions, i una còpia amb lletra rodona, amb el títol “Los boigs fan bitllas”, l'article del qual ha estat ratllat en la versió original.

El 20 juliol de 1880 va ser representada al Teatre del Bon Retiro, de Barcelona.<sup>341</sup> Es va escenificar després de la joguina en castellà *Hay entresuelo* i abans del ball de *Las Odaliscas* i de la peça *L'arrenca caixals*, de Frederic Pons i Montels. *Boigs fan bitllas* es va mantenir fins al 31 de juliol en aquest teatre, aquest amb un altre repertori, precedida del ball i de la comèdia en 3 actes de Francesc de Sales Vidal *Jovent del dia*.<sup>342</sup>

*Boigs fan bitlles* està subtitulada com *modisme en un acte y en vers catalá*, jugant amb la frase feta del títol, i dedicada a la memòria de l'actor Gervasi Roca.<sup>343</sup> Aquest actor traspasat després d'aquesta representació (el 1881), apareix en darrer terme al repartiment al repartiment dels pocs personatges de l'obra, en què també hi apareixen altres coneguts actors habituals en les representacions de les obres d'Arús:

|                    |                             |
|--------------------|-----------------------------|
| Pepeta             | D. <sup>a</sup> Balbina Pi. |
| D. Pau Roca, oncle | D. Jaume Martí.             |
| Felip Roca, nebot  | D. Joan Isern.              |
| March, criat       | D. Gervasi Roca.            |

Es tracta d'una peça situada a la Barcelona contemporània, que s'inicia en un “salonet” d'un pis benestant a la Rambla del Mig.

---

<sup>340</sup> *Boigs fan bitlles. Modisme en un acte y en vers catalá*, Tipografia El Fomento de Solé, 1888. S'hi indiquen els llocs de venda. Segons les fitxes de l'Institut del Teatre existeix una edició de *Boigs fan bitlles. Pessa catalan en un acte y en vers*, anònima i editada a Barcelona el 1901 per la impremta Ramon Pujol. Es tracta d'una donació de [Lluís] Millà. *La Raza latina* (Madrid) de 15/5/1880, núm. 148, p. 15., atribueix, en canvi, aquesta obra dramàtica de Rossend Arús a la ploma de Gervasi Roca en el seu recull “Parte literaria: Estadística teatral.”

<sup>341</sup> *Diari Catalá*, núm. 417, 20/7/1880, p. 1.

<sup>342</sup> *La Veu de Catalunya*, núm.2, 31/7/1880, p. 9.

<sup>343</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarrá*, p. 116-117, esmenta l'obra d'Arús en parlar de l'actor Gervasi Roca, sobre el qual aporta uns interessants trets biogràfics i en destaca que va popularitzar el teatre català a Mallorca i València.

La primera escena comença amb un monòleg de March, el criat de la casa, que fa com si enraonés amb algú que acabés de marxar. Amb aquest monòleg inicial, recurrent en altres obres d'Arús, ens introdueix en l'argument de l'obra. L'actitud d'aquest personatge és la característica del criat murri, amb una llarga tradició teatral, que Arús explota en moltes altres obres d'ambientació urbana.<sup>344</sup> March, mentre no hi ha el senyor que espera, s'asseu al sofà en una expansió de benestar i sornegueria:

Pero no vindrá ningú  
y en que vingan, es igual.  
Veu? me 'n vaig ara á dormir  
y si truncan, trugarán...  
jo tranquil, per mes que ho senti  
faré 'l sort per no aixecarm'...  
Aquest soch jo, me conech;  
aqui té lo qu' es en March:  
quant vosté se n' va de casa  
no puch fer mes del que faig.  
Si no li agrada... s' conforma,  
o remey lo te en sas mans.  
(Tocant lo silló)  
Ajà, l' trono dels ganduls,  
lo meu llit estant llevat!...

Fantasieja amb un viatge a Cuba (“América, si poguesim / tornar quarant' anys atras!”) i quan comença a agafar la son veu mulates, micos, cotorres i “jipijapas.” En aquest moment de confort en què “¡Fins lo silló sembla's torni / una hamaca!...” reproduceix uns coneguts versos de l'època de l'obra de Francesc Camprodon musicada per Francisco Asenjo Barbieri, la sarsuela *El Relámpago* (1865), versos que anteriorment ja reproduïa la comèdia de Mariano Pina *Carambolas y palos* (1859):<sup>345</sup>

“Ay que gusto y que placer,  
es cosa rica:  
el bailar el cucuyé  
con la sopimpa.”

La ficció de March pensant en Cuba es trenca quan sent repicar la porta insistentment (“Truca, truca, tros de quóniam / si t' creus que tinch d'aixecám”).

A la segona escena, en obrir la porta, apareixen el senyor, Pau Roca, i el seu nebot Felip. La rebuda de March és sarcàstica: “Vaya quins modos d'entrar! / aquest

---

<sup>344</sup> Luciano GARCÍA LORENZO (coord.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Ed. Fundamentos, 2005, sobre la figura o paper del criat graciós i el *donaire*, entre molta altra bibliografia,

<sup>345</sup> Francisco ASENJO BARBIERI, *El Relámpago. Zarzuela en tres actos y en verso. Arreglada a la escena española, por Francisco Camprodon*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1857, estrenada el 17/10/1857 al Teatro de la Zarzuela de Madrid; Mariano PINA, *Carambolas y palos. Comedia en un acto*, Madrid: Imprenta de José Casas y Díaz, 1859, estrenada al Teatro Príncipe de Madrid el 14/12/1859.

saludo se m' dona, / després d'esperals quatre anys?...” El senyor Pau desaprova l'actitud del criat i els canvis que es troba en arribar a casa.

Durant aquesta segona escena, dinàmica i amb abundants equívocs i comentaris còmics per part del criat, descobrim que durant els quatre anys de viatge a Cuba de Don Pau i el seu nebot (que havien de ser quatre mesos) s'ha realitzat un canvi de domicili i que el pis que anteriorment era al carrer Ample se'l troben a la Rambla. March respon a les preguntes del senyor amb respostes desconcertants i una conducta irreverent: “...que soch fet a n' als meus vicis, / de depressa no hi vaig may” o “Ho faig / no per faltarli al respecte, / sino per comoditat.” En aquestes situacions còmiques amb el joc de l'equívoc s'hi recorre diversos cops a la formalitat d'oferir seient: March ofereix la cadira al senyor perquè s'expliqui –quan és ell qui ha de donar les explicacions–, perquè “de contá es un xiquet llarch... / y ab tant de temps que la corra / deu trovarse ben cansat.”

Don Pau ha descobert que ja no viu a l'antic al carrer Ample, perquè s'hi ha trobat un “gavatx” que ocupa el seu domicili i per indicació del porter Blay (“lo sastrinyoli”) ha pogut arribar al nou pis de la Rambla del Mig. A part d'estrafer el parlar francès, el criat es refereix al dentista “mussiu Gras / qu 'es mes sech qu' un bacallá.” El criat explica a Don Pau els motius del trasllat: “...no tenia bany, / ni jardí, ni un bon saló, / y además lo principal, / hi había sols una arcoba”; i defensa els avantatges del canvi perquè el pis anterior era petit i es trobava en un carrer per on no passava mai ningú, a diferència de la Rambla, que “sembla festa aquí tot l'any.”

A la tercera escena Don Pau i el seu nebot Felip resten sols al pis quan March, que els parla en primera persona del plural, marxa corrents a “casa las Bretrands”.<sup>346</sup>

No comptávam ab vostés  
com no ns' 'vian avisat  
y tornan passats quatre anys.  
A no ser per la porta oberta,  
prou serian al replá!

El desconcert de Don Pau (que expressa “Que á San Boy hi falta gent.”) i del seu nebot és gran pel fet que es troben els mobles intactes i en ordre després de quatre anys, tot i el canvi de domicili. Fins que troben “el retrato de l'Antonia”, una antiga amant del senyor, de la qual fugí perquè li “va arrencar mil gemechs” amb les despeses pels regals que l'hi demanava. De l'Antònia, nom que apareixerà al llarg de l'obra per afavorir la intriga i l'embolic, Pau explica que van trobar 297 cartes seves a Cadis i que li van ser

---

<sup>346</sup> Potser fa referència a la família d l'industrial Manuel Bertrand i Salsas (1848-1911).



entregades per no comptar amb prou franqueig per fer-les arribar a Cuba. Cartes que anunciaven que l'antiga amant havia obtingut un premi a la loteria de 4.000 duros i que s'havia establert a Gràcia "de modista" i que "á pesar / de la nova posició" l'"estimaba lo mateix."

En la inspecció que realitzen del nou pis de les Rambles hi troben tot de complements i de roba femenina: "...vestits, bastas, engus / essencias, polvos, colcréam, / trenas, monyos, anyadits, / polissons, y dels demés / embolichs qu' usan las donas..." Unes peces que no poden ser de l'Antònia perquè no hi coincideixen en mides i gustos. Tiet i nebot arriben a la conclusió que per esbrinar el fons d'aquell embolic caldrà conèixer com s'han mantingut les despeses que han observat (perquè el senyor durant els quatre anys no ha enviat "Ni un xavo"), especialment el lloguer del nou pis, més sumptuós que l'anterior, per la qual cosa Don Pau tem un gran deute ("Ay pobre bossa!...") i prepara les represàlies contra el criat, qui fa responsable de l'estranya situació ("Si no parla, l' mataré."), moment en què apareix March.

A l'escena quarta March arriba atrafegat i suat, i entre unes embrollades i confuses explicacions apareix la referència a la misteriosa dona que viu al pis de Don Pau:

Tingui, aguántim lo barret...  
Era precís prepararla...  
la pobra dona, ja ho crech!  
Res de dirli: Hi ha don Pau...  
era un cop massa... valent...  
Jo li he dit: Hi ha el senyó Elástichs.  
un obrer de la Mercé  
que sempre ve á buscar quartos.

En aquesta explicació aporta els primers aclariments sobre l'esposa inesperada (la nova mestressa):

La mestressa, clar, no vol  
donar lloch... es un portent!  
jove, guapa, recatada,  
don Pau sí qu' ha tret lo bé.  
De pernostres y de salves,  
de *glorias patrias* y amens.

Quan March anuncia a Don Pau que està casat es produeixen situacions de malentès, perquè en marxar cap a Cuba era solter ("A las horas, si senyor, / mes ara ja es diferent."); o com quan pregunta de quina dona parla i li respon que de la seva ("De quina? No ns' enfadem; / de la seva, de la seva!..."). Quan li demana amb qui està casat,

encara respon “Ab una dona.” Abans de desfer l’entrellat el criat, els aclareix que la seva dona:

De vosté;  
la que paga tot lo gasto  
de pis, de compra y demás.  
no mira prim ab los comptes  
que paga sempre ab escreix:  
es feta de bona pasta,  
estich molt millor qu’ un rey.

Don Pau demana explicacions al criat sobre aquest casament que desconeix i que s’ha realitzat “mentres jo hi sigut absent.” I el criat, amb una nova intervenció jocosa (“...després de marxar vosté / tres mesos en sense l’amo, / me deya, estarás al cel.”) li descriu que l’endemà que marxessin de viatge a Cuba va rebre un missatge del senyor Dalmases, amic íntim de Don Pau, que ja moribund va demanar a March que li confiés un secret:

Arrivanthi, al llit me l’ veig...  
– Bon dia, senyor Dalmases,  
li vaig dir, qué no está bé? –  
Estava mal se li veyá...  
se moria per moments.,,  
tingué forsa sols per dirme,  
parantse molt per l’ afech:

–”March... bon minyó... M’ ho va dirho  
ho pot creurer, es ben cert.  
Ton amo es fora... jo... á tú  
vuy confiarte un secret.  
La Pepeta...”

L’amic senyor Dalmases confia la seva filla Pepeta, que es casa “en secret” i amb el desconeixement de Don Pau, per tal que dugui el seu cognom. March ho explica: “La Pepeta s’ queda sola, / sola no, escolta l’ secret./ Es casada; ningú ho sab, / ab don Pau, ab l’ amo teu.” Davant d’aquesta nova el nebot Felip mostra sorpresa i desengany, i el criat descriu de memòria el contingut de la carta amb les darreres voluntats del senyor Dalmases. La carta, però, la conserva Pepeta, que apareix a l’escena sisena. Hi resten sols Don Pau i Pepeta, que li mostra la carta del difunt senyor Dalmases:

Vá á quedar sola ma filla,  
té divuyt anvs, divuyt sols.  
¡Que fora d’ ella quedantse  
ab abandó de tothom?..  
es un ángel, la puresa  
resplandeix en lo seu front...  
Es mes que bonica, hermosa,

ma fortuna té per dot...  
Tu t' hi casaràs, puch ferho,  
vuy que porti lo teu nom:  
ets fora per quatre mesos,  
cumplint ella 'ls meus acorts,  
a ta casa en Barcelona  
esperará 'l teu retorn.  
Per' evitar los perills,  
desde ara pendrá 'l teu nom,  
cuydantse de di' als parents  
perqué ho sá piga tothom,  
que la vigilia d' anárten,  
ella ab tu casada fou.  
Res mes tinch que dirte, estimada,  
per tu, per mi, per tots dos!

El senyor Pau, engrescat, s'avé del tot amb el matrimoni sobrevingut amb la jove Pepeta, que malgrat la voluntat del pare difunt ofereix una possibilitat d'invalidar l'estrany contracte conjugal: "Es que no vuy de cap modo / abusar del seu bon cor; / no obstant de l' ordre del pare, / se queda lliure si vol." Don Pau respon amb determinació:

Aquest capítol deixemlo,  
cap paraula sobre això:  
vostè es la meva senyora,  
aquí té lo seu espos.  
Esta carta es un contracta  
per mi vàlit y tan fort,  
com si l' haguessin suscrit  
tots los notaris del mon,  
los jutjes, los advocats,  
y Is' vicaris y rectors.

D'una altra banda, com a resposta a la prevenció aparent que mostra Don Pau quant a la diferència d'edat (més de trenta anys), Pepeta accepta el matrimoni perquè "Qu 'importa la edat si el cor...?"

Quan després d'aquesta conversa Don Pau resol que ja són casats, irromp al seu cap una altra preocupació, i sense adonar-se'n rondina "Malvinatje, no hi pensaba.../ L'Antonia, l'Antonia..." Després d'anomenar l'antiga senyora que festejava ha de justificar el fet que hagi pronunciat aquest nom en aquella situació: i explica que es tracta d'un amic, d' "...un...banquer de Cent-fochs" que volia casar-lo amb la seva filla.

En el moment d'aquest embolic apareix March a l'escena setena, amb els habituals comentaris murrís i irrespectuosos ("La seva flaca... las donas / que hi farem... Senyor!" o "Donchs miris, farà l' favor, / de contestar quant lo cridi."); a la qual cosa Don Pau li respon "Te desmandas!"). El criat a més a més porta un cove ple de cartes d'Antònia, que recorda que ha anat recollint "ab mes paciencia qu 'en Job." La situació

fa més embolicada i còmica l'escena, en què Don Pau perd els papers i atribueix ara les cartes a un sastre que li exigeix el pagament d'unes factures.

A l'escena vuitena el paper burlesc del criat persisteix, amb la subversió de les convencions entre amo-criat, fins al punt que exigeix al seu senyor confiança i complicitat com a condició per continuar al seu costat. En aquest paper March es victimitza pels anys que ha romàs esperant el seu amo i pel fet que “el pobre senyor Dalmanses” va morir als seus braços:

No se 'n riga,  
no m' agradan los misteris,  
los embolichs, ni pamplinas,  
no vuy que res se m' oculiti,  
si ab mi vosté no hi confia,  
despátxim, no hi vuy estar.  
Com pogué, no se m' esplica,  
ocultarme l' casament:  
no li perdono en ma vida:  
hi passat quatr' anys de febre,  
si quatre anys, dia per dia.  
No pot seguir d' aquest modo  
si al seu costat vol tenirme,

A la següent escena arriba Don Felip, el nebot, a qui el seu oncle confessa que està casat i a qui demana consell per a la nova situació, ja que “De marit may n'hi sigut / jo no sé com dech portarme.../ aconséllam' ho reclamo.” S'hi produeixen d'equívocs, situacions de sarcasme i jocs de paraules, com quan Felip demana si s'ha casat amb l'Antònia i l'oncle li respon “Si, ab ta tia!” Fins que entrega la carta del difunt Dalmases a Felip i l'assabenta de la seva darrera voluntat.

A l'escena onzena es troben breument els tres personatges del triangle amorós, i Pepeta demana permís al nou marit per enviar el criat a fer uns encàrrecs. La trobada de tots tres a la sala, en lloc d'esdevenir tensa produeix recursos lingüístics plens de comicitat en boca de Don Pau: “...no hi ha cap persona estranya. / Mon nebot...lo seu nebot, / ja l' coneix” i “Tenir de fer un terceto, / aixó será un estar d' angels.”

El criat, però, es nega a fer els encàrrecs per a la nova mestressa, i evadeix aquesta responsabilitat amb una nova sortida: al·lega que no tenen minyona encara però que n'ha seleccionat una de negra (seguint la fantasia i fixació per Cuba del principi de la comèdia) entre les quinze a qui ha fet entrevistes aquell matí. Donat l'acte d'insubmissió del criat, Don Pau s'ofereix a fer els encàrrecs. I davant la vacil·lació de Pepeta pel fet que el marit hagi de fer els encàrrecs, Don Pau recorre a una falsa

autoritat amb l'argument que “es lo seu espós qui ho mana”, i defensant que amb aquesta responsabilitat realitzarà un aprenentatge com a marit.

Pepeta recita el conjunt de llocs on ha d'anar: a la modista del carrer Ferran, al barreter del Padró, al sabater de la plaça Cerdà de l'Eixample, Can Roca per mostassa..., en un diàleg que anuncia la impossibilitat de memoritzar el garbuix de comandes a recollir, situació que March també aprofita per introduir comentaris burletes: “Vagi al dret, no s'entretenga!// li agradan tan las marradas.”

A l'escena vint-i-quatrena resten sols els dos joves, mentre March escolta d'amagat.<sup>347</sup> Després d'uns moments de dubte i timidesa, Felip s'expressa els seus vincles afectuosos d'infància i li declara el seu amor. Pepeta, tot i invocar la “deuta sagrada” que l'ha enllaçat amb Don Pau i, tot i les contrarietats, el correspon en un típic diàleg d'amants romàntics turmentats:

Felip– S' es acabat ja l' ausencia,  
rebrotà l' foch violent,  
y sols calma aquest torment,  
un jjo t' aymo; per clemència!

Pepeta– Per Deu; Felip!

Felip– Qui detura  
lo foch que guspiras llansa?...  
sols un esqueix d' esperansa  
pot mimvar ma desventura.  
¿Y aqueixa ma tornejada  
deixarás, que fentme agravis  
la besin, quant pels meus llavis  
es tant y tant desitxada?

En el moment en què Felip cau als seus genolls i li besa la mà apareix Don Pau, que arriba carregat de fer els encàrrecs. Els comentaris de Don Pau davant aquesta circumstància són per al seu nebot: “Quina pessa!” i “Un home als peus de la dona, / si qu' amigo ben depressa?...”

A la setzena escena oncle i nebot resten sols i Don Pau l'interroga si el que havia vist era cert, si besava la mà a la seva esposa. El nebot assenteix amb monosíl·labs en un nou diàleg absurd entorn als vincles familiars del triangle amorós:

Pau– Tu li besavas la ma.  
Felip– Sí.  
Pau– A n' ella.

---

<sup>347</sup> March fa un apart a l'escena XIII, abans de marxar dissimuladament, en què expressa sobre les intrigues o malentesos que s'han anat teixint al llarg de l'obra: “La tia y l' nebot... Calla, / sembla qu' estan enconjits. / Deurà ser com lo banquer... / sí, mes misteris... un altre...).

Felip– Sí.  
Pau–           A una qu' es  
                  la meva esposa.  
Felip– Sí.  
Pau–           Tia.  
                  teva.  
Felip– Sí.  
Pau–           Qu' es la muller  
                  del teu oncle!  
Felip– Sí.  
Pau– Sí sempre,  
                  y del si no n' surtirem:  
                  encara no ha dit que no!

El nebot confessa que “M'estima ella, jo l'estimo” i opta com a fugida marxar a Cuba, cosa davant la qual Don Pau objecta que l'estima com un fill i que “si te n'anavas / no veyente al costat meu, / de segur me moriria.” El dilema de Don Pau es resol, però, a favor de les convencions del matrimoni, i davant el comentari del nebot “després de tot tan casada / es ab mi com ab vosté”, determina que no pot mancar al seu deure, que Pepeta ha de portar el seu nom, i que Felip ha de marxar a Cuba.

A la darrera escena, amb tots els personatges, el criat March actua com un *deus ex machina* que resol la situació dramàtica dels dos amants i de Don Pau: aixeca els braços i recorda que “¡Oh Dalmases, / tas ordres cumplir debem!” Fa llegir el fragment del carta del senyor Dalmases que recull que “Vuy que porti lo teu nom.” El criat els fa veure que la solució és que Felip també duu el cognom de Roca i que, per tant, el darrer desig del seu amic es veurà complert. Don Pau s'hi avé a la solució: “Te l' meu nom, com jo s' diu Roca / jove, es guapo, s'estimeu...”

L'expressió que dona títol a l'obra apareix diverses vegades reproduïda a les darreres pàgines. El criat, personatge disbaratat i ximple, és qui aporta el remei al conflicte familiar i amorós, talment com el boig que encerta les bitlles. Així, quan March exposa la solució exclama: “Vehuen la bitlla? / Lo boig que l'ha feta, aquest...” A la intervenció final el criat insisteix amb aquesta expressió:

March– (Mirant à don Pau.)  
                  No m' hauria may cregut  
                  que tingués tant de cervell.  
                  (A don Pau)  
                  Veu home?... aixis tindrà fills.  
                  y nets tal volta demá,  
                  sense haver de carregá'  
                  ab la dona, ni ab perills.  
                  Com pels medis mes sencills  
                  l' hi tret jo del tripitrap,  
                  en passant un mal de cap

com aquest, ó be pitxó',  
no s' apuri senthi jo,  
que ls' boigs fan bitllas, ja ho sap.

#### 4.2.5. *Lo ball de la Candelera. Distracció honesta en 1 acte i en vers (1877), adaptació d'Un baiser anonyme, d'Albéric Second i Jules Blerzy*

Com ha descobert Magí Sunyer, es tracta d'una adaptació d'*Un baiser anonyme*, d'Albéric Second i Jules Blerzy, de la qual es conserva un exemplar a la BPA.<sup>348</sup> Reconeixent la font, José de Fuentes en va fer una versió situada a Madrid, estrenada el 26 de gener de 1872 al Teatro de Variedades de Madrid.<sup>349</sup> L'adaptació d'Arús, d'acord amb el títol, s'ambienta en els costums de la societat catalana.

A la BPA es conserva un manuscrit autògraf de l'obra, però no apareix al llistat de carpetes amb els manuscrits de l'autor. Galofré va indicar al seu estudi que corresponia al ms. 40.<sup>350</sup> També apareix a la llista d'obres confeccionada pel mateix autor (Arús II-C2/316) en un imprès de salutació de la lògia i al *Catàlech General* de la BPA (1895), com a manuscrit original, sense cada referència al dia de l'estrena.<sup>351</sup> A l'AB existeixen tres manuscrits de l'obra: per una banda el ms. 1054, autògraf, i el ms. 568, signat "B. M." i amb lletra rodona. Aquests dos manuscrits descriuen l'obra com "comedia en 1 acte y en vers" i tenen el colofó "Barcelona 26 abril 1877." El tercer manuscrit, ms. 482, està signat "Fiol" i amb data sota el títol de 1878. D'altra banda, a la BC es conserva una altra còpia, el ms. 5301, amb lletra rodona i diferent de les anteriors, sense signatura i amb la data de 1878, amb el segell de la Col·lecció de Jaume Rull Jové.

Es tracta d'una obra amb poca difusió, a la qual no es refereixen altres estudis i de la qual no he trobat cap referència a premsa. Elías de Molins indicà que va ser estrenada al Teatre Tívoli, sense indicar-ne la data.<sup>352</sup>

Cal apuntar que existeix una obra homònima, publicada el 1899.<sup>353</sup> Així mateix, una altra obra del mateix any de Josep Nogué i Roca també inclou una referència al ball al subtítol: *Amb costes, ó, En Lo ball de la candelera*, també editada el 1899.<sup>354</sup>

---

<sup>348</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 291

<sup>349</sup> *Un beso anónimo: comedia en un acto y en verso*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1872.

<sup>350</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 291, explica que va ser estrenada el 23 d'abril de 1877, al teatre Tívoli, una dada que no concorda amb les dates que ofereixen els manuscrits.

<sup>351</sup> *Calàlech General*, p. 614; *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*, p. 8.

<sup>352</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 175.

<sup>353</sup> Salvador BONAVIA; Àngel RIUS VIDAL, *Lo Ball de la Candelera. Joguina en un acte i en vers*, Barcelona: Despatx de Periòdics i Llibres, 1899.

<sup>354</sup> Josep NOGUÉ I ROCA, *Amb costes, ó, En Lo ball de la candelera. Comedia en un acte, en prosa*. A l'Institut del Teatre se'n conserva un manuscrit autògraf (ms. 359) amb anotacions. La fitxa indica que va ser estrenada el 1899/1/26 per la Societat Lo Niu Guerrer.



En la premsa abunden les referències al ball de la Candelera, que durant dècades es va celebrar al Liceu de Barcelona. És molt il·lustrativa la portada de *La Tomasa* del darrer dia de gener de 1901: hi apareixen dues dones dibuixades amb una disfressa folklòrica i somrients, acompanyades dels següents versos:

Son dos dones de primera  
que saben molt d'engrescar  
¡Sols 'ls falta un calavera  
que las vulgui acompanyar  
al ball de la Candelera.<sup>355</sup>

A *La Campana de Gràcia* Josep Roca i Roca publicà el febrer de 1875 un narració sobre un senyor, notari, que acudeix a la festa cada any molt arreglat i perfumat:

Com que ja de lluny fá olor de pessetas, no l' hi faltan may conquistas de *mi flor*: y en aquellas tres ó quatre horas de cáureli la baba, anant del bras de una hermosa desconeguda, s'oblida dels manuals, dels protocols, dels debitoris y dels encárrechs de confiansa que l'hi han fet mes de quatre comunitats religiosas.

El senyor Cristòfol, que ha fet una “conquista” al ball, amb qui beu alegrement, s'adona, després de grapejar-la i en caure-li la màscara accidentalment, que és un jove que treballa per a ell disfressat. Després d'etzibar-li un “¡Miserable!” i alçar-se, però, ha d'escoltar la justificació del jove:

D. Cristófol: si per compte de donar als escribents dotze duros cada mes, los dés lo que correspon, aquests no haurian de fer com jo venint als balls de màscaras vestits de donas, á fi de trobar la entrada mes barata.<sup>356</sup>

El ball de la Candelera al Liceu es va fixar com un lloc per a relacions llicencioses. Així, *La Llumanera de Nova York*, periòdic en què escrivia habitualment Arús, conté un article signat per “Ty” en què es fa una comparació del ball del Liceu amb el tradicional Carnestoltes de Barcelona, amb un retrat dels hàbits socials d'aquest esdeveniment, resumits com “una doble farsa; una disfressa disfressada.” No molt lluny del contingut de la peça d'Arús, ni del quadre moralitzant de Roca i Roca de més amunt:

Ningú qu' haji viscut á Barcelona en época de carnaval, ignora que un dels balls de màscaras, més concorreguts y lluhits, dels que 's donan en lo gran teatro del Liceo, es lo de la nit de la *Candelera*. Aquest any s' ha celebrat també pero ab menos animació de la acostumada en altre temps. Tal volta será aprensió meva, mes jo crech que d' any ab any, se vá perdent entre nosaltres la afició á las màscaras y á las diversions propias del antich carnestoltas. Sembla que tothom se cansi de veure caretas de cartró, avesats com estém á veuren tot any d' altre mena y menos innocents! Sembla que las preocupacions

---

<sup>355</sup> *La Tomasa*, 31/1/1901.

<sup>356</sup> “P. K.” [conegut pseudònim de Josep Roca i Roca], *La Campana de Gracia*, núm. 250, 7/2/1875, p. 2.

de nostra època no comportan una diversió d' aquest gènere, sembla que lo respecte que á la vida privada guardem avuy, no es compatible ab las bromas del primer ximple ó ximpleta que 's creu ab lo dret de treurens los draps al sol. Un ball de màscaras en lo Liceo, es ademes una doble farsa; una *disfressa disfressada*. Las bailadoras ván ab careta, no pera ser desconegudas, sino pera poguer obrar com si ho fossin. Las que s'aparellan ab lo seu *galans*, no tenen per qué embromarlo; se coneixen tots dos de molt temps; allí 's han dat cita 'l dia avans, y allí 's passejan tota la nit "xiu xiu," lo mateix que 'ls demás dias. La única diferencia consisteix en que *ella* 'ls demás dias festejava ab lo vestit de sempre, y en lo ball, festeja vestida de passiega ó de monja; ni mes, ni menos. Altras màscaras hi ha que 's posan la careta, sois per lo gust de tréuresela á las dos voltas mormolant "quina caló fá aqui!", y segueixen disfressadas, però ab la cara de cada dia.... cara de poca vergonya. Altras, las pobres, tan desconegudas son ab careta.<sup>357</sup>

*L'Esquella de la Torratxa* del 5 de febrer de 1881 conté un quadre amb el títol "Lo ball de la Candelera." S'hi reprodueixen els tòpics dels calaveres i les relacions llibertines de les mascarades al Liceu. En aquest cas, però, l'argument és molt pròxim al de la peça d'Arús: la dona que coneix al ball, amb qui va a sopar i estableix un joc amorós, resulta ser la seva dona. Se n'adona quan arriba a casa i es posa al llit, perseguit pels remordiments d'un flirteig innocu, i troba el rebut del restaurant que ha pagat la dama emmascarada, o sigui la seva muller.

Caldria fer un especial esment a *El sarau de la Patacada*, sainet bilingüe atribuït a Josep Robrenyo, representada el 1805 al Teatre de la Santa Creu.<sup>358</sup> Un sainet costumista que manté un argument amb similituds amb la peça d'Arús, de la qual no seria agosarat dir que és deutora de la tradició sainetista de Robrenyo.

Per una banda es tracta de peces breus i humorístiques, ambientades en un ball de màscares i amb la infidelitat conjugal com a tema de fons; els embolics de la trama mantenen molts paral·lelismes, tant com els equívocs; el fet que les parelles acudeixen al ball quan els respectius companys estan dormint o l'ensenyança final, que a la "Distracció" d'Arús està situada poc abans del final d'obra, a l'escena onzena. Es tracta d'una correspondència inversa entre ambdues obres, ja que a la de Robrenyo és el marit, un barber madrileny, qui exclama contra les dones; en l'obra d'Arús, en canvi, qui reprova els marits és Ignès, la vídua promesa amb l'amic del protagonista i difamada pels malentesos:

Juan– Maridos escarmentad; ¡alerta con las mujeres!, Sus acciones observad, portquè si esto hacen las buenas, digo, ¿las malas qué harán? (*El sarau de la Patacada*).

---

<sup>357</sup> *La Llumanera de Nova York*, núm. 47, març 1879, p. 5.

<sup>358</sup> Joan MAS I VIVES, "Esquema per a una revisió del teatre català del segle XIX", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. Miscel·lània Germà Colón*, vol. 6, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, L'Abadia de Montserrat, 1996, p. 117.

Ignés– Tots els marits son iguals. / Una senyora casada / disfressada se'n va al ball, / tothom la coneix, tothom / menos 'l marit babau. (*Lo ball de la Candelera*).

El repartiment indicat als manuscrits de l'obra és el següent:

|                        |               |                               |
|------------------------|---------------|-------------------------------|
| Maria, esposa de Ramon | St. Morera    | [Elvira o Josepa Morera]      |
| Ignés                  | “ Sala        | [Adela Sala]                  |
| Ramon                  | Sr. Capdevila | [Jaume Capdevila]             |
| Victor                 | “ Llibre      | [Lluís Llibre] <sup>359</sup> |

Les indicacions de l'espai en aquesta obra d'un acte es refereixen a un “Saló amotllat ab luxo y elegancia; porta al fondo y dos de laterals. Consola, mirall, rellotge, sofà, sillons, cadiras, una tauleta vetllador, etc. etc.” No hi ha cap indicació referent al temps, però s'entén, pel contingut de l'obra, que es tracta de l'època contemporània.

L'escena primera s'obre amb Ramon, el senyor de la casa, que entenem que es tracta d'un home de mitjana edat. S'està nuant la corbata i es repassa al mirall, i a través d'un monòleg, expressa la preocupació pel comentari que li ha fet el seu amic, segons el qual està fent panxa. Ramon, pendent d'una “aventura” que ha tingut amb una dona la nit anterior, es recrea davant del mirall:

Pancha!... Y 'm miro mes prim  
qu 'una corda de guitarra  
á fe que 'l mirall no enganya!  
ni m'hi trovo diferencia  
ni m'ho anotat el sastre.  
Y sense pecar de fátuo  
en que sempre hagi fet planta,  
en ma vida 'm via vist  
tan bé y elegant com ara.  
Es l'opinió de la dona  
que te un bon gust admirable.  
Si encara 'm sembla que sento  
aquella dolsa paraula  
Per lo prim y per lo mono  
se pot doná una abrasada.  
Ademmés, si lo d'en Victor  
'gués sigut cosa encertada  
ó l'aventura d'aquest vespre  
era possible passarme?  
Muxoni, Ramon, muxoni;  
sobre aquest punt, cap paraula!  
ets á n'el niu conyugal,  
y tot se sent lo que 's parla.

---

<sup>359</sup> El repertori d'actors no apareixen a tots els manuscrits: dues de les còpies no aporten la correspondència dels actors, però els cognoms d'aquests actors apareixen als manuscrits (482) de l'AB i al (5301) de la BC. En el cas de la “Sta. Morera” no podem saber si es tracta d'Elvira o Josepa Morera, filles de l'actor i director Josep Agustí Morera i podem descartar que fos Maria Morera Franco (1872-1954), per l'edat: “Diccionari biogràfic de dones”: <http://www.dbd.cat/>

Encare sort que Maria  
se trova fora de casa.

(Escena II)

L'amic Víctor, que apareix a la segona escena, el sorprèn mirant-se al mirall: "Noy t'hi atrapo / no dirá no t'enmirallas...! / Tu mateix fente posturas...! / no t'está bé tan ganassa...!", i enceten un diàleg en què assessora Ramon en el vestuari que hauria de portar, a l'última moda, adequat per a l'esdeveniment que es durà a terme en quinze dies. Es tracta del casament de l'amic, que amb misteri li anuncia la nova:

Víctor– Una corbata blanca,  
que 't demano per favor  
te la posis lo dissapte  
d'ahi en quinze.

Ramon– Jo?

Víctor– Tu!

Ramon– Per supuesto, y la casaca?

Víctor– Sí

Ramon– Y á quin café haig de servir  
al Café Nou ó al d'Espanya?

Víctor– Téns de serme testimoni,  
nostra amistat ho reclama.

Ramon– Un desafio.... perquè?...  
te un home que res t'ecsalta.

Víctor– Ni vull matar ni que 'm matin.

Ramon– Donchs?

Víctor– Me caso.

(Escena II)

Durant la conversa li explica que la promesa és la Ignés Sala, una vídua que viu al passeig de Gràcia (xamfrà, núm. 40), que no és sinó el nom de la dona amb qui Ramon creu que ha tingut un tímid flirteig a la sortida del Liceu, al ball de la Candelera. Aleshores Ramon interroga l'amic per contrastar que es tracti de la mateixa Ignés i per tal de prevenir-lo que no és la dama més adequada per casar-s'hi. Ramon fins arriba a demanar-li directament si la seva promesa havia assistit al ball del Liceu: "Com se compren qu 'esta nit / no l'hagis acompanyada / á l'Ignés de que tu 'm parlas / al Liceo al ball de máscaras!"

Víctor, que no entén les preguntes del seu amic, li respon que no hi han anat, ni ell ni ella, al ball de la Candelera, tot i la insistència i les sospites suggerides per Ramon, que afirma haver-la vist al Liceu: "Y si 't deya que l'hi vista / rumbejant ab tot gracia / un domino...?" Aquesta persistència de Ramon porta al conflicte verbal entre els dos amics i Víctor li retreu que fins abjuri del matrimoni en els seus comentaris: "No t'entenç, del matrimoni / tu be'n feyas alabansas?" Ramon s'entesta en l'objectiu de

desvetllar el recel en el seu amic, que es defensa al·legant que es casa “per ser felis / per portar la ditxa á casa”, a la qual cosa respon, amb sarcasme:

Just, no hi queia só distret;  
del nou paradís se tracta  
pels dos sols... ab l'intermedi  
que tart ó dejorn no hi manca  
de la poma y la serpent  
Oh delicia.

En la discussió, quan Víctor defensa l'honorabilitat d'Ignés, i li explica que ajuda els pobres (“Tots los pobres la coneixen / tots te dirán que ‘s un angel!”), és replicat per Ramon amb arguments escèptics, més tenint en compte que valors com la caritat són altament defensats per l'autor:

Ramon– La caritat es sublime  
es una virtut molt santa,  
jo me li llevo ‘ls sombrero  
y ho faria tenint calva;  
mes fillet hi ha molt que dir  
de las personas que passen  
socorrentne tot lo dia  
al próxim en sas desgracias...!  
Una viuda qu ‘ aixi ‘s trovi  
á estimar acostumada  
á tots los sers que pateixan  
de la gran familia humana,  
li té de venir de nou  
tot d'un plegat al troverse  
qu ‘un tot sol n'ha d'estimar  
y que d'aquest las desgracias  
son ser jove, ser molt rich,  
tenir salut per donarne,  
tanta, que confio veruél  
ab dotze metros de panxa.  
(Ja t'hi tornat la pilota.)

(Escena II)

Víctor atribueix l'actitud de l'amic a un problema matrimonial (“T'ho confeso, noy, m'encantas. / Sigas franch, ab la Maria / haurás tingut dos paraulas...”). Però Ramon ho nega, i ens posa en antecedent que no ha vist la dona, María, que segons creu el marit tampoc havia assistit al ball de la Candelera perquè tenia migranya. Una migranya que poc abans ha fet servir Víctor per explicar que Ignés tampoc havia assistit al Liceu.

Ramon insisteix, a través de la insinuació i la sospita, que “Si pot ser no't casarás; / tantas cosas pel mon passen...! / Entre la copa y els llavis / sembla re y hi ha mes distancia!” Paraules davant les quals Víctor li replica que “de la manera que parlas, / diria que pretens que rompi; / que d'Ignés vols la desgracia.” Ramon respon a això

amb un llarg discurs, després del qual l'amic renuncia a dialogar-hi perquè es mostra "insoporable", i l'engega, recomanant-li que prengui l'aire ("aixó 't calmará los nervis..."), tot i manifestar que l'espera com a testimoni a la boda:

No hauré sabut explicar-me,  
jo vuy [que] te quedis solté  
per gosar de pau y calma.  
Si l'Ignés sigués soltera,  
menos mal, passadó encara,  
pero una viuda; dimoni...  
una viuda, ja sab massa.  
Afrontar tal imprudencia,  
jo vuy dirtho per que ho sápigas  
es lo mateix que muntessis  
dalt de la campana Eularia  
y ¡patapum! al carrer  
de cap te deixessis caurer.  
Tal volta la Providencia  
fassi acudir per salvarte  
de que en l'empedrat t'estrellis,  
un carro que porti palla,  
mes sota la Catedral  
de carros no 'n passen gayres.

(Escena II)

A la tercera escena, Ramon expressa a través d'un monòleg els seus pensaments sobre la situació: que "prou se veurá com acaba" i "el neci creu qu' a dormir / se 'n ha anat ¡y quanta llana!" Li retreu que hagi cregut la Ignès quan li ha explicat que tenia migranya i no podia anar al Liceu. A la seva reflexió s'exculpa d'haver flirtejat amb la promesa del seu amic, perquè "Jo hi complert com bon amich, / casi bé m'hi allargat massa, / ell devia endevinar / lo que prudent me callava / Tira avant...pitjor per ell / may podrá venirme en cárrecs." Està convençut que Ignès ha anat al ball, perquè creu haver estat amb ella, tot i anar emmascarada i disfressada:

si m'hi estat tota la nit,  
si en aquest bras s'apoyava,  
si en lo saló de descans  
seguts en las otomanas  
li deya yo unas cosetas  
que ab molt de gust las escoltava,  
si al sé abaix m'ha estret la ma  
despues del abrich posarse,  
y per ultim, al despido  
conmoguda, enagenada,  
quant ja era dintre de 'l cotxe  
m'ha dit ab veu mes clara.  
T'estimo Ramon t'estimo  
y m'ha fet...

(Escena III)

Segons el seu relat interior, Ramon ha acompanyat Ignés fins al passeig de Gràcia (al xamfrà i al número abans indicats), seguint les indicacions de la dona al cotxer. En el comiat, la suposada vídua li ha fet un petó al front, del qual Ramon recorda que “la cremor dura encara.”

El monòleg del capficat Ramon es trenca en arribar la Maria, la seva esposa, a l'escena quarta. Maria li explica que quan ha marxa a missa, a les onze, ell estava roncant, i li demana al marit si s'ho va passar bé a la sortida nocturna del dia anterior. Les respostes de Ramon són evasives: “ab fastich tota la nit”, “Tot perdut, escarransit... / En homes, alguns pagesos / sis condes de carreró, / molts disfressats de senyó / perque aixis logran sé admesos” i “Las dona, un desgavell, / monjas, bruixas, la gran dida / res de gust, ni una sortida...”

Davant la desfigurada descripció que li fa del ball, Maria li comenta que el nota distret, que sembla que pensi en alguna altra cosa, i per altra banda que ha trobat el Víctor i que li ha explicat que es casa amb Ignès, comentari al qual Ramon respon “Pobre Victor!” Uns subterfugis similars a la pregunta “No es l'Ignés encantadora?”, a què respon, repensant-s'ho i previngut, “Bé, no tant.”

La dona, coneixedora de primera mà dels fets perquè era qui s'amagava rere la màscara i el vestit de dominó al ball, suggereix la culpabilitat del seu marit i li demana que li expliqui què va passar realment al ball:

Estás avui massa amable  
per no veure ab evidència  
que sobre de ta consciència  
hi pesa algun fet culpable  
aquesta nit á n'el ball...

(posant una cadira davant d'ella perque ell s'hi agenolli)

Jo seré 'l teu confessor,  
acóstat, no tingas por;  
t'absoldré sense treball...

(Escena IV)

Però Ramon defuig l'escrutini de la dona, que li exposa estranyada que “ningú reperi ab l'home / qu 'una té per lo milló”, i li reitera que el ball ha estat “desde entrar fins á sortí, / un aborrimment sense fi.” L'explicació del marit al fet que no s'ho hagi passat bé al ball ni hagi fet coneixences és que “S'explica molt facilment / de ser un bon marit tinch fama, / en que se'm noti, aixó escama, / no está per xascos la gent.”

Amb el so del timbre i l'anunci que ha arribat Ignés, Ramon aprofita per sortir (en un apart diu “Si 'm quedo, Maria ho descobreix, no soch apte per dissimular.”), i

resten soles la convidada i Maria. En aquesta escena, a través del diàleg, es desenvolupa l'embolic i les dues dones comencen a establir complicitats.

Ignès arriba molt enfadada i li explica que el responsable del seu mal humor és Ramon, que ha aconsellat al seu promès que no es casi amb ella i li ha descrit una falsa presència seva al Liceu la nit anterior:

Maria– Mes que ha fet el criminal?  
De devo?... Qu 'ha fet? Escolta  
Deixo en Victor fora un quart.

Ignés, m'ha dit en Ramon  
qu 'esta nit t'ha vist al ball,  
anyadint per mes certesa  
que duya dominó blau.

Maria: Ab bellut y formant aigües

Ignés– Crech que si

Maria– Segueix, avant.

[...]

Ignés– Oh! ara ve 'l bo,  
tot lo qu 'hi contat array!  
Lo senyor del teu marit  
s'ha permés anar llensant  
duras paraulas d'agravi  
contra los joves incauts  
qu 'ignocents se deixan caurer  
d'una viuda en los enganys.  
Ha fet sortir en l'arenga  
testament, la copa, sanch,  
els carros que portan la palla,  
l'Eularia, la catedral  
y que se jo....! La gran sort  
que 'n Victor no n'ha fet cas.

(Escena VI)

Maria, que intueix l'entrellat del malentès, li explica que ella sí ha anat al ball: “Aixis qu 'ha sortit Ramon / quant ell me creya roncant, / depressa salto del llit / m'endosso un dominó”, i que s'ha dirigit al Liceu amb un cotxe que havia avisat abans. Al saló de descans s'ha trobat el Ramon “tot solet, trist, aburrit, / y de fastich badallant.” Com el marit no l'havia reconeguda, Maria va desplegar “las meas arts / per 'lograr enamorarlo / de tots los medis me valch.” Malgrat la descripció, la dona exculpa relativament el marit que “se defensa com sab, / mes tant y tant d'insistir / fins l'orxata s' torna en sanch.”

També li descriu el motiu pel qual s'ha generat la confusió. En acompanyar-la al cotxe, perquè el marit no tingués sospites que era amb la seva dona amb qui flirtejava, ha indicat “las senyas” d'Ignès, al passeig de Gràcia, raó per la qual Ramon ha deduït que es tractava de la vídua i ha revelat més endavant aquesta informació errònia al seu



amic. Per tal de perdonar el fet d'haver originat aquest embolic, Ignès li demana una condició:

Ignés– Ton espos l'ha de pagar  
ell l'ha feta que la pagui.  
Maria– Mentre no li fassis mal  
te l'entrego tot enter  
menos els ulls... Deu me 'n quart...  
Ignés– Ha estat fatuo no s'escapa  
lo cástich com lo pecat.

A la setena escena Ramon retorna a casa, i amb un apart es diu a si mateix “Jo m'arrisco, que dimoni / ab aplom tino y prudencia, / Maria no entendrá res.” Però Ignès, que anuncia que l'esperava, li demana d'entrada que “Del ball dat aquesta nit / á n'el Liceo vuy saberne...”, així com sobre un afer amorós la brama del qual corre per Barcelona, situació davant la qual Ramon resta atònit. Segons aquesta versió, l'afer amorós del ball de la Candelera ha estat protagonitzada per una anciana:

Ignés– Es estrany que vosté senti  
l'aventura no conega  
que 'n va ple tot Barcelona  
Ramon– Una aventura...?  
Ignés– Estupenda.  
Maria– Conta.  
Ramon– Mes estantse á casa  
Com ha sabut?  
Ignés– Perque hi era  
la tia de Vilanova.  
Maria– Donya Rosa?  
Ignés– La mateixa  
ab los seus sexanta anyets.

(Escena V II)

Davant la incredulitat de Ramon, Ignès li descriu tot l'afer amorós de la nit anterior tal com si l'hagués protagonitzat la tieta de seixanta anys i li anuncia que descobrirà el nom “del Tenorio” “tant bon punt ne siga duenya / del secret, á ferlo correr.”

Quan les dues dones marxen a la modista, Ramon resta pàl·lid i realitza un nou monòleg en què es penedeix de la conquesta de la nit anterior:

Els catedràtics d'història  
saben de que se las pescan,  
se trova del Capitoli  
á un pas la roca Tarpeya.<sup>360</sup>  
Me l'han feta de valent!  
me l'ha pegada una vella.  
Com un xicot de quinza anys

---

<sup>360</sup> Es refereix a la roca Tarpeia, un pendent espadat de l'antiga Roma, a prop del cim sud del turó Capitoli.

que tot l'admira y engresca  
y porta á n'el restaurant  
moneda que no es correnta,  
aixis m'ha passat á mi  
hi caigut a la ratera.

(Escena VIII)

Per a Ramon la solució immediata és “obrá ab molta llestesa”: per una banda es planteja anar a casa de l'anciana per dissuadir-la que no digui res més, i per una altra parlar amb el seu amic Víctor per desfer “la massega.” En aquest moment arriba Víctor, a l'escena novena, que ha parlat prèviament amb les dues dones, que li han dit que l'esperessin a casa.

Víctor li retreu que, amb la conversa anterior, “al mitj del cor m'has ferit”; però Ramon insisteix a treure'n importància i s'ofereix a corregir l'error com sigui, fins enviant una nota de disculpes al *Diario de Barcelona*:

No pensava qu 'ho agafessis  
d'aquest modo sent amich,  
mes ja que t'ho prens en serio  
valga lo dit per no dit,  
me retracto en tot regla:  
si no 't basta, es molt senzill  
faig un remés, dret al Brusi,  
y surt demá demati.

(Escena IX)

Ramon assenteix ara a tots els criteris de l'amic: accepta Ignès com a promesa adequada, es compromet a fer de testimoni de la boda i a portar corbata blanca “Y l'armilla, els botins / la casaca, els guants, la trona...” Un canvi sobtat sobre el qual l'amic li demana els motius:

El ball de la Candelera  
té la culpa del qu 'hi dit.  
Els dominós, la careta  
l'emblema del embolich,  
te perturban te trastornan  
te trehuen del teu carril,  
tot aixó bullinte el cap,  
l'enteniment porta als llims  
y tenintlo á quarts de quinze  
quant parlas, no sabs que dius.  
Si 'm gués hagut de casar  
d'un badall d'aquestos sortint,  
creu qu 'avuy fóra solter  
com ho fóra l'any dos mil.

(Escena IX)

A l'escena desena Víctor apareix sol, perquè Ramon ha marxat amb pressa, amb el pretext de disculpar-se amb Ignès, i a parlar amb Donya Rosa per convèncer-la que no parli de la nit al Liceu.

Víctor s'interroga en un monòleg sobre el canvi sobtat d'opinió del seu amic i els misteris que oculta, a l'escena desena. I atribueix l'actitud al fet que jugui a la borsa o bé que enganyi la dona:

No t'hi casis que 't pedrias,  
casathi que treus la grossa...!  
Els tresos haurán baixat;  
segur que juga á la Bolsa,  
aixó cada dia 's veu.  
Sino qu 'enganyi á la dona  
's veu mes... Siga com siga,  
no está en judici. hi faig aposta.

(Escena X)

En arribar les dues dones parlen amb ell i esbrinen que Ramon ha marxat a casa de la tia Rosa. Víctor, tot i dosificar la informació per no descobrir els assumptes de l'amic davant la muller, s'assabenta aleshores que Donya Rosa no és la persona amb qui l'amic ha tingut el coqueteig amorós, ja que es troba a Vilanova. Els tres es confabulen aleshores per escarmentar Ramon quan arribi. Amb to de sentència, Ignès disculpa Ramon pel que fa a l'adulteri, però no li perdona el fet d'haver difós la sospita:

Tots els marits son iguals.  
Una senyora casada  
disfressada se'n va al ball,  
tothom la coneix, tothom  
menos 'l marit babau.  
Sent aixis no coneixenta  
d'afront no te'n ha fet cap,  
á mi si per la sospita,  
y es precis ferli pagar.

(Escena XI)

A l'escena següent apareix Ramon, que es troba Ignès, mentre els altres dos personatges romanen amagats a una cambra contigua. Ramon arriba enfadat i li retreu que retorna de casa de la tia Rosa i que ha descobert que mai s'ha mogut de Vilanova. Per tant, segons dedueix Ramon "Y no senthi, no ha pogut / fer la dona cap conquesta", per la qual cosa demana a Ignès que li desveli "la gran mentida", o sigui, que fos ella qui realment era al ball. La vídua, per donar-li peixet li repeteix les paraules que Ramon va sentir dins del cotxe: "T'estimo, Ramon, t'estimo / li va dir tot despedintse", i aconsegueix que l'incaut marit es desesperi amb més proposicions amoroses:

Ignés– Maria!  
          cridaré si continua.  
Ramon– Desde quant els qu’ incendian  
          tocan lo pito d’alarma  
          y al cos de bombés avisan.  
Ignés– Yo ho he causat cap incendi.  
Ramon– Y ‘l foch que crema aqui dintres...?  
          en va pretén enganyarme,  
          en va ara ‘s mostra esquiva...

(Escena XII)

Ignés, per aturar la insistència de Ramon, li explica tot seguit que l’embolic de la tieta de Vilanova s’havia ordit per encobrir una altra persona i per protegir-lo a ell: la seva cambrera, l’Emília, li va prendre el vestuari i va anar al Liceu a fer la “conquesta” en nom seu, ja que “entre dos mals / el petit es preferible.” Ramon, crèdul, respon que “Te una cambrera modelo, / ben educada, tan fina”, idea que reforça la seva senyora confirmant-li que “no deixa cap gacetilla / y quant surt una novela / ja pot dir qu ‘hi está suscrita.”

A l’escena tretzena apareix Víctor i confirma la versió que ha escoltat rere les parets, i els anuncia que Emília, la cambrera, ja ha estat acomiadada. La preocupació de Ramon s’accentua quan l’amic li explica que la cambrera li ha expressat que no li importa que l’acomiadin, “ja que res li faltará / porque tú de cor l’estimas.” L’anunci de l’arribada imminent de la cambrera per trobar-se amb el seu amant desespera Ramon, que reclama una sortida a la seva situació i que obté com a suport els consells murrís dels dos acompanyants:

Ignés– Lo milló es que s’eclipsés  
          surti deu ó dotze dias...  
Victor– Si, te’n pots aná... al Verdu  
          ara comensa la fira;  
          espavilat que no’t comprin  
          sobre tot pensa ab l’Emilia.  
Ignés– Un eclipse es lo aproposit,  
          lluny del mon, de las mentidas  
          dels dominós y las caretas...  
          sobre tot pensi ab l’Emlia.

(Escena XIII)

Ramon resta immòbil, en paraules de Víctor “Com el negre de la Riba.”<sup>361</sup> i comença a divagar i a recrear l’escena amorosa del cotxe, que ara està convençut que es

---

<sup>361</sup> El “Negre de la Riba” fa referència un mascaró de proa d’embarcació que va arribar al barri de la Barceloneta cap al segle XVIII. La peça va comptar amb molta popularitat i ha estat motiu de moltes referències literàries i periodístiques: ha donat nom a una obra teatral i fins s’ha emprat com a pseudònim, per exemple per Simó Alsina i Clos, però també per Frederic Soler, que el va fer aparèixer a *L’Africana*, Barcelona: Imp. Ramirez y cia., 1866. C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra*, p. 46; Entre aquestes

va produir amb la cambra: “Jo á peu dret / com un lacayo... / esperant que m’ digués vina / la seva má entre las meas / allargant la despedida...”

A la darrera escena Maria entra provinent de la cambra on era amagada, vestida amb el dominó blau i la careta, i escenifica l’escena del comiat al cotxe de cavalls, reprenent els versos de Ramon de declaració d’amor, i tot seguint desfent-se de la màscara: “T’estimo, Ramon, t’estimo! / pero aquesta no’s perdona.”

Ramon, que ha de sentir els retrets de la parella de promesos i que reconeix que la “Llissó ‘m será profitosa”, és perdonat amb l’“indult” que demana l’esposa. La peça es clou amb un discurs final dirigint-se al públic:

M’han enganyat com un xino:  
si á vostés un ‘altre tant  
no ‘ls ha passat escoltant  
aquest tonto desatino  
vaig á darlos ab bon tino  
un concell dels de primera  
sempre que ‘n tinguin faltera,  
aquí vénen, y en un cuarto  
el beuhen tranquils y barato  
el ball de la Candelera.

---

abundants referències cal destacar les mencions que en fa Arús a diverses obres. Aquesta escultura va voltar per diferents llocs durant dècades, com una taverna del moll, per festes de Carnestoltes, i fins va guarnir la façana d’un habitatge del barri del Carmel. El 1934, el mascaró original, va ser cedit al Museu Marítim de Barcelona. Durant anys, a la Barceloneta s’ha realitzat una cercavila batejada amb aquest nom. L’any 2003, amb motiu del 250è aniversari de la Barceloneta, es va col·locar una reproducció d’aquesta escultura emblemàtica al carrer del Baluard, prop de l’església de Sant Miquel. Alfonso L. CONGOSTRINA, "On és el Negre de la Riba?", *El País Catalunya*, 29/4/2016.

#### 4.2.6. Cornellà, un minut! Estiraboc en 1 acte acte i en vers català (1877)

El subtítol d'“Estiraboch” figura en dos manuscrits de l'AB (1169 i 1051), però en un d'aquest entitat (383) hi consta forma “Estirabech”, com al manuscrit de la BC (5304). De fet, a l'època es fan servir ambdues paraules en el sentit d'“estirabot.” A la BPA se'n conserven dos manuscrits (Arús VII-29), amb la forma “Estiraboch.” Un d'autògraf en un lligall de paper blanc i una còpia de representació amb lletra rodona, signada “Fiol” i amb l'anotació “Setbre [Setembre] 4/77”, amb el repartiment:

|          |                 |
|----------|-----------------|
| –        | Pepita          |
| Lari –   | Bertran / Ribas |
| Enrich – | Ribó            |
| Sever –  | Giménez         |
| Ramon –  | Carreras        |
| Andreu – | Alsina          |
| Peret –  | Buxeda          |

A l'AB se'n conserven una còpia semblant a la cal·ligrafia d'Arús (1051), una de copista amb lletra rodona signada “B. M.” (1169) i una sense signatura de copista (383). El ms. 1169 conté un repartiment, ampliat en relació al de la BPA, amb el personatge “Conxa” que fa la “Sra. Pepita” i el personatge “Sargento de civils”, que realitza el “Sr. Sadurní.” Tots tres contenen el nom de l'autor, però sols els dos primers estan datats l'any 1877. La còpia de la BC (5304) conté el nom de l'autor i l'exlibri de la Col·lecció Jaume Rull Jové a la primera i darrera pàgina, sense data. No hi apareixen els noms dels actors del repartiment, però sí tots els personatges.

Es tracta d'una peça que es desenvolupa a l'estació de tren de Cornellà del Llobregat, població amb què Arús mantenia vincles part de pare i una segona residència.<sup>362</sup>

Cal observar que s'avança a *La Sala d'espera*, d'Àngel Guimerà, estrenada el 2 de novembre de 1890 al Teatre Novetats, ubicada en l'espai que la intitula.<sup>363</sup> Ara bé, *Sala d'espera* està localitzada “en un poble de muntanya” i l'argument i embolic gira entorn de la dot per al matrimoni de Gila, i no sobre una qüestió de faldilles com en el cas de la

---

<sup>362</sup> La notícia de l'agressió amb arma que foc que va patir Arús va ser comentada a la premsa i recorda el seu vincle amb la població del Llobregat. El dramaturg es trobava en convalescència a la casa de Cornellà quan va ser atacat: “Anteayer fué objeto de una agresión que podría tener fatales consecuencias, el conocido escritor don Rosendo Arús y Arderiu. Hallándose dicho señor en su casa de Cornellà se le presentó un sugeto, quien sacando un revólver disparó contra el señor Arús, causándole una herida que ofrece alguna gravedad. El sugeto en cuestión parece que había estado hace poco al servicio del agredido y que éstelo despidió. El autor del hecho pudo ser preso.” *La Dinastía*, 18/6/1889, p. 2.

<sup>363</sup> Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, Barcelona: Ed. Selecta, 1978, p. 765-781.

comèdia d'Arús, per bé que l'engany comercial, l'estafa, apareix com a tema en totes dies obres.

A *La Sala d'espera* apareixen altres detalls diferents, com el fet que els personatges arriben a pujar al vagó, el conflicte pel gos que no pot pujar al tren o la referència als burots que tem la Senyora Menciona. Però manté elements en comú remarcables com els diàlegs dels treballadors, l'esmorzar, el retard i l'espera, i l'arriba del tren com a punt de finalització de la comèdia.

*Cornellà, un minut!* s'inicia amb la xiulada del tren i la campana que toca Pere, treballador ferroviari. Els dos personatges principals, Lari i Enrich, que han perdut el tren, mantenen una conversa de retrets entre ells i amb Andreu, cap de l'estació, a qui Enric arriba a afirmar que “l govern deu castigar / que ‘l maquinista s’aturi / perquè si / perquè s’ cobart.”

Mentre esperen a l'estació estableixen conversa amb els encarregats i Lari mostra ben aviat el caràcter àvid que el caracteritzarà: demana, per esmorzar, una truita rere una altra fins a menjar-se'n tres, que cuina la dona de Peret. A les preguntes sobre el motiu del seu viatge respon que ja no es dedica al comerç: “Ho he sigut, ara soc amfibio.” (Escena III)

Lari, que explica diferents versions sobre l'objectiu del seu viatge, primerament respon que es dirigeix a Sant Boi per visitar un nebot que “Va enamorás d'una negra / y s'hi volia casar” i va trobar l'oposició paterna, ja que el pare, definit com a fet a l'antiga, “sols vol tracte en blanchs.” (Escena I)

Més endavant comenta que es dirigeix a València i, mentre fa el gran àpat, explica la seva vida a Andreu i Peret, i ho fa introduint un seguit de crítiques a les administracions per la quantitat d'impostos que havia de pagar com a comerciant. Durant l'explicació s'intueix el model de personatge engalipador i xerraire:

Jo m' dich Lari Garriga  
fabrico velas de seu  
al carrer del Hospital  
del any passat establert.  
Vaig per la meva desgracia  
escullir lo pitjor temps,  
las contribucions pujadas  
ab nou pagos el govern  
mes lloguer cada tres mesos  
ab consums l'ajuntament.

(Escena III)

A causa dels greuges comercials que va patir, segons el relat realitzat per Lari, per poder mantenir el negoci de les espelmes es va veure obligat a agafar un préstec de mil duros a Ramon Puigvert i a signar un pagaré amb la confiança de retornar-los amb el guany que faria la seva dona al concert de València. Un pagaré que venç el dia en què es desenvolupen els fets. El relat prossegueix amb Peret i Andreu i explica l'estratagema que va seguir per poder viatjar fins a València sense tenir diners a mà. Va trepitjar i provocar un senyor que es trobava davant del Liceu per tal d'aconseguir un desafiament d'honor, establint que es faci a València i que ell "corra ab els gastos." Afegeix, a més, que preveu que el desafiament no es durà a terme: "me toca la elecció d'armas / no n'trobo cap del gust meu / obro 'ls brassos, ell s'hi llença / y'ls millors amichs quedem." La descripció que fa Lari als treballadors de l'estació és sincera:

Veliaqui perque me'n vaig  
á Valencia; ja ho te entès.  
Fujo del meu prestamista  
m'escapo del pagaré  
y corro a veure la dona.

Al retorn d'Enrich, que ha fet un passeig i diu que "Es un poble dels mes rònechs", Lari li accepta una cigarreta i, en un gir en què es fa l'ofès, ordena que cobrin les truites a compte del seu interlocutor: "La cura, la cuyta y l'altre / ell las paga totas tres." Així i tot Enrich mostra una certa fascinació per Lari, del qual diu que és "molt digne / però estrany com ell mateix." En aquest sentit, posa de manifest el motiu real del seu viatge, que li "agrada per novelesch":

"y ademes perque aixis fujo  
del marit de l'Isabel...  
Ves perque li vaig escriure  
nit y dia m'persegueix-  
tinch jo la culpa si es bonica  
si m'agrada en tal estrem...

(Escena III)

Amb l'arribada d'un òmnibus a l'escena sisena apareixen els personatges de Conxa, que rebutja la companyia de Ramon, un passatger que l'ha acompanyat durant el trajecte, provinent de Martorell. Un altre viatger, Server, li retreu amb solemnitat l'actitud molesta amb la dama, a la qual cosa Ramon respon que és "galan." El personatge de Sever, caracteritzat com a marit gelós i violent, en concordança amb el seu nom, queda caracteritzat quan adverteix que "Tinch per costum / per bona norma, per regla / de matar á n'als galans." I afegeix, a més, que el seu mètode de fer justícia no



és el “desafio”, sinó adquirir les cartes amoroses com a prova. Sever explica a Ramon que persegueix l’amant epistolar de la seva dona, la Isabel, i li respon que el seu acte de represàlia restarà impune davant la justícia: “Encara m’darà las gracias; / las provas son convincentas.”

Per la seva banda Ramon li explica el seu greuge, els mil duros de préstec que va deixar “ab torpesa” a un tal Lari Garriga, mentre l’acompanyant li confessa el nom de l’amant furtiu: Enrich Franquesa. Els noms i cognoms són sentits per Lari i per Enrich, que proven de fugir, però topen amb un sergent i dos guàrdies civils a la porta, que han estat avisats amb una confidència, i que impedeixen la sortida de l’estació.

Sorprèn el fet que la intervenció del sergent del cos armat es realitzi en català, contravenint la tradició teatral contemporània. Així, a la breu intervenció el sergent etziva: “Alto! dispensin senyors, / de sortir no’ls puch permetrer / las cédulas...” (Escena VIII)

En aquesta situació d’atzucac Lari i Enrich s’intercanvien les cèdules identificatives per esquivar el control, però Sever i Ramon senten els seus noms en nomenar-los el sergent en veu alta. Malgrat que resten lliures i que marxa la Guàrdia Civil, els dos perseguïdors atrapen Lari i Enrich respectivament i equivocadament, i a les seves carteres només hi troben una documentació que no esperen. Ramon, que vol cobrar el pagaré, reté l’Enrich però només hi troba els poemes d’amor; i Sever interroga Lari, però no hi troba cap rastre d’infidelitat, només el pagaré.

L’embolic es complica quan estan tots dos retinguts i Sever proposa que “Un tiro es lo millor.” Aleshores Lari i Enrich neguen la seva identitat falsa, però continuen amagant la vertadera, assumint Enrich que és el “cabecilla” i Lari “l’asistent.”

L’entrellat es resol quan entra Conxa a la sala, que reconeix i saluda el seu marit Lari, que evita el terrabastall fins al darrer moment: “M dich Climent / el meu ofici asistent / domicili la montanya.” Però finalment reconeix la seva identitat, davant l’evidència de la presència de la seva dona, tot i que intenta fer-se enrere amb el deute: “Si qu’ho so, no ho negaré/ cert paperot m’hi obligaba / mes ja que aixis me faltaba / no li pago ‘l pagaré.” (Escena XII) Finalment els diners que ofereix Conxa per liquidar el pagaré dirimeixen el problema: “Els pagas y surts d’apuros / N’hi guanyats molts á Valencia.” Amb la confessió d’Enrich: “Ho confeso, y si escribia / sa esposa res hi sabia / no te culpa jo li dich”, el marit gelós també decideix marxar, no sense proferir la darrera amenaça.

Amb l'avís dels ferroviaris a l'escena tretzena els passatgers pugen al tren, però abans Ramon li pregunta a Lari sobre el desafiament compromès a València, a què respon que es tracta d'una "Tontada", moment en què es descobreix que l'adversari del duel era l'Enrich, i en el qual "Tots dos miran y presentant la galta disposats á rebre una bufetada", acció que evita Conxa agafant-los de les mans "que se las estrenyan amb efusió" i indicant "Pau, clemencia." (Escena XIII)

Amb l'arribada del tren Peret fa la crida que dona títol a la comèdia: "!Cornellá, un minut!", però Lari no es mou i afegeix que "Me quedo, só resolut", i assenyalant al públic, "fins que piquin ab furor", mentre Conxa exigeix els aplaudiments amb un "Enllesteixin per favor, que no passés el minut."

#### 4.2.7. *Jo. Soliloqui en 1 acte i en vers català (1877)*

En una nota dels dos manuscrits que se'n conserven a la BPA (Arús II-C 1/10 i 1/11) s'indica que va ser "Escrit expresament pera lo aplaudit galant joven en Frederich Fuentes per un amich." El primer és el manuscrit original, amb les indicacions habituals i el repartiment amb l'únic actor del soliloqui, Frederic Fuentes. El segon lligall és una còpia de representació amb lletra rodona, signada "Fiol" amb una filigrana i amb la nota "Agosto 9/77." Aquesta lligall està cobert amb un full amb una lletra similar a la de l'autor i amb la indicació que el soliloqui el realitza [Modest] "Santolaria."

El manuscrit de copista existent a l'AB (946) conté la dedicatòria "Al actor Santolaria. L'autor.", que apareix també al repartiment. Al segon manuscrit d'aquesta entitat (1029), que té una lletra similar a la de l'autor, no hi ha la dedicatòria però el nom de Modest Santolària està anotat al repartiment.<sup>364</sup>

No hi ha constància de l'estrena de l'obra ni n'he localitzat cap referència a l'hemeroteca. Es podria haver representat en alguna funció particular d'alguna entitat, com Lo Niu Guerrer, amb la qual Arús apareix especialment vinculat a la premsa en aquests anys. Si bé l'obra apareix referenciada al *Diccionario biográfico* d'Elías de Molins, no fa esment de l'estrena.<sup>365</sup> A la llista manuscrita per l'autor de les seves obres teatrals (Arús II-C2/316), que es conserva a la BPA, tampoc n'apareix cap referència.

Es tracta d'una incursió de l'autor en el monòleg, situat en època contemporània i a Barcelona. A la primera i única escena apareix tot sol el personatge Carlos, discursejarà en heptasíl·labs en una sala guarnida amb "Piano, cuadro, un armari, xamaneya ab mirall, á sobre d'una cadira un vestit. Una tauleta ab llibres. Diaris de moda..." Es tracta de la sala de casa del senyor March, pare de la noia amb qui pretén casar-se.

Carlos se sorprèn de trobar-se sol a la cita que havia acordat, i estableix un simulacre de presentació amb les persones que espera. Reflexiona en veu alta sobre el retard en la trobada:

"Son las cinch y tres minuts

---

<sup>364</sup> Modest Santolària apareix a la llibreta amb noms de companys de la maçoneria que es troba a la BPA ("Notas, apunts, memorias, indicacions, recors, fets i datas importants y memorables de la Gran Familia per a us y servey d'en Rossendo Arús y Arderiu. Fivaller. Llibre 1er. En 12 de mars comensa. 1881). La relació amb l'actor Frederic Fuentes també és coneguda: una fotografia seva signada i dedicada a Rossend Arús, realitzada per A. Esplugas, es conserva a la BPA.

<sup>365</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, 175.

tres minuts es el retart,  
pero per cosa tan seria  
me sembla qu'es poden dar.  
Es un asunto de pes  
el que á n'aquí m'ha portat..."

Explica que espera el senyor March "pera deixarne arreglat / el negoci de los béns", és a dir, per acordar el casament amb la seva filla. Don Blay March és descrit com un "sastre que viu de renda / y te un museo d'obras d'art. / Som al temps d'exposicions / y' l sogre no falta en cap." Pel que fa a la resta de la família "Sa mare es forta en sermons" i "la noya, demaneu / pintura, comedias, cant. / Ab quina veu tan divina / canta alló que vessa sal."<sup>366</sup>

Deixa clar a les primeres pàgines que es tracta d'una cita per lligar un matrimoni de conveniència, en què el protagonista expressa ser la part acabada del futur matrimoni:

"perque ningú no s'enteri  
d'aquest porjecte d'enllás  
dirne 'l negoci de béns....  
(va y be ab ayre distret)  
El bé soch jo.... per lo tant  
ell me diu...¿com va l'asumpte?  
Jo responch... va be, va mal....  
y d'aquest modo la nuvia  
en que se trobi al devant  
no te de tornarse roja  
ni's fa venir cap desmay.

Al monòleg Carlos expressa repetidament els seus temors i impaciència, els pensaments i dubtes sobre el futur enllaç de conveniència. I simula de forma alternada la situació d'una presentació que no s'arriba a produir, en què no té ni tan sols clar quin tractament ha de donar al futur sogre. Dubta, en pensaments, si abraçar-lo en el moment de l'acord, quan plorarà la sogra i establiran el compromís "en menos que canta un gall."

Els protagonista es planteja que un mes enrere no hagués pensat que ara es casaria, "mes la vida es d'aquest modo / veyem qu'els altres ho fa 'ns burlem y per últim / deixem caurens al parany." Aquí apareix l'arquetip de jove solter vuitcentista que presenta resistències al matrimoni, que es concep com una castració de les llibertats individuals, un tema recurrent en altres comèdies arúsianes i d'autors contemporanis.

---

<sup>366</sup> El soliloqui reproduïx aquí uns versos corresponents a una cançó de moda en aquells anys que Arús utilitza en altres obres: "Te llevaré á Puerto-Rico / en un cascaron de nuez." També apareix a la sarsuela *El hombre es débil* (1871), de Mariano Pina i Francisco A. Barbieri, i a comèdies com *!Risas y lágrimas!* (1878) de Luis Mariano de Larra.

L'obra conté polifonies reproduïdes pel personatge Carlos, que per exemple segueix els moviments d'una conversa fictícia amb una veïna que l'ha convençut perquè estableixi el compromís de matrimoni amb “una senyoreta / hermosa, jove, vint anys / filla única d'un rentista / ben educada, elegant / que té cinquanta mil duros / quant on pare's morirà / y á mes dos oncles solters / molt riches y de molta edat.”

Malgrat que Carlos ha pres el determini de no casar-se mai, després de tanta estona d'esperar a la cita, la veïna li adverteix de les conveniències i seguretats del matrimoni, i més en aquest cas en què els oncles i pare vells de la núvia reportaran una segura herència:

–”Don Carlos que determina,  
no pensa casarse may.... “  
    (s'alsa y va á seurer á l'altre butaca del costat....)  
– “Senyora no se com dirli”  
mes lo hi penso, li só franch  
–”Que pretén morir solter?”  
–”Oh! Temps me queda....!”  
    –”No tant  
miri que passa dels trenta...  
–”No que tinch  
    –Trenta dos anys  
va entrá a la quinta ab el noy.”  
–Si vosté ho diu...  
    –Prou qu'ho sap....  
no te una salut robusta....”  
(Tossint fort)  
–”Jem,! Jem! Miri!”  
    –Tussi array....!  
Está delicat, un dia  
es molt facil, cau malalt  
y si no té per cuidar-lo  
una esposa al seu costat...

Però el protagonista dubta del patrimoni del senyor March, perquè és “un pedicuro/ un col·lega d'en Trapat / s'ha fet rich tallant durícias, / si senyors, ab aquest art”, malgrat que compta amb una “parroquia” de “gent de primera”; “bisbe, alcalde, capellans, / jutjes, regidors, banqués, / governador, general...”<sup>367</sup> El futur sogre s'ha beneficiat del contacte amb aquests clients selectes que parlen amb total confiança dels seus negocis. Així, el futur sogre s'havia assabentat de “Tot lo rum-rum de la Borsa” i “escoltava un anyach / y al sortí á cal corredor / s'en corria com un llamp” per participar

---

<sup>367</sup> El “Trapat” esmentat, si bé no necessàriament, podria correspondre al sastre al qual es refereix *La Gralla*, núm. 118, 28/8/1887, p. 953: “Nostre paysà y amich Joan Trapat, acaba d'obrir una Sastreteria en lo carre Rincon 194 ab lo titol ‘La Ciudad Condal’. Ab aixó, / aquell que abrigat / vulga anar hivern é istiu, / que fasse l'ull y'l cap viu / qu' en Trapat es molt trempat.”

a en la compra-venda d'accions a la borsa.<sup>368</sup> D'aquesta manera ha acumulat un patrimoni que compta amb una casa a Hostafrancs i dues més a l'Eixample, així com el capital de deu mil duros.

El pensament amb la descripció de l'enriquiment del senyor March s'atura amb un canvi de to i de gestos, ja que l'actor passa a passejar-se per l'escenari, un altre cop neguitós per l'espera:

Vegin lo qu'es en sustancia,  
vegin lo qu'es el treball,  
vegin lo qu'es... lo qu'es... (canvi de to)  
Está vist no vindran may!

La preocupació per l'espera el porta al capficament per la roba que duu, que “á las horas feya goix” i especialment per una agulla de coll que supleix un botó molt car, que va perdre quan es dirigia a uns Jocs Florals, moment en què inicia una nova descripció de la circumstància de la pèrdua del botó i el passatge sobre una vídua que pretenia:

Una vidua ab una gracia,  
ab un pamet y una sal...  
bocatto di cardinali...  
(repensantse)  
De contar seria llarch.  
En fi, vá á marxà a l'Habana  
cinch cent duros tirant baix.  
Per fortuna hi poso coto,  
per ferme be may es tart.  
Trindré una casa per mi  
una dona per igual,  
família... (despues d'un moment de vacilació)  
Si: també meva.

Carlos retorna a la preocupació tot seguit de la descripció del passatge, i expressa la voluntat de la placidesa i la seguretat del matrimoni: “El matrimoni es la pau, / es l'escola del bon viurer / es ser felis á tot drap.” I la indumentària el torna a amoïnar, aquest cop per la corbata blanca que dubta que sigui l'adequada per al moment: una corbata que va comprar “per las bodes / de l'Arturo Serrallach”, un jove saludable que morí al cap d'un any de la boda. Aquest pensament el retorna al dubte sobre la conveniència del matrimoni: “Si'm via de passá igual / en que'm dessin el Perú / no'm casaba. Deu m'en quart.”

El salt del pensament intern el porta d'una preocupació a l'altra: de la sospita de la fotografia de la vídua de l'Arturo Serrallach amb el seu cosí es passa a la sospita generalitzada dels cosins: “Massa se'l que son cosins / n'hi sigut, se lo qu'em faig”, i en

---

<sup>368</sup> Arús fa servir recursos humorístics de l'equívoc relacionats amb l'ofici del futur sogre: “tots los secrets del estat / rebia'l sogre fent l'orni / aixis de primera má, / bé, vull dir de primer peu.”

un altre moment “Aixó no ho trobo conforme / aquest cosi’m puja al nas”; i d’aquí a la sospita sobre els oncles de la filla del senyor March, sobre els quals dedueix que, a diferència del que pensava anteriorment, que eren rics i molt grans, “Aquesta gent son de vida... tenim oncles per molts anys.” Davant aquesta nova situació imaginada Carlos conclou que quan va veure els oncles “Tenia’ls ulls al clatell / quant me varen ensenyals:” I pren la resolució de comunicar al futur sogre que “No’m caso per interès / mes no tolero l’engany. Oh! Las condicions varian / els oncles no’s moriran.” I demanar-li una dot que compensi la circumstància segons la qual la noia no és tan bon partit, ja que els oncles trigaran molts anys a morir.

Passats dos quarts menys deu de l’hora convinguda, Carlos regira la taula de la sala i hi troba pertinences de la futura núvia: “Patrons.... dibuixos de moda, / uy, quin lujo... aixó no vá, / no’s sosté sense una renda / si no paga’l Senyor March.” I reitera la convicció que el pare ha d’afegir una bona dot al matrimoni: “qu’una noya del seu rang / te de portar quant se casi / á mes de sas Prendas rals.”

Però de nou retrocedeix a la posició del dubte i es convenç que al cap i a la fi pot viure sol, amb la companyia de la minyona:

I despues.... no m’estich sol  
tinc minyona.... vaja... es clar...  
Aixis qu’ha acabat la feyna  
de la cuyna y rentar plats  
fem un xiquet de tertulia,  
passo el rato, tot ho sap.  
No mes té qu’es descuidada  
y á casa sembla un encant.  
Tota la roba a la vista,  
no me la fica al calaix.

Durant l’espera, i seguit del comentari sobre la minyona i la roba, observa un vestit a la sala, i el mirall, en el qual troba pols, motiu per criticar l’estat de la casa: “Per averhi dos senyores / no peca aixó d’endressat.” Remenant, dins del vestit, troba una nota amb la indicació que dos dels vestits estaven “hechos cerca de Nadal de incognito de su esposo....” Una informació nova davant la qual resol amb rapidesa, i de nou, “No m’hi caso...! Botavant!”

Un cop decidit que comunicarà al senyor March la decisió de no casar-se, primer planteja rebre’l dret, després escriure-li una carta, però vacil·la a l’hora d’adequar-hi el redactat i finalment només deixar-hi una targeta al costat del mirall. En posar-se la mà a la butxaca per treure la targeta, però, troba la carta que establia la trobada amb el senyor

March, que explica el motiu que no hagués trobat ningú a la cita, perquè la desconeixien:

Quina sortida, la carta...  
vetaquí perquè han fet tart  
no la vaig tirà al correu  
no no saben...  
(balla de content)  
¡M'he salvat!

En sentir entrar persones per la porta, Carlos es disposa a fugir per la cuina i escales avall, però canvia d'opinió i demana silenci:

Y be, fet el pensament  
si busqués massa qui sap?  
No sento l'haber convingut.  
M'hi casaré, s'ha acabat  
(al públich suplicant)  
Per la mort de Deu muxoni  
aixís qu'entri el Senyor March.



#### 4.2.8. *Granotes al cove. Entreteniment en 2 estones en prosa catalana (1878)*

El títol prové del refrany popular “Granota, fica’t al cove”, equivalent a dir que ha estat un acció o una operació fàcil.) i

A la BPA es conserven dos manuscrits (Arús VI-15), un d'autògraf escrit en paper reciclat (molts són fulls impresos de la *Historia Crítica de Catalunya* d'Antoni de Bofarull), consistent en dos lligalls, al primer dels quals hi ha anotat “Entreniment en dos estonas escrit en prosa catalana”, i tot seguit “Títol á escollir”, tot i encara que el títol, “Granotas al cova”, figura damunt del títol dels fulls impresos de la *Historia* de Bofarull. El segon manuscrit de la BPA de dos lligalls està escrit amb lletra rodona, signat “Fiol” amb un a filigrana i amb la data 1878, la qual consta també al manuscrit de l'AB (1067), amb cal·ligrafia semblant a la de l'autor.

No hem pogut corroborar que aquesta comèdia arribés a ser representada en un teatre comercial, tot i que sí que va ser anunciada el 13/5/1880, junt amb una altra obra seva, *Un ambo de regidors*, per al repertori de la temporada d'estiu del nou Teatre del Bon Retiro:

Entre las comedias que la empresa te ja en son poder per estrenarse, figuran las tituladas *Montserrat* [,] *Granotas al cove*, *Un cel obert* y *Un ambo de regidors*. Alguna d'aquestas se'ns ha dit que's deuen á la ploma dels coneguts autors senyors Vidal y Valenciano y Aulés.<sup>369</sup>

Però no hi ha cap rastre sobre l'estrena de l'anunciada *Granotes al cove* durant la temporada d'estiu de 1880, una temporada que es va inaugurar amb representacions de peces catalanes i castelles, balls i concerts. La mateixa notícia que anunciava les properes representacions d'aquestes dues comèdies d'Arús descrivia tot seguit la composició i direcció dramàtica del teatre per a l'estiu:

La companyia cómica estarà baix la direcció dels aplaudits actors senyors Tutau y Hernandez, en las funcions respectivas de catalá y castellá. D'aquesta companyia en forman part las senyoras donya Catarina Mirambell, Balbina Pi, Dolors Muntal, Agna Munne y Valverde, y los senyors Isern Bertran, Molgosa, Pigrau, Riba y Munt.<sup>370</sup>

Altres obres més d'Arús van estar presents a la cartellera del Teatre del Bon Retiro, i junt amb *Un ambo de regidors*, que publicitava *El Diluvio* el dissabte 31 de juliol, també s'hi anunciava la seva peça en un acte *Mister Hume* per al dilluns següent:

<sup>369</sup> *Diari Català*, núm. 349, 13/5/1880, p. 93.

<sup>370</sup> *Ibid.*

El lunes, beneficio del señor Tutau y estreno de *A las tres va la vencida* y *Mister Hume*.  
– Se despacha en Contaduría.<sup>371</sup>

El Teatre del Bon Retiro va iniciar la temporada dissabte 5 de juny d'aquell any, tal i com recollia la premsa. Però no va ser fins al 29 de juliol que l'empresa anunciava la representació de produccions dramàtiques exclusives i d'un sol acte:

La mayor part de las producciones dramáticas que durante l'estiu representarán en lo Bon Retiro la Sra. Civilí y lo Sr. Palau, contractats per algunas funcions, serán novas en Barcelona y constan de un sol acte, porque aixís la empresa podrá combinar los espectáculos de modo que una mateixa funció participi de part còmica, presentantse al objecte alguns balls en que prendrà part la senyoreta Candetta. Entre otras forman lo repertori las que se titulan *Desde el cielo*, *El gladiador de Rávena*, *La torre de Talavera*, *La casa de campo*, *Dos hijos*, *Sofrinia*, *Una sospecha* y *La abdicación de una reina*.<sup>372</sup>

Entre aquestes obres descrites, en aquest cas, no hi destacava cap en català, tot i que la notícia recollia que aquell mateix dia el Bon Retiro representava una obra inèdita en una funció commemorativa del “malograda poeta” Francesc de Sales Vidal, *Juvent del dia*.

El fet que *Granotes al cove* no s'estrenés durant aquell estiu fa pensar que no es va arribar a representar al teatre de la plaça Catalunya i que l'obra en tot cas s'hauria representat en alguna funció particular. El 2 de juny d'aquell any *La Crónica de Cataluña* anunciava que s'havia entregat una comèdia en tres actes d'Arús (aquesta peça només en té dos, però altres d'aquell any tan sols un) al Teatre del Bon Retiro, sense especificar-ne el títol:

El conocido escritor don Rosendo Arús y Arderiu, ha entregado á la empresa del teatro del Buen Retiro una comedia en tres actos, que será puesta en escena á la mayor brevedad.<sup>373</sup>

És segurament per no haver estat estrenada en un teatre amb una certa entitat que aquesta obra ha passat desapercebuda en els reculls biogràfics sobre Arús i als catàlegs teatrals.

Convé relacionar aquesta peça amb un obra primerenca d'Arús, *Lo Pla de Palàcio*. Ambdues obres i altres del nostre autor entronquen amb el caràcter burlesc i la picaresca sainetesca de la tradició del teatre popular català precedent, i més concretament pel que fa a la figura del xarlatà, el baladrer o l'arrencaqueixals. Xavier

<sup>371</sup> *El Diluvio*, núm. 213, 31/7/1880, p. 602.

<sup>372</sup> *Diari Català*, núm. 426, 29/7/1880, p. 696.

<sup>373</sup> *La Crónica de Cataluña*, núm. 254, 2/6/1880, p. 2.

Fàbregas va destacar aquests personatges en descriure els sainets catalans de la primera meitat del segle XIX:<sup>374</sup>

...precedents de la segona meitat del segle XVIII: els sainets de la vida picaresca i els sainets de costums de la menestralia. Els primers centren llur atenció sobre els individus que duen una existència marginada; hom n'admira l'enginy que els permet de viure sense treballar, a base d'embulls i trapelleries, i segons siguin aquestes se sent temptat per la indulgència o pel càstig exemplar. Protagonistes d'aquests sainets acostumen d'ésser estudiants, obrers en atur forçós, captaires, pispes, etc. Aquesta galeria de tipus abunda tant a les zones rurals, on més endavant acabarien tipificats per oficis que pressuposen la condició de passavolants –adobadors, marxants, esmolets, terrissaires, pastors, xarlatans, drapaires, com les zones urbanes, on exercien feines eventuais o practicaven la petita delinqüència.

Al manuscrit de *Granotes al cove* s'indica que l'acció es produeix en l'època present i a Barcelona. Les indicacions sobre els personatges, que no compta amb el nom dels actors, són les següents:

|                            |         |
|----------------------------|---------|
| Adelaida                   | 35 anys |
| Dolores                    | 18 “    |
| Cinto                      | 40 “    |
| Damià                      | 40 “    |
| Sr. Pere (pare de Dolores) | 60 “    |
| Mariano (espòs d'Adelaida) | 65 “    |
| Aleix                      | 70 “    |
| Quimet (nòvio de Dolores)  | 20 “    |
| Blay (secretari de Damià)  | 20 “    |
| Benet (porter)             | 60 “    |
| Un municipal               |         |
| Un aprenent                |         |

La peça s'inicia a la “Fonda del Mico.”<sup>375</sup> Les indicacions ens informen que es tracta d'un escenari amb exteriors urbans: “...balcons y finestras practicables. Al fondo la fatxada de la casa del Maqués de Esplugas, porta gran practicable[.] Arbres, pedrissos y fanals.”

En primer terme apareix Cinto, un enllustrador de sabates que es troba a l'entrada de la fonda, i que al costat té “las cordas ab la xapa que duhen els camalichs de plasa.” En aquell moment arriba Quimet, buscant aquella fonda, i per fi troba Dolores, la seva xicota, que s'hi allotja i que ha sortit al balcó a prendre l'aire. El comentari murri de Cinto, que observa l'escena dels dos promesos, és “Ola, ola en Pablo y

<sup>374</sup> Xavier FÀBREGAS. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, p. 122-123, sobre la figurà del xarlatà i els precedents en els sainets de la primera part del segle XIX: També SERRÀ CAMPINS, Antoni. *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*. FÀBREGAS, Xavier, *Sainets de la vida picaresca*.

<sup>375</sup> Sobre possibles connotacions de la imatge del mico que designa aquesta la fonda, V. X. VALL, “Representacions visuals catalanes del darwinisme durant el segle XIX”, *Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica*, vol. 8, 2015, p. 85-136.

l'esvarginia", parodiant el cèlebre novel·la de Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virgine*, en versió castellana. Aquesta paròdia grotesca es troba ja a *L'esquella de la torratxa*, de Frederic Soler.<sup>376</sup>

El diàleg entre els dos enamorats ja mostra els recursos lingüístics amb humor que abunden en aquesta obra. Quimet respon a Dolores, que s'ha sobtat de trobar-se'l a Barcelona: "Dispensa... no 's casualitat. Tu vas marchá ahí ab l'ultim tren, yo avui ab lo primer"; o "T'he seguit[.] Te seguiré y 't seguiré fins á l'altre part de mon... Ya veurás probaho, vestenthi..."

Quimet ha arribat des de Cervera per trobar-se amb la noia i davant l'oposició paterna, s'ha enginyat una excusa per veure-la: portar la maleta plena de roba del senyor Pere, el pare de la noia, que li ha proporcionat la seva muller. Dolores, però, l'adverteix que l'han duta a Barcelona perquè el pare vol casar-la amb un metge, que té el renom de Doctor Cataplasma. Quimet, perseverant, li assegura que no es portarà a terme el matrimoni forçat i que cantarà les quaranta al pare.

Com Dolores sent soroll dins l'habitació i tem que sigui el pare, torna a entrar dins, moment en què Quimet s'enfila al pedrís de la façana i és amonestat per un policia municipal, que s'expressa una barreja de català i castellà, una representació tòpica d'aquest cos: "El banch es para sentarse. Y no se permiten grupos ni prédicas sin licencias del alcalde..."<sup>377</sup>

Quan l'enllustrador, Cinto, escolta la referència sobre Cervera, d'on procedeixen els dos joves i també ell, para l'orella a la conversa. I hi intervé amb un comentari burleta quan ha marxat el municipal:

Cinto— Vol que li porti?  
Quimet— Qué? (Mirantse ell ab estrañesa)  
Cinto— 'L pató qu' ha tirat á aquella noya...  
Quimet— Per xo no necessito ningú.. (s'en va)  
Cinto— Be, ja ho deya, no te d'agraviarse.  
(Escena I)

A la següent escena Cinto medita sobre el nom que ha sentit i dedueix que "Jo hi tinch tres oncles d'aquest nom. Será un d'ells[,] ja que no hi ha cap mes Torras á

---

<sup>376</sup> Imp. El Porvenir, 1885, p. 36.

<sup>377</sup> Diverses publicacions han tractat l'arquetip del guàrdia urbà de Barcelona anomenat "Xanxes", per deformació del cognom Sánchez, o que parla "xanxes", una barreja entre català i castellà, però s'han centrat especialment en el període dels primers anys del segle XX i a la premsa satírica republicana o catalanista. Aquest terme, però, ja era present a finals del segle XIX i designava els policies locals de Barcelona que parlaven com aquest personatge de *Granotes al cove*. A. MARCH, "Los nostres Xanxes", *La Esquella de la Torratxa*, núm. 675, del 19/12/1891, p. 804-806, és una mostra representativa de la figura dels "Xanxes."

Cervera.” Poc després entren en escena els dos personatges que mouen les ensarronades i la picaresca de l’obra, Damià i Blai, carregats amb una maleta i un timbal. Els han fet fora de la Fonda del Mico perquè no pagaven i es troben al carrer. Damià tranquil·litza el seu company amb una probable sortida i amb un discurs que d’entrada ja el caracteritza com el personatge xarlatà i entabanador:

–Calma Blay calma. Vaig á buscar un altre domicili: Per no haver d’anar á lloguer ja tenia ganas de comprar una casa pero las fincas donan tan poch: ‘ls lloguers abandonats, les contribucions fins als núvols, ‘l govern s’ho mena tot...

(Escena II)

El diàleg entre els dos expulsats de la fonda esdevé una discussió, perquè Blai li reclama els diners. Damià censura el seu company, com a veterà engalipador, amb uns copets a l’espatlla com a comiat i el comentari “Jo’ m creya qu’ erats un artista. No ets mes qu’ un instrument.” (Escena II)

Poc després es produeix la topada de Damià amb Cinto, perquè l’enllustrador llença una sabata que se li ha foradat i que rebota amb el timbal del xarlatà. Però l’incident afavoreix la retrobada entre dos vells coneguts. Cinto el reconeix com “lo célebre dentista...”, i Damià invoca una amistat retòrica per demanar-li diners: “Oh, amistat, santa amistat, sublime... ¿tens quatre duros qu’ em deixis...?” Cinto, tot i recriminar-li que sigui “tan miserable”, se sobta que hagi perdut el seu antic estatus: “...jo que t’hi vist de frach dalt d’un cotxe?” Damià li exposa els mals resultats de la seva anterior ocupació fraudulenta, metge homeopàtic:<sup>378</sup>

Negoci perdut... L’homeopatia m’ha segat l’[h]erba sota ‘ls peus... per lot tant m’hi vist precisat á cambiar de rumbo. Ara pot ser que ‘m dediqui á tocar ‘l piano.

(Escena III)

Les explicacions del xarlatà a les preguntes del seu antic company són un seguit de recursos basats en la ironia verbal que, com l’equivoc, la hipèrbole, la paradoxa o el contrast, Damià reproduïx al llarg de l’obra: per explicar per què viu al carrer des d’aquell moment exposa que “Ho faig per estar mes ampla”; i que no va triar viure en un pis perquè “...á n’el pis no’t donan de menjar y á la fonda si.” Damià s’excusa que “Encare he trobat un fondista decent, m’ha tret, si, pero no se m’ha quedat la maleta.” Una maleta, la del passavolant, plena de remeis miraculosos i d’escepticisme polític:

---

<sup>378</sup> C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra*, p 257, en relació a la imatge de l’homeopatia al teatre del XIX, concretament la referència a *Si us pla per forca alòpates i homeòpates*, de Frederic Soler. També Francesc de Sales Vidal, per exemple, recollia aquest la implantació a Catalunya d’aquest corrent mèdic a la sarsuela *Pauleta la planxadora* (1876): “No hi ha estoig d’homeopatia, / ni hi ha pot d’apotecari / ni botiga d’herbolari / que em curi aquesta malaltia.” V. Josep Maria RÀFOLS, *Retrat 31. Francesc de Sales Vidal*, Vilanova i la Geltrú, Ajuntament de Vilanova i la Geltrú, 2005, p. 25

D'herbas y 'ls catorze tomos d'una obra qu' indica 'ls medis per millorar la hisenda espanyola. Total res.

(Escena III)

Precisament la maleta és l'element escènic que aporta el dinamisme a *Granotes al cove*, en què l'acció se sosté a partir de l'equívoc-robatori de les maletes, un recurs que potser delata el deute amb la tradició dramàtica castellana.

Cinto li explica que va haver de marxar de Cervera per una qüestió d'amor: estava enamorat d'Adelaida però no va casar-s'hi perquè no tenia prou patrimoni. Aleshores el jove va resoldre marxar ben lluny, a Cuba, i va malvendre uns terrenys a un altre tiet de Cervera, l'Aleix. Cinto havia decidit fer negoci a Cuba amb "una cosa cultivada desde l'infancia. Sabia patinar", idea que mereix l'acceptació del xarlatà: "Oh! Es va molt lluny patinant!" Cinto s'hi va arruïnar i no va poder portar a terme el negoci a l'Havana perquè "...encare que sentis á dir que els pesos y las onzas van á puntadas de peu, sense quartos no donan res"; i explica que aleshores va tornar a Barcelona "á peu" i que va aprendre l'ofici d'enllustrador ("...aquesta industria") al vapor de retorn.<sup>379</sup>

Cinto li explica que quan va arribar a Cervera va trobar que Adelaida estava ja casada amb un oncle i que, en total, hi té tres oncles, que són els més rics del poble, una informació que desvetlla l'interès al xarlatà, que li proposa que tots dos s'associïn. Quan l'enllustrador li respon amb incredulitat que són "Dos perduts", Damià li replica que "Es lo modo de guanyar..." A la conversa Cinto també li explica que un dels oncles és a Barcelona, a la fonda, tal i com ha descobert poc abans. Alguns moments del diàleg, d'altra banda, són pujats de to i carregats d'ambigüitat:

Cinto– Si[,] tres ne tinch.

Damià– Tres? Un terno d'oncles. ¿Y se la passen?

Cinto– 'L qué?

Damià– Vull dir si estan en bona posició... ep, quant dormen, parlo metàlicament.

(Escena III)

A l'escena quarta Cinto, animat pel xarlatà, acudeix a saludar l'oncle Pere i la cosina Dolores, atribolada pel pare amb renys i retrets de persona gran i que surten de la fonda. Quan li explica a l'oncle que ha retornat de l'Havana perquè hi feia massa calor i que havia tornat "sense una malla", se'l treu del damunt amb el comentari "Vetaqui ahont porta la mala conducta, la ociositat... Tu no serás may res, trevalla, busca trevall",

---

<sup>379</sup> La resposta de Damià quan l'enllustrador explica la decisió de retorn a Barcelona en vaixell és: "Com la del romanso, de cap á mar..." Aquesta expressió fa pensar en la comèdia *De cap a mar*, estrenada el 1880. *El Diluvio*, núm. 170, 18/6/1880, p. 4758.

i li dona una moneda, fet que ofèn el nebot. Oncle i nebot s'encaren en una discussió per la miserable moneda que l'hi ha donat, amb indignació de la noia; i el senyor Pere el tracta de "vagabund" i l'amenaça que cridarà a la policia: "...no som á Cervera [,] aquí hi ha municipals y 't portaran á Ca la Ciutat..."

Més endavant Dolores porta un moneder amb diners al seu cosí, contrariada per la cruel actitud del seu pare. Damià, àvid, convenç el seu soci perquè apliqui les normes de la societat i comparteixi els diners del moneder. Després de discutir el percentatge que correspon a cadascú, satisfet li respon "Está bé, tu comprens la germanitat."

A l'escena sisena, després que aparegui Quimet que porta la maleta, Damià es justifica per romandre al carrer quan Cinto hi entra per acompanyar Quimet: "Aquí mateix, no surto de casa... com corren tants lladregots me quedaré a guardá 'l pis." A la següent escena realitza un monòleg sobre les seves preocupacions i la situació en què es troba i en què apareix el socialisme per exemplificar que la riquesa està mal repartida:

Oh y es precis que busqui ahont ficarme. Estant aquí m'esposo á que la policia invaeixi 'l meu domicili... Y pensar que per tots cantons s'edifican casas de pedra picada y fins de marmol y jo no tinch ni una barraca d'estoras. Esta molt mal repartit, el socialisme es una gran cosa pero may ve d'hora.

(Escena VII)

Poc després troba Benet davant mateix, un antic client que reconeix Damià com el doctor Llanceta, el títol que emprava quan exercia d'arrencaqueixals. Benet és el porter-criat d'un palau del marquès d'Esplugues, que s'avorreix ("tot solet com un óliva...") en una casa tan gran, ara que els senyors són a Madrid. Damià, després d'explicar-li que ja no viu a la fonda perquè és "molt cursi", "tot, tan petit... tan mal amoblat y una concurrencia tan poch distingida...", li fa creure que viure sol en una casa el pot fer "caure en una hipondria..." Benet, davant el diagnòstic i els falsos símptomes que li indica Damià, accedeix que el seu antic dentista vagi a viure amb ell al palau mentre no arribi el marquès; i tot i les primeres reticències, convenç del criat: "Entretinguis ab aquets escrupols y 'l que sabrá el seu amo, es que l'han dut al cementiri." (Escena VIII) Els arguments mèdics de Damià són fulminants per convèncer-lo del seguiment a domicili i del fet que ell i un amic hi vagin a viure. Un d'aquests arguments inclou una referència als "veteranos", figura molt recurrent i objecte de mofa a moltes comèdies arusianes:

No te d'agrahirme, la professió á que estich dedicat m'obliga á sacrificarme pel procsim. Desd 'are, deseguida m'instalo en el palacio. A vosté li faltan distraccions, segur que li agradan las arts, las armas, la música. Tots los porters són ó han sigut

veteranos. Jo li faré vení un amich que toca 'l timbal á la perfecció, ja sentirá quins redoblants.

(Escena VIII)

A la següent escena arriba Cinto amb la maleta del seu oncle, que Quimet li ha deixat un moment. Quan es retroben els tres personatges i després d'escorcollar-la, Damià porta a terme el canvi de maletes i explica al jove, que ha notat que ara pesa menys, que “No, es que la duyas malament y se 't fa mes lleugé 'l pes perque ara te l'he posada en perfecte equilibri.” Damià, en un apart, avança les intencions reparadores que ha encetat amb l'intercanvi de maletes: “Aixo es á compte, despres ja vindran las partidas d'importancia.” (Escena XI)

Blai retorna de nou, a l'escena dotzena, i es retroba amb Damià, que li anuncia, després de retrets mutus, que ja tenen casa per viure-hi (el palau), gràcies al seu esforç. Un esforç que li serveix per autoelogiar-se amb la retòrica habitual: “La prosperitat, el millorament de l'especie humana ha sigut lo sol objecte de tota la meva vida. ¿Veus aqueixa casa? Es un palacio... á dintre d'ell tot está en moviment per arreglar un tiberi...” (Escena XIII)

Amb el retorn de Cinto, i front les suspicàcies de Blai, Damià els presenta i li explica que està “preparant un entremés y tu m'has de fé 'l protagonista.” En aquest moment se senten crits a la fonda, perquè s'ha descobert el canvi de maletes.

A l'escena vintena el senyor Pere esbronca Quimet perquè el contingut de la maleta és un altre: ja no conté la luxosa roba sinó les herbes i la paperassa del xarlatà. Pere, a més a més, l'acusa d'interessat: “...anar detrás de nosaltres per atrapá 'l dot de la Dolores, no t'ho creguis: jo 't conech. No l'he criada per darla á un perdut com tu...”; i assegura que la casarà amb el doctor, una idea que horroritza la noia, ja que s'hauria d'anomenar “la señora Cataplasma.” La discussió per la maleta i per la imposició del matrimoni porten Quimet a amenaçar el senyor Pere amb una acció extravagant: després d'acusar-lo de bàrbar i de cruel li adverteix que empaperarà les parets de Cervera amb el text “Torras bárbaro...”, tal i com hi ha cartells a Barcelona amb el text “Guix á Vidal de Solares 400 duros.” El senyor Pere, després de l'acalorada discussió, torna a mostrar el seu caràcter mesquí amb un comentari a la filla:

Estich impresionat. Ara pendria ab gust y 'm sentaria be un bolado ab quatre gotas d'aiguanaf, pero em fan pagar sis cuartos...

(Escena XVI)

L'arribada de Blai a la fonda amb una carta canvia els plans de matrimoni per a Dolores. El remitent és el Duch dels pesos i tal i com indica Blai viu al palau del davant.



A l'escena setzena es mostra un senyor Pere sorprès per la invitació, que creu que es deu al fet que paga una alta contribució. La sorpresa –i el desvetllament de l'ambició– és major quan descobreix que el duc és el seu nebot, Cinto.

Poc després Damià, des de davant de la porta del palau, fa veure que ordena que el duc no surti de casa i que encarrega cinc dotzenes de sangoneres. Aquest fet desperta l'interès del senyor Pere, i de Dolores, que espera que aquesta novetat pugui canviar la seva situació i pugui casar-se amb en Quimet. El senyor Pere, tothora autoritari i poc comprensiu amb la seva filla, li ordena que es tanqui a l'habitació, perquè ell surt a esbrinar què li passa a el nebot-duc.

Damià i el senyor Pere mantenen una conversa a l'escena divuitena, en què el xarlatà teatralitza un paper de metge prestigiós i amoïnat per l'estat de salut extrem del seu pacient. L'oncle li exposa els vincles familiars amb el duc i Damià li fa veure que està molt atrafegat perquè l'esperen “el general, el governador, el bisbe, l'alcalde y altres personalitats...”, perquè el dia abans “s doná un banquet y tots ne sufren las consecuencias...” (Escena XVIII) Damià, d'altra banda, li confirma la veracitat que el seu nebot és duc i és molt ric: “Duch de primera classe... Llegitim, pur y sens mescla. Es un titol concedit per las immensas sumas que te deixadas al Estat.” Una fortuna que, li fa creure que va acumular a la seva estada a Cuba, on Damià portava a terme unes estrambòtiques investigacions científiques:

Allí 'ns varem coneixe. Yo hi era encarregat d'una missió científica. A estudiar una nova especie de pastanagas, qu 'allí 's cullen: los meus estudis han sigut beneficiosos puig al venir he dotat á la Peninsula de la nova planta.

(Escena XVIII)

En aquest escena el senyor Pere fa observar que la levita que duu posada el metge és idèntica a la seva, la que contenia la maleta extraviada. Al llarg de l'obra farà més observacions sobre altres peces de vestir coincidents amb les seves. La seva preocupació, però, és una altra: la invitació que ha rebut, i saber si el seu nebot s'ha enfadat amb ell i l'estat de la seva salut, que Damià confirma que és molt dolent. El senyor Pere creu que el fet que l'hagin convidat és un bon senyal, però Damià li respon, per tal d'introduir l'esquer de l'herència: “Si per festas está, infelis: millor fora que 's disposes á fè 'l testament.” L'explicació del xarlatà sobre l'estat de salut del duc és embrollada:

Com explicarli? Moltas complicacions... Porta l'origen d'una enfermetat climatòrica que jo combato per medi de vegetals, de substancias hidrogenadas combinantho ab materias fosforescentas é incalcáreas y ab eficás cooperació de la hidroterapia.

(Escena XVIII)

El diagnòstic de Damià sobre el duc és lapidari: malgrat les seves cures, està molt pròxim a la mort perquè, a més a més de la malaltia “Té un cap tan destornillat... comet unas imprudencias... y despres fá un us inmoderat del rom.” (Escena XVIII) Però la suposada salut precària no li impedeix adquirir la petaca de tabac de l'oncle Pere, que amb pesar li regala pensant que així farà mèrits en una pròxima l'herència. L'engalipada, amb els consells i l'autoritat mèdica de Damià, consisteix a recomanar als oncles que li facin bons regals (posteriorment ho fa amb els restants, per provocar una competència sobre qui concedeix el regal més valuós per guanyar-se l'estima i l'herència del nebot). Cinto, en el paper de malalt que desvaria, s'aprofita de la circumstància per venjar-se'n i escarneix els oncles, que titlla d'avars i de lletjos en els seus comentaris.

L'acte segon, que es porta a terme dins del palau “ricament amoblat” del marquès d'Esplugues, s'inicia amb un monòleg de Dolores, que escolta per esbrinar què està passant rere la porta on es troba Cinto; i que es mostra sorpresa pel canvi d'actitud del seu pare, que poc abans menyspreava el seu nebot i ara “...no l'abandona un moment y aixó es admirable...” Dolores també anuncia que els altres dos oncles de Cervera estan de camí a Barcelona, i es lamenta que quan el nebot era pobre ningú el recordava i que ara “qu' es veu qu' es millonari tota la parentela n'está orgullosa...”

Tot seguit arriba Aleix, un altre oncle de Cervera, que coincideix amb la neboda Dolores. Aquest oncle ja està assabentat pel fals doctor Llanceta que Cinto més s'estima “prendrens quedonarnen.” La neboda li aclareix, reproduint la versió de Damià, que “Es propi dels malalts tenir manias estranyas”, i que per aquest motiu el pare ja li ha comprat mocadors, un bastó amb el puny d'or i canelobres de plata “per complaurel.” Fet que desperta els recels d'Aleix, que en un apart expressa que el seu germà és un intrigant i que ell s'ha quedat curt amb els regals que hi portava.

A la següent escena arriba el tercer oncle, en Mariano, acompanyat de la seva dona Adelaida, a qui tracta amb arrogància perquè havia mantingut un flirteig amb el seu nebot Cinto. Mariano, com els altres oncles, també es mostra gasiu i expressa els recels envers el seu germà pel destí de l'herència. Replica a la seva neboda Dolores, durant la conversa, que a Pere “...si 'l deixan fe 's clava tota la herencia... y jo vuy la part que 'm toca.” Davant l'interès d'Adelaida pel seu nebot, el marit deixa clar que coneix tota la relació anterior i que no se sent gelós perquè compta que el Cinto morirà aviat:

Cuida de no interessarhi massa. A fe que tinch ben sabut el[s] teus antecedents ab el tal nevodet... l'amor qu 'os duyan, las tontadas que feyan... No 't pensis per 'xo que n'estiga gelós... el pobre está á punt de fer á tots... á ser d'aquest modo no sortias de Cervera. No soch tonto encare...!

(Escena III, Acte II)

Adelaiada i Dolores comparteixen confidències quan es troben soles, i la dona de Mariano, que és apotecari, parlant en termes d'experiència amorosa, li confessa que “unida ab ell el matrimoni me fa l'efecte d'una pildora.” (Escena III, Acte IV) Per la seva banda Dolores li relata la preocupació que el seu pare la vol fer casar amb el doctor Cataplasma, una circumstància que es resol quan arriba Quimet i els explica que el pare ha trencat amb aquest metge amb qui la volien casar perquè Damià l'ha convençut que és un “tros de quoniam, un menescal.” Adelaida adreça un darrer consell als dos enamorats: “Voleu estimarvos sempre? No os caseu may”, recomanació que no agrada als dos joves. (Escena VI, Acte II)

A l'escena següent s'hi presenten els tres oncles, mentre Quimet s'esmuny per esbrinar com s'ha produït el canvi de la maleta. Els tres Torras interpreten un plany pel nebot, laments superficials que ben aviat varien a un desig perquè expiri ben aviat: “Mariano– Francament, per ell fora millor acabar d'una vegada.” I tot seguit porten a terme una discussió sobre la legitimitat de l'herència en benefici de cadascun d'ells. En arribar Damià (Escena VII) els amonesta per l'escàndol ocasionat prop de la cambra del malalt, i justament, en paraules seves, “En el moment en que 'l senyor duch acaba de clourer 'ls ulls...” Una informació que tot seguit refreda amb un trencament d'expectatives per als tres oncles, àvids per repartir-se el fals patrimoni: “Per dormir.” (Escena VII, està repetida)

Damià trasllada als tres oncles que els regals per al malalt han estat dels seu grat, i els enllepoleix per tal que competeixin per abocar-hi més recursos. En aquest sentit assevera que a Cinto li resten poques hores de vida i que com a metge només pot comptar amb un darrer intent: “Un remei violent que 'l curi ó que se'l emporti.” Com a tàctica per engalipar-los i generar-hi més interès els fa creure que la voluntat de Cinto era deixar el testament a favor seu, però que Damià, en un acte de falsa modèstia, rebutja, perquè:

Per mi la herencia es una miseria... y no volentla jo li he aconsellat que la deixés á vostres. Ell no ha dit si ni no pero té empenyo en otorgar testament.

(Escena VII, Acte II)

A les següent escenes Blai comunica a Damià que el malalt té molta fam, i el xarlatà, per tal d'aconseguir un bon àpat, trasllada aquesta voluntat als oncles: “El duch acaba de despertar y ja la seva imaginació lo fa creurers en plena salut... fins se figura que te gana... M’ha fet demanar alguna coseta...” (Escena IX, Acte II) Quan Mariano marxa a comprar menjars substanciosos per al malalt, Damià i els altres dos oncles conversen sobre la relació d’Adelaida amb el nebot, amb una insinuació pujada de to en què es torna a reproduir el trencament d’expectatives:

Damià– Ecco! Aquest amor de noys, lluny d’estingirse es encare en lo duch més intens... [...]

Pere– Está bé per pensá en aquestas xinplerias!

Damià– No hi está de cert, mes hi pensa, efecte de la debilitat, te lo severell ple d’ilusions, sols pensa en projectes quimerichs... Mirin, ahi mateix me deya: “Doctor, d’aquí poch dias... quant ja estaré curat.... (somrient)

Pere– Qu ‘ho espri.

Aleix– Sí, sí

Damià– (seguint) “Quant ja estaré curat... vuy donar un esplendit banquet...

(Escena X, Acte II)

El següent pas de Damià en l’ensarronada és demanar dotzenes de coberts, i remarca que seria contraproduent contrariar-lo en aquesta fase de la “monomania”, que ara es concreta en “un afany de desitj de plata...” Malgrat algunes reserves, dos dels oncles acudeixen corrents a comprar-li les dotzenes de jocs de cobert de plata. Aleix resta amb Damià, i serà víctima d’un altre engany: fer-li signar una escriptura de retorn d’ “...aquella mica de terreno y la caseta qu’ ell posehia y vosté se li va quedar al anarsen á l’Habana.” Per acontentar el malalt i per ser el beneficiari del testament, Aleix s’hi avé amb moltes reticències, i cedeix la casa i el terreny de Cervera que havia comprat en termes d’usura al seu nebot desesperat abans de marxar a Cuba. Per fer-ho, el xarlatà recorre a arguments mèdics i a motius sentimentals:

Aviat es comprés, es cosa de la afecció céfalo–cromo–aurifera–retrospectiva del meu noble client. El qu ‘ha viscut en suntuosos palacios somia en l’humil morada en la que vegé transcorrer los seus primers anys... els presseguers del seu hort... los anechs capbussans en lo safreig...

(Escena XI, Acte II)

Més endavant els plans de Damià trontollen quan Cinto s’entesta a sortir a menjar alguna cosa: retreu al seu company que mentre fa de malalt ell “Ab aquestos poch dias t’has posat com un rectó... A mi de tant liquit ja casi estich liquidat.” (Escena XII, Acte II) Però Damià el calma i el convenç amb la nova de l’ensarronada de l’oncle Aleix, gràcies a la qual recuperarà la propietat de Cervera.

A l'escena tretzena retorna el criat del palau, Benet, que els adverteix que el marquès podria arribar aviat. Per aquest motiu Damià li assegura que l'endemà abandonaran la casa. Davant d'aquesta precipitació, Cinto s'obstina que no vol marxar sense haver vist abans Adelaia, perquè "...l' diner no 'm basta: jo vull estimar." A més, cansat de romandre al llit decideix situar-se al sofà, just en el moment en què arriba Pere amb les quatre dotzenes de coberts de plata. Sorprès per trobar el nebot fora del llit, Damià improvisa una nova excusa: "Vaig á galvanisarli la columna vertebral." (Escena XIV, Acte II) L'engany va fent-se més complex a mesura que se succeeixen les escenes i mogut per l'avarícia i la rivalitat entre els oncles. Tot seguit arriba Mariano amb l'àpat fastuós i altres regals (diamants, un anell...) que havia demanat el malalt. Mariano, que és farmacèutic, també porta una ampolla amb "...un remey violent que 'l mati ó que 'l curi", que segons l'oncle, cobejós pel testament, "Fins ha curat caballs!" (Escena XV, Acte II) La sortida de Damià per no tastar i subministrar el sospitós fàrmac és anunciar que Cinto morirà aquell mateix vespre.

Damià, que manifesta que està molt extenuat pel seguiment mèdic del malalt, proposa que les últimes hores de vida Cinto sigui atès per una dona, i concretament Adelaia, ja que Dolores "...es massa jove... li falta practica." Una proposta que sembla encertada a Mariano, i que aixeca les suspicàcies de Pere, perquè "No tindria mes qu 'aprofitarse de la influencia... per emportarsen la poma..." El fet que Adelaia tingui cura del malalt enceta una discussió entre els dos oncles per les insinuacions de Pere respecte a la relació entre nebot i tieta: "Preguntaho per Cervera."<sup>380</sup> (Escena XVI, Acte II).

A l'escena divuitena els dos farsants fan beure la medecina de Mariano a l'altre oncle, Aleix, a partir del suggeriment Cinto, que diu que "si algú la tastava davant meu, això 'm donaria ànimo...", i que Damià excusa que no pot tastar-la perquè "Una cosa es receptá y un' altre prendre." Aleix acaba bevent-se'n tot el got, i comença tenir símptomes d'indisposició quan descobreix que l'ha confeccionada el seu germà, del qual creu que "De segur que hi ha barrejat alguna substancia venenosa..." (Escena XVIII, Acte II)

Poc després apareixen Adelaia i el seu marit Mariano, acusat per Aleix d'enverinar-lo; Damià, quan Aleix reclama un antídoto al seu germà apotecari, li indica

---

<sup>380</sup> L'obsessió de Cinto per Adelaia fa expressar un cert escepticisme de Damià sobre l'amor: "Oh! amor! Ja pot haberhi una república universal[,] tu sempre serás el rey dels imbécils!" (Escena XVII, Acte II)

que no cal i que acudeixi “Al cap-de-vall del corredor á l’esquerra.”<sup>381</sup> Quan Adelaida i el malalt resten sols, perquè Mariano ha anat a buscar el notari que ha de signar el testament, i Damià a preparar la fugida, Cinto li explica que es troba bé: “Mes fort y robust que las pilastras de la Llotja y t’estimo y te idolatro d’una manera analog...” Adelaida li ha confessat el seu amor poc abans, creient-lo moribund. Però en veure’l perfectament sa li proposa que “Tant de bo que ab la riquesa poguessis comprar la meua llibertat...” La resposta de Damià és “oh, dona d’una altre época... tu no ets d’aquest sigle... tu ets digne de la adoració.” (Escena XXI, Acte II)

A l’escena vint-i-dosena Quimet descobreix els dos amants des de la porta i fa el comentari “...el malalt fent de Tenorio...” També reconeix Cinto com el responsable del canvi de maletes. Per altra banda, Cinto explica tota la veritat a Adelaida, els enganys al palau i la precària situació econòmica en què ha viscut, tot i que ara ja és “propietari” i podrà tornar a viure prop d’ella, a la casa recuperada de Cervera. I Adelaida li promet tornar amb ell, convençuda que enviudarà aviat: “N’estich segura... M’ho han fet saber tantas gitanas com m’han dit la bona ventura.” (Escena XXII, Acte II)

En aquest moment arriba Damià i els anuncia que ja ho té tot preparat per enllestir la fugida:

Basta, basta... Lo triumvirat dels teus oncles ve estalonantme. Tot ho tinch preparat y ‘ls paquets fets. Nostre insigne complice en Benet ha rebut la seva consigna. Tu vesten al llit, tapat amb los llensols y fes el mort com un gosset d’aquells qu ‘ensenyan.

Els tres oncles arriben discutint-se entre ells, i troben Damià i Adelaida plorant per la mort simulada de Cinto. A la situació tràgica s’hi afegeixen els tres oncles amb plors i laments fingits (“Un xicot qu ‘es feya estimar”, “De tan bona pasta”, “Un noy tan perfecte.”). Damià els revela que té coneixement que ha deixat el testament sota el coixí, i es fa càrrec de portar-los-el perquè és “...l’únich deber que em resta cumplir.” I després d’arreplegar els darrers regals (culleretes i un cullerot de plata) entra a la cambra del fals difunt.

Quimet entra en escena i explica al senyor Pere, que es troba amb els altres oncles i Adelaida, que l’home que va canviar la maleta és en Cinto i que ha descobert per uns veïns que el palau en realitat és la residència del marquès d’Esplugues. Malgrat la incredulitat del senyor Pere (“Vil impostor... atrevirse á dir que ‘l noble Duch...” i el rebuig que sent pel pretendent de la seva filla, Quimet els convenç amb una darrera

---

<sup>381</sup> Convé relacionar aquesta escena amb la tradició escatològica en la literatura catalana i de manera més concreta i contemporània a l’autor amb l’obra primerenca de Frederic Soler *Les pindoies d’Holloway o la pau d’Espanya* (1860).

dada: Cinto no està mort i l'acaba de veure intimant amb Adelaida, que de seguida aclareix amb un rampell d'orgull que:

En Cinto es viu, gosa de salut perfecta, s'ha divertit ab vostés, ha castigat la seva avaricia y jó cerebro molt la seva ocurrencia. (Escena XXVI, Acte II)

Els tres oncles enganyats reaccionen de diferent manera: Pere exclama “Quina partida!”, Mariano exigeix que “Te de corre ‘l bastó”, mentre Aleix cau assegut a la cadira pel malestar de la medecina i assegura que “...d'aquesta no ‘m surto.” En la indignació per l'engany cadascun enumera els objectes valuosos i els diners invertits per complaure el nebot malalt. Quan poc després Benet els adverteix que el marquès d'Esplugues arriba en cinc minuts i han d'abandonar el palau, perquè el marquès real és “Un home tan serio... los creurá lladres... prou dórmen á la presó”, tots fugen acompanyats per Quimet, que creu que per fi s'ha guanyat el reconeixement del pare de Dolores: “Aquest cop me l'he fet sogre.” (Escena XXVII, Acte II)

A la darrera escena Damià i Cinto, que restaven amagats, surten amb la complicitat del criat, carregats amb maletes i paquets. Cinto expressa que “Ja está feta la jugada” i que marxa cap a Cervera.<sup>382</sup> Damià, en canvi, fent gala del seu ofici de xarlatà i estafador, anuncia que és hora de vendre-ho tot i de gastar-se els diners. Tots dos realitzen un comiat adreçat al públic:

(adelantanse al publich y mirant endetrás recelos)

Damià— Ja ‘m dispensaran. Pot veni ‘l Marqués y...

Cinto— Ah! So'l vehuen memorias. [?]

Damià— Y un petó als nens.

---

<sup>382</sup> El fet que Rossend Arús hagi escollit la població de Cervera és significatiu, pel fet que una persona molt pròxima i col·laborador d'Arús, l'advocat Agustí Trilla i Alcover, era fill d'aquesta població. Precisament Trilla, que també fou membre de la Jove Catalunya i col·laborador de *La Gramalla*, va ser iniciat a la maçoneria per Rossend Arús. Ambdós van fundar també la revista de tauromàquia *Pepe-Hillo* (1874). Ramon Maria XUCLÀ COMAS, “Agustí Trilla i Alcover i la maçoneria a Cervera”, A *Miscel·lània cerverina*, núm. 21, Cervera, Centre Municipal de Cultura, 2011, p. 37-78

#### 4.2.9. *Un pas de comèdia. Entreteniment en 3 estones i en vers català (1878)*

Se'n conserva dos manuscrits a la BPA (VI-12/13), un d'autògraf de tres lligalls, en paper reciclat, que té per títol *Una olla de cols* i a sota en petit *Un pas de comedia*. Al lligall del tercer acte el títol “Una olla de cols” i “Un desgavell” apareixen ratllats. El segon manuscrit, exemplar de copista amb lletra rodona, només conté el títol *Un pas de comèdia. Entreteniment en 3 estones escrit en vers català* i amb l'any 1878 als tres lligalls. D'altra banda, n' existeixen dos manuscrit a l'AB, un dels quals és una còpia destinada potser a la representació, sense signatura del copista (921/3), i un altre (1047) escrit en fulls reciclats sobretot amb exercicis de geometria o rebuts, que ens han aportat una dada important: apareixen escrits els anys 1879 i 1880, fet que apunta a la idea que l'obra fou representada cap a l'any 1880.<sup>383</sup>

Desconeixem en quins teatres es va estrenar i representar aquesta obra. L'autor no va anotar al seu llistat d'obres la data ni el lloc on va ser estrenada, com en alguns altres casos. Entre els retalls de premsa que es conserven a la BPA (guardats per l'autor) no hi ha cap referència a aquest títol. Podem suposar, com en altres casos, que s'hauria estrenat en una funció particular. Apareix referenciada per Elías de Molins al *Diccionario biográfico de escritores y artistas catalanes*, sense cap informació més.<sup>384</sup>

Existeix una obra homònima anterior a la peça de Rossend Arús, *Un Pas de comedia: joguina còmica en un acte y en vers*, de Lluís Sendra i Puig (amb el pseudònim de “Lluís Ardnés”, inversió del seu cognom), estrenada i editada el 1873, que va ser representada durant molts anys.

A les indicacions dels manuscrits d'*Un pas de comèdia* d'Arús no apareixen els noms dels actors que van realitzar la funció. Al costat del nom (i alguns casos cognom) de cada personatge hi ha una indicació amb l'ofici de cadascú:

Domingo Casas – Hisendat  
Pere –

---

<sup>383</sup> Es tracta del ms. 1047, elaborat sobre unes llibretes reciclades d'exercicis de dibuix tècnic i geometria a la primera part i de comptabilitat a la segona meitat del manuscrit. Per exemple, al f. 127v hi trobem escrit, amb l'encapçalament “1880”, un “Recibos del juzgado y autos de mismo.” I al f.123v el text “Recibos de cantidas cotizadas á/c de alquileres vencidos de D<sup>a</sup> Pilar Vidal, de la casa calle Abaixadors n 10 segun las fechas que se espresan á continuación”, que abasten del mes d'octubre de 1878 i el gener de 1879. Al f. 104v, però, s'aprofita la portada *Lo que son les donas. Monolech còmic escrit en vers per Un que ningu'l coneix*, que s'hi atribueix a B. Montagut. Si es tractés de Benvingut Montagut Font la data del ms. hauria de ser molt posterior.

<sup>384</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 175.



|                   |                |
|-------------------|----------------|
| Salvador –        | Mestre de noys |
| Climent Anglada – |                |
| Mateu Rius –      |                |
| Nofre –           | Criat          |
| D Pepa –          | Senyora        |
| Riteta –          | sa filla       |
| Quima –           | minyona        |

“L’escena passa en Barcelona–epoca actual.” La peça, escrita en versos heptasíl·labs, s’inicia en un saló fosc en què no hi ha ningú fins que apareix Domingo, vestit amb un pardessus i que arriba xop del carrer. En entrar a la seva cambra tot seguit arriba Climent, que fa els mateixos moviments que l’anterior i camina descalç. Poc després apareix Nofre, que subjecta un plomall mentre es corda la corbata. Nofre, tot sol, executa un monòleg en què se’ns presenta com a criat murri, sobretot a l’estil del *donaire*.<sup>385</sup>

Estich be en aquesta casa,  
me la passo com un rey;  
  
taula de festa major,  
bon llit... cambrera maca...¡ey!  
no es pas que jo... De cap modo,  
ni podria... só promés:  
pero tant per tant m’agrada  
que ‘m rodeijin angelets...!  
(Ha encés ja’l puro)  
Bon cigarro! De altre part  
jo no semblo de servey  
Don Domingo m’es padri,  
li só fillol... y després  
aqui regna la virtut,  
tothom vá pel cami dret.

(Escena I)

Nofre es desperta matiner i la primera cosa que fa és fumar-se un dels millors cigars del senyor Domingo, triats entre els que reserva per a ell, per als amics i per al sogre, de major a menor qualitat. Al monòleg també ens posa en antecedents que la senyora i la filla han viatjat a Arenys per visitar una tieta malalta. I que Climent, un hoste a la casa, conviu amb ells perquè “Don Domingo / no viuria á no ser ell.” Poc després, a la segona escena, apareix Quima, la minyona, que llegeix el *Brusi* per “mirá

<sup>385</sup> La figura o paper del criat graciós o *donaire* és molt recurrent en altres peces de Rossend Arús, com ara a *Boigs fan bitlles*. Quant a aquesta figura, el personatge d’Arús aconsegueix els tres aspectes assenyalats per Miguel Herrero en l’estudi d’aquest rol dramàtic en l’obra de Lope de Vega: “El primer elemento es un tipo de criado confidente y camarada de su señor” [...] “El segundo elemento es el hombre de placer” [...] “El tercer elemento, igualmente tomado de la realidad como los otros dos, es el sentido prosaico, económico y positivista del vulgo...” Miguel HERRERO, *Génesis de la figura del donaire*, Madrid: *Revista de Filología Española*, 1941, p. 47; Luciano GARCÍA LORENZO (coord.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Ed. Fundamentos, 2005.

si á la Canuda / fan ball diumenje vinent.” En trobar-se els dos membres del servei, mantenen una conversa en què ambdós creuen que s’atrauen mútuament. En aquesta escena, per sorpresa, el senyor Domingo crida el criat des de l’altra banda de la casa, motiu pel qual la minyona s’escapoleix i Nofre amaga el cigar a la butxaca, obre el balcó i venta el fum per no ser sorprès.

A l’escena tercera es produeixen situacions còmiques com el fet que a Nofre se li crema el cigar a la butxaca, i ha de dissimular la situació davant el senyor. Però Domingo l’ha cridat per un altre motiu: que faci llevar Climent, una ordre davant la qual el criat respon que “Pensi qu ‘es molt lliberal / que no vol ser matiner.” Després, Domingo porta a terme un monòleg i mostra la preocupació per la prompta arribada de la dona, amb una altra qüestió que el té preocupat, un barret, que compara amb el mite grec: “...Sino vuy qu’ ella m’ atrapi / aquest condemnat barret / que ‘es la espasa de Damocles / suspesa sobre ‘l cap meu.” (Escena III)

Nofre observa el senyor capficat, manipulant un sobre (que té per destinatari “M. Solá – Interior”), i de seguida li fa notar que fa mala cara i que està groc. El criat també li fa insinuacions: “...diria qu ‘aprofitantse / de ser la Senyora á Arenys / vosté á fet aquesta nit / de las sevas...”; un comentari que atenua tot seguit amb el condicional “Jo no ho dich, hi dit diria” en ser amonestat per Domingo. Després de les observacions del criat, la inquietud de Domingo s’accentua encara més (“Es vritat faig mala cara / aixó sols ja’ m descubreix”). I Nofre torna a refregar-li l’assumpte amb proves evidents que aquella nit no ha dormit a casa: el llit està perfectament fet i ha deixat tota la roba molla:

No’n tinch de llana al clatell,  
ha volgut disimular  
y á mi no m’escapa rés...  
Lo que deya aprofitantse  
de ser la Senyora á Arenys

(Escena III)

La solució de Domingo és subornar el servent (“Té, aixó te recordarà / que ‘l silenci es or.”). Però la resposta i l’obstinació de Nofre és, tot prenent la moneda, que “encara... que me la quedi: / li reprovo lo qu ‘ha fet, / mes soch home... y tots los homes / dehuen ajudarse entre ells.” La insistència a voler conèixer els detalls de la nit que ha passat el senyor fora del casa el treuen de polleguera, i expulsa el criat de la sala. Nofre, en un apart, efectua un lament existencial: “Aquest es el mon, aquest. / Ell es el que ‘es porta mal / y á mi se’m clavan ‘ls renys.” (Escena III) A la següent escena, quan arriba Climent, Domingo l’ha de tornar a fer fora “imperiosament” després que insisteixi en la

demanda de complicitat: “Després del passat me creya que fora ‘l seu confident.”  
(Escena IV)

A l’escena cinquena Domingo exposa els seus propòsits a Climent i se’ns assabenta de l’estranya relació de l’hoste amb el senyor, fermada des temps enrere perquè Climent va salvar-li la vida en una ocasió: “Climent, no som dos estranys, / vosté m’ha salvat la vida / y jo oblidarho no puch may.” Un fet que és recordat al llarg de la peça i que Climent demana que no rememori. Domingo, per plantejar-li la situació i la missió que li encarregarà, al·ludeix a aquest vincle, i li confessa que “!Avuy he descarrilat!” Climent ho interpreta en sentit literal (“Altra vegada? Al carril / de Zaragoza?”), un fet que Domingo considera una “candidés” a l’apart. Després d’un diàleg amb sobreentesos i equívocs li confessa els fets comprometedors de la nit anterior, quan havia sortit amb uns amics “de fonda” i havien acabat molt tard i begut més del compte. Domingo, explica, per tal de prendre una mica l’aire després dels excessos gastronòmics, va trobar-se al passeig de Gràcia una noia que se li va adreçar:

molt guapeta y de pochys anys  
y vacilant y encongida,  
me diu que si m’ha aturat  
es porque jo puch prestarli  
un favor de los mes grans.

La súplica de la noia havia estat que li ensenyés el camí a casa, al carrer “del Laurel”, al Poble Sec, ja que no sabia tornar-hi; i Domingo es va oferir a acompanyar-la. De camí per la Rambla va veure “obert un restaurant, / se m’ocurreix preguntarli / si es que ja havia sopat...” Durant el sopar la noia li narra “una existencia horrible / de privacions y treballs...” que entendreix el senyor: que tot i ser una noia molt requerida (“Li han sortit deu mil partits”) va quedar desemparada perquè el promès, “inconstant”, va fugir-li el dia de la vigília de la boda. Domingo, aleshores, li explica:

En fi [,] tanta de franquesa  
entre los dos ha reynat  
qu’ ella m’ha dit lo seu nom,  
y jo procedint igual  
he tingut de fé ‘l mateix  
pero ab trampa, puig no sap  
com me dich, perquè ab molt tino  
lo nom de vosté li he dat  
per evitar comprometrem.

(Escena V)

En la narració Domingo també descriu com, en agafar un cotxe per anar al Poble Sec, la noia va desmaiar-se. I que en anar a cercar un metge va ensopegar a l'escala i es va produir un embolicat incident en què va perdre el seu barret:

La baixaba, quant rellisco  
y com una bala caich  
sobre dos senyors que' estavan  
conversanne alli al portal  
Sense ni mirarmhi gens  
empenta vé, empenta vá,  
fan que perdi l'equilibri  
'l barret per terra 'm cau,  
jo segueixo á n' al barret,  
m'aixeco tot brut de fanch,  
descarrego bofetada  
al primer qu' em ve á las mans  
ell també pert 'l sombrero,  
se 'm dirigeix alterat,  
y 's detura al sentir l'altre  
que diu. "vé un municipal"

(Escena V)

En arribar a casa després de la peripècia Domingo s'adona que el barret que duu no és el seu, i tal i com explica a Climent, com durant aquell any ja n'havia perdut una vintena, com a remei el barret duia fixada una targeta de visita seva. La preocupació del senyor és que la persona que ara té el seu barret acudeixi a casa a tornar-lo, perquè conté les seves dades, i que "Per l'insult, si n'es de gènit / de venir qui es capás, / se m'entera la Senyora / y tenim un daltabaix." L'altre barret, el que s'ha endut erròniament Domingo, també duu una targeta amb l'única referència del cognom "Solà." Per aquest motiu, confiat a localitzar el propietari del barret i resoldre la dificultat amb discreció, demana a Climent que vagi a comprar l'*Indicador* (una publicació amb els noms dels habitants de Barcelona), que contacti amb el dit Solà i que intercedeixi amb prudència en l'intercanvi dels barrets.

Domingo suplica a Climent que entregui la carta i que busqui el propietari del barret a l'*Indicador*: "...en ell per ordre alfabètic / y en columnas á lo llarch / de tots los barcelonins / hi ha los noms de dalt á baix."<sup>386</sup> I li recorda que ha de portar a terme aquesta missió perquè "de la mort m'arrencá brau" i que el gratificarà per aquest favor. Domingo està convençut que l'hoste està enamorat de la seva filla ("com si no hagués vist temps ha / qu 'estima á la meva filla... / pró es tant timit, tant cobart..."), i li prepara

---

<sup>386</sup> Per exemple, existeix una *Guía consultiva ó indicador general de Barcelona y particular de todos los puntos de España, ultramar y extranjero que se suscriban*, Barcelona: Establecimiento tipográfico de Eusebio Riera, 1876.

com a sorpresa l'anunci de l'enllaç amb Riteta. Una circumstància allunyada de les intencions de Climent, que en un apart mostra el refús per la familiaritat embafadora del senyor: "Sort d'está ocupat de mans. / sembla que vulgui abraçarme." (Escena V)

A l'escena sisena Climent recorda en un monòleg els orígens del vincle amb Domingo i els motius pels quals viu en aquella casa. Des fa tres mesos ("Era 'l tretze de Desembre / 'l tretze dia nefast..."), quan viatjava a Barcelona "ab lo sol propòsit de divertir-me..." va descarrilar-los el tren prop de Montcada. Va socórrer Domingo, que es trobava al cotxe amb ell, i des d'aleshores li ha fet obsequis d'agraïment i l'ha mantingut al seu costat des d'aleshores:

...no'm deixa á sol ni á sombra  
no tinch libre ni mitj quart  
y á pretest de se agrahit  
com si'm tingués á jornal  
me fa corre tot lo dia  
y m'ompla de mals de cap.

(Escena VI)

Climent, que marxa pressionat a portar a terme la missió, descriu poc abans en un monòleg com el fet de viure a casa de Domingo, que inicialment s'havia pres com un divertiment, ha malmès la relació amb la seva xicota, la Mercè, que no el creu quan li explica que passa totes les hores amb ell. Mercè "plora, 's desespera / diu que jo soch un ingrát / qu' aixó la fá está malalta / que si dura 's morirá..." Climent descriu la contradictòria situació ("...estarme á l'Infern mes val"). (Escena VI)

A la següent escena Nofre anuncia l'arribada a casa d'"Un omnibus del carril." Es tracta de la dona i de la filla, que han retornat d'Arenys. El criat, en el diàleg de benvinguda, treu a tomb i amb sornegueria el tema que incomoda el senyor: "Si estés un any / fora d'ell s'enmalaltia... / Miris la cara que fá, / y no més per una nit..." Pepa es preocupa per la salut del marit, que en una sola nit sense ella ha emmalaltit per "L'anyorament..." (Escena IX) I perquè el troba inquiet. A la vegada, ha de parlar amb ell sobre el promès de la seva filla, Mateu. Es tracta d'una conversa que es posposa i que neguiteja Riteta. De sobre, Domingo fa un bot del sofà i "s'alsa d'una revolada" quan la dona li pregunta "Coneixes un tal Solà?" Quan Riteta li aclareix que es tracta d'un "poeta de talent" del qual ha sentit a parlar al cotxe, i que el vol llegir, el marit es recupera de l'ensurt (que per dissimular s'hi refereix amb un "Ah! si... pero ab nom prosaich."). (Escena X)

Climent arriba a la casa a l'escena onzena i després de les salutacions la senyora troba el barret i llegeix el nom de Solà. Quan Pepa demana els motius per aquell nom al

barret tots dos fugen amb evasives i no saben com sortir-se'n. Però Nofre, discretament, els avisa que els traurà d'aquella mala situació: explica a la senyora "ab naturalitat" que la nit anterior Domingo havia anat a l'Ateneu, que amb un altre senyor s'havien intercanviat accidentalment els barrets i que precisament Climent es dirigia en aquell moment a retornar-lo.

Pepa fa un comentari entorn a la identitat del propietari del barret, insistint sobre el poeta de qui havia parlat abans: "Y penar qu' aquest sombrero / pot ser del autor..."; que segueix la resposta automàtica de Climent "¿No sap / quants Solàs hi ha á Barcelona?", que n'aporta la dada de 463, informació que coneix per l'*Indicador*. Novament Nofre ha de resoldre la situació i detalla que confiaven a trobar el nom del propietari a l'Ateneu, després que Pepa hagi demanat a quin carrer pensaven portar-lo. Aquesta escena es porta a terme amb intervencions creuades i sobresalts de Domingo i Climent, la insistència de Pepa per trobar el poeta i la de la filla a per parlar amb el pare sobre el seu promès. (Escena XI)

Climent marxa resignat amb l'*Indicador*, pressionat per Domingo, moment en què Pepa planteja al seu marit el casament de la filla, idea amb què s'hi mostra d'acord pensant que tenen la mateixa intenció que ell, casar-la amb Climent. Però a les paraules de la dona, que anuncia que la filla ha fet els 18 anys i que "L cor de la nostra filla / ja ha escollit en noble arranch." Domingo respon, fent prevaldre una fingida autoritat: "Senyoreta, aixó está mal, / escollir permetre al cor / sens consultar al papá." La conversa sobre el casament queda truncada un altre cop amb l'anunci de l'arribada del barber i Domingo s'excusa ja "que si un barbé s'impacienta / pert el pols y cada tall..." (Escena XII) Acudeix als serveis del barber i ordena a Nofre que "No só á casa per ningú." Aleshores Pepa envia el criat a comprar "un tomo / qu 'es titula "Desenganys" (segons Nofre "un llibre de romansos"), una lectura que també coneix i espera la filla Riteta. (Escena XII)

A l'escena tretzena un home acudeix a la casa i demana per Domingo Casas. Es tracta de Pere Salvador, un "catedratic d'ensenyansa / y autor d'un tractat sensill / per fer palots en la infancia", tal i com indica la targeta de presentació que reparteix per diferents llocs de la sala perquè "fá molt senyor y sobre tot / te coneixen y 't propagas."

En arribar Nofre se'l troba i el pren per l'inconegut Solà, mentre que per altra banda el visitant se sobta de veure parlar sol el criat als aparts i de sentir-lo dir coses incoherents. Per protegir el senyor, Nofre li diu inicialment que l'amo és a Caldes prenent banys per al dolor, tot el contrari del que li ha dit Riteta poc abans, i que

ha acudit a avisar el pare. El visitant pren Nofre per boig (“Com no’l tanquen, / jo’l portaria á Sant Boy) i Nofre idea una estratègia per espantar-lo fent-li creure que Domingo és un individu bregós i violent, per a la qual cosa simula una conversa amb la minyona: “¿Han comprat las espasas / las pistolas y ‘ls trabuchs / que va comprá ahi á la tarde?” (Escena XIII)

Durant la conversa Nofre s’hi refereix a la bufetada i a l’àpat de la sortida nocturna de Domingo, però Pere no entén de què parla i el pren per “rematat.” Aleshores, com Pere “No s’intimida, es de broze”, decideix teatralitzar una escena protagonitzada pel senyor en un duel fictici:

Va tenir un desafío  
per no sé quina paraulas  
ab un capitá d’d’exércit  
qu’ es deia Lopez o Sanxas.  
Era á pistola y ‘l puesto  
dalt la montanya pelada  
Varen colocarse aixis.

(Escena XIII)

Domingo se’ls troba a l’escena setzena i, advertit pel criat, també es mostra convençut que és el senyor Solà. Després d’una estona de dubtes i de temors (“Uy, qu ‘es terrible, / ho porta escrit a la cara.”) i amoïnat per la presència de la dona, desatén el visitant i el fa callar, fins que arriba Pepa i finalment Pere Salvador –el nom real del visitant– pot dir el motiu pel qual és allà: “he vingut... no té importancia.../ veurá, á durli aquet sombrero...” i “Y per recullirne ‘l meu...” Domingo, en sentir aquestes paraules exclama interiorment que “Ni’l Sant Cristo gros no’m salva”, però tot seguit redreça la situació i aclareix que el barret “un amic li ha portat ara...” Per altra banda, Pepa atén amb més delicadesa el visitant, convençuda que és l’autor del llibre, i per això li parla si és soci de l’Ateneu on el seu marit va explicar que havia perdut el barret. Davant la sorpresa de Pere per aquesta versió, és advertit per Domingo en veu baixa perquè li segueixi la veta:

Pere– (No deu voler que se sápig  
qu ‘era avuy al restaurant.)

Pepa– L’Ateneo, segons la fama  
es un centro distingit  
de personas d’importancia  
diu que son tots los seus sócios  
grans genits, talents notables,  
músichs, filosops, poetas...

Domingo– (baix á Pere)

Digui que si.

Pere– (aturrullat)

Sí, gent sàbia.  
(‘M faran perdre l’oremus.)

(Escena XVI)

A la conversa Pepa insisteix en la mania que Pere és el poeta autor del llibre i que es diu Solà. Per aquest motiu li parla que coneix “moltes famílies / qu’ es diuen Solà” en un diàleg d’equívocs en què el visitant no entén la raó per la qual li diuen tot allò. Quan finalment accedeix a dir-li el seu nom, Pere Salvador, Pepa torna a afavorir la confusió i reforça el seu convenciment que es tracta del poeta (“Pere Salvador Solà. / Es ell el poeta admirable.”) i fins li explica que llegeix “la seva obra”, davant la qual cosa Pere es mostra satisfet perquè algú li llegeix els tractats que escriu (“L meu tractat de palots, / aixís que la dona ho sàpiga / no ‘s posará poch content.”) (Escena XVI)

Quan marxa Pepa, el seu marit aprofita per agrair al visitant la complicitat (“Vosté es un home”, al qual Pere respon “No falla.”). Pere, en sentir les paraules d’agraïment per haver evitat que la senyora sabés “esta nit ‘hont l’hi pasada”, marxa escandalitzat i contrariat perquè creu que es trobava amb la fondista en el moment de perdre el barret (“La nit y tot / quin escandol Verge santa.”). Domingo li demana l’adreça per enviar-li el barret que s’ha endut Climent, i després d’indicar-l’hi (“Bella-filla vintitrés”) també li demana disculpes. Unes disculpes que en no ser acceptades per modèstia Domingo interpreta aterrit que es tracta d’un desafiament i es deixa caure al sofà. Davant d’aquesta nova actitud absurda, Pere marxa amb un “Es de boigs aquesta casa.” Domingo, al caire de la desesperació, executa un monòleg preocupat per l’inexistent desafiament:

Pero jo no’m desafío,  
de no viurer no’n tinch ganas.  
Ell es un fiero... Me ‘n corro  
á donarli mil descarrechs  
á domicili... Diré...  
que la meva filla es casa,  
qu’ avans d’un any puch ser avi,  
que no vuy que ‘m mati, vaja.

(Escena XVI)

Pepa i Riteta entren a la sala a l’escena següent, i porten una nova targeta amb el nom de “Mateu Rius”, que Domingo no coneix. És el promès de Riteta, i mare i filla n’informen el pare, que els diu que “Ha fet tart” perquè ja l’ha promesa amb en Climent. Tot i que la filla li expressa que no l’estima i que no sent res per l’hoste, Domingo insisteix que és “Ell qu’ ha salvat al teu pare!” i sentència que “...si ara jove



no l'estimas / ja l'estimarás quant vella, / pero avans de dos semmanas / tu seràs l'esposa seva." La filla, davant aquesta obstinació, afirma que "Prefereixo entrà à un convent", i la mare li etziba "¡Cor de fiera!" i "¡Bárbaro!", i adverteix el marit que no se sortirà amb la seva. (Escena XVII)

A la darrera escena del primer acte Domingo es prepara per sortir cap a casa de Pere Salvador, per resoldre la qüestió del desafiament, moment en què Nofre li porta una nova carta, adreçada al Senyor Don Climent Anglada. Es tracta d'una carta de la noia signada amb una inicial 'M', que coincideix amb el nom de la noia que va conèixer la nit anterior, Margarida, en què hi ha escrit que l'espera a casa: "Pensa que fins á ser teva, / ta muller, no tindrè ditxa." La reacció de Domingo mentre llegeix la carta és d'enuig i escepticisme ("Esta bé... ¡Un rave fregit! / Dignitat....! quina musica...!"), però es decideix a acudir a la cita per evitar mals majors (Si no hi vaig vé feta un tigre... / l'está al carrer del Laurel / no sé 'l numero, no implica."). (Escena XVIII) Quan marxa, després de demanar l'"ongó blanch" a Nofre que ja porta posat, i després d'un diàleg d'equívocs amb el criat, repeteix exasperat les paraules en forma de recordatori:

Si, si... Bitllets á la vista!  
desafio á la butxaca...  
l'ongó blanch en perspectiva...  
un escàndol sobre 'l cap...  
(per las senyas y la cartera)  
matrimoni, Bellafina...  
Una dona aquí á las mans...  
una carta que 'm diu vina...  
La crisma...  
(posantse las mans al cap y apretantlas fort)  
La perderé.

(Escena XVIII)

El segon acte s'inicia a la sala de la casa, on Pepa escriu una carta acompanyada de la seva filla. Amb el timbre criden Nofre i li demanen "reserva" per tot el que li han de dir. El criat, que es mostra coneixedor de tot el que passa a casa, assegura que "A n'aquí no entran moscas." Li parlen de Mateu Rius, que ha vingut poca estona abans i amb qui ja ha parlat, i que Nofre ha reconegut de seguida com el promès de Rieteta ("Y vosté diu que si es guapo, / entre mi jo hi pensat ¡mosca! / se tracta del promés."). Rieteta li demana que faci arribar una carta a mans del promès (al "Carrer Nou, vuytanta quatre,

/ tercer pis segona porta.”) i que no expliqui res al senyor Domingo (Nofre fa servir l’expressió “Jo faré ‘l Simon de l’Ombra”).<sup>387</sup> (Escena II, Acte II)

Riteta mostra la “desdita” per l’oposició paterna al seu promès, però la mare la consola amb l’esperança que quan arribi Mateu “anirem tots tres á la l’una / contra ton pare y n’eixim.” En arribar Climent atrafegat de fer les gestions troba mare i filla, que el reben amb irritació i mantenen amb ell un diàleg de retrets que no acaba d’entendre (“Qu ‘al prestá un favor no abusa...”, “Per imposarse á una noya...”). Les dones marxen i el deixen plantat després de llençar-li tota mena d’insinuacions (“Vosté es duenyo”). (Escena II, Acte II) Climent, que no entén què passa, reflexiona en un monòleg en què es queixa d’“aquest embull” i del cansament de caminar tot el dia per “salvar á Don Domingo / per torpesas y descuyits...” Es mostra escarmentat d’haver salvat la vida al senyor i que ara la família l’acusi injustament:

Comenso à estarne ben plé,  
aguantarho mes no puch...  
no, no m’hi pendran per altre  
may més á salvá á ningú.

(ab la major admiració)

Se pot veure mes escándol  
acusarme de que vuy  
abusar jo... ¡jo abusar!

(Escena IV, Acte II)

Durant aquestes reflexions, molt cansat perquè tots els Solàs que ha buscat a Barcelona viuen en un quart pis, Climent troba una de les targetes amb el nom de “Pere Salvador”, el mestre del llibre de “palots.” Creu que és el pare de la Mercè, la seva promesa, i convençut que no el coneix arriba a la conclusió que la targeta li ha caigut a ell en treure’s el mocador.

Poc després, a l’escena cinquena, apareix Domingo esgotat i amoïnats, perquè arriba del Poble Sec i ha vist la seva dona “dins d’una carretela”, que ha perseguit corrents fins la casa. Climent aleshores li explica que marxa perquè mare i filla “acaban de fé una escena... / inculpantme qu ‘abusava.” (Escena II, Acte V) Domingo l’intenta convèncer que “Estem sobre dos volcans” i atribueix el malestar que es viu a la casa al “mequetrefe” Mateu Rius. Un dels volcans és Margarida, sobre la qual Climent demana si és “La de Faust?” Domingo li aclareix que es tracta de la “de la gresca”, que ara vol casar-se amb ell i que ha acudit al carrer Laurel, però en no saber el número l’ha

---

<sup>387</sup> Com hem vist, aquesta expressió popular coincideix amb el pseudònim d’un dramaturg contemporani, Joan Perelló i Ortega, autor d’obres com *La Pedra filosofal: comedia catalana en un acte*, estrenada al Teatre de l’Olimpo el 13/3/1873 i signada amb el pseudònim “Simón de l’Ombra.”

recorregut de “dalt y baix, esquerra y dreta” i no l’ha trobada. L’altre volcà, segons ell, és el senyor Solà, que no ha admès les seves excuses i que tampoc ha pogut localitzar a l’adreça que els ha proporcionat Pere Salvador.

Durant la cinquena escena Domingo i Climent mantenen una llarga conversa plena de malentesos, especialment sobre el desafiament que vol evitar el senyor. Domingo conclou, recuperant el coratge, que “Comprarem, eternirem / aquest tigre... aquesta hiena”, i anima Climent a reprendre l’“empresa”, per a la qual cosa li entrega de nou el barret i l’*Indicador* (Damià, en un apart, diu que “Aixó es donchs una condemna / á treballs forsats per tota / la vida.”). Quan Domingo insisteix en la recerca del Solà i li comenta que “tinch mes datos, ‘s diu Pere, / la seva industria, fer versos!”, Climent fuig de les propostes de Domingo, que es manté convençut de l’abnegació el seu futur gendre, amb un apart: “Estás ben errat si ‘t pensas / que tornaré a comensar; / la Mercé m ‘en m vaig á veurer.”<sup>388</sup> (Escena V, Acte II)

Nofre entrega al senyor, capficat en un monòleg de cabòries, una altra carta de la noia misteriosa. Després de llegir la carta, en què s’explica que anirà a veure’ls, Domingo es torna a deixar caure al sofà en un acte de desesperació: “No hi val astúcia ni forsa. / Sembla que ‘s juntí l’infern / per tot ell ferme la contra... / Qu’ invento..?” I tot seguit encarrega a Nofre localitzar el minyó que ha portat la carta, que marxa amb un comentari sobre l’estat del senyor: “Pobre padri, ‘l miro mal, / fins me sembla que no hi toca.” (Escena VI, Acte II)

Pere torna a la casa per recuperar el seu barret (“Lo qu ‘es aquesta vegada / no m’ en vaig sense’l barret.”), que encara no li han fet arribar tal i com va assegurar-li Domingo. I mentre espera apareix Mateu, el promès de Riteta. Mateu confon Pere amb el pare de la promesa Riteta, mentre Pere confon el visitant amb el fill de Domingo. La conversa que porten a terme és, lògicament, un embolic de malentesos, especialment quan Pere pregunta pel pare del seu interlocutor i aquest li respon que es troba a Madrid des fa un any. Finalment Pere dedueix que no és fill del senyor, perquè li proporciona el seu nom, Mateu Rius. Però el promès de Riteta hi insisteix perquè està convençut que és Domingo i li parla de la dot i de les referències familiars. En la confusió de la conversa, Pere, satisfet pel nou gendre (“Quin partit...! ma quin partit...!”) li atorga el consentiment per casar-s’hi “lo mes antes”, tot i que explica que la seva filla és en

---

<sup>388</sup> A l’escena II, acte V, Domingo mostra aquesta admiració per Climent, convençut que cal que es casi amb la seva filla: “¡Quina abnegació! Quin home! / y com no darli la filla! / Si’ m demanava la dona...”

realitat fillastra “que duya igual apellido, / ‘l fill d’un germá del pare...”, una circumstància que el promès desconeixia fins aleshores. (Escena VIII, Acte II)

En aquesta escena sorgeix un element nou, una targeta amb el nom de “Domingo Casas” que es troba al barret que acaben de retirar per seure al sofà. L’apart de Mateu aporta un detall que precipita la resolució de la història, ja que havia estat ell qui havia topat amb el senyor Domingo la nit passada:

Al fondo hi te la targeta:  
ben pensat. Si ‘l miserable  
d’aquesta nit l’imités  
jo sabria el seu nom ara.

(Escena VIII, Acte II)

Mateu, molt content del consentiment de qui creu que és el pare de Riteta, s’acomiada de Pere amb una encaixada de mans i marxa a donar la nova a la promesa i a Pepa. Abans, té unes paraules de sinceritat amb el fals sogre i li expressa que tenia por de tractar-lo. Durant la conversa li demana pel que creia el seu competidor, “un tal Climent”, a la qual cosa Pere li respon:

Ah, si ja sé, un tarambana,  
ja ha arribat á ma noticia  
pero sembla que no passa  
de fer l’os, moltes posturas  
y de gastarse la plata  
comprant molts parells de guants...

(Escena VIII, Acte II)

A l’escena novena, mentre Pere reflexiona sobre el bon partit que ha fet amb el nou gendre, en veure el barret sobre el sofà recorda que ha acudit a la casa per recuperar-ne el seu, i es referma en l’objectiu: “...peró aquí ‘m planto y no ‘m moch / valdement caygui la casa...” En aquest moment arriba Climent enfadat i exhaust, perquè la seva promesa li ha dit que havia fet enviar dues cartes a la casa per part d’un minyó (les cartes que Domingo ha interceptat convençut que eren per a ell) i en no rebre-les i no respondre-les té la noia indignada i plorosa. Pere, que no entén de què li parla, i amb mostres d’impaciència, respon amb aparts (“Que empatolla”, “Vamos ja se la cansó”), fins que Climent li parla d’informes i que pertany a una molt bona família, i li diu que té un carrer (apotecari a Olesa). Climent finalment li demana la mà de la qui creu que és la seva filla (“Dongui ‘l si que tant li costa / havent nascut l’un per l’altre”) i s’agenolla al seus peus, a la qual cosa Pere respon amb apart que “Es tant loco com el criat!”

Quan Climent li diu el seu nom vertader i demana la mà de Mercè (en un moment determinat creu que l'accepta i per això l'afalaga com a futur sogre), Pere li objecta que la noia ja està promesa amb Mateu Rius. Una notícia que porta a la desesperació del jove, que assegura que "Llavors lo mataré!" (Escena IX, Acte II) Amb l'arribada de Domingo, que està convençut que el visitant és el senyor Solà, Pere fuig tremolant per les amenaces de Climent ("Detinguil! Farà desgracias"). Quan ja ha marxat, Climent es deixa caure a la butaca abatut pel disgust, instant en què entren Riteta i Pepa. (Escena X, Acte II)

Domingo, convençut que l'abrandament de Climent és en defensa seva ("Volerlo matar per mi / quina abnegació mes ferma!") amaga l'incident a mare i filla i els diu que tot ha estat un mal entès. Però Climent expressa el seu disgust i tristesa, maleeix el dia que va salvar la vida al senyor Domingo i diu que preferiria haver mort en l'accident de tren, i anuncia, amb agraïments a les dones, que torna de nou a Olesa. En un moment de la conversa, en to dramàtic, demana a Domingo que transmeti a Mateu, que en l'embolic ha entès que és promès amb la Mercè, que li ha perdonat les ofenses i que marxa per no cometre un crim. Climent diu que "L'estima, / falsa, perjura, coqueta", i els altres interpreten que es refereix a Riteta, i l'escena s'embolica encara més pel fet que Domingo nega haver convingut el matrimoni de la seva filla però elles li ho recorden que ha estat així. Davant el malentès, perquè cadascú parla de fets diferents, Domingo exclama que "Aixó es un complot infame, / que no 'ls sortirà com pensan", i amb intenció d'acontertar-lo i amb autoritat afegeix, referint-se a Riteta, "...t'hi casarás" i "es ben teva." (Escena XI, Acte II)

La situació es fa més embrollada quan Climent respon a Domingo que "vosté no hi toca cap tecla" i, abans de marxar, "¡Vosté no es el meu pare!", per fer-li veure que no hi té cap autoritat. Un comentari que Domingo entén en un altre sentit ("Que no só... ¡Quina indirecta!"). (Escena XI, Acte II)

Poc després Nofre anuncia al senyor que la noia "de las cartas" és a la casa i vol veure "á todas pasadas" Climent. El senyor li ordena que la faci fora i que li digui que no hi és, i en subornar-lo amb una moneda el criat li respon "No p 'els cuartos / per 'xó del honor ho faig." (Escena XII, Acte II)

A la següent escena Domingo discuteix amb la dona, que li retreu què són els secrets que es porta entre mans amb el criat. Moment en què Mateu entra a la sala i Riteta l'informa que el pare els retira el consentiment per casar-se. Per una banda Domingo es demana qui és ("¿Qui deu ser?") i per una altra Mateu no el reconeix com

el pare (“Ja li diré á Don Domingo...”). Ambdós desconeixen qui és cadascú, i reproduint allò que li ha explicat Pere poc abans sobre la paternitat de Riteta, fruit d’un equívoc, Mateu informa del secret familiar que ha descobert poc abans: “Don Domingo no es ton pare”, i que Riteta és filla d’un cosí seu. Aquesta afirmació porta a un sobresalt i sorpresa de Domingo, que s’imagina víctima d’un complot (“Ell també!”). (Escena XIII, Acte II)

Amb l’arribada de Climent es complica la trama d’embolics i malentesos. Està sorprès que Mateu, després d’haver demanat matrimoni a la Mercè, ara es vulgui casar amb Riteta, i hi afegeix amb convenciment “No ho negui, m’ho ha dit son pare.” Aquest testimoni sorprèn tots els presents, que indignats el tracten de “brètol”, “poca-pena” i “fals.” (Escena XIV, Acte II)

A la darrera escena arriba Nofre (“rodant el cap y fregantse las mans”) que rebla, reprenent el vers anterior, l’exclamació de “Dos donas!” de Domingo per l’escàndol que ha sabut sobre Mateu amb un “...no dos donas, no ¡Trés donas!” I jura que, “Com els turchs de la Turquia”, el noi ha demanat també la filla al senyor Solà. Mateu és aleshores despatxat i, dolgut, estableix una comparació amb Jesucrist: “De mi ‘n fa el bon Jesús / ab mi volen divertir-se, / ja la calma m’abandona, / aguantarho fora indigne.” Però, abans de marxar, amenaça Climent amb un “Vosté pagarà per tots”, perquè el fa responsable de la seva desgràcia, raó per la qual els dos joves es desafien a un duel per al qual es demanen hora i padrins (Nofre n’ofereix el seu, o sigui Domingo: “Si es bó el meu...”). L’acte es clou amb abraçades entre mare i filla i una temptativa d’abraçada de Domingo que Climent rebutja enviant-lo “al dimoni”, fastiguejat, i amb el comentari “¡Es una casa tranquila!

Al tercer acte s’hi troben Climent i Nofre, esmolant unes espases rovellades que ha comprat el criat per al duel amb Mateu. Climent li manifesta els desitjos en el cas que resulti mort al duel, que són que visiti la seva tieta Quitèria a Olesa, l’únic parent que li resta (al qual Nofre respon “Digui donchs que casi es bort”) i que li entregui una carta amb els millors desitjos. Els comentaris de Nofre a la desesperada situació del jove estan carregats de sarcasme i fan de contrapès als seus desitjos fatalistes: “Pot morir-se ben tranquil / com preten se farà tot”, i l’apart “Haver de mori enfilat / fà llàstima.” Climent també li demana que, un cop a Olesa, també visiti el seu antic mestre “el Senyor Masi Trontolls”, a la qual cosa el criat respon que “S’armaria un tripijoch / si al devant hi hagués la tia; / dir lo mateix á tots dos...” En aquest diàleg Arús introdueix un comentari de crítica política, quan Climent afegeix que, passats quatre dies, parli d’ell a

tothom conegut d'Olesa “tractantlos ab igualtat...”, al qual Nofre li reprèn el vers amb “Fraternitat y... d'alló / com deyan en altre temps.” (Escena I, Acte III)

Nofre li relata que li ha encomanat els plors i que en anar a comprar les espases per al duel, de tant que havia plorat el venedor armer el va clissar com a víctima propícia i li va endossar “com á bons / aquets sabres qu ‘es recordan / d’aquell any de la picó.” (Escena I, Acte III) Aleshores Climent, que desisteix de netejar i esmolar les espases rovellades, decideix comprar-ne dues més en millors condicions, moment en què retorna Domingo.

Domingo entra cobert amb barret, tapaboques, levita i ulleres, i per aquest motiu primerament no el reconeixen. Per això Nofre li etziba si “... es pensa sé á Carnestoltas...” L’home arriba capficat cercant “un cosí”, barrinant sobre quin cosí deu tenir que pugui ser el pare vertader de Riteta, tal i com Mateu els ha confessat abans seguint l’embolic. Després conversen sobre els padrins del duel, paper que assumeixen tots dos abans que Climent surti a comprar les noves espases, i en què Nofre juga amb l’equivoc del sentit familiar del terme. En sortir, però, pren el barret que duu l’etiqueta de Solà “per no perdre / ‘l temps.” (Escena II, Acte III) A la següent escena Nofre, contrariat i obstinat amb la figura del padrí del duel, realitza un monòleg en què defensa la seva experiència com a “padrí”:

Ser padrí... com n’hi sigut  
sé del modo qu’ es manega,  
ningú no m’ho va ensenyar  
y ho vaig fé al peu de la lletra  
y valch tant com el primer,  
ells qu’em vagin cridant béstia  
Vaig voler qu’ el meu fillol  
sé digués Tano... y la meva,  
Tano ‘s diu, Tano’s dirá  
y que li vagin á treurer.

(Escena III, Acte III)

Poc després apareixen Pepa i Riteta. El primer que fa la noia és demanar-li sobre la informació anterior, el fet que Climent tenia la paraula compromesa per casar-se. El criat, que es vanta de tenir les orelles posades a tot arreu, confirma el que li ha demanat Riteta: “A mi no m’escapa res, / qui m’enganyi té de neixer, / si jo fins coneix als coixos / drets, quant corren, y quant sehuen.” I tot i que inicialment fa que s’hi resisteix, un cop Pepa l’interroga per conèixer les “cosas secretas” que no pot dir, ben aviat amolla que el senyor Domingo va sortir la nit anterior, i tot seguit la resta de la confessió precedida del condicional “Vosté voldria saber...”:

vinga contarli la gresca  
del restaurant, del sopar  
del sobrero que va perdre,  
tot lo del paseig de Gracia  
estanthi prenent la fresca,  
com vá dá al senyór Solá  
la bofetada tremenda  
lo que costa trovarlo  
per mirar de ben convencel

[...]

Tot tindria de contarli  
y 'l que sé ho calla la llengua,  
no 's cansi, no diré res,  
no m'agrada comprometre.

(Escena IV, Acte III)

Pepa, després de conèixer tota l'aventura de la sortida del seu marit, fa callar Nofre, que insisteix amb la qüestió: “L'assumpte es molt delicat / per aixó guardo reserva / que ó sinó...” A la següent escena Nofre es mostra convençut d'haver mantingut la seva integritat i d'haver preservat els secrets: “Ella 's pensava que jo / fora boca-moll y béstia / per contarli lo que passa”:

Prou ha vist que 'm mi era inútil...  
sobre aquest punt só molt recta,  
á saber á Salamanca,  
si ja 't conehe que 't dius Pepa.

(Escena V, Acte III)

A l'escena sisena torna a aparèixer Domingo obsessionat amb la idea del cosí, i el criat fa el gest que ha embogit (“Qu' estem mals, parla tot sol, / No mes li faltava aquesta.”). Poc després arriba Pere, a qui Domingo continua anomenant senyor Solà, que hi ha acudit per trobar Climent/Mateu, després que li demanés la mà de la seva filla. Es torna a reproduir la confusió, ja que Domingo està convençut que ha tornat a buscar el barret. Domingo, a més a més, li retreu que quan va acudir al carrer Bellafila no hi havia ningú. L'embolic pren més intensitat quan Nofre anuncia que “No's trova en lloch”, referint-se al barret, i Pere s'exaspera perquè “Si torno á casa sens ell... / ves la noya que dirá...?”; la preocupació de Pere s'accentua encara més quan Domingo comenta que havia ordenat que el portessin “volant”, (“Que me 'l portessin...? que te...? / li ha passat algun fracàs?”). (Escena VI, Acte III)

El malentès comença a solucionar-se quan Pere esmenta el nom de Climent i que porta un quart d'hora parlant d'això. I demana que la seva filla Mercè ha enviat dues cartes a aquell domicili i que en Climent assegura que no n'ha rebut cap. Aleshores,



amb la referència a les dues cartes, Domingo interpreta que Pere és el pare de Margarida (la noia amb qui va sopar) i entra en pànic. Quan Pere fa gestos al criat perquè li solucioni el tràngol, el que fa Nofre precisament és dir la veritat, que les han rebudes i que les té el senyor. Domingo, que reconeix que ha desclòs les cartes, s'incomoda encara més quan Pere li demana si “L matrimoni / te de ser prompte vritat?” En aquesta nova confusió, en què interpreta que Pere hi ha acudit per casar-lo amb la seva filla, Domingo realitza un breu monòleg sobre la delicada situació que present:

Aquest monstruo aixis que sap  
qu 'es impossible que 'm casi  
vé a n'aqui y se'm beu la sanch.  
La bigamia ó be la mort...  
quin destino mes fatal...!

(Escena VII, Acte III)

Amb l'arribada de Climent a l'escena posterior es comença a resoldre l'entrellat (tot i que Domingo augura un final advers: “Quina gresca qu' es prepara”). Pere el rep amb els braços oberts i l'acull com a futur gendre i li explica els motius de l'embolic: “Molt senzill, un mal entés, / figurat qu' al Senyor Rius / ella ni menos coneix... / Ho sé tot... sé que t'estima.” Domingo, però, se sobta de la relació de Climent amb Margarida (Mercè) i en veure l'expressió d'alegria pel casament primerament mostra escepticisme (“Si, la grossa... qu' ignocent.. / l'enganyan pitxó qu' un xino”), tot i que després intenta protegir-lo. Empaita Climent per convèncer-lo que no es casi, amb l'habitual insistència i obsessió, i com a prova li mostra un “secret”, les dues cartes de la Mercè interceptades per Domingo, amb el convenciment que són de la noia misteriosa del sopar nocturn. Quan Climent li fa veure que són de la Mercè (“Sens dupte: / d'ella son de l'amor meu.”), filla de Pere i signades ‘M.’, el senyor resta més alleujat perquè “Sent aixis, Margarida... / no m'ha escrit á lo qu 'es veu...” (Escena VIII, Acte III)

A l'escena novena, amb els mateixos personatges, Nofre anuncia que Mateu ha arribat i vol parlar amb Climent “avans de portar á cap / nostre contenda empenyada”, o sigui, el duel que havien concertat. Durant la conversa, després que Climent li diu que “Vosté vol á qui jo estimo, / per casarshi la demana...”, Mateu aclareix que no és cert el que considera un rumor infamant, “que 'n tinc tres de demanades.” Pere exclama aleshores un “Tres!”, escandalitzat, i Mateu s'hi adreça demanant-li que “Li prego / que no ho cregui, Senyor Casas.” El fet d'anomenar-lo “Casas” descobreix l'equívoc entorn de la seva identitat: tot i que Domingo s'obstina a anomenar-lo Pere Solà. Mateu ha intuït el desllorigador:

Pere— Jo Solà... jo... dirme Casas...?

Climent— Ni un manicomi es pitjor

Mateu— Allavors la cosa es clara,  
ho entench tot.

Domingo— Es ben felis,  
no n'entench ni una paraula.

(Escena IX, Acte III)

Domingo mostra aleshores el barret i demana a tothom a qui pertany si cap d'ells és el senyor Solà. Tampoc Pere li resol a pregunta sobre la bufetada la nit anterior, història que desconeix i que porta a Domingo a la decepció. Després d'un intercanvi de barrets equivocats entre Pere i Domingo, en què Nofre sentència que “La prenda / sempre ‘l seu duenyo reclama” i Mateu resumeix amb “Un quid pro quo” i rient l’operació de retorn, es desfà també la confusió de l’incident a la Rambla. Pere repeteix els versos “La prenda / sempre ‘l seu duenyo reclama” en recuperar el barret i Mateu aleshores interpreta que és ell qui li va fer una bufetada la nit abans:

Venintne de despedir  
un qu ‘ha sortit per l’Habana  
m’ha aturat un conegut  
que m’ha trovat á la Rambla;  
era las cinch

(Senyalalnt á Pere)

L’ Senyor  
disparat com una bala  
sortida del restaurant,  
sobre meu se deixa caurer...

(Escena IX, Acte III)

Pere es mostra confós davant aquella acusació i Nofre ofereix la solució a la incognita: “No hi ha talent com el meu. / Ja tinch el fil de la trama... / Veuran com ho desembullo, / una miqueta de calma.” L’objectiu del criat, segons mostra als aparts, és casar la Riteta amb Mateu, i per això disculpa Pere d’aquella acusació i assenyala Domingo com el responsable de la bufetada. El criat ofereix a la vegada una solució a Domingo en veu baixa: “Té á la mà podé escaparse / ell estima á la Riteta, / qu’ es casin y vosté ‘s salva”, una proposta ben rebuda per Mateu i acceptada, amb resignació, per Domingo (“Què faré? / en Climent n’estima un’ altre...”). Nofre, per altra banda, recorda que no caldrà reparació ni desafiament per l’incident de la bufetada, ja que “pel respecte que li deu, / porque un sogre, ve á sé... una pare.” (Escena IX, Acte III)

Nofre fa possible el final feliç, socorre el senyor de ser mortificat i aconsegueix que la Riteta es casi amb el seu promès. Satisfet es dirigeix a Domingo amb la recomanació “Cregui bé, á qui be l’avisa: no vagi may mes á Arenys.”

A la darrera escena, amb Pepa i Riteta, Domingo els anuncia que ha donat el consentiment per al matrimoni de la seva filla amb Mateu: “Ja no hi ha cap mes embull / tot lo mal entés s’explica... / En Mateu m’ha demanat / á la Riteta, l’estima.” Per la seva banda Pepa, amb molta indulgència, diu al marit que no li cal que li expliqui certes coses que ha sentit, que l’hi perdona, però que vol aclarir “Allò dels tres casaments”, que té com a resposta la resposta de Domingo que “Tota la culpa es d’en Nofre!”

No convençut, Domingo demana a Pere com és que es va quedar amb el seu barret la nit anterior, i com és que duia el nom de Solà si ell s’anomena Rius. La conclusió l’aporta Mateu, que resol que Solà “Es el nom del sombrero.”

Domingo realitza una darrera salutació al públic quan ja han marxat Pere i Climent, mentre resten abraçats Donya Pepa, Mateu i Riteta. Nofre aleshores s’estira al sofà “de mandra” i finalitza amb un: “Veyam si ara com espero / serà una casa tranquila.” (Escena X i darrera, Acte III)

#### 4.2.10. *Mister Hume. Extravagància en 1 acte i en vers català (1880)*

Aquesta obra no va ser impresa. A la BPA se'n conserven dues còpies (Arús VI-5). Una, de dos lligalls, està segellada amb el tampó del “Gobierno de la Provincia de Barcelona” a tots els fulls i signada “Ribas” amb una filigrana amb l' anotació “Julio 9/80.” El segon manuscrit és autògraf, però no apareix el nom de l'autor, no porta data, està escrit en paper blanc plegat i conté indicacions sobre els personatges. A l'AB se'n conserva una còpia (1060) amb cal·ligrafia semblant a la d'Arús, sense cap datació i ni referència al repartiment dels actors. A l'AB no se'n conserva cap exemplar amb lletra rodona de copista, a diferència de la majoria d'obres.

*Mister Hume!* va ser escrita durant la primera quinzena de juny de 1880 i va ser entregada el dia 15 de juny al Teatre del Bon Retiro per tal de ser estrenada.

Així, tenim notícies de l'objectiu d'estrenar *Mister Hume!* a partir del 15 de juny de 1888 al Bon Retiro:

Con destino al teatro del Buen Retiro han terminado los señores Aulés y Llanés [Llanas] una comedia en dos actos, titulada “A Montserrat.”

Tambien el señor Arús y Arderiu ha presentado a la empresa de dicho teatro una pieza catalana tiulada, «Mister Hume».<sup>389</sup>

«Mister.»—Ab aquest títol ha sigut presentada á la empresa del Bon Retiro una pessa en un acte, escrita per don Rossendo Arús.<sup>390</sup>

En el Buen Retiro ha sido presentada una pieza del señor Arús con el título de *Mister Humme* [sic].<sup>391</sup>

Jordi Galofré ha apuntat que *Mister Hume!* havia estat estrenada “després del 26 de juliol de 1880 (data en què el governador aprova l'obra).”<sup>392</sup>

En concret, *Mister Hume!* no ho va ser fins a l'agost d'aquell any, tal i com n'informa la premsa. El 30 de juliol ja apareixia anunciada l'estrena el 5 d'agost de l'obra a *El Diluvio*:

—Dispónose en el Buen Retiro para el Jueves próximo una escogida función á beneficio del estudioso primer actor señor Tutau, estrenandose las comedias— *A las tres va la vencida* y *Mister Humen* [sic], y amenizando el espectáculo la aplaudida banda de Artillería.<sup>393</sup>

<sup>389</sup> *Crónica de Cataluña*, núm. 276, 15/6/1880, p. 3.

<sup>390</sup> *Diari Català*, núm. 384, 17/6/1880, p. 361.

<sup>391</sup> *El Diluvio*, 168, 16/6/1880, p. 4682.

<sup>392</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 294.

<sup>393</sup> *El Diluvio*, núm. 212, 30/7/1880, p. 5494.

Però l'endemà el mateix diari anunciava per al dilluns dia 2 d'agost l'estrena de *Mister Hume!* i també la representació el mateix dia de la peça d'Arús *Boigs fan bitlles*, *Jovent del dia* de Francesc de Sales Vidal, i *Las odaliscas*:

El lunes, beneficio del señor Tutau y estreno de *A las tres va la vencida* y *Mister Hume*.<sup>394</sup>

*Mister Hume!* va merèixer més atenció que altres peces de l'autor, però negativament. Els comentaris més corrosius sobre l'obra es van escriure a *L'As d'Oros*, periòdic des del qual es va definir la peça com "...un bunyol acabat y perdoni son autor que li siguem franchs."<sup>395</sup>

*El Diluvio* tampoc va escatimar la desaprovació de l'estrena de *Mister Hume!*:

en el Buen Retiro se representaron, también por primera vez, *A la tercera va la vencida* y *Mister Hume*. Procuraremos emitir sobre ellas nuestra opinión. Sin embargo, de alguna de ellas quizás no nos sea posible, pues el éxito que, según noticias alcanzó, hace temer que no obtenga una segunda representación.<sup>396</sup>

Els comentaris de *Crónica de Cataluña*, menys agressius, resumien l'opinió sobre ambdues obres d'"escritas sin pretensiones", malgrat recollir que van ser aplaudides i "bien recibidas por el público.":

En el beneficio del señor Tutau, que estuvo amenizado por la aplaudida banda de Artillería, se estrenaron dos producciones en un acto, una castellana titulada: "A las tres va la vencida." y la otra catalana nominada: "Mister Hume", Ambas piezas, escritas sin pretensiones, fueron bien recibidas por el público.<sup>397</sup>

*L'Esquella de la Torratxa* s'afegí a la crítica mordaç de les dues peces estrenades al Teatre del Bon Retiro:

á benefici del Sr. Tutau lo dilluns vá estrenarse dos pessos tituladas *A las tres vá la vencida* y *Mister Hume*.

He dit qu' eran pessos y 'm rectifico: eran pessetas, ó millor dit, mitjas pessetas. Mitjas pessetas lllisas, que barrejadas ab altra moneda.... ván passar."<sup>398</sup>

D'altra banda, els manuscrits i les notícies sobre les representacions no han deixat informació sobre el repartiment d'actors de l'estrena de *Mister Hume!*, que potser va anar a càrrec dels actors habituals de l'empresa del Bon Retiro durant aquells mesos.<sup>399</sup> El repartiment dels personatges als manuscrits és aquest:

Donya Clotilde

69 anys

<sup>394</sup> *El Diluvio*, núm. 213, 31/7/1880, p. 6002.

<sup>395</sup> *L'As d'Oros*, núm. 3, 7/8/1880, p. 4; J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 294, va citar aquesta crítica.

<sup>396</sup> *El Diluvio*, núm. 216, 3/8/1880, p. 6017.

<sup>397</sup> *Crónica de Cataluña*, núm. 360, 4/8/1880, p. 1.

<sup>398</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 81, 7/8/1880, p. 2-3.

<sup>399</sup> V. Com hem vist, la peça *Boigs fan bitlles* va ser-hi representada per Balbina Pi, Gervasi Roca, Jaume Martí i Joan Isern.

|                   |      |
|-------------------|------|
| Clotilde sa filla | 18 “ |
| Sr. Pancrás       | 70 “ |
| Jordi             | 30 “ |
| Peret             | 38 “ |

El títol de l'obra obeeix a un personatge molt cèlebre que voltà per nombrosos teatres realitzant espectacles de magnetisme, prestidigitació i de mèdium, i que exercí també de comerciant de te indi amb suposades propietats medicinals, anomenat Alexandre La Roche Lambert, de nom artístic Mister Hume.<sup>400</sup> Adquirí molta fama a París i durant el 1857 la premsa periòdica recull nombrosos comentaris i notícies sobre les seves activitats a Madrid. Així mateix, obtingué una gran popularitat per les seves actuacions a Barcelona, ciutat on es publicà un dels seus llibres, *Doctrina del magnetismo humano y del sonambulismo*.<sup>401</sup>

En aquest sentit, convé relacionar l'activitat d'aquestes pseudociències en boga i molt presents des de la segona meitat del segle XIX amb l'espectacle i la literatura. Mister Hume no va ser l'únic personatge amb aquestes característiques. Podem esmentar el cas de Fructuós Canonge, un il·lusionista de fama mundial vinculat a la tertúlia de la rebotiga de Frederic Soler i molt pròxim a Anselm Clavé.<sup>402</sup> Arús, sense anar més lluny, fa aparèixer tots dos a *La llanterna màgica*, una obra en què hi barreja molts aspectes misteriosos, científics i filosòfics, en clau d'humor, i en què la maçoneria no hi resta absent:

Desvaneixo com l'espuma  
al aplicarli una esponja  
els jochs de mans d'en Canonge  
els secrets de Mister Hume...  
del sabi Doctor Garrido  
la xarramenta parlante  
à la cabessa parlante  
que mogué tant de ruido,  
l'armari de Davenport,  
lo sorprendent artifici  
que té lo compte Patrizzi  
l'esperitisme y la mort.

(Escena XV, acte I)

<sup>400</sup> S. TAVERA, estudi introductor i a *Cartas á la dona* (facsimil), Volum II, p. 68, Arús feia aparèixer la figura de Mister Hume en aquestes cartes fictícies publicades a *La Llumanera de Nova York*. Tavera apunta que la figura de Mister Hume apareix a obres com la comèdia de Luis Eguílaz, *Mentiras dulces* (1859), i fins a *El caballero de las botas azules* (1867) de Rosalía de Castro.

V. A. VILA, *El teatre català a Tarragona*, p. 99.

<sup>401</sup> Barcelona: Imp. de La Publicidad, 1857.

<sup>402</sup> V. D. DOMÈNECH, *Les nits de Pitarra*, p. 466.

La literatura popular i la premsa humorística van fixar la celebritat de Mister Hume com un més dels personatges pintorescos locals. Més enllà de la intencionalitat d'Arús de fer aparèixer aquest personatge en unes o altre obres, la figura del prestidigitador i xarlatà ja estava fixada des moltes dècades abans. Una mostra d'això és el text humorístic inserit a *Lo Ponton*, periòdic dirigit per Josep Roca i Roca, i que el 1874 dirigirà Arús, en què apareix citat Mister Hume per introduir una crítica als militars i al vaixell presó destruït durant la Revolució de Setembre:

Densa que Mister Hume ha estat á n' al ponton, me sembla á mí que be hi podan anar los generals y tot.  
Perque ¿en que se semblan los generais á Mister Hume? En que van carregats de creusy de medallas.  
Sols hi ha la diferencia que aquest ven lo Té indio; y aquells venen castanyas.<sup>403</sup>

La presència de Mister Hume va ser molt recurrent en premsa humorística catalana durant les dècades anteriors i posteriors al Sexenni Democràtic, sovint acompanyades de comparacions amb l'il·lusionista Fructuós Canonge. En qualsevol cas, els comentaris humorístics normalment anaven conduïts per l'escepticisme i la incredulitat, i associats a motius polítics o d'actualitat, tal com mostra, per posar només un altre exemple, un poema:

Mentres tant que en Odeon  
s' hi sol doná un espectacle,  
en que don Fructuos Canonje  
ó mister Hume ó be un altre,  
ens proban evidentment  
qu' existeixen los miracles;  
se senten timbals com tocan:  
*trampas, trampas, tot son trampas.*<sup>404</sup>

Tot i el caràcter còmic de la peça d'Arús, la podríem qualificar de “fàustica” en relació amb la llegenda fixada per Goethe, que Arús ja havia recreat a *Fausto*, que comentaré a l'apartat de les obres en castellà.

Una senyora de 70 anys pretén unir en matrimoni el seu nebot esgarriat amb una cosina, que ell no coneix, i per aconseguir-ho fa creure al jove vividor que en veritat és casa amb la tieta septuagenària que ha rejuenit fins als 18 anys, que li proporcionarà una important herència. Qui portarà a terme els misteris i la intriga és un tercer personatge, Pancràs, que assegura que ha subministrat a la senyora un elixir que la

---

<sup>403</sup> *Lo Ponton*, Any 1, núm. 1, 15/5/1870, p. 5.

<sup>404</sup> *La Barretina*, Any 1, núm. 25, 13/6/1868, p. 100.

convertirà en més jove. Un elixir que, tal i com narra Pancràs, li va proporcionar a Mèxic un home anomenat Mister Hume.

Aquesta peça d'acte únic i escrita en versos heptasíl·labs s'inicia, a diferència de l'ambientació de les comèdies urbanes d'Arús, en una casa de pagès "ab mobles bons pero antichs." Jordi efectua una sèrie de cavil·lacions existencials que recorden les shakespearianes o les calderonianes:

Los ulls hi vehuen com sempre...  
no somio, estich despert,  
no tinch febra... 'l cap tranquil,  
conservo tot lo servell  
proba aixó que só com antes  
vamos, que soch el mateix  
Y si no ho fós? Necesito  
asegurarmen pel cert  
Com? Un mirall...! Veus be, socio.  
Me fas un favor inmens.

Jordi confirma la seva identitat davant del mirall, però es demana "posar en ordre / las ideas", i recorda els fets de la nit anterior, quan després de perdre els diners jugant al "tresillo" al Casino un home misteriós se li va acostar per entregar-li una nota (un "bitllet"):

Jordi segueix la persona  
que 't donará aquet paper,  
y ella 't portará al costat  
de qui aguarda lo moment  
d'estrenyat en los seus braos  
per no separarten mes.

A la narració, el jove descriu com es decideix a seguir les instruccions, mogut per l'olor de la nota perfumada, per les expectatives ("Al menos será Marquesa:/ m'haurá vist, jo no so lleig...") i pel "novelesch." Segueix la persona de les indicacions i puja a un cotxe que el porta a una casa "que te trajos de castell." Un cop a la casa, dorm a la cambra que li han assignat, i en despertar, amb fam, troba que la porta és tancada i intenta sortir per la finestra, punt en què apareix Pancràs. Jordi l'interroga sobre els misteris d'aquella situació, i l'home li descobreix algunes pistes sobre l'autor de la nota:

Jordi— Aquesta carta sens firma  
'l que l'ha escrita es vosté?  
Pancràs— No senyor, jo no' n tinch ganas  
d'abrassarlo, ja coneix...  
Jordi— Ho celebro... Be, l'autor  
m'haurá vist en lo paseig.  
Pancràs—S'equivoca, may l'ha vist.  
Jordi— Es un...  
Pancràs— Una.



Jordi— Rica?  
Pancràs— Ja ho crech.  
Jordi— Maca?  
Pancràs— Mes d' un angel.  
Jordi— Jove?

(Escena II)

Quan Pancràs li revela que té un any més que la dona, Jordi exclama un “Vade retro! Una vellota!”, i demana que li obri la porta per poder marxar. Però l’home l’atura per explicar-li “lo Principal.” Li parla de la tia que té a Mèxic, i li explica que l’autora de la nota és ella, que s’ha servit d’aquell procediment perquè el nebot no li responia les cartes: “No obstant de l’edat que té / ha deixat sa nova patria / per venir aquí ab l’anhel / d’abassar al seu nebot.” (Escena II)

Pancràs intenta convèncer el jove que correspongui la voluntat de la tia, qui creu que vol “Pagarme tot lo que dech” i “Quant se mori ferme hereu.” I li aclareix que Donya Clotilde, la tieta, desitja casar-lo, idea davant la qual Jordi respon negativament que “te felisos pensament / pero aquest per mi no fa / no serveixo, m’ho conech.” En aquesta conversa Pancràs insinua una fidelitat amorosa per Donya Clotilde, mentre que el jove revela que està enamorat d’una cantant d’Òpera, la Presti, que apareix com la “Rival de la Patti” i que canta al Liceu:<sup>405</sup>

Jordi— Deu habé estimat de jove?  
Pancràs— Ab deliri, jove y vell.  
Jordi— A las horas m’ entenderá:  
jo ab deliri com vosté  
també estimo...  
Pancràs— Tot perdut.  
Jordi— Un conjunt de perfeccions,  
gracia, bellesa, talent:  
bastará que li anomeni,  
la Presti.

(Escena II)

Pancràs no aconsegueix convèncer el jove (“No té remey: / hi agotat tots els recursos, / d’elocuencia no ‘n tinch mes”), que respon sobre el seu futur amb evasives de jove amb una vida dissoluta: “M’accontento ab lo present”; “Tontada, / mentre fihin, no serveix.”; “Quedo á deurer / es moder[n].”(Escena II) Però atrau l’interès del jove, afamat, quan li parla de l’esmorzar amb la seva tia.

A la tercera escena Pancràs ho donat tot per perdut i es mostra preocupat per no poder portar a terme els plans de la seva senyora i trasllueix la dependència de la relació

---

<sup>405</sup> El nom correspon a un nom real: Adela Juana María Patti (1843-1919) va ser una cèlebre soprano, i dues germanes seves, Carlota i Amalia, van ser també cantants, filles del tenor Salvatore Patti i de la soprano Caterina Barili.

amb Donya Clotilde, perquè “Jo pagaré el seu disgust.” En aquest soliloqui maleeix la relació del jove amb la cantant d’òpera, que li desbarata els plans: “Malahit siga la cantant / qu’ es causa d’ aquest embull.”

Tot seguit Pancràs acompanya Donya Clotilde agafada del braç per acostar-la a la butaca. En aquesta escena la senyora retreu a Pancràs, qui la intenta ajudar, que sigui un any més gran que ella (“Pitjor vosté, poca-pena / que ‘nt te setanta, setanta.”). Durant el diàleg Pancràs fa una al·lusió al motiu fàustic que caracteritza la peça: “¿Y si jo pogués lograr / treurenhi de sobre trenta?”(Escena IV) Però malgrat les atencions i la tendresa de Pancràs, que li recorda que fa vint anys que li besa la mà, Donyada Clotilde el rebutja i el menysté. Ell li retreu que s’admira “qu’ hagi tingut / lo qu’ es diu tanta paciència / per soportar de vosté / els capritxos y estranyesas.” Clotilda declina la sinceritat de l’home i li aclareix que “mes casans de cap manera.”

Al diàleg, la senyora es mostra capriciosa i pueril, enyorada de la joventut, i replica a Pancràs quan li argumenta que “l tracte carinyo engendra”:

Siga dit entre nosaltres,  
desde ‘l dia que va neixer,  
vosté no ha estat guapo, gens,  
y ara que ‘ls anys ja li pesan  
se va enlletgint cada dia  
de modo que no ‘l puch veurer.  
Yo al contrari: ¿No es vritat  
que si algú me digués vella  
fora per dirme bonica?  
¿Oy qu’ ho soch? digui...

(Escena IV)

Pancràs li ensenya un retrat d’ella quan tenia divuit anys, que conserva des d’aleshores, i que incomoda Donya Clotilde, que canvia d’assumpte en la conversa i que li demana una descripció del seu nebot. Pancràs l’adverteix que té “Molta vivesa” i que “Fa cara de calavera”, i que té bigoti, un detall que agrada a la tieta, ja que “Una cara tota llisa / no va bé, me fá l’efecte / de capella o de torero.” La conversa es capgira quan ella expressa que “lo matrimoni / corretgeix tots los defectes”, perquè Pancràs la informa que el nebot està enamorat d’una cantant i que no vol sentir a parlar del matrimoni (ella respon: “Mala estrella! / Son gent que la saben llarga. / Avesats á fer comedia...”).

Donya Clotilde li retreu que ho hagi portat a terme correctament “Tots los meus plans y projectes” i que l’hagi espantat “posantli la cara fiera.” El mortifica amb els comentaris i amb el rebuig, mentre que Pancràs se’ns mostra abnegat i lleial: “L’ase

dels cops aquí 'l tenen." La senyora, que refusa l'ajuda de Pancràs però a la vegada se'n serveix, decideix entrevistar-se amb el seu nebot.

Pancràs i Clotilde sorprenen el nebot, que finalitza satisfet l'esmorzar, i que s'excusa de no haver respost la correspondència de "la tia idolatrada." La tia li explica que té una gran semblança amb la mare i que li va prometre que tindria cura d'ell quan no hi fos ("ab empresa tant sagrada, / li vaig prometre el seu lloch / ocupar..."). El nebot es desfà amb afalacs envers la tieta presumida, que rememora les conquestes de joventut:

'L senyó ho sap; ¿ perque ho calla?  
Al meu temps igual qu 'avuy  
hi havia homes molt amables,  
guapos, bons mossos, complerts,  
despresos, ab gust, ab gracia...  
(á Pancrás)  
No parlava per vosté

(Escena V)

Però tot seguit Donya Clotilde reprèn la qüestió ("Vaig á parlarli molt grave") i li recorda que és allà per donar-li consells i trobar-li una dona amb qui es casi. Quan Jordi explica que és jugador de cartes, la tieta aprova els seus hàbits: "Com jo, te la meva sanch, / no desmereix de sa rasa; / no vulguis may que t' humillin / quant perdis, la tia paga." De fet, Donya Clotilde cerca la complicitat amb el nebot ("Jo vull ser la teva amiga"; "Ta confidenta.") per interrogar-lo sobre les seves aventures, i insisteix amb l'objectiu del matrimoni, que el jove rebutja. Finalment desisteix en la persuasió del nebot, i en responsabilitza novament Pancràs del fracàs en els seus objectius:

Jordi—Mes al casament... no se...  
es... no fá pel meu caracter  
¿Vosté no voldria que siga  
un infelis per complaureli  
un desitj?  
Clotilde— Infelis, tu?  
Al pensarhi ja m'espanta.  
Ves, vesten ab la qu 'estimas  
si la ditxa té de darte;  
l'aborreixo; la detesto,  
mes no; qu 'aquestas paraulas  
ho conech en ton semblant  
pena profund te causan;  
fins logrará que l'estimi  
com filla, si no te enganya...

(Escena V)

Després que Donya Clotilde culpabilitzi i amenaci Pancràs ("Vosté 'n té tota la culpa. / Salta avuy d'aquesta casa / si no 'l convens."), a la següent escena el vell

anuncia en un apart un canvi de rumb de la situació (“Barrina, Pancràs y es teva...”). En marxar la senyora, durant la conversa el nebot en fa elogis (“dona sublime”; “Adorable, distingida...”), i és aleshores que Pancràs planteja directament que el jove es casi amb la tieta Clotilde, idea que Jordi qualifica de “disbarat” per la diferència d’edat. El nebot no rebutja les qualitats de Clotilde i reconeix que si algun dia decidís casar-se ho faria amb una dona que tingués “sas maneras distingidas, / son caracter, lo seu genit, / tot lo qu ‘en ella cautiva.” L’interlocutor aleshores li suggereix la possibilitat del matrimoni si Donya Clotilde fos jove com ell:

Jordi— Es una tontada insige  
Si ‘s pogués treurer de sobre  
vint ó trent ‘anys...  
Pancràs— La voldria?  
Jordi— Com un loco  
Pancràs— (Bé) Y ‘l casori?  
Jordi— Al acte  
Pancràs— Si?  
Jordi— Deseguida.  
Pancràs— (L’inspiració que he tingut  
es la clau qu’ obra ma ditxa.)  
(á Jordi sèrio)  
Avuy aquest vespre ‘l caso.  
(Escena VI)

Pancràs li assegura que li rebaixarà l’edat fins als 18 anys, i davant la incredulitat del jove li confirma que la convertirà “en un pimpollo, / fresca, tendra, ben bonica.” Pancràs obté el compromís del jove de casar-se amb la tieta rejuvenida fins als divuit anys, que s’hi avé amb un “Tracte acabat, Senyor Magich.” Aleshores el vell li explica l’origen del misteri que li permetrà el prodigi, una expectativa que compta amb l’interès de Jordi, caracteritzat amb els trets dels joves romàntics:

Soch tot aurellas:  
m’ha tocat el meu registre.  
Té lo qu ‘es maravillós,  
una cosa que ‘m fascina.

(Escena VI)

El vell li relata com trobant-se a Mèxic va acollir a casa “un pobre mort de fatiga” durant una tempesta, descrita com el “Diluvi de la Biblia.” Com agraïment, l’hoste el va recompensar amb un líquid “de virtut rara y sublime, / rebaixa los anys que ‘es vulgui / á n’al vell qu ‘amor inspira.” Un elixir que no va poder emprar el propi Pancràs, ja que no havia trobat “la ditxa / de que ningú m’ estimés.”

Davant la incredulitat del jove sobre la història que li havia explicat (li demana en to de burla si es tracta de “Satanás?”), Pancràs li aclareix que la persona que li proporcionà el líquid era Mister Hume. Una revelació davant la qual el jove respon escèptic “Ja es sortida.” Aleshores li entrega un retrat de Donya Clotilde amb 18 anys, que captiva el nebot (amb comentaris com “Hermosura peregrina” i “Angelical”).

Però Pancràs li fa una darrera advertència: la jove Clotilde retornada als 18 anys no recordarà res un cop s’hagi pres l’elixir, i per tant no reconeixerà el seu nebot. I el nebot, que de mica en mica es deixa convèncer pels arguments de Pancràs, li demana si és possible el matrimoni entre un nebot i una tia, a la qual cosa respon amb un comentari de crítica anticlerical: “Aixó array, ho arregla ‘l papa, / bé, en diners: ella ja es rica.” (Escena VI)

Jordi reflexiona de nou en un soliloqui a la setena escena, dubtós, perquè pensa que “La seva audacia ‘m confon, / fora tonto si me ‘l creya”, malgrat que reconeix que sent una estranya atracció per la història de l’elixir. A la següent escena apareix Peret, un personatge secundari que li porta el diari en nom de Pancràs i Donya Clotilde: Jordi hi llegirà una novetat que actua com *deus ex machina* i precipita el desenllaç de la peça. La notícia anuncia que la cantant d’òpera Presti, de qui està enamorat, es casa properament amb un tenor, un fet que el tasbalsa i que el porta a maleir-la. Després sent cantar Clotilde, fet que encara li accentua l’estat de desesperació: “Estich embruixat del tot. / Si, si, es la veu de la tia, / mes no com era fa poch, / sino fresca, tendra, jove.” (Escena IX)

Quan el jove s’aproxima a la porta descobreix la Clotilde de 18 anys, vestida com la tieta anteriorment. L’acotació indica que “Jordi espantat ha reculat fins al prosceni”, mentre que Peret obre la porta i el jove es troba amb Pancràs i la jove Clotilde en una situació de sorpresa: la jove no el reconeix, tal i com havia advertit Pancràs, i Jordi resta enlluernat per la transformació, i assegura a Pancràs que ha complert “Com un Quixot.” A la resposta del vell torna a aparèixer el títol de l’obra: “Deixeble de Mister Hume.”(Escena X)

Pancràs marxa per deixar-los a soles, però abans d’abandonar la sala anima el jove perquè porti a terme el festeig: “Animo, Jordi, valor, / á conquistar á la tia.” En aquest escena Pancràs indica a Peret com ha d’anar vestit per fer-se passar per notari i realitzar la cerimònia del casament: “Dé senyor, / de trona, levita llarga...”

A l'escena següent els dos joves realitzen aparts per mostrar les reflexions i preocupacions abans d'iniciar el diàleg. El primers aparts de Jordi són de satisfacció, però després es mostra insegur perquè no sap què dir-li, mentre que la jove Clotilde mostra desencant per la ineficàcia seductora del jove:

Jordi– (Mister Hume es un gran home  
y jo sóch lo mes taujá)

Clotilde– (Es que no 's mourá d'allá,  
fora pesada la broma.)

Jordi– (Tornar venerable tia,  
en l'edat de l'ignocencia...!)

(Escena X)

El diàleg consisteix en un seguit d'equívocs quan inicien la conversa, en què la jove Clotilde pren per boig el pretendent que l'ha anomenat tia, i que li pregunta si realment té 18 anys i si sempre ha estat jove. Jordi insisteix a mantenir la conversa sobre la seva edat: “mes si li jura ‘l meu llavi / qu ‘an aquí l’hi vista vella / ara maetix ¿qué diria?” Davant aquest dèria Clotilde li etziba que “Tot lo que vulgui seré, / la seva avia si tant vol: / pero’s quedarà tot sol.” (Escena XI)

Pancràs torna a aparèixer a l'escena dotzena, amb el notari Peret, per casar els dos joves. Jordi ara desitja el matrimoni (“No vuy bromas, l’estrangulo / sino ‘m casa.”), però la jove Clotilde hi mostra oposició a aquest enllaç. En el moment que Peret recita les paraules de la cerimònia civil –en espanyol– Jordi torna a qüestionar que la noia tingui realment 18 anys, situació davant la qual Pancràs indica que “Té la partida” i el dot, dels quals el jove tampoc es refia. En aquest moment es desfà l’engany, quan en el moment de referir-se a la signatura Peret esmenta “Donya Clotilde” i la jove al·ludeix a la seva àvia:

Pancràs– Doncs firmar.

Jordi– Nosaltres dos...?

Peret– Y també...

Jordi– No, no hi vuy la d’en Pancrás.

Peret– No, la de Donya Clotilde.

Jordi– (sorprés)

Com?

Clotilde– La de l’avia.

Jordi– La... la...

(Escena XII)

La resolució de l’engany es produeix amb les paraules de la jove Clotilde, que confirma a Jordi que no és tia seva, i amb l’asseveració de Pancràs, que li assegura que “Cusineta, si.” Lluny del desengany, Jordi veu l’oportunitat de casar-se amb la cosina, i

demana “de veurer á las dos / todas juntas de costat.” Moment després del qual entra Donya Clotilde.

Donya Clotilde exclama un “Fills meus” i un “Aixi units!” a l’última escena, amb una rebuda per part dels personatges que la reconeixen com a “Senyora!”, “Avia!” i “Tia!” Mentre els dos joves es distancien per parlar discretament, Pancràs aprofita aquest final feliç per fer la proposició de matrimoni a Donya Clotilde:

Pancràs– Per fi ‘l nostre casament...

Clotilde– Hi poso una condició.

(ell mitj contrariat l’interromp á la vista  
y ella contesta senyalant al públich)

Qu’ alcansi l’aprobació...

Pancràs– (content)

Aixo array incontinent.

(resolt al públich ab la botelleta á la mà)

Fels aplaudir no m’abruma:

sino son proposits seus,

(fent ademan de vessar lo líquit cap al públich)

‘ls ruixo de cap á peus

ab l’aygua de Mister Hume.

(Última escena)

#### 4.2.11. *En remull. Entreteniment en una estona i en vers català (1880)*

A la BPA es conserven dos manuscrits d'aquesta peça (Arús VI-14). Un d'autògraf escrit en gran part en paper reciclat de diferents publicacions,<sup>406</sup> amb la indicació "Entreteniment en 1 estona." Al revers, a la part impresa del paper reciclat de la *Historia Crítica de Catalunya*, hi ha anotat el títol "En remull. Fret y calent." El segon manuscrit de la BPA és una còpia amb lletra rodona, amb el títol "En remull" i la data 1880 i signat per "R. Ribas (fill)" amb una filigrana.

A l'AB es conserven dos manuscrits (450 i 1058). El primer és una còpia per a representació, amb lletra rodona i amb l'anotació de "1880." El segon és una còpia amb cal·ligrafia similar a la de l'autor, amb l'afegit "apariat en vers" al subtítol i la data de 1880 com a colofó. En ambdós manuscrits de l'AB hi ha escrit el nom de l'autor, però no hi ha el nom dels actors al repartiment.

Segons l'esborrany de la BPA, l'autor va dubtar de titular-la *Banys á domicili*, amb el subtítol o títol alternatiu *Fret y calent*. De fet, en el catàleg de Rafael Ribas apareix el títol *Banys á domicili*.<sup>407</sup> Tot i que a la llista d'obres que es conserva a la BPA (Arús II-C2/316) l'autor hi va escriure el títol *En Remull*, sense referència sobre l'estrena.

L'obra es desenvolupa en l'època contemporània a Barcelona. Els manuscrits no en contenen el repartiment d'actors:

|                     |             |
|---------------------|-------------|
| Senyor Fornells     | Donya Tana  |
| Jaume (criat)       | Esperanseta |
| Quico (ataconador)  |             |
| Homes 1er, 2on, 3er |             |

El Senyor Fornells té dues veïnes llogateres de l'edifici de la seva propietat, Donya Tana, que viu al segon pis, i Esperanceta, que viu al quart. Quico fa alguns encàrrecs per a la casa i hi apareixen també tres "Homes" que fan de treballadors de l'empresa a la qual es contracta el servei de les banyeres a domicili, una pràctica estesa entre els estaments benestants durant el segle XIX.

---

<sup>406</sup> Es tracta de fulls impresos de la *Historia Crítica de Catalunya* d'Antoni de Bofarull, del *Diccionario Universal de la lengua castellana, ciencias y artes* de Nicolás Maria Serrano o de publicacions com a *La Madeja* o *La Flaca*, amb el revers en blanc. Però fins la pàgina dotze són fulls blancs.

<sup>407</sup> *Archivo Central lírico dramático de Rafael Ribas, Catálogo general de las obras de esta galería*, Barcelona: Imp. Baseda y Giró, 1882, p. 4.



La peça s'inicia amb l'entrada de Quico al pis, que porta el *Brusi*. Està descrit com un menestral vestit amb mànigues de camisa i davantal, amb la gorra a la mà. I en no trobar-hi ningú executa un monòleg amb reflexions sobre la diferència de classe i la vida acomodada del senyor de la casa: “Tira peixet! Quina vida! / Jo pogués d’armela igual...!” Els pensaments de Quico es converteixen en un discurs contra la classe de rendistes propietaris i el descrèdit de professions de renom menys afavorides econòmicament:

Si torno á neixe y tinch fills  
res de ferlos militars,  
ni mestres, ni d’audiencia  
ni enginyers, ni capellans...  
Res d’aquestas carrerotas  
que tots s’hi moren de fam.  
Propietaris, si senyor  
es carrera que s’ho val...  
qu’ ho diga ‘l senyor Fornells...

(Escena I)

Quico respon al prototip del criat que hem vist en altres obres d’Arús: transgredeix la posició social i, aprofitant que ningú el veu, s’asseu i s’estira en una butaca del domicili. El gest va acompanyat d’un comentari sobre la injustícia que implica la diferència de classe: “L tamboret es tant dur / ya això ‘s tan tou...” Quico també fa un comentari, recurrent al llarg de la peça, sobre el parentesc del senyor Fornells un personatge contemporani amb aquest cognom: “Oy, may penso preguntar / si es parent...”<sup>408</sup> (Escena I)

En aparèixer Jaume, el criat de la casa, amonesta l’ataconador per la seva actitud i, des d’un cert classisme, i li exigeix que no el tracti de “tu”: “No tinc orgull, ja ho sabeu / pro cadascú p ‘el seu brás...” El criat explica la bona situació que té amb el seu amo des fa un any (“Bona taula, bona roba, / se m’ emporta á passejar...”) i en el moment del comiat Quico li exposa que l’Esperanceta, la veïna del quart pis, “no n’ está

---

<sup>408</sup> Francesc CARRERAS CANDI, “El Negro de la Riba”, *La Vanguardia*, 23/8/1933, p. 3, aclareix que, igual que el personatge que intitula l’article, al qual ja m’he referit, “el loco Fornells” esdevé molt popular associat a la “la Virgen de Llerona”, que ja veurem que s’esmenta en la peça. *La Vanguardia*, 15/11/1882, p. 7245, explica: “En la tarde del último domingo falleció en el hospital de Sabadell el célebre Fornell[s], que tantas puertas y paredes ha embadurnado en las calles de esta capital con el consabido rótulo “Fornell[s] á la Virgen de Llerona”, cuyas palabras encierran algún misterio cuyo secreto ha bajado con él á la tumba. Raro es el pueblo de Cataluña en que Fornell no haya dejado huellas de su paso, estampando dichas palabras ú otras parecidas, que muy bien podrían ser motivadas por un exceso de amor á la Virgen de Llerona, ó por alguno de esos votos que solo dedican los creyentes al hallarse en circunstancias apuradísimas. También se’n fa ressò *La Esquella de la Torratxa*, núm. 967, 23/7/1897, p. 4.

poch de cremada.” En aquest moment se senten crits del pis d’aquesta veïna, que ens posa en antecedent del conflicte amb l’Esperanceta. Més endavant, quan Jaume acomiada “ab tó imperatiu” el Quico, aquest pronuncia una amenaça en un apart, en una clara al·lusió al xoc de classe entre el criat i l’ataconador: “Ah! Quant vinga la comuna / si t’arreplego.” (Escena II)

A la tercera escena apareix l’Esperanceta demanant pel “ninot del amo.” L’exigència de la llogatera disgustada es deu al fet que el senyor Fornells la fa fora del pis tot i tenir els pagaments en regla i comportar-se com cal, excepte rebre “un cusinet... / que mi caso per Nadal.” El diàleg amb el criat és un embolic continuat d’excuses desmentides per la veïna (que té goteres, que fuma, que no espolsa la catifa, etc.) i per la confusió reiterada –al llarg de la peça– per part de l’Esperanceta en dir el nom de Fornells (Grifells, Ventrells, Balsells, etc.).

Esperanceta explica a Jaume que el senyor Fornells l’incident d’uns dies abans, en què va acabar empastifat d’una merenga que portava a la veïna: “L’ altre dia va pujar / no ‘m recordo ab quina excusa, / se propassá, el prenc del brás, / y en menos temps del qu’ ho conto / rodaba escalas avall.” Esperanceta blasma el propietari del pis, el redueix a “titi” i “mico” i refereix la no renovació del lloguer, remarcant la pretensió del dret a cuixa:

Un mico filós y estrany.  
Ell creu qu’ un amo de casa  
es com un senyor d’avans  
que feyan lo que volian  
y quant te algun pis llogat  
ab una noya com jo...

(Escena III)

El senyor Fornells entra a casa a la quarta escena i s’acara a Esperanceta. Manté la seva posició i objecta: “Soch amo, estich al meu dret...” El motiu per no renovar-li el lloguer és haver incomodat una altra veïna, la del segon pis, que Fornells festeja. Els banys de l’Esperanceta (banys que donen nom a l’obra) han provocat mullenes a l’escala i han fet malbé una peça de vestir de la veïna “noble” del segon:

Mes de mil ne tinch á fe,  
pero ‘l principal de tots  
que m’ incomoda de ferm  
es qu’ em mulli tant l’escala...  
Vosté ‘s la causa qu’ es taqués  
un vestit de fail·l riquissim  
Donya Tana de Puigvert  
la que s’ está al segon pis.

La inquilina justifica el bassal a l'escala pel fet que va ser un accident dels operaris que traslladaven la banyera i l'aigua al pis, un costum "Per gust y recreu" que desaprova el senyor Fornells. Esperanceta li fa un seguit de retrets sobre el pis que ha de deixar, que només li agrada "perque puc veure / del balcó al meu cosinet. / 'Ns fem senyas; treballant / y distreta passo 'l temps."

Com el propietari insisteix a despatxar-la aquell mateix dia, Esperanceta s'acomiada amb una represàlia: "Vosté diu que no cedeix, / jo tampoch li prometo / qu' ens veurem Senyor Garrells"; acció en què també engega el criat, que interromp la discussió, amb un "Apartat / carnestoltas de paller." (Escena IV)

A la següent escena, després que el criat reprèn el comentari de l'incident amb Esperanceta a l'escala, insinuant que la festejava, el senyor li respon que "Me 'n aniria al quart pis / tenint al segon un cel / d'hermosura." Li confessa el seu interès per Donya Tana i que "He procurat dominar / l'amor qu 'anaba creixent" envers la veïna del segon pis. El diàleg fins pren un clima de confiança, en el qual Jaume li revela que ell també havia estimat quan "era al servey. / Una dida de Valencia / qu 'al menos ne feya tres." Aquest conversa pren tons picants i burlescos, com quan Jaume explica que anava "Al darrera á tot hora" de la dida valenciana, i més endavant aclareix que ella hi anava "Al devant." (Escena V)

El senyor Fornells envia Jaume a fer encàrrecs per a la seva cura personal. Se'n presenta com una persona coqueta i vanitosa, que porta perruca i té cura de l'aspecte amb complements i potingues per semblar més jove. Reconeix que aquesta preocupació i miraments estètics obeeixen a l'enamorament per la veïna Donya Tana, que arriba just en finalitzar l'escena, i sobre la qual el criat adverteix de la seva arribada amb un "Parlant del llop..." El criat es burla de l'apassionament del seu amo, com a l'apart "Enamorat y tant lleig! (Escena VI)

Donya Tana (que diu ser hisendada i "vídua d'un general") hi acudeix per pagar el lloguer del seu pis, intenció a la qual Fornells respon amb galanteria que és una qüestió sense importància ("I per 'questa miseria...!, o "No 'm parli del vil metall... / me sembla qu' aixi 's profana / aqueixa boca divina / qu' es boqueta d'un angel."). La conversa es produeix amb galantejos i Fornells s'ofereix a acompanyar-la a Gràcia, perquè Donya Tana hi ha d'acudir a una gestió per un plet sobre qual "no n'entenç cap paraula / y 'm marejan y m' explotan." Donya Tana, per tocar-li la vanitat, li fa creure que ell té fama de seductor quan li promet comportar-se com un cavaller; en els aparts ja avança que el seu objectiu és seduir-lo, aprofitant la ingenuïtat del propietari: "Se

creu perillós... / Pobre home! No se m'escapa!" (Escena VI) Després s'acomiaden per una estona, ja que ella ha d'anar al pis a mudar-se abans de sortir cap a Gràcia.

A l'escena setena Fornells, que dona per feta la "conquesta", anuncia al seu criat que és "lo mes felis dels homes" i que ja té mestressa. Durant aquesta conversa llegeix una carta que ha rebut que anuncia la mort d'un oncle canonge, un fet que no el trasbalsa i que Jaume aprofita per introduir un comentari sarcàstic que torna a evidenciar les diferències de classe:

Queixis: fa be de queixarse...  
No entench qu' ho fá: se m'han mort  
oncles, tias, germans, pares,  
y tota la parentela  
sense deixarme una malla.  
Tant valia neixer bort  
per no teni cap ganancia.

En aquesta escena, preocupat per empolainar-se encara més per a la cita, apareix el desig de Fornells de fer un bany: "Are / si no tingués tanta pressa / prendria un bany aqui casa. / fa despuntar la rojó / tenyint de carmí las galtas / pero es tart." El criat, amb sornegueria, li reclama un bany per a ell: "Quant vosté 'l prengui / un á mi te de pagarmen. / L'altre dia ho va prometre." (Escena VII)

El capteniment del criat per la nova relació del seu senyor se'ns mostra honest, malgrat el to burleta i escèptic i els planys per les diferències socials i d'èxit amorós entre els dos ("Mestrestant jo ni una sola / que m'escolti puch trobarne."):

Que content y satisfet!  
Sembla un ministre d'Espanya...!  
No pensa mes qu 'ab faldillas  
y ab aquesta Donya Tana...!  
Qu 'es desitjós l'home com ell  
cor que vols, cor que desitjas!  
la moneda tot ho alcalsa.  
Be es lleig que no es pot mirar,  
be te mes anys que 'el seu pare...  
no hi fà res, troba senyoras  
joves tendras y remacas  
que l'estiman... ó li diuhen:  
es lo mateix, ja li basta.

A l'escena novena apareix de nou Quico, l'ataconador, amb dos homes que transporten una banyera, que és per al senyor Fornells, i que situen a la seva cambra, rere unes vidreres. Jaume es mostra delerós de prendre un bany perquè "Un sol cop vaig aná al mar / y era massa freda", mentre Quico rebutja l'aigua perquè "ni ab las copas no m' agrada." (Escena IX)

A l'escena onzena tornen els homes amb una altra banyera i en Quico, que assegura que la banyera també és per ells, segons les indicacions. Jaume suposa aquesta segona banyera, que situen al seu "cuartet" a les vidreres de la dreta, és una gratificació del seu senyor: "Ja se lo qu 'es, un obsequi / qu 'em fa l'amo, d'aixó 's tracta." I demana a Quico que l'aigua per a ell sigui ben calenta perquè "Un bany vaig prendre glassat / aquet es per desquitarmen." Una petició a la qual l'ataconador respon que serà "Vamos, p' el mateix istil / que sento á dir qu' es a Caldas, / posantlos á sota 'l raig / diu que fins ploma 'ls pollastres." (Escena XI)

El criat Jaume aprofita l'ocasió per demanar a Quico que li porti a terme els encàrrecs per al senyor que ha oblidat de fer. Li demana molta discreció i Quico li promet confidencialitat, i com a mostra li recorda que "Un secret meu ni á la dona. / La tinch molt ben ensenyada, / ni 'm pregunta l'hora qu' es / per la por d'una..." Jaume li explica que aquest encàrrec és per al senyor:

Es vell, mes sent rich las faltas  
tant com pot las encubreix,  
se pinta, gasta pomadas,  
dú cotilla, dents postissas,  
coixinets aqui á las camas,  
perruca...

(Escena XI)

A la següent escena, Jaume, ja sol, es despulla peça a peça i, cantant, pren el bany bullent que creu que ha estat encarregat per a ell, sobre el qual fa consideracions positives com "Diu qu' els moros sempre 'n prenen / y 'ls moros la saben llarga..." (Escena XII) En el moment d'introduir-se al bany sent que arriba el senyor Fornells, que se sorprèn de veure l'altra banyera. De la vidriera del costat sent el criat i en veure'l (...mes vermell / qu' un bitxo") l'amonesta per haver encarregat els dos banys ("Quin escandol! Tu't propassas! / fer venir dos banys..."). Jaume li explica com els han fet arribar els banys i Fornells entén que es tracta d'un malentès, raó per la qual decideix fer un bany ràpid abans de marxar amb Donya Tana.<sup>409</sup> Però Fornells troba l'aigua molt freda i exigeix al criat que el proveeixi d'aigua calenta del seu bany, a la qual cosa Jaume li respon "Qu 'esta de broma? / A lo qu' es veu no 's fa cárrech / de la meva posició?" En aquest moment senten que algú entra per a porta de casa: Fornells demana

---

<sup>409</sup> Cal destacar la reserva davant la nuesa total que mostra Jaume, que es resisteix a treure's les calces fins al final: "Si algú vingués... entro á dins / á acabar de despullarme... / La decencia sobre tot." (Escena XII)

al seu còmplice de bany que “Si es Donya Tana / no’ m comprometis... quietut!”  
(Escena XIII)

A l’escena catorzena és precisament Esperanceta que accedeix al pis. I en veure les ombres rere les vidrieres dedueix que “Han caygut á la ratera.” Aleshores els crida i obté com a resposta que tots dos són a les banyeres (en Jaume respon “estem en remull.”, el títol de la peça). Esperanceta, que es burla de la situació d’incomoditat dels dos veïns, comunica al propietari que:

Donchs si hi vingut es per dirli  
que del pis volermen treure  
deixiu correr! Aquí li porto  
un papé en el que s’espresa  
puch estarmhi tant com vulga:  
Sols falta la firma seva.

El senyor Fornells li respon de forma rotunda que “Primé ‘ns enterran”, però Esperanceta, que els ha pres les peces de roba que havien deixat fora de la vidriera, li replica que aviat perdrà aquell orgull i li adverteix que “Are ‘m vol fora y aviat / li sabrá greu de no veurem.” (Escena XIV)

En marxar Esperanceta el senyor Fornells es galleja d’haver-se contingut davant la provocació de la veïna: “Se ‘n ha anat: si tarda mes / fins salto de la banyera: / y s’arma tal saragota...”; paraules seguides de la resposta favorable de Jaume: “No ahuria estat mal sainete.” (Escena XV) Ben aviat, quan el senyor reclama al criat que li prepari el vestuari, aquest respon que no pot sortir (perquè hauria de sortir nu) i se n’adonen que els ha desaparegut tota la roba, una circumstància que Jaume atribueix al fet que “...es que corren bruixas.” (Escena XV)

A l’escena setzena s’embolica el moviment dins del pis: hi apareixen els homes dels banys a domicili, amb l’encàrrec d’una nova banyera, fet que causa més sorpresa i confusió. Encara, poc després, entren al pis novament els homes dels banys a domicili amb la banyera, situació còmica que va seguida de comentaris de Jaume: “‘Ns hauran prés per granotas” i “Aixo es la mar y de veras.” (Escena XVI) A l’acabament d’aquesta escena apareix per sorpresa Donya Tana, escandalitzada per la situació.

Donya Tana retreu a Fornells que hagués dit que pujaria a recollir-la i que encara l’estava esperant, i també que hi ha una gran mullena d’aigua a l’escala. Li demana que surti per marxar cap a Gràcia. El diàleg es realitza a banda i banda de les vidreres, fins que Fornells confessa que està prenent un bany.

En aquest punt, mentre Donya Tana espera que el senyor surti del bany, apareix Esperanceta. Fornells li suplica “Tornim la roba y li firmo / per deu anys, per vint, per trenta, / per un sigle”, i els proporciona la roba que els havia pres poc abans, que els ha estat intercanviada. En sortir Fornells vestit de criat, Donya Tana es demana si “Es per burla la disfressa?” (Escena XVIII)

Ambdues dues dones es troben cara a cara i es reconeixen, i es miren “de regull” i “ab altivés.” Però en esmentar Fornells el non de Donya Tana (“respectuós volentse excusar”), Esperanceta aclareix que en veritat la veïna del segon es diu Tecla. (Escena XVIII) L’evident deslloridor de la situació, mentre Tana demana silenci i Fornells explicacions “ab recompensa”, es deté perquè apareix l’ataconador carregat de paquets i content, poc abans de finalitzar l’escena.

Quico, que es dona a entendre que arriba embriac, es troba en Jaume vestit de senyor i el senyor Fornells de criat, que li etziba d’entrada: “Aqui no hi te de fer res, / á la porta deseguida.” Ofès i creient que parla amb en Jaume, l’ataconador li respon que no li entregarà allò que li havia encarregat per al senyor: “Ja m’ en vaig, mes tu t’oblidas / que tinc de donarte alló / las trampas y embusterias / de que l’amo va farsit / per ferse guapo, ‘l benigne.” Quico, en el greuge de veure traïda la confiança del criat, li deixa clar que no s’arronsarà amb uns crits:

Quin orgull gastas, ma noy!  
‘T pensas que só un gallina?  
Que m’espantarás á crits?  
He servit a la milicia.  
De las balas m ‘en burlava  
y las bombas m’han fet riure.

Després, l’ataconador enumera la llista de potingues i complements que ha anat a comprar per encàrrec de Jaume: “perruca... las dents posstissas... / ‘l color vermell p ‘els llabis... / ‘l blanquet y la cotilla....” Unes paraules que treuen de polleguera Fornells, que crida “Basta, fora!” Quico, des de la porta, torna a reprendre la qüestió del parentesc del cognom Fornells, que ja anteriorment s’havia relacionat amb un personatge popular:

Tu, Jaume, digas,  
are qu’ em ve á la memoria  
‘l senyor Fornells seria...  
parent d’aquell qu ‘ab lletreros  
tots els cantons empastifa  
posanthi Virgen Llerona...

Durant la confusió de rols de senyor i criat, i l'esbrancada del senyor i els retrets de Quico, les dues dones han establert complicitat. Tecla (Donya Tana) revela a Esperanceta que es vol casar amb el senyor, perquè és ric, i aquesta li ofereix el suport per fer-ho possible.

A la darrera escena Fornells es disculpa i desmenteix tot el que ha explicat l'ataconador. Esperanceta aprofita aleshores per desfer el que havia dit anteriorment sobre Tecla-Tana:

Si, es un benehit del cabás!  
tot lo dit ho pren á broma!  
Lo mateix que vosté igual  
si lo contrari ha cregut  
te d'estarne convençut  
qu' es viuda d'un general.

Fornells, que també s'afanya a desmentir que els paquets que contenen pintallavis, perruca i dentadura fossin per a ell, mostra les dents i el cap per corroborar que no l'hi calen. Esperanceta, amb ànim de cloure bé l'episodi, afaç la vanitat del senyor i facilita el matrimoni amb la seva còmplice, amb el comentari "Vostés ho demostran tot / l'un per l'altre ha nascut."

Esperanceta obté el "pis de franch" per part de Fornells, que li permetrà veure's amb el seu cosí. I Fornells es declara a Tecla-Tana, moment en què Esperanceta els entrellaça les mans amb un "casament arreglat: / falta la presentació. / La viuda d'un general... / Un jovenet que s'ho val..."

El comiat i "cortesia", a càrrec del criat Jaume, reprèn el motiu del títol de la peça:

Y per mostrarnos com fins,  
si algú te gust de banyarse,  
las ganas pot fé pasarse,  
tres banyeras  
(senyalant els cuartos)  
hi ha alli dins.



#### 4.2.12. *La Patum, pim, pam, pum. Desgavell en 3 actes, original i en vers (1881)*

Aquesta obra d'Arús va ser estrenada el 1881 i, segons indica la premsa, escrita el mateix any. No va ser editada i se'n conserven quatre manuscrits: dos a la BPA (Arús VI-9/10), dels quals un d'autògraf, un esborrany en tres lligalls amb correccions escrit en paper reciclat de diverses publicacions.<sup>410</sup> El segon, amb lletra rodona de copista desigual a cada acte, conté la data de 1881 al segon i tercer lligall, amb la signatura de "Galceran" amb una filigrana. A partir l'escena setzena del tercer acte, inacabada, canvia la cal·ligrafia i passa a ser la de l'autor. Un quart lligall continua amb lletra rodona de copista. A l'AB es conserven dues còpies, una semblant a la d'Arús en un sol plec (1056) i tres llibrets de copista amb lletra rodona (64/3) amb la signatura del copista "B. M."

Aquesta obra ha passat inadvertida. De fet, només podem constatar que s'hagi representat un sol cop en una funció particular del Niu Guerrer al Circ Barcelonès el 12 de juny de 1881. Coneixem la intenció d'estrenar *La Patum, pim, pam, pum!* ja al març de 1881, gràcies a les diverses informacions del *Diari Català*:

**Obra nova d'espectacle.**– Sabem que lo aplaudit autor dramátich don Eduard Aulés, está apunt de fer estrenar en lo teatro del Circo ó en lo del Tivoli una obra d'espectacle, en la qual se ridiculissarán la últimas firas y festas celebradas en aquesta ciutat, á qual objecte s'están construhint per un atrecista la *Patum* de Berga y lo *Drach* de Vilafranca.<sup>411</sup>

Dies després el diari repetia una informació molt similar, concretant que la preparació es duia a terme al Tivoli i corregia el nom de l'autor:

**Obra d'espectacle.**– Mes ben enterats avuy respecte á la obra d'espectacle que diguerem s'estaba preparant en lo teatro del Tivoli pera extrenarse á la major brevetat y per la qual s'estaban confeccionant alguns objectes d'atrés, entre ells lo *Drach* de Vilafranca y la *Patum* de Berga, podem dir avuy que la obra está escrita pe 'l nostre amic don Rossendo Arús y Arderiu, se titula *La patum, ¡pum pum!* y s'estrenará de diumenge en vuit en lo citat teatro, á cárrech de la societat humorística Lo Niu guerrer. La entrada á la funció se farà per medi de invitació, per cumplint los invitats ab un requisit indispensable que s'indiará oportunament lo qual equivaldrá al import de la entrada.<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> Com en altres originals en què l'autor feia servir fulls de publicacions amb el revers en blanc, en aquest cas es tracta de fulls impresos de la *Historia Crítica de Catalunya* d'Antoni de Bofarull, el *Manual de la masoneria ó sea El tejador de los ritos antiguo escoces, frances y de adopcion*, entre altres.

<sup>411</sup> *Diari Català*, núm. 584, 21/3/1881, p. 634.

<sup>412</sup> *Diari Català*, núm. 587, 24/3/1881, p. 659.

De fet, no és casualitat que aquest diari fes publicitat de l'obra d'Arús, perquè la capçalera dirigida per Valentí Almirall va dur a terme una intensa campanya de crítica i sàtira de l'organització de les Festes de la Mercè de 1880, entre les activitats de les quals destacava la presència documentada de la Patum. Unes festes i una Comissió de Festes, i molts altres elements equivalents com la presència de la Patum o el Drac de Vilafranca, que Arús critica i ridiculitza en l'argument de la seva peça teatral situada en una població imaginària. El títol anunciat a la premsa, però, apareixia amb diverses variacions del batejat per l'autor al manuscrit de l'obra: *La Patum–pum! pum! o La Patum!... pum!... pum!...*

Desconeixem si finalment l'obra va ser estrenada al Teatre Tívoli, teatre el qual anunciava noves representacions sense especificar-les, per a la temporada d'estiu que començava els darrers dies de maig, amb les de la companyies de García Parreño i de Giménez.<sup>413</sup>

*La Patum, pim, pam, pum!* torna a aparèixer a la premsa al mes de juny:

Funció de broma.– D'avuy en vuit ó sia lo próxim diumenje, se donará en lo teatro del Circo Barcelonés una funció extraordinaria á cárrech de la humorística societat «Lo niu Guerrer.» Segons lo prospecte que ab profusió ha circulat se estrenará una comedia en tres actes y en vers, escrita ex-profés per a la indicada societat per *unaficionado á versos* y titulada «La Patum–pum! pum!»

En lloch de pagar la entrada cada concurrent tindrà que donar un bitllet de alguna de las rifas setmanals, á qual objecte á las portas del teatro hi haurán bitlletayres.

Lo original de la idea y l' bon género de las bromas que acostuma á fer lo «Niu» creyém que atraurán á la funció nombrosa cocurrencia.<sup>414</sup>

L'obra va ser estrenada, doncs, en una funció d'aficionats el 12 de juny de 1881 al Circ Barcelonès. Sense especificar el títol de l'obra, es precisa la manera d'accedir-hi:

SOCIETAT NIU GUERRER.–Las personas que desitjin assistir á la funció que donará aquesta societat en lo teatro Circo Barcelonés, en la ni de diumenge próxim dia 12 del corrent mes, podrán passar á recollir las invitacions tots los dias de 9 á 11 del vespre al carrer de Santo Domingo del Call, 4 principal.<sup>415</sup>

El *Diari Català* en va remarcar demanda d'entrades, però no en va ressenyar la representació:

**Comedia nova.**– Aquest vespre se dona la funció del «Niu guerrer» en lo teatro del Circo, á la que com ja saben los nostres lectors se fa indispensable la prévia entrega de un bitllet de rifa á lo menos de dos rals, per poguerhi entrar.

---

<sup>413</sup> “El dia 24 es lo destinat per lo actiu empresari senyor Elías, pera obrir las portas del elegant teatro del Tivoli, pera lo qual ha contractat una companyía digna, baix la direcció del senor Gimenez, en la que hi figura lo primer tenor don Joan Prats y baix lo senyor Iriarte, tots dos coneguts del públich.” *Diari català*, núm. 644, 21/5/1881, p. 449, i núm. 630, 6/5/1881, p. 328.

<sup>414</sup> *Diari Català*, núm. 667, 5/6/1881, p. 449 i p. 569.

<sup>415</sup> *Diari Català*, núm. 66, 8/6/1881, p. 587. La mateixa notícia apareixia a *El Diluvio*, núm. 162, 11/6/1881, p. 4803

Ha sigut tanta la demanadissa de targetes de invitació, que desde ahir ja no n'ha quedat cap pera repartir. La obra que 's posa en escena està escrita exprofès pera la indicada societat, sent desempenyada per una companyia de aficionats; te tres actes y se titula «La Patum!.... pum!... pum!...»<sup>416</sup>

A l'anunci de l'estrena a *La Vanguardia* es destacava, en canvi, que es tractava d'una obra “única en su género y especialidad” i descrivia *La Patum, pim, pam, pum!* com “una gatada retrospectiva, local y bullanguera”, “escrita por un aficionado á versos.”

Joan-Miquel Merino, del seguiment en la premsa d'aquesta presència de la Patum a les festes de Barcelona, tot i no mencionar l'obra d'Arús, conclou que:

[... ]les Festes de La Mercè de 1880 sí que van tenir una mena de Patum i/o intent d'imitació d'aquesta festa berguedana, sense assolir l'èxit desitjat pels seus organitzadors (fins a l'actualitat desconeguts, només sabem que anà a càrrec de berguedans residents a Barcelona), i convenim amb l'Albert Rumbo amb la no participació patumaire de cap dels elements originals procedents de Berga, tal i com també va recollir el Llibre Verd del municipi.<sup>417</sup>

Magí Sunyer defineix *La Patum, pim, pam, pum!* com una sàtira del caciquisme, “un dels vicis més coneguts de la Restauració.”<sup>418</sup> En concret, Arús ambienta la crítica política en una població fictícia i hi ridiculitza les deficiències de la Comissió de Festes, amb correspondència amb les crítiques del *Diari Català* a la de Barcelona (activitats, funció dels personatges, aparició de la corrupció, etc.). A l'obra d'Arús hi ha també un argument amorós paral·lel, habitual a les comèdies, que n'arrodoneix la trama.

No podem passar per alt, en el context de crítica que s'escriu aquesta obra, que un any abans Arús va escriure *Guía-catàlech de la Exposició universal, nacional, regional y local de 1880 pensada, organitzada, preparada, arreglada y acabada per Lo Niu Guerrer*. Impr. Tip. Espanyola, Barcelona, 1880.<sup>419</sup> Més endavant Arús participarà també en la crítica a l'Exposició de 1888, encapçalada per Valentí Almirall. En aquella ocasió, però, no va emprar el teatre sinó una gramàtica francesa paròdica.<sup>420</sup>

---

<sup>416</sup> *Diari Català*. núm. 674. 12/6/1881, p. 620.

<sup>417</sup> Joan-Miquel MERINO, “Patum sí o Patum no, a la Barcelona de 1880?” (2014) <www.lapatum.cat> [Darrera consulta: 6/6/2020] Ajuntament de Berga, Patronat Municipal de la Patum, Patrimoni Immaterial de la Unesco i La Patum: comissió de comunicació, finançament i màrqueting, p. 5.

<sup>418</sup> M. SUNYER, “El dramaturg Rossend Arús i Arderiu”, *Rossend Arús i Arderiu. Teatre complet I (1865-1873)*, p. 31.

<sup>419</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Pública Arús...*, p. 305, i *Rossend Arús i Arderiu*, p. 51.

<sup>420</sup> *Nouvelle grammatique française pour l'usage des municipals (vulgo sargent de ville) avant, pendant et après l'Exposition Universelle de Barcelone pour se faire entendre des étrangers que la visiteront par milliers*, Barcelona: Tipografia de Lluís Tasso, 1887; J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Pública Arús*, p. 306, i *Rossend Arús i Arderiu (1845-1891)*, p. 51. V. “L'escarni de les exposicions institucionals”, *La Barcelona irreverent*: p. 225-226. Ara bé, Joan-Lluís Lluís atribueix aquesta gramàtica paròdica a Juli Francesc Guibernau (amb pseudònim C. Gumà): “Record boirós d'un humorista català.” *El Punt Avui*.

Entre els articles crítics amb l'organització de les Festes de la Mercè de 1880 del *Diari Català*, destaca “Firas y festas de San Corneli Gloriós”, signat “Thales”, pseudònim atribuït a Valentí Almirall.<sup>421</sup>

Els diaris, de fet, ja tractaven al juliol els acords de l'ajuntament sobre les festes de la Mercè i la comissió organitzadora de les fires i festes. *El Diluvio*, a la secció “Crónica local”, advertia que no es podien reproduir els errors anteriors “sin caer en el ridículo” i que calia aproximar-les a les d'altres ciutats europees. I apuntava que “Las fiestas de la Merced en Barcelona deberian tener por base una solemnidad cívica, grandiosa por el concurso de todos.” Enumerava propostes com l'erecció de monuments per recordar les “glorias civiles”, una “exposicion nacional”, així com cors, cavalcades i salves. I advertia a la comissió organitzadora que calia “Lo principal para esto es allegar fondos, y para obtenerlos tal vez podria dar resultados alguna publicaciones relativas a la ferias y fiestas, espectáculos especiales durante las mismas á beneficio de las fiestas del año siguiente, tómbolas de objetos regalados, suscripciones voluntarias”<sup>422</sup>

La secció “Firas y festas” del *Diari Català* contenia una llarga crítica del programa d'activitats de la Mercè d'aquell any, entre les quals destacava la Patum, absent segons aquesta crònica àcida:

La Patum.— ¡La Patum! ¡La Patum! Heus aquí los crits que ahir se sentian per tot Barcelona. Nosaltres estabam també desitxosos de saber lo que era aquesta moxiganga, ‘s diu que ha vingut de Berga, y tot lo demantí varem correr sens poder trovar «La Patum» en cap lloch. Desesperansats ja pensavam no poguer resenyarla per avuy quan ¡oh, casualitat! anavam á escursanos ab nostres lectors y teniam ja la ploma als dits y sentim ¡patum, patum, patum! Sortir al balcó (que com ja saben nostres lectors, tenim la Redacció en lo carrer Fernando), y veurer venir la tan anomenada moxiganga fou tot hù, quedant complascuts nosaltres y poguent cumplir ab nostre deber envers los suscriptors, com aixis anem á fer.

*La Patum*, consisteix en sis ó vuit homes vestits, la meytat de moros de *cuina*, y l'altre meytat ab uns trages que no havem pogut definir y que sens dupte ni ‘ls mateixos que ‘l vesteixen saben de que son.

Se compon de clorainas y de una especia de mirinyachs molt tirats endarrera. Aquestos sis ó vuit homes van precedits de un que toca ‘l bombo y es ‘l que deudonarlo nom á la cosa, puig fa lo soroll de sentim ¡patum, patum, patum! con las *Trampas* fan lo soroll

---

(29/6/2014) <https://www.elpuntavui.cat/opinio/article/8-articulos/755899-record-boiros-dun-humorista-catala.html> [Darrera consulta: 8/7/2020], com ja s'havia fet al *Manual del librero hispanoamericano*, de Palau i Dulcet, Barcelona: A. Palau, 1953, vol. 6, p. 197.

<sup>421</sup> *Diari Català*, núm. 445. 16/9/1880, p. 143-144.

<sup>422</sup> *El Diluvio*, núm. 203, 20/7/1880, p. 6 97-5698. En relació als monuments, Ramon E. Bassegoda escrivia un article a *La Ilustració Catalana* en referència a les festes de la Mercè i als retrats a personalitats històriques de la ciutat. Considerava sobre les festes de la Mercè havien “degenerat aquelles aparatosas firas y festas que tan brillantment sapigué portar á cap lo senyor Rius y Taulet alguns anys ha feta excepció de la iluminació ab llum eléctrica d'una gran part de la Rambla, que, en honor de la vritat, representa ja un progrés de tot punt indiscutible...” *La Ilustració Catalana*, núm. 45. 30/9/1880. p. 361-362.

que sembl dir *trampas, trampas, tot son trampas*. Al darrera de aquesta gent, ve una gran bestiassa feta de una especie de *bagul-mundo*, cuberta de drap brut de billar que arriba fins arran de terra, fent per lo tant la competència al *Drac de Vilafranca*, y ab la que's veuhen les cames dels portadors. A un dels estrems del citat *bagul-mundo* s'aixeca un llarch canó giratori, cobert també de bayeta verda, simulant un coll de girafa, en qual part superior hi ha una especie de cap de caball, vert també, que te en lo morro uns ferros als que hi van lligats alguns cohets. De'n tant en tant la curta comitiva se atura. Los *moros* desenvainan sos sabres de fusta y després de algunes corredisses y giravolts van á picar en unes fustes que portan en les mans los altres que van vestits... no sabem de que. Heus aquí estimats lectors lo que es *La Patum*; si encara no l'han vista no fessin cap pas per trobarla, puig ab las empentes d'aquestos dies arribaran masegats per veurer una cosa tonta, esposant-se a fer un *patantum* pel camí.<sup>423</sup>

L'endemà, la secció de notícies de Barcelona "Firas y festas" criticava de nou la Junta i els Notables per la mala gestió de les festes: com les pluges que van deslluir algunes activitats; els castell de focs al Portal de Santa Antoni, amb insinuació de corrupció per familiaritat; les queixes dels veïns; les sardanes organitzades a les Basses de Sant Pere, que era ple de graons i no hi havia músics; o bé la cursa de "velocípedos, borros y jacas" previst per a l'endemà. L'article també conté un apunt referent a la reforma de l'estació telefònica instal·lada a la plaça Catalunya, de la qual n'elogia els "adelantos científichs." Entre aquests introdueix el tema de la Patum:

¡La Patum!— Lo fiasco de la célebre y may prou ponderada *Patum* de Berga, ha sigut complert. Lo públich en pes es pregunta á la Junta de *Notables* si s'ha begut l'enteniment al portar moxiganga tan ridícula á Barcelona. Ahir mateix la *Patum* anava á fer lo benehit del cabás en lo carrer Fernando, y velshiaqui que 'l vehinat se va empenyar en que s' en anés ab lo bombo á una altra part. La *Patum*, en vista d'aquesta xiulada, á la que s'hi adheriren los que li seguian los passos, desistí de sas pretensions. Després no la vegeren en llocho en tot lo dia. No sabem si se'n deu haber entornat á Berga.<sup>424</sup>

En aquesta línia, a l'article "Plaza de toros. *Fiesta popular ideada por la Comision organizadora*" a *El Diluvio*, es criticava que el torneig previst per a les festes no comptava amb elements propis d'un torneig anunciat, i amb ironia expressava que es queixaven per vici perquè: "Muchos comentarios podriamos hacer, pero ¿á qué vendrian? El público ha fallado ya y ha dicho que estas fiestas todo ha sido armónico, el torneo, la patum, los bastoneros."<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> *Diari Catalá*, núm. 454, 25/9/1880, p. 216

<sup>424</sup> *Diari Catalá*, núm. 455, 26/9/1880, p. 224-225

<sup>425</sup> *El Diluvio*, núm. 271, 30/9/1880, p. 7719-7720.

Des de la premsa d'oposició es culpava l'ajuntament i la Junta de Notables per un malbaratament econòmic de 16.000 pessetes. A l'article "Firas y festas", signat amb el pseudònim atribuït a Almirall *L'Amich de cada festa*, s'assegurava que:

Per tal camí hauria de entrar Barcelona, y allavoras no cauria may en lo ridícul de *Patums* y *Moxigangas* á que l'han portada los *Notables* d'aquest any. La nostra ciutat es la mes pobre en monuments, y podrien construhirsen alguns, qual inauguració de motiu per grans solemnitats y festas.

Y no se'ns digui que las festas de la Mercé no tenen eco, porque tenen origen revolucionari. Lo sentir aixó nos fa 'l mateix efecte que quan se'ns diu que hi ha toreros lliberals y toreros revolucionaris. Los toreros y las festas de moxigangas son tots reaccionaris. No volem disputarlos aqueixa gloria.

[...]

Si seguim com avuy, may podem separarnos de torneigs y drachs de Vilafranca, es á dir, de firas y festas mes propias d'un poblet que d'una ciutat que vol ser considerada com de primer ordre.<sup>426</sup>

Al mateix número del diari s'inseria un article amb format epistolar signat per "Cosme Gras", "Correspondencias d'un foraster": s'hi criticava la Comissió de Festes i les activitats (torneig, focs artificials, el drac, la Patum), que apareixen a l'obra d'Arús:

"¡Pobre Comissió! ¡No voldria pas esser d'ella! Entre 'l Torneig á l'usansa de l'antigó y 'l castell de focs de que t'acabo de parlar, prou s'hauran gastat un pico, que s'haurán de gratar la butxaca. ¡Los comptes ho dirán prou!

Ahir al llevarme vaig tenir un disgust. Cada dia llegia 'l diari, porque en ell la Comissió hi publicava las funcions que destinava al dia, y aixís sabiam los llegidors lo que no s'habia de fer durant la diada. Pero ahir, no sé si algun cohet esbarriat del castell del dia anterior debia cremarlshi 'ls manuscrits destinats á las redaccions, ó si 'l drach y la patúm prenentho per palla s'ho varen menjar, lo cas es que 'l programa de lo que no habia de ferse no va aparéixer estampat en cap periódich; y no podia esser per descuit, ni per mala volensa, porque tots los diaris tiran uns *requiebros* de la Comissió, que si fós dona, me farian fer mals pensaments.<sup>427</sup>

En un altre quadre epistolar del mateix autor es descriu l'experiència a les Festes de la Mercè a la plaça Sant Jaume: "un diluvi de crits, y músicas, y campanadas, y tiros." Hi apareix la Patum en diversos moments, i és interessant a destacar el fet que entre les onomatopeies i títols de periòdics que fa aparèixer el narrador apareix l'onomatopeia del títol de l'obra d'Arús: "¡Pim, pum! ¡Nich, nanch! ¡Xim, xim, xim! ¡La Campana de Gracia! ¡Lo Nunci! ¡La Esquella de la Torratxa! ¡Treteté, treteté! ¡Qui vol figas!" Més endavant el narrador explica que a sent a la plaça Sant Jaume va cridar "¡Viva la festa major!" "¡Vila l' drach!" "¡Viva la patum!" "¡Viva la Comissió!"<sup>428</sup> Es tracta d'un relat en què s'hi refereix de nou a la Patum i amb crítiques molt coincidents amb les signades amb altres pseudònims o aparegudes a notícies breus:

<sup>426</sup> *Diari Catalá*, núm. 462, 3/10/1880, p. 283-284.

<sup>427</sup> *Diari Catalá*, núm. 462, 3/10/1880, p. 284.

<sup>428</sup> *Diari Catalá*, núm. 455, 26/9/1880, p. 228.

Los de la *patum* de Berga portan una bestiola, que entre ella y ‘l drach, si fossen de carn y ossos y ‘ls deixavan abrahonar, hi hauria un desori.

Al veure aquestos animals velvatjes pels carrers, pensava que si Mussiú Bidel fos de fira, haguera desempenyat un paper brillantíssim entre la *Comissió de Feras y Fustas*. Un diari diu que ‘l Drach de Vilafranca es del sigle XVI. A ne ‘l meu entendre no es cert; pero encara que ho fos, aixó no es mes que volgué retreure defectes sense necessitat. ¡Prou pena se’n deu tení la pobre bestia, si además d’esser tan bestia, es vella!<sup>429</sup>

A la secció “Correspondencias d’un foraster” s’hi insistia en les imatges del Drac i la Patum, amb una comparació dels regidors amb la figura de Joan Fivaller, molt reverenciada per Arús, que precisament va prendre el nom d’aquest conseller com a nom maçònic. També hi apareixen referències a la Riera d’en Malla i la polèmica reforma municipal que es debatia en aquells anys i que és un tema recurrent en algunes comèdies contemporànies del dramaturg:

“Lo que es ahir, amich Nofre, ‘l cel no va regalar aygua pe’l pare y per la mare; ab un espetech de llamps y trons, que qualsevol hauria dit que ‘l *Drach* y la *Patum* se’n habian pujat al cel ab cos y ánima á treure las sevas habilitats.

[...]

Tot aixó veyia la meva fantasía y casi be estaba determinat, á pesar de la pluja, á arribarme fins á cá la Ciutat y dir als moderns Fivallers: “Mercés á vosaltres, á qui la celebració de las creus que teniu rebudas, no us han deixat temps pera ocuparvos del espedient de la riera de en Malla [...] Los vostres noms, inclits concellers, y ‘ls de la Comissió digna de vosaltres, que heu designat perque ‘ns obsequiés tant fastuosament com ho fá, passarán á la posteritat, com las faldillas de la *Patum*, que per lo brutas y esqueixadas se deuhén recordar del megateri y dels constructors de l’arca de la aliansa...”<sup>430</sup>

La persistència en la crítica, ara amb motiu de la festivitat de Sant Miquel, es va tornar a present de la mà del pseudònim “Cosme Gras”. Proposava sobre la comissió municipal de les festes que “si jo tingué valiment entre ‘ls pares de la ciutat comptal los hi proposaria que á aquestos comissionats, varons de fama, se’ls concessís l’us de un escut dividit en quatre quartels en los quals hi figueressen respectivament la *Patum*, lo *Drach*, una carrera de burros y una pastera.” Sembla que el diari va ser denunciat, i en la crítica al castell de focs organitzada per la comissió al passeig de Gràcia s’hi insistia amb els atacs a la comissió:

“Avuy s’ha fet lo *Gran Torneig* á la usansa de l’Etat mitjana. Pera que la opinió pública se’n fes ben be compte, han passat targetas de convit á todas las redaccions dels diaris, esceptuant lo DIARI CATALÁ, perque com aquest ha sigut dinunciat per la Fiscalia d’Imprempta, la Comissió de Feras y Fustas, com encara’n diu aquell baliga-balaga, no

---

<sup>429</sup> *Ibid.*

<sup>430</sup> *Diari Catalá*, núm. 457. 28/9/1880, p. 241-242.

ha volgut esposarse á anar per justicia fent un acte que ‘s podia traduir per simpatia.”<sup>431</sup>

El diari dirigit per Valentí Almirall va desplegar aquesta forta campanya d’oposició no tan sols des de les seccions d’opinió. A la “Secció de Noticias” de Barcelona el diari informava, amb molta subjectivitat, sobre les activitats festives de la Mercè: cursa de *burros, jacos y velocipedos*, una funció acrobàtica i, especialment i de forma molt crítica de la Patum:

*La Patum.*— Al passar, ahir, sobre dos quarts de quatre de la tarde, aquest mamarratxo pe’l carrer de Xuclá, se li va ocorre fer una *graciositat* com los que la somouhen, no vehuen allá ahont prosan los peus y sobre tot quan s’esfereheix en los crítichs moments de cremar un cohet, seguit de las corresponents xispas ab acompanyament del tro final, l’animalot va firá ‘l morro cap als balcons ahont hi habia gent y gracias que van ser amatens á tiralshi pe ‘ls nassos ó sino ‘ls feya cegos irremissiblement, ¡Fins á quan ha de durar aquesta brometa, Srs. *Notables!* Mentres totas las capitals d’Espanya van entrant en lo bon camí y s’esmeran pera presentar cosas novas, tan sols Barcelona es la única que camina endarrera.”<sup>432</sup>

La polèmica sobre les Festes de la Mercè a Barcelona també va aparèixer en altres mitjans. *El Loro* s’hi referia a l’apartat “Ferias y fiestas”, amb una crítica similar a la del *Diari Català* i amb unes descripcions que mantenen paral·lelismes amb la peça d’Arús quant al programa, anunciat com “un programa de *mistö*”, per al qual “se han recaudado unas quince mil pesetas, con tan pequeña cantidad la Dirección no ha podido salirse de dirección, es decir de su centro.”:

A las 3: aparición de una nueva pareja (como quien dice, de nuevo cuño) de Gigantes acompañada (la pareja) de bastoneros, enanos, el *drach* de Vilafranca y otras mogigangas que recorrerán las calles de la ciudad, difundiendo la animación en el vecindario.”<sup>433</sup>

Més endavant s’hi feia al·lusió a la Patum en un diàleg final, referit a la no aparició de la bèstia berguedana, amb una comparació amb el regidor responsable de l’organització de les festes: “—Falla la exhibición, durante las fiestas, de un animal raro. —No es posible; porque el célebre concejal de los pantalones cortos no admite competencias de ningún género.”<sup>434</sup>

En altres periòdics humorístics com *La Bomba* també van aparèixer crítiques amb humor a l’organització d’aquelles Festes de la Mercè, com les d’un poema

---

<sup>431</sup> *Diari Català*, núm. 459, 30/9/1880, p. 258-259. L’article, que es tancava amb més referències a la Patum, podríem descartar que fos obra de Rossend Arús, pels comentaris negatius sobre la tauromàquia: “Tothom n’ha eixit molt content: de manera que ‘ls barcelonins ja tenen moxiganga, y aixis com ha vingut la Patum, per la festa major de Berga, podrá anarhi ‘l Torneig de Barcelona, que allá será tan ben rebut com aquí ho ha estat aquella bestiola. Lo públich del torin s’ha tornat molt sensat. No ha demanat toro de gracia, ni banderillas de foch, ni gossos. Es dir; lo públich també seria al estil del sigle XV.”

<sup>432</sup> *Diari Català*, núm. 458, 29/9/1880, p. 248.

<sup>433</sup> *El Loro, Periódico ilustrado Joco-sério*, núm. 44, 25/9/1880, p. 1.

<sup>434</sup> *Ibid.*



humorístic i crític amb el programa oficial, en la mateixa línia del *Diari Català*, amb el títol “Ferias y fiestas” i signat per Agapito: “Con el Drach de Vila-franca / Cobrarás mucho temor, / Que es un Drach conservador / Que á todos deja sin blanca.”<sup>435</sup> També en altres referències soltes com l’apareguda a la secció “Apuros”, en què s’hi establia una comparació amb la Patum barcelonina:

Hay moros en la costa, ó mejor dicho, hay ingleses en los alrededores de Gibraltar, y no estoy de humor para sufrir las, chanzonetas del señor Fiscal que me hacen tanta gracia como la *Patum* que recorrió las calles de Barcelona durante las pasadas fiestas.<sup>436</sup>

En aquesta línia cal destacar el poema signa per Plagas de Barcelona i amb el títol “Festas de la Mercé” inserit al periòdic *La Tramontana*, dirigit per Josep Llunas i on escrivia regularment Arús, en què es descriu la sortida de la Patum i es presagia que tot l’afer de les deslluïdes Festes de la Mercè esdevindrien l’argument d’un drama de Jaume Piquet:

Hi hagué gran exposicions  
de ganduls de totas menas  
y á mes de una dos dotzenas  
de llassos y carretons  
[...]  
La Patum sortir no va  
perque encara está enfadada  
segons diu de una xiulada  
que l’any passat l’hi van da;  
y en fi á n’aquí punt posém  
suplicant als forasters  
que may deixin perdre res  
de las festas que aquí fem,  
que ha sigut tan boniquet  
aquest any nostre programa  
que de segú ‘n farà un drama  
l’autor D. Jaume Piquet.<sup>437</sup>

Arús, amic de les activitats festives, compta amb diversos quadres de costum en què mostrava l’oposició a uns models determinats de festes contemporànies a Barcelona. Curiosament, conegut el seu tarannà progressista, sobta les crítiques que va inserir a *La Llumanera de Nova York*, per exemple, a les festes de la Santa Creu, contraposades a les activitats precedents d’aquesta diada:

“Aquí tenen la festa de la Santa Creu. Busquin, entérinse de com la celebravan antigamnt y quedaran blaus y verts y grochs y de tots colors. [...] y despres vegin lo que

---

<sup>435</sup> *La Bomba, Periódico jóco-serio*, núm. 282, 24/9/1880, p. 1.

<sup>436</sup> *La Bomba, Periódico jóco-sério*, núm. 284, 9/10/1880, p. 1.

<sup>437</sup> *La Tramontana*, núm. 36, 30/9/1881.

‘ns ha quedat, com ha vingut á parar fins á nosaltres y..... comparin! Ben segur que ls’ hi farà llástima.’<sup>438</sup>

La crítica a les Festes de la Mercè compta amb un precedent teatral previ al “Desgavell en 3 actes y en vers” d’Arús: a la revista política de 1871, a l’escena vint-i-cinquena, en el repàs de l’activitat local Silvestre descriu com els turistes tenen una gran decepció amb les festes: “L’ensarronada del sigle, / las festes de la Mercé. / Enganyats per lo programa / vingueren molts forasters.”

Desconeixem el repertori d’actors que van estrenar *La Patum, pim, pam, pum!* Les indicacions sobre els personatges (“Personas”) estan en blanc als manuscrits. Els centrals són Bartomeu, alcalde de la Bordeta del Montseny;<sup>439</sup> Mercè, la seva filla, i Pepet, el seu promès. Agustí és el promotor que importa el programa de les festes de Barcelona i Lluch el secretari de l’alcalde. Però en l’acció còmica prenen protagonisme personatges com el nunci Roch, l’agutzil, el mestre, els regidors del poble i el diputat que els visita, que l’alcalde vol casar amb la filla, Don Piñones Fuentefiel, que no hi intervé.

La resposta crítica a l’organització de les Festes de Mercè de 1880 de *La Patum, pim, pam, pum!* consisteix en una parodia d’aquelles festes de Barcelona, però les situa a una població fictícia, la Bordeta del Montseny. D’altra banda, el títol de l’obra té un correlat directe amb la campanya del *Diari Català*, que havia posat l’accent en la presència de la bèstia berguedana a les activitats de la Mercè de 1880.

Però la mordacitat d’aquesta comèdia no té sols com a objectiu la Patum. També hi apareixen moltes altres activitats del programa d’aquelles festes, juntament amb l’argument del matrimoni de conveniència, la crítica recurrent al caciquisme local i als vicis contemporanis, etc. A la comèdia apareixen els espectacles del programa de festes durament atacats des del *Diari Català* mesos abans: el Drac de Vilafranca, bastoners, torneig de “guerreros”, lluminàries, castell de focs, cors, torxes, tómbola, toros, i un llarg etcètera. I s’hi denuncia, és clar, les pretensions de finançament de les festes, a càrrec de firaires o tenders (les “Firas y festas” del *Diari Català*, també batejada pel diari com “Comissió de Feras y Fustas”).

---

<sup>438</sup> *La Llumanera de Nova York*, núm. 37, maig 1878, p. 6. En aquest sentit, Arús també va escriure altres quadres crítics sobre les festivitats barcelonines, com la referida a la Festa de Sant Josep. En aquest cas en defensa del manteniment d’aquesta festivitat: “Per aquestos motius tothom se posá á riurer de gust quant van ferne la pamplina de treurer un parell de festas ab lo ridícol pretext de que al poble li faltavan dias pera dedicarse al treball. Treurer festas?” *La Llumanera de Nova York*, núm. 35. Març de 1878, p. 3-4.

<sup>439</sup> Encara que prolifera el topònim Bordeta, el públic barceloní degué pensar en el barri del municipi de Sants.

La comèdia s'inicia a la plaça de la casa de la vila, on hi ha instal·lat un cadafal, amb la discussió entre Bartomeu, alcalde i pare de la Mercè, i Pepet, el seu xicot. El retret de Bartomeu, que es desdiu del compromís de matrimoni, és que Pepet (“un home que no té renda”) pretén casar-s’hi per interès. I que ha promès la seva filla a “un gran Senyó” de Madrid (“Madrit” al llarg de l’obra). La rèplica del jove, que li assegura que ella no acceptarà aquella imposició matrimonial, és resposta per Bartomeu amb una advertència que posa de manifest el seu caciquisme a la vila: “Noy t’en compte que s’escalda / qui juga ab mi: no só arcaldá / d’aquells qu ‘els dihuen borregos.” (Escena I, acte I.)

A la segona escena apareix Agustí, el foraster encarregat d’organitzar les festes del poble, a qui Pepet li retreu que vulgui seguir l’exemple de les festes de Barcelona “com moneda bona / qu’ á tothom varen fer riure.” En aquest diàleg queden reflectits els dos elements del fil argumental, la festa local que se celebrarà al poble seguint el model de les festes de la Mercè de Barcelona, amb tots els tripijocs de corrupció i d’activitats no reeixides i la imposició matrimonial de l’alcalde. Pepet presagia, amb els seus advertiments, el desenllaç de l’obra:

á n’aquí jo no tinch llana  
y faig mes de lo qu’ es creu.  
Per desfer l’influencia seva...  
que las festas van molt mal?  
Jo tinch un digne final.  
S’oposa á que siga meva  
la Mercè? No ho logrará.  
Y si no marxa del poble  
á correuyta y pas doble  
casada ab mi la veurá  
no á temps á venir: molt prest...

(Acte I, escena II)

A la tercera escena Agustí, ofès per les paraules de Pepet, que ha marxat, proposa a l’alcalde un desafiament amb el jove.<sup>440</sup> Bartomeu la interpreta primerament en l’equivoc com una proposta de bateig o de confirmació, perquè li planteja la necessitat dels padrins. Resolt el malentès, refusa el duel, perquè posaria en perill les festes i el casament de la filla (“Si per cas ell lo mataba / de les festas com se ‘n surt. / Qui las duria endavant? / Com las feyam? / Quin disgust?!”). Bartomeu convenç Agustí

---

<sup>440</sup> M. SUNYER, “El dramaturg Rossend Arús i Arderiu”, p. 51, destaca la recurrència dels desafiaments en les obres teatrals d’Arús: “Un dels temes recurrents en el teatre espanyol del barroc, encara popular en el Vuit-cents, el desafiament per qüestió d’honor, guaita ocasionalment en aquestes peces però dona mostres d’absolut desgast. Alguns personatges el consideren convenient, però no tenen ni ganes ni intenció de practicar-lo.”

que no porti a terme la defensa del seu honor amb l'argument que ell també resta ofès i així i tot "l'insultarme es doble abús / perquè m'insultan per dos, / mes no rebo cap disgust / ni 'm tiro cap pedra al fetxe: / se de viurer com ningú."

La preocupació de l'alcalde és, al capdavant, enllestir el doble negoci que gira al voltant de les festes locals: casar la filla Mercè amb un jerarca i diputat de Madrid i fer negoci amb les celebracions, especialment amb els impostos als firaires: "Si 'n trech tan de los consums... / si cobro dels jugadors... / si fent que pagui 'l comú / faig l'home donant tiberis...", operació que ha de facilitar Agustí, amb qui s'ha compromès a pagar-li quatre-cents duros.

Mercè apareix a la quarta escena, enutjada pel vestit luxós que li ha fet posar-se el pare per seduir el diputat. I retreu al seu progenitor que "No som pas á Carnestoltes / per disfressarme." Ell la vol complaent i vestida com una reina ("com Caterina Cobart / de Londres ó de paris").<sup>441</sup> Fins al punt d'expressar que l'hauran de portar a Sant Boi i de comparar-se amb el personatge de l'Amàlia Boja.<sup>442</sup> Bartomeu, d'altra banda, no amaga les pretensions envers la filla: "Si vull qu' el manat cumpleixis / es per secunda 'ls meus fins: / creume qu' els plans de ton pare / te durán á ser felis."

Els dos joves es troben a l'escena sisena i posen en comú la situació, en un diàleg de versos repartits en les intervencions (hemisticomítia) que evidencia la relació entre llengua i jerarquia social. Mercè li explica que el pare la vol portar a una festa per prometre-la al diputat, detalls que el jove ja coneix:

|        |                        |                   |
|--------|------------------------|-------------------|
| Mercé– | Després m'ha vingut... |                   |
| Pepet– |                        | Ab cuentos.       |
| Mercé– | Ab romansos...         |                   |
| Pepet– |                        | Y cansons.        |
| Mercé– | De Madrit...           |                   |
| Pepet– |                        | Del diputat...    |
| Mercé– | Del porvenir...        |                   |
| Pepet– |                        | De la cort.       |
| Mercé– | De ser rica...         |                   |
| Pepet– |                        | D'aná en cotxe.   |
| Mercé– | De parlar...           |                   |
| Pepet– |                        | Com els burots.   |
| Mercé– | Res de setse.          |                   |
| Pepet– |                        | Diez y seis.      |
| Mercé– | Moltas cés.            |                   |
| Pepet– |                        | A l'istil de noy. |

<sup>441</sup> Es tracta d'una referència a Catalina Howard, reina consort d'Anglaterra i muller de Enric VIII.

<sup>442</sup> L'Amàlia Boja apareix també a la descripció de les figures de cera del passatemps *A dos rals l'entrada!* Es tracta d'un personatge pintoresc present a la premsa contemporània, sovint vinculada a la presó de dones del carrer Amàlia.

Els dos promesos prenen el compromís de seguir junts malgrat la imposició de Bartomeu i els seus plans amb Agustí, descrit com un “llop” (adjectivats ambdós com “Aquell murri”, “Aquell mussol”).

Quan l'alcalde, Agustí i el secretari Lluch entren en escena se sorprenden de trobar els dos joves. Bartomeu s'exclama davant la presència de Pepet, perquè el desautoritza (“Sembla qu' aixó siga á Andorra”; “¿Qui mana á can Ribot?”). Aleshores, davant la fermesa del jove fa cridar l'agutzil per tancar-lo a la presó:

Bartomeu– Si, mal qu 'et pesi  
y mano mes que tothom  
puig que mano com á pare  
y com á arcalde d'un cop.  
Pepet– Y ab tot lo vostre manar  
lo qu 'es á nosaltres dos  
no 'ns fareu creurer.

(Escena VII, acte I)

Però el secretari Lluch, que parla un català híbrid, els recorda que el mateix alcalde havia establert al seu discurs que no es podia tancar ningú a la presó: “Que en lo vostre discurso / feu constá, alabantho molt / que siendo de bé 'ls del poble / no hi ha nadie á la presó.” Aquesta circumstància no resol el conflicte, perquè Pepet sosté que tornarà a veure la noia quan vulgui i el pare aleshores tanca Mercè a casa, a la qual cosa el jove li etziba que “Quim home! Sou / pitjor que Carlos d'Espanya! / Ja ho he dit, ¡Sou un Neron!” (Escena VII, acte I)

Quan Bartomeu ordena a Lluch que localitzi el nunci per fer la crida i convocar els regidors, Roch, el nunci, apareix a l'escena novena i explica, amb queixes, que arriba de treballar guarnint els gegants, nans, bèsties i moltes altres feines d'organització de la festa:

enseja 'l ball de bastons,  
las dansas per lo mateix,  
de la de en Serrallonga  
estudian lo francés,  
munta 'l drach y la patum,  
provehixlos de cohets,  
volta la campana grosa  
replica l'altre de ferm  
Y mentres tant crida nunci  
que s'ha perdut un porsell

(Escena IX, acte I)

Roch llegeix la crida per ordre de l'alcalde: convoca els regidors a la plaça pública, nets i amb roba de festa, amb amenaça de ser multats si no hi assisteixen.

Durant els diàlegs Roch i Lluch s'emboiquen en malentesos per la llengua híbrida que parla el secretari (Roch etziba un "Castellano!" a Lluch com a resposta als seus insults).

Mentre arriben els regidors, Bartomeu enllesteix els darrers preparatius: mana Manelet que faci de sentinella per advertir-los de l'arribada del diputat i, per altra banda, pregunta a Lluch sobre la recaptació dels firaires i tenders.

A la desena escena els regidors (Enrich, Pep, Anton, Aleix, Nofre i el seu fill Quico) juntament amb altres veïns esperen les paraules de l'alcalde, que intenta iniciar el discurs però és interromput. Pepet intervé per dir que és allà per fer-se "un panxó de riure" i al·lega que es tracta d'una sessió pública. L'alcalde llegeix el discurs que anuncia la visita del diputat i de la promesa demagògica de construir-los un carril fins a Mallorca:

Arribant aquesta tarde  
Don Piñones Fuentefiel  
qu' es lo nostre diputat  
y un carril fé 'ns ha promés  
desd' aqui fins á Mallorca  
acordarem com sabeu  
ferli festas de primera  
per deixarlo satisfet.

(Escena XI, acte I)

Agustí prossegueix un discurs en què explica que té la funció de traslladar el programa de les Festes de la Mercè de Barcelona a aquell poble:

jo qu' hi tingut al meu cárrech  
las festas de la Mercé  
que p' el setembre passat  
á Barcelona s'han fet,  
admirat quedant tothom  
de la seva esplendidés;  
vaig comprometram formal  
á n' aqui fer lo mateix  
sens deixarme lo mes minim  
de festas tan sorprendents.

(Escena XI, acte I)

Bartomeu exerceix el seu rol autoritari per posar ordre durant l'acte, especialment per aturar la discussió entre Roch i Lluch, provocada per malentesos i pel contrapunt bromista del regidor. Per aquest motiu fa cridar l'agutzil amb l'amenaça d'un cop de vara a qui destorbi o una multa a aquells que riguin durant els discursos. En aquest context Pepet intervé per retreure-li l'acord que les festes no tindrien despeses, i l'alcalde li respon que ell no és regidor (davant del qual Pepet es defensa amb un "Jo só del poble"). Una discussió a la qual s'afegeixen altres regidors com Anton i Nofre, amb

al·lusions al nom del diputat (“So delicat en extrem / quant se tracta dels pinyons.”), que fan que l’alcalde cridi de nou l’agutzil per posar-hi ordre. Finalment Bartomeu assegura que les festes no generaran despeses a l’ajuntament. Davant la insistència de Pepet, que qüestiona que puguin aportar cap guany al poble, Agustí es compromet a finançar-les i Bartomeu manté:

En cambi de fer las festas,  
que cobri se li permet  
lo que paguin els firayres,  
lo dat voluntariament  
p’ els del poble y ‘ls arbitris  
que’ ha especulat ell mateix.

(Escena XI, acte I)

L’agutzil porta el programa de les festes per llegir-lo davant els congregats, i Agustí aclareix que es tracta dels preparatius que “Van sobrar de Barcelona / y com qu’ es fá lo mateix / esmenant lo lloch y’ ls dias / estan llestos y ‘ls plantem.” Una circumstància que l’alcalde celebra perquè el programa de Barcelona, que es reproduirà al poble, coincideix amb el nom de la filla que pretén casar amb el diputat de Madrid. Un fet davant del qual Roch proposa una traducció absurda a l’espanyol del topònim local:

Sent aquest poble  
la Bordeta del Montseny,  
com qu’ es posa en castellá  
qu’ es diga al comensament  
el pueblo de la hija incognita  
del monte sanderio, es lley.

(Escena XI, acte I)

La sàtira lingüística és recurrent a l’obra, especialment a través del personatge Lluch, que anuncia la “Salida de bastoneros.” S’hi mostra la poca destresa dels personatges monolingües quan parlen l’espanyol, com el “Sabe muy” de Roch (Escena XVII, acte II) i altres situacions en què l’alcalde o el mestre han d’expressar-se en aquesta llengua.<sup>443</sup>

Precisament la lectura del programa que llegeix Lluch, amb repic de campanes i bastoners, amb les “Bestias estranyas” i “Salida de la patum...”, desperten la suspicàcia d’alguns regidors, que hi veuen contraposats els interessos de les modes a les tradicions:

---

<sup>443</sup> També són abundants referències culturals, al·lusions a obres literàries, personatges pintorescos o moments històrics. A més de les obres que mencionaré, n’apareixen, mitjançant referències directes o equivoques, altres com *Un mercat de Calaf* de Frederic Soler; *La comèdia de Falset*, de Conrad Roure; *El zapatero y el rey*, de José Zorrilla; *Todo lo vence el amor*, d’Antonio de Zamora; *Pablo y Virginia* [*Paul et Virginie*], de Bernardin de Saint-Pierre.

“Aixó ho fan á Barcelona, / es la moda, que hi fareu: / de las lliuras dihuen quilis / y santissim son diners.”

Agustí assegura en una nova discussió que el programa de Barcelona “Se farà ‘l peu de la lletra / tot lo que marcat va en ell.” Un programa en què hi apareixen la il·luminació de la Rambla, font lluminosa, arcs, toros, certàmens, torneig, concerts. Alguns personatges el qüestionen, amb interrupcions per demanar una processó o activitats al mar (que Roch proposa que es facin al safareig), o bé amb l’oposició frontal i advertiments de Pepet:

S’ en diu del que feu vosaltres  
un engany dels mes complerts.  
Jo ‘n protesto en nom del poble  
y comptes vos exigesch,  
de tot lo que sobre-vinga  
pels escandols que veurem  
la responsabilitat  
es ben vostre y per enter.

(Escena XI, acte I)

Bartomeu, que es penedeix d’haver retirat el càstig de presó durant les festes, davant l’esvalotament dels congregats i les crítiques assumeix les responsabilitats de dur a terme el programa de les festes, que sols duraran un dia i no vuit com a Barcelona, i recorda els beneficis que el carril portarà al poble:

Las festas que hi ha pensadas  
las hem de fé y las farem,  
perque honrant al diputat  
l’home per quedar complert  
d’empenyarse p’ el carril  
no li queda altre remey.  
¿No es aquet desitj vostre?

(Escena XI, acte I)

La contraposició amb les festes de Barcelona es remarca amb l’arribada de forasters carregats amb farcells, baguls, cotxes, etc. a la festa del poble, entre els quals uns xicots que venen “L’auca dels forasters” amb rodolins crítics: “Los cridan tontos y bestias / y ‘ls causan mil molestias. / S ‘en van tristos y apurats / y de la butxaca escurats. / Tot marxant els forasters / dihuen; aquesta y cap mes.” Uns rodolins que molesten el regidor Anton i que Lluch elogia perquè “A Barcelona lo han hecho / siempre que festas han fet.”

Mentre es porten a terme els preparatius de les festes amb l’enganxada de cartells, Bartomeu pregunta a Agustí sobre la idoneïtat de portar barret en lloc de



barretina donat el seu càrrec, i amb aquest objectiu encarrega a Roch que li'n demani a mossèn Albert “qu’ anant de senyó ‘n porta.” L’alcalde, fent sonar l’esquella i amb terminologia militar, pronuncia un darrer discurs recordant als assistents que han d’estar a disposició de les seves demandes i que “Jo vuy qu’ es fassin las cosas / ab tots los seus uts y ets.”

A la darrera escena apareix el mestres senyor Francesc, que els adverteix de l’arribada del diputat abans de mitja hora. Davant la prompta arribada del diputat Lluch s’exclama que “Hemos hecho buena truyta!” I enmig d’un gran bullici i d’un inici de pluja l’alcalde exigeix un paraigua justament quan Roch li porta el barret. Pepet, burleta, anuncia que “Seran mulladas / las festas”, al qual Roch rebla un “Y ben tronadas.” L’alcalde i sis acompanyants més s’aixopluguen sota el paraigua.

El segon acte s’obre en un escenari amb “Cadenas de paper, llangardaixos, bombas y salomons”, un arc triomfal i un pal de cucanya davant la casa de la vila i la de l’alcalde. Roch i l’agutzil porten a terme les feines de guarnit: el primer ja exposa el seu escepticisme sobre el treball i l’explotació de les classes subalternes: “Vet’ aqui, en aixó s’estriba / la feyna de los que manan / per engallinar als ximpls.” Durant la conversa, mentre col·loquen un salomó, Roch manifesta els seus desenganys envers els polítics, oportunistes i demagogs, i les seves renúncies davant les reivindicacions contra les quintes o els consums, polítics que “tot parlantne de la patria / d’en Lanusa y d’en Padilla /<sup>444</sup> mes d’un perdut y afamat / y ha trobat segura vinya / y abundanta de turrón”:

Desd’ aqui jo hi sentit homes  
fent discursos de calibre  
ab cada crit qu’ aixordaba  
atacant ab veu terrible  
á n’ en Pere per se ‘n Pere  
y á n’ en Pau per idem idem,  
y diguent fora ‘ls consums  
y cridant abaix las quintas  
l’endemá no recordantse  
de lo dit á la vigilia  
cop de defensá á n’ en Pere  
y contra ‘n Pau per indigne

(Escena I, Acte II)

A la següent escena Quico aprofita la situació i s’emporta el salomó sense que els altres dos se n’adonin. Roch i l’agutzil n’adverteixen el robatori, que atribueixen a les bruixes. A l’escena quarta arriba Nofre, que cerca desesperat el seu fill Quico,

---

<sup>444</sup> Respectivament, el justícia d’Aragó Juan de Lanuza i el cèlebre comuner, reivindicats com a símbols pel republicanisme del segle XIX.

tement que li hagi passat res. Roch li descriu la llegenda de l'home del sac; a la qual el pare, descregut, respon que "Ja 's cosa de gastar xanxas", amb la burla de Roch "No de Xanxas, de Rodriguez."<sup>445</sup>

Per aufegarlos si cridan  
los fica dintre d'un sach,  
ab veneno 'ls enmatzina  
y un cop son morts los fá á trossos  
com á carn de llangonissa:  
apoch, apoch y xup, xup,  
fá donalshi una bullida  
van fonentse y queda un greix  
qu' á setse duros la lliura  
els inglesos d'Inglaterra  
li compran per dú á la Xina.

(Escena IV, Acte II)

Mentre es munten els guarnits, Pepet llegeix un dels programes a les parets i expressa les suspicàcies sobre l'organització de les festes: "Aqui tenim el programa / l'ensarronada del sigle: lo llegiré per saber / á lo que tinch d'atenirme." (Escena VI, Acte II) Es tracta d'un descontent compartit amb els vilatans que treballen en el guarnit i preparació de la celebració. L'agutzil, en un diàleg amb Roch, també mostra l'enuig per una sobrecarrega en les seves funcions. Unes paraules que els porten a discutir còmicament sobre el concepte d'igualtat entre els homes. L'agutzil denuncia el servilisme a què els sotmeten amb motiu de la visita del diputat, un fragment en què l'autor introdueix el concepte d'igualtat republicana tan present a les revistes polítiques i altres peces d'Arús:

Ell podrá ser de Madrit,  
dirse de tu ab los ministros,  
tenir diners y noblesa  
p' els seus avis adquirida  
pro es un home com els altres  
com tu y jo: com si bé 's mira  
tots los homes som iguals.

(Escena VII, Acte II)

Justament després de la conversa sobre la igualtat i les diferències de classe en Roch li proposa, tot constatant que es troben sols i han vist desaparèixer el salomó, de robar les gallines que han de penjar per al guarnit. I el convenç amb un premissa que lliga amb la conversa precedent sobre la igualtat: "Hont son? Qui las té? Oh, algú / que de pujá 'n sab la prima. / Y are alló de repartí: / tots iguals, 'l comunisme." (Escena VII,

---

<sup>445</sup> El terme "Xanxes" fa referència a la denominació de la policia local de Barcelona i apareix en altres obres d'Arús. V. *Granotes al cove: Entreteniment en 2 estones en prosa catalana* (1878).

Acte II) Pepet, que ha observat la maniobra, els proposa complicitat i informació a canvi del seu silenci sobre la desaparició de les gallines.

Mercè apareix a l'escena vuitena i manté un diàleg amb Pepet sobre una boda furtiva que preparen, amb un diàleg paral·lel amb Roch i l'agutzil, més preocupats per les conseqüències de la desaparició del salomó. L'agutzil, que ha d'anar a la rectoria, s'emporta les dues gallines amagades sota el gec per deixar-les a les respectives cases. Més endavant Roch explica a Anton, sorprès de l'aparença boteruda de l'agutzil, que li ha crescut el pit de manera sobtada.

Bartomeu demana a l'escena desena que li facin una sopa per calmar la fam després d'haver-se mullat esperant el diputat. Mercè li proposa de fer-li una truita i que es mudi la roba molla, perquè es constiparà, però el pare rebutja la proposta perquè vol conservar la muda nova per a l'esdeveniment, a la qual cosa Roch intervé amb el sarcasme: “Per xo ha de fer sacrificis, / valdement en lloch de plourer / caiguesin llamps: li demanan / l'honor, la patria y la Gloria.” L'alcalde mostra una altra preocupació, que retreu a la seva filla: la renya pel fet que l'hagués trobat al carrer amb el Pepet. La resposta de la noia, una coartada, és que estava duent a terme els designis del pare i trencava la relació amb el jove: “lo que m'heu manat, renyia / ab en Peret [Pepet] y per sempre.” (Escena X, Acte II) Mercè satisfà les pretensions del pare (“Per sempre n'estich resolta. / ‘M casaré ab qui volgueu.”), que recupera l'entusiasme i reclama la truita que havia rebutjat poc abans. La jove marxa a vestir-se “de reina” amb l'apart que “A set anys cada mentida / de purgatori m' en toca...!”

Bartomeu es mostra convençut que s'ha tret el Pepet del damunt. Un engany que el jove afavoreix amb les seves paraules “Avans que casarme ab ella / mes valdria aná a la forca / per estalviarme ‘l disgust / d'habeus de tenir per sogra.” (Escena XI, Acte II)

L'alcalde és advertit per Agustí de l'arribada del diputat. Ja es mostra tranquil en pensar que té resolta la qüestió de la filla. A l'escena tretzena és Anton qui confirma que Don Piñones és al poble, i recorda a l'alcalde que va calçat amb espadnyes, raó per la qual fa portar-se unes botes. Els esdeveniments es precipiten a l'escena catorzena, amb l'aparició de l'agutzil amb una aranya de la parròquia, ja que la del guarnit havia desaparegut. Una sostracció que Anton atribueix al fill de Nofre i que origina una nova discussió i embolics. D'altra banda, el mestre senyor Francesc s'indigna veient l'alcalde menjant la truita: “ Y quin paper mes ignoble! / No trovo frase prou dura! / Havé arribat Don Quiñones / y vos aqui ab tota calma...” (Escena XIV, Acte II)

L'escena és un seguit d'embolics propiciats per l'arribada del diputat: comentaris mordaços de Roch ("Clavantse la sopa boba!"), el plat de truita que passa de mans en mans, Bartomeu fent prevaldre la seva autoritat per tal que el noi toqui el corn i intentant posar-se les botes, i Roch realitzant la crida perquè els vilatans guarneixin els balcons amb cobrellits i flassades.

Entre visques, música i un gran bullici l'agutzil resta sol a l'escena quinzena, i es lamenta que "Sempre carrego ab el mort." Entrega el salomó, l'aranya, unes botes i els plats als homes que faran volar els coloms. Quan marxa, es troba amb al carrer amb quitxalla, guàrdies civils, l'alcalde amb el diputat sota paraigua, músics i vilatans.

Bartomeu no pot realitzar el discurs amb normalitat a causa de l'agitació. Arenga el vilatants amb visques a Don Piñones, que mai respon quan l'alcalde li parla amb una exagerada cortesia i en un espanyol macarrònic: "Aqui que al presente estamos / se dice plaza mayor / es la grande y es la chica / y tambien mitjana y tot." També explica al visitant l'actitud d'alguns acompanyants, com la d'Aleix, que assenteix tothora tot el que ell diu: "Ve ustet este regidor? / No mas dice que si y no: / seria un ben diputado / nadie le saca del coll." (Escena XV, Acte II).

En el moment de descobrir l'arc triomfal, cobert amb un llençol, hi apareixen cassoles, càntirs, espardenyes, sacs i terrisses, fet que irrita l'alcalde, obligat a donar explicacions al diputat sobre l'aparença de l'arc:

Es un puente qu' es muy cayo  
y de mirarlo da goix!  
Esta moda en Barcelona  
por Setiembre se inventó  
á las fiestas de aquel tiempo:  
uno de mas inferior  
habia por este estilo.

(Escena XVI, Acte II).

Després de passar sota l'arc, i amb les indicacions de l'alcalde al diputat, el seguici d'autoritats puja a la tarima, que no compta amb prou cadires per a tots. Però abans s'origina un petit avalot en deixar volar els coloms, acció que esvera Bartomeu, que exclama una nova amenaça: "Qu 'es aixó? Civils, apunten!"

Lluch anuncia al convidat que "Hoy / las costumbres catalanas / verá en todo su esplendor", que és replicat per Pepet amb un "Cosa de gust y poc gasto." Tot seguit apareixen els gegants ("de xinos de carreron"), els nans ("Los nanos, hombres pequeños"), les banderes dels gremis, el ball d'en Serrallonga ("un ladron hombre de bien"), el ball de bastoners, el Drac i finalment la Patum.

Bartomeu inicia el discurs dedicat al diputat, en espanyol i dictat per Lluch, del qual no entén algunes paraules com “la grey” i en confon d’altres, fet que provoca la interrupció de l’al·locució i comentaris amb befa dels assistents, als quals reclama silenci diversos cops. Finalment, enfadat perquè no entén les paraules del secretari, improvisa el discurs en què també perd el fil:

Señor, á los de Madrit,  
als que suben y als que baixin,  
los grandes, cuando ‘ls escriga  
ponga V. y los hi diga  
qu’ el catastro nos rebaixin.

(Escena XVII, Acte II)<sup>446</sup>

En finalitzar discurs de Bartomeu, amb un “Viva nuestro diputado / y viva el pueblo honrado / y viva la libertad” (que Roch respon amb un “Y Don Bernat Xinxola”), es generen nous malentesos amb intervencions breus de Pepet, Lluch, el mestre i altres regidors, fins que el mestre Francesc recita “ab gravetat” el fragment de “Cuentan de un sabio que un día” de *La vida es sueño*, amb una continuació pròpia per afalagar el convidat:

De epoca muy por allá  
la clase en que yo limito  
igual que al pobre negrito  
trabaja y no gana ná.  
Si el hambre que tiene yá  
vos quitarais y su llango,  
se os quisiera tanto y tanto

(Escena XVII, Acte II).

Després d’aquests versos Nofre insisteix que el seu fill Quico també reciti una dècima, que explica al diputat que “No la ha aprendido d’avuy / en solo un mes la supió.” Aleshores apareixen els escuders del torneig previst al programa (els “guerreros” mal engiponats). En veure’ls, per la mala impressió, Bartomeu ordena un “Agafa aquets bullangueros”). Poc després surten tot de dones vestides de dames de la casa de la vila. I ja a la darrera escena, els músics fan sonar la cobla i l’alcalde fa la presentació de la filla al diputat, no exempta de nous embolics: Roch adverteix l’alcalde que Don Piñones és sord, com “Una caldera!”, i per fer-ho li exclama un “Per Cánovas! / Muxoni y no s’ en entera.” (Última escena, Acte II).

El tercer acte s’inicia amb els renys i advertència d’acomiadament de Bartomeu a l’agutzil, que troba pujat dalt del palanquí. L’alcalde després elogia els “guerreros”

---

<sup>446</sup> Els dos manuscrits que es conserven a l’AB, l’autògraf i el manuscrit amb lletra de copista, la numeren per error com l’escena XVIII, però per continuïtat correspon a l’escena XVII.

davant el diputat (A mi me hubiera gustado / ser un guerrero de veras. Me barajaba con todos / que al frente se me pusieran”) i discuteix amb Pepet, que blasma l’actuació i opina que no han agradat al poble. Però Agustí adverteix que cal anar a fer la “corrida” de toros que indica el programa, a la qual s’hi dirigeix tothom.

Bartomeu ha impedit que Roch pugui assistir als toros, perquè ha d’encendre les lluminàries. El nunci es mostra queixós perquè li fan mudar d’ofici segons convé, i ha de fer de “mestre de coros, d’orquestra, / de dansas y de balladas, / municipal, gos de pressa, / suplent de tot lo que fali... / geganté, correu y... etcetra.” (Escena II, acte III) L’alcalde l’amença de prendre-li la feina, a la qual cosa Roch entrega la trompeta, emblema del seu ofici. Aquest incident enllaça amb l’escena quarta, quan Roch assessora l’agutzil en el desacatament a l’alcalde: davant la por a perdre la feina, el nunci li explica que ell l’ha plantat i li ha deixat la trompeta. El convenç que no li passarà res: “Perque tens bon coixi: / t’ho tiras tot á l’esquena: / y qu’ en vingan de tropells! / sense puesto no t’hi quedas.” (Escena IV, acte III)

Més endavant, a l’escena cinquena, l’agutzil expressa a Roch que té por de Bartomeu i per aquesta raó el nunci troba com a solució intercanviar-se els uniformes. En aquesta escena també apareix un dels “guerreros” que Nofre explica que s’ha rovellat la cuirassa amb la pluja i no pot doblegar les extremitats ni moure el cap. Com a solució Bartomeu suggereix “Qu’ el portin á cal ferrer / es l’unich que li pot treurer.” (Escena VI, acte III)

Dins de la casa de la vila, on es realitza l’àpat, l’agutzil reclama la comitiva per assistir a la funció de teatre: “Al trayato s’impacientan: / es tot plé, ja ha tocat l’hora, / y crits perque no comensan.” Bartomeu, que no ha acabat de menjar, hi envia Nofre i el seu fill, “á presidir la comedia.” Don Agustí també encarrega a Roch i a l’agutzil (que s’han intercanviat els uniformes) d’avisar l’orquestra i el cor. Lluch aleshores fa un enunciat de les activitats pendents: “Després ve l’exposicion / la tómbola, llum electrica, / la marcha de las antorxas / y ‘ls grans fochs...”, descrits per Bartomeu com un “Final de festa.” (Escena VII, acte III)

Agustí recorda a l’alcalde la promesa acordada. Li assegura que el diputat s’hi avé amb el casament i l’alcalde li respon que mai no trenca la paraula donada.

A l’escena vuitena arriben la cobla i el cor amb Nofre, Quico, Roch i l’agutzil, que s’atipen amb els àpats i gelats que troben al banquet:

Apa minyons qu’ aixó ho donan.  
Sens escrupol cap avall.

Com que paga la pubilla  
es ben nostre, ja se sap:  
hi tenim tots los del poble  
cadascú la seva part.

(Escena IX, acte III)

En veure'ls, Bartomeu els apressa per tal que comenci l'actuació musical, que inicia el daltabaix de la festa: l'alcalde i Agustí contemplen com el concert degenera en una actuació amb guitarra i picament de mans, amb gran escàndol i rialles. Les explicacions d'Agustí són que pretenen desacreditar-lo: “si algú ‘s val de malas arts / porque quedem malament; / la culpa no es nostre.”

Nofre retorna del teatre a la desena escena i explica que en comptes d'una comèdia han interpretat un drama lacrimogen, del qual relata l'argument “d'un minyó de bé y formal / que té la mare malalta” i que roba el seu patró per poder pagar els metges. (Escena X, acte III) Es tracta d'una escena centrada en el teatre, en la qual Nofre descriu el fiasco d'una representació que no s'ha dut a terme, que ha demanat que convertissin en una peça d'humor:

La gent ha armat un escandol.  
Jo per restablir la pau,  
al cap de colla dels cómichs  
crido y li dich: faci un ball,  
un sainete, una tragedia,  
lo que li passi p 'el cap,  
con tal que s'hi rigui forsa  
y que diverteixi en gran.

(Escena X, acte III)

Bartomeu creu que si al teatre no han accedit a representar una peça humorística obeeix a “Escusas per fé ‘l gandul... / no ‘ls agrada ‘l treballar...” I proposa un seguit de títols com alternativa a *La Carcajada*, l'obra anunciada.<sup>447</sup> L'alcalde exposa que “Justament avuy qu' el poble / menjant mes del regular / ab motiu de las grans festas / li convé molt esplayars / y no convé veure cosas tristas / ni embolichs ni trenca-caps.” I envia Nofre per fer que s'hi representin obres com *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais (convertida en òpera per Rossini), *Urganda* [la desconocida], de Francico

---

<sup>447</sup> Amb aquest títols existeixen diverses obres teatrals contemporànies: el drama en tres actes i en prosa d'Isidoro Gil y Baus (1856) i la paròdia en espanyol d'aquest drama de Luis Mejía y Escassy (1865). Correspon, també, al títol d'un periòdic satíric d'anys precedents editat a Barcelona, que varià la capçalera amb els títols com *La Flaca*, *La Risotada*, *La Risa*, *La Madeja política*, etc.

Sánchez de Arco, o *El hombre es debil*, sarsuela de Mariano Pina amb música de Barbieri. (Escena X, acte III)

L'exposició que preveu el programa es demora i els músics tampoc s'hi presenten, raó per la qual Bartomeu proposa per sortir del pas d' "agafarne cualsevol: tot son solfas, aixó array." Roch aclareix que el contrabaixista que l'acompanya no pot interpretar *El hombre es debil*, i el mestre respon que el toquin a ell, un mestre "que com tots se mor de fam" ("Si soch home es á la vista: / qu' estich débil, tothom sap."). (Escena XII, acte III)

El mestre senyor Francesc pren el protagonisme a la següent escena, quan es constata que els regidors han desaparegut amb les restes del banquet. Es lamenta que no li hagin deixat res de menjar, i també pel mal exemple que suposa per a la figura del docent, greuges que Roch arrodoneix amb el comentari "El señor maestro d'estudio / como siempre tiene gana / ya se vé sueña tortillas":

Antes he de protestar  
solemne y con toda el alma  
del desaire que me ha dado  
el ayuntamiento en masa,  
pues á todo el magisterio  
desprestigia y rebaja.  
Cuanto sepan que al igual  
de un qualquiera se me trata  
que respeto han de tenerme  
mis discipulos mañana?

(Escena XIII, acte III)

Quan arriben els regidors, alguns encara amb la boca plena i rosegant el menjar, s'anuncia l'obertura de l'exposició. A l'escena catorzena la decoració és de paradetes de firaires i gent del poble. L'alcalde inaugura l' "exposició industrial" entre un gran brogit de xiulets i timbals i expressions dels venedors que ofereixen els seus productes, com un cec que venia romanços:

Un cego– Mil cuatrocientas mujeres  
doy por dos cuartos!  
Las Marias son muy frias  
las Dolores de rigores  
las Pascualas animalas  
las Benitas pequeñitas  
las Ramonas barrigonas  
las Rosendas gran fachendas.

(Escena XIII, acte III)

També hi apareix la tómbola, importada del programa de Barcelona, la qual l'alcalde confon amb una rifa que vol fer perseguir. Anuncien al diputat el castell de



focs, la marxa de torxes, l'encesa de llums i "el huevo como baila." Tot seguit sonen els tamborins i els flabiols que acompanyen el Drac i la Patum.

Agustí planteja a Bartomeu l'assumpte del diputat i la filla, que assegura que "Lo té loco" i que només resta que se l'hi declari. Li recorda el tracte del quatre-cents duros perquè la festa és a punt de finalitzar. L'alcalde, que li garanteix que "May no manco á la paraula", marxa a buscar els diners, mentre el promotor de la festa recela de la situació en un apart en què expressa la necessitat de marxar aviat perquè percep que "la gent veu l'ensarronada..." Roch, per altra banda, adverteix les intencions de l'estafador i avança en un apart que "Tu treus calculs... jo també / ja veurem qui te mes llana."

Un cop ha obtingut els duros, Bartomeu emprèn la fugida juntament amb Lluch ("compte rodó, tot ganancia"). En advertir l'acció de fugida, Roch els segueix ("Ab mi no hi contan / dos y un tres.") L'alcalde es mostra pletòric pel pronòstic de matrimoni amb el diputat. Per això expressa a la seva filla que "Ja no ets la Mercé com erats, / ets... ets... una diputada", a la qual cosa la noia es fa la desentesa i li segueix la veta. En un moment del diàleg Mercè introdueix un al·legat en defensa de les dones:

Mercé— Jo? Y tindrè d'anar á las Corts  
á fer la contra als que manan  
á seure y á perdre 'l temps  
per arreglarne l'Espanya?  
Bartomeu— D'aixó 'ns en cuydem els homes.  
Mercé— Si 'ns en cuydesim nosaltres  
prou aniriam mes be...

(Escena XVI, acte III)

Quan el pare explicita a la filla la idea que pretén casar-la amb el diputat i que aquest hi està d'acord, Anton interromp la conversa per afirmar que Don Piñones és sord i és mut. Aquesta observació estranya Bartomeu pel fet que es tracti d'un diputat ("Quin diputat pels que manan"), però no se sorprèn perquè "el bon home / may diu res y sempre calla." A més a més, hi troba avantatges que manifesta a la filla: "No te preu es una ganga / ja pots dirli lo que vulgas / ell no te de contestarte: / cap disputa may tindreu." (Escena XVI, acte III)

Les previsions de Bartomeu es comencen a desbaratar en aquesta escena. En demanar pel diputat l'informen que es troba amb en Bep a casa, pel qual l'alcalde sospita que el regidor l'està utilitzant en benefici propi "perque li arregli / lo del blat de moro..." (Escena XVII, acte III) Nofre, a la següent escena, també al·ludeix a la

presència del diputat “per mirar-ne si s’arregla / alló dels consums...” A banda de l’al·lusió a la corrupció, arriba una comunicació de Madrid que informa que hi ha crisi, que Bartomeu tradueix “Bullanga / vol dir, tontos.”

Nofre explica que torna del teatre i que ha fet aturar la comèdia per poder observar el castell de focs, que ja s’ha realitzat. Com alternativa es proposa a assistir la marxa de llums, prevista a les nou: per comprovar l’hora Anton assenyala el rellotge de sol de la casa de la vila, fins que l’agutzil adverteix que “Si es de sol, com se pot veurer / l’hora qu’ es sent á las foscas.” (Escena XVII, acte III) Tots tres proposen com a solució il·luminar-lo amb torxes.

Lluch reapareix a la dinovena escena per avisar que hi ha crisi, una notícia que l’alcalde ja coneix i que no l’immuta. Per aquest motiu el secretari proposa suspendre les festes, amb l’oposició de Bartomeu, que es mostra com una persona d’ordre, perquè mantenint-les es demostra la fortalesa del govern. I demana al secretari que avisi la Guàrdia Civils i que li prepari una “prédica” (traduïda per Lluch com “Un sermon”):

Ben pocas lletas:  
que vingui á di que al govern  
tothom te ‘l deber de creurer  
vagi dret ó vagi tort;  
y si algú contra ell li aixeca  
alguna veu ó algun crit  
garrotada y forsa llenya.  
Aixis es com hem d’obrar.

(Escena XIX, acte III)

El parer de Bartomeu sobre el govern canvia a la següent escena en arribar dos telegrams, per a ell i per al diputat. En sentir les conjectures de Lluch que el ministeri ha caigut expressa el contrari de poc abans: “No m’estranya, prou qu ‘es veyá. / Un govern tan desastrós.” Els comentaris dels regidors s’hi sumen i afegeixen tots els greuges (per l’excés d’impostos, la manca d’inversió en carreteres i carrils, etc.). Bartomeu aclareix, davant el comentari de Lluch que el nou govern es presenta “com verdader lliberal”, que la política local s’avé amb el règim que escaigui, i per això ordena fer un ban amb amenaces incloses per mostrar el suport al nou govern:

D’aixó res tenim que ferne,  
no pot sé un ajuntament  
cos polítich de cap mena.  
Som d’en Pau quant mana ‘n Pau  
puja ‘n Pere som d’en Pere.  
No trobeu?

(Escena XX, acte III)

A continuació arriba Bep amb un to alarmista i adverteix que “L govern ens clava fora, / ‘ns treu del ajuntament / punt per blach y un altre ‘n nombra.” Alguns regidors prenen una actitud de desobediència davant la notícia, i el propi alcalde afirma que “A mi m’ha nomenat el poble / donchs el poble m’ha de treurer”, que Lluch assenteix amb un apart oportunista: (“Alto! Es preciso nadar / y saber guardar la roba.”) (Escena XXI, acte III)

A la següent escena Roch atribueix el soroll de la Patum a una bullanga, i aclareix a l'alcalde en una llarga intervenció que no es tracta d'una revolta relacionada amb el govern sinó pel malestar provocat per les festes i la presència de la bèstia, en definitiva una “ensarronada” perquè algú “hi hagi aprofitat el temps / pagantli l'estona y ganas / los altres de bona fe”:

aqueix dimoni de bèstia  
miloca de nou invent  
que ve á serne un megateri  
ab mes coll y ‘l doble lleig,  
la patum, de la qu ‘es burlan  
homes, donas, xichs y vells,  
á no ser yo, la cremaban  
per no veurerla may mes...

(Escena XXII, acte III)

Pepet entra en escena quan l'alcalde es refereix al rumor que el govern vol canviar els alcaldes, i s'hi presenta com a candidat i li exigeix la vara. En la discussió el jove destapa que el diputat ja és casat, situació que porta Bartomeu a sospitar de l'engany portat a terme per Agustí i la nova fugida de Lluch, que s'amaga sota de la Patum.

Quan apareix la Mercè, mudada, Bartomeu li ordena que es canviï, però Pepet capgira la situació contrariant les ordres del pare i plantejant-li una nova situació: ell es casarà amb la noia (“perque os convé”) i ocultarà totes les intrigues de corrupció lligades a la visita del diputat (consums, blat de moro, el carril, l'aigua de la mina, etc.):

Si, de tots cantaré historias  
qu’ os faran fondre molt greix  
detallant d’hont han surtit  
los cuartos qu’ han de valer  
los terrenos qu’ heu comprat,  
las casas que vos heu fet.

(Escena XXIII, acte III)

Amb el suport de Nofre i Aleix, que assenteixen aquestes paraules, Bartomeu finalment accedeix a la proposta del jove i dona el seu consentiment:

ja que tots vos empenyeu  
y com que sempre solera  
no ha de serne la Mercé  
y de petita 's pot dir  
porta lley á n' en Pepet  
y jo vull ferla ditxos  
li dono 'l consentiment.

(Escena XXIII, acte III)

A la vint-i-quatrena escena apareixen dos guàrdies civils amb l'agutzil, que indica que hi són "per posar l'estat de guerra." Dedueix que no hi calen, i quan es pregunta si és una "Contra-ordre?", Roch li respon "Cosas d'Espanya", qui aprofita per proposar una alternativa: es tractar del sacrifici de la Patum, símbol del desprestigi, el caciquisme i l'estafa a la Bordeta del Montseny, i al seu torn també de les calamitoses Festes de la Mercè de 1880:

Si 'ns desfem de la Patum,  
recobrem tots el sosego,  
fusellemla, jo dich fuego  
y aquets contestan pum, pum!

(Escena XXIV, acte III)

En ordenar Roch que els dos uniformats disparin la Patum es belluga agitadament i Bartomeu se senya i profereix un "Sant Antoni!" Enrich atribueix el moviment de la bèstia a la bruixeria i Nofre afirma que és " 'L dimoni!" De tant moure's, la Patum deixa al descobert el secretari que s'hi ocultava i que demana perdó.

Davant la constatació de l'estafa de les festes, amb Agustí fugit i Lluch al descobert, Pepet els recorda que ja els havia advertit de l'entabanada i Roch ofereix una solució: pagarà totes les despeses originades per les festes, fins i tot els quatre-cents duros de Bartomeu, que es treu de la butxaca. Explica que va obtenir els diners en sorprendre Agustí durant la fugida. Pepet felicita l'acció i qualifica l'acte de "Bona llió", amb una llarga intervenció en què converteix la Patum en un element reaccionari i proposa unes fetes que "en avens 'vuy las inspira / y del nostre sigle mira / que ne reflectin l'esperit":

Si: diu no s'ha de permtrer  
tot un poble comprometre  
servintne d'esplotació.  
Y p 'el regositj mostrar  
son de mes rancias costums  
las patuas y patums  
han fugit per no tornar.

(Escena XXIV, acte III)

A l'última escena arriben la Mercè i el diputat, que hi sent i parla, motiu pel qual Bartomeu s'enfada perquè també l'han enganyat en això. Nofre, en canvi, aprofita per demanar-li un "empleyu" per al seu fill Quico, que exigeix que sigui de general. Regidors i vilatans seuen aleshores per observar els focs artificials. Davant de tot el poble, és Roch qui fa el discurs final, que insisteix en l'acte simbòlic d'afusellar la Patum:

No ho prenguin per exigencia  
si pretench que sens clemencia  
vagin fent lo qu' els diré  
Estan? Donchs com la Patum.  
(ab veu de mando)  
preparen... apunten... fuego!  
(esbarat y tapantse las orellas)  
per compte de tirá 'ls prego  
qu' ab las mans fassin pum, pum.

(Última escena, acte III)

#### 4.2.13. *La cambrera. Comèdia en 3 actes i en prosa catalana (1883)*

La data correspon a la còpia manuscrita amb lletra cursiva que es conserva a l'AB, enquadernada per actes (257/3) i a una altra de la BC (5303), amb l'exlibris de la Col·lecció Jaume Rull Jové. El primer manuscrit de l'AB i el de la BC contenen anotacions que indiquen que va ser escrita el 1883. A la BC se'n guarda, a més, una altra còpia (1048/1), amb la rúbrica del copista (f. 48v, 97v i 146) i la data 1885. No disposem d'un exemplar autògraf a la BPA, a diferència de la majora d'obres.

Antoni Elías de Molins va recollir aquesta obra al seu *Diccionario biográfico y bibliográfico*, sense indicar-hi la data d'estrena, que afirmava que es va dur a terme al Teatre Novetats.<sup>448</sup> Certament, es va estrenar en aquest teatre. Es va anunciar la premsa per a l'11 d'abril de 1885:

El sábado próximo, tendrá lugar una escogida función catalana á beneficio del señor Tutau, estrenándose la comedia en tres actos **La cambrera** y la pieza **Los sacerdotes del día**.<sup>449</sup>

Sembla que l'estrena es va ajornar al dissabte següent, dia 18, segons s'anuncia en diversos diaris com *La Vanguardia*:

–El sábado próximo se estrenará en el teatro del Tívoli, para beneficio del reputado actor de la compañía señor Tutau, la comedia catalana en tres actos titulada «La cambrera», original, según nuestras noticias, de un distinguido autor dramático de esta capital. Además, se pondrá en escena, por única vez, una parodia nominada «La marmota», de don Conrado Roure, la cual será desempeñada por la señora Colomé y varios socios de «Lo Niu Guerrer».<sup>450</sup>

Les primeres ressenyes confirmen l'estrena en aquesta data:

–A beneficio de don Antonio Tutau estrenóse el sábado en el teatro del Tivoli la nueva producción catalana «La cambrera». Desde las primeras escenas ya el público acogióla con verdadero interés y ni un momento dejó de reír por los muchos chistes que contiene y de aplaudir las escenas altamente cómicas de que abunda.

Los principales caracteres están perfectamente dibujados, en especial los de la *cambrera*, que obtuvo una buena intérprete en la señora Mena, y el de la cuinera, que caracterizó bien la señora Monner. Cuantos actores tomaron parte en la interpretación

<sup>448</sup> A. ELÍAS DE MOLIS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 174. A l'entrada indicava que Joan Almirall i Forasté en posseïa una còpia: es tracta del ms. 1048/1 de la BC.

<sup>449</sup> *La Vanguardia*, núm. 156, 5/4/1885, p. 2154; *La Publicidad*, núm. 2590, 5/4/1885, p. 3, recull la notícia indicant el títol de l'altra obra en català: *Els sacerdots d'avuy*. Deu correspondre a l'obra d'aquest títol de Marçal Busquets.

<sup>450</sup> *La Vanguardia*, núm. 173, 16/4/1885, p. 2400 i núm. 177, 18/4/1885, p. 2444, en què es destaca que la va representar “la señora Mena.” V. també *La Publicidad*, núm. 2597, 12/4/1885 i *La Dinastía*, núm. 897, 17/4/1885, p. 4-5.

de la obra, merecieron los aplausos del público, siendo obsequiado el señor Tutau con muchos regalos [...]<sup>451</sup>

D'altra banda, el 23 d'abril es realitzava la segona funció de la comèdia a càrrec de la Societat Bartrina. S'hi assegurava que es tractava d'una obra "original" i que havia merescut un "notable éxito" a l'estrena:

–En el teatro del Tívoli se dará esta noche la tercera función de abono de la sociedad «Bartrina», poniéndose en escena por segunda vez la comedia en tres actos «La cambrera», original de don Rosendo Arús y Arderiu, y que se estrenó con notable éxito el último sábado.<sup>452</sup>

La crítica més completa i positiva de *La cambrera* la va portar a terme *L'Esquella de la Torratxa*:

Dissapte vá efectuarse en lo teatro del *Tívoli*, la funció a benefici del primer actor Sr. Tutau. La abundant pluja que vá caure desde mitja tarde no fou obstacle pera que lo teatro 's vejés casi bé plé de una escollidísima reunió que vá a aplaudir ab verdader goig los molls xisles y graciosas escenas de *La Cambrera*, arreglo de D. Rosendo Arús y Arderlu, que fou cridat en escena junt ab los actors al final de tots los actes y fins á cinch vegadas seguidas al finalisar la comedia. Al Sr. Tutau se li regalaren molts coses entre ellas una preciosa agulla d' or y pedras preciosas, un centre de bronce, una petaca y la riquissima obra *Lo directori, lo consulat y l'imperi*. La funció terminà ab la zarzueleta *La Marmota*, que desempenyaren com á zarzuelers de debó los divertits joves del Niu guerrer.<sup>453</sup>

Aquesta publicació ressenyarà també una representació de 1888 al Novetats, remarcant que aquesta "comedieta" "era ja coneguda, y meresqué aplausos."<sup>454</sup> Es tractava d'una funció organitzada per la Jove Catalunya, entitat de qual fou membre Arús:

En la función que esta noche la distinguida sociedad Jove Catalunya verificará en el concurrido Teatro de Novedades, además de la comedia en tres actos «La cambrera», se estrenará una pieza catalana en un acto que lleva por título «En Panxa Ampla», debida á la pluma del laureado escritor D. Simon Alsina y Clós.<sup>455</sup>

Com hem vist, en una crítica de l'obra s'apunta que es tracta d'un "arreglo" y en una altra es qualifica d'"original." La figura de la criada, igual que la del criat, però de distinta manera, té una llarga tradició teatral, actualitzada al segle XIX i XX, en què fins i tot es troben diverses obres a les quals dona títol en nombroses literatures. En la nostra, trobem, entre altres peces, *La cambrera* de Ramon Franqueza<sup>456</sup> i Comas,

---

<sup>451</sup> *La Vanguardia*, núm. 180, 20/4/1885, p. 2495-2496

<sup>452</sup> *La Vanguardia*, núm. 185, 23/4/1885, p. 2560 i *La Publicidad*, núm. 2608, 23/4/1885, p. 3.

<sup>453</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 328, 25/4/1885, p. 3.

<sup>454</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 512, 3/11/1888, p. 698.

<sup>455</sup> *La Publicidad*, núm. 3886, 25/10/1888, p. 2.

<sup>456</sup> Ramon FRANQUEZA, *La cambrera. Comèdia en tres actes i en prosa. Adaptada a l'escena catalana sobre l' pensament d'una obra francesa*, Barcelona: Llibreria Científic-Literaria de Josep Agustí, 1911. Segons *L'Escena Catalana*, núm. 98, 17/8/1908, p. 6, l'obra ja era acabada aleshores. En aquesta mateixa

adaptació de la comèdia francesa en tres actes *Nelly Rozier*, dels dramaturgs Paul Bilhaud i Maurice Hennequin.<sup>457</sup>

Només coneixem el repartiment d'actors de *La cambrera* per algunes notícies a la premsa (Carlota Mena va interpretar personatge principal, la cambrera, i Agna Monner, de cuinera; segurament Antoni Tutau hauria representat un dels paper masculins perquè la funció es feia en el seu benefici). L'inventari dels personatges (en el manuscrit de 1885 manca l'edat i ofici):

|           |                                 |
|-----------|---------------------------------|
| Ignés     | (senyora de Silvestre 24 anys.) |
| Paulina   | (cambrera, 20 anys)             |
| Magdalena | (Minyona “ “ )                  |
| Quiteria  | (Minyona 40 “ )                 |
| Silvestre | ( “ 60 “ )                      |
| Albert    | (Minyona 40 “ )                 |
| Fructuós  | (Criat 25 “ )                   |

L'obra transcorre a la Barcelona contemporània, al domicili del matrimoni d'Ignés i Silvestre i s'inicia en una “Sala amoblada ab luxo”, rere la porta de la qual els criats escolten i comenten que Magdalena deixa aviat el servei a la casa. La minyona marxa, com s'adverteix més endavant, perquè també ho fa Albert, hoste perpetu i amic del senyor: “No que m'hi quedaré... yo aguantava per Don Albert, pero ja qu' ell ha format propòsit d'anarsen...”

Fructuós informa a les companyes del servei sobre la conversa dels senyors al dinar amb Albert, que també els ha anunciat que marxa. Una decisió que ha merescut la desaprovació de Silvestre (que reproduïx el criat: “deixarnos don Albert, vosté es un ingrát.”). De la conversa entre els criats s'endevina l'estranya relació entre el matrimoni i l'hoste, per a qui es cuina sense sal per satisfer-lo, entre altres atencions. El tres membres del servei expressen l'empatia amb el jove i descriuen com ha de suportar un “martiri” i que “está ‘l pobre fins á dalt de tot.” Fructuós descriu aquestes exagerat acompanyament i atencions de Silvestre pel seu amic:

Si pot, lo qu' es diu, doná un pás, sense tenirlo entre peus. Surt, ell al radera, entra, ell al costat, y al demati, á la tarde, al vespre, á la taula, al billar, aqui y allá, sempre, sempre al demunt; y quant aborrit s' en puja al seu quarto ab l'intent de respirar á solas una miqueta, ell, apa al canonet y... “Albert, Albert...” (Senyalant ‘l tubo é imitant la veu)

(Escena I, acte I)

---

revista se'n troben diverses notícies sobre la seva representació. La font de l'adaptació l'he obtinguda d'*El Salón de la Moda*, núm. 781, 1/12/1913. p. 199.

<sup>457</sup> Barcelona: Llibreria. Científic-Literària de Josep Agustí, 1911.



Poc després retorna Fructuós del menjador i els explica que Albert ha canviat d'opinió i que no marxa: “La senyora ha insistit, ‘l senyó s’hi ha aferrat...”

Silvestre es presenta com un personatge maniàtic, que vol saber tothora què està fent Albert. Ignés l’adverteix que amb aquella actitud fastiguejarà l’hoste i li retreu: “No ‘t pots passar sense ell”, a la qual cosa ell invoca els filòsofs grecs per exemplificar el valor de l’amistat:

No, ho confesso ben alt, y no me’n dono vergonya. La amistat no es un sentiment ridicul, molt al contrari, tant es aixis, que ‘ls que n’han siguit entussiastas en l’antiguitat, han deixát un nom que avuy encare ‘s respecta. ¿Sabs tú, ningú, ‘l talent, la posició social de Damon ni de Pitias? Lo que sab tothom es que eran amichs y res mes. [...] passats sigles y sigles dirán tal vegada: en Silvestre, l’amich de l’Albert. L’Albert, l’amich de ‘n Silvestre.

(Escena II, acte I)

Un dels procediments per controlar el seu amic és mitjançant el tub acústic que tenen instal·lat. Però novament torna a no funcionar, fet que irrita el senyor de la casa, que furgant hi troba un os de pollastre, que atribueix a una acció premeditada.

Ignés havia quedat a l’església amb el jove, amb qui manté una discreta relació adúltera, però no hi ha pogut assistir perquè Silvestre el segueix arreu amb les seves atencions, que Albert descriu com una “tirania.”

A l’escena quarta Silvestre apareix amb l’assumpte de l’os que obstruïa el tub acústic, que dedueixen que es tracta d’un os d’ànec perquè era el plat del dia anterior. Albert es congratula de tenir un “protector invisible” que impedeix les comunicacions contínues amb Silvestre, que l’ha de tenir controlat en tot moment. Quan Ignés anuncia que surt de visita per realitzar la trobada furtiva, Silvestre determina que Albert es quedarà amb ell a jugar al billar.

En realitat, el responsable de l’obstrucció del tub acústic és el criat, que a l’escena sisena hi col·loca un guix per sabotejar de nou les comunicacions. Però Albert l’observa i el premia amb un duro perquè “L’intenció es digne de recompensa.” (Escena VI, acte I) Per això, amb la seva complicitat, hi posa més guixos dins. A la següent escena Silvestre apareix buscant desesperadament els guixos que han fet servir per tancar el tub.

Ignés porta a terme un monòleg en què es lamenta de la impossible relació amorosa amb Albert. Intenta poder trobar-s’hi al carrer, però el marit ho impedeix perquè absorbeix els moviments de l’hoste i, en paraules de la dona, no pot “rompre ni desfer las trabas d’aquest suplici que pren ‘l nom d’amistat”:

Quin martiri! Y só cupable. Deu meu, si encadenada contra la meva voluntat á n'aquest home que 'm descuida per complert, ell mateix 'm posa eternament 'l devant meu qui 'm colma d'atencions, fentme endevinar la poesia d'un cast amor que 'l matrimoni 'm nega.

(Escena VIII, acte I)

En un moviment d'entrades i sortides al billar, seguit per Silvestre, Albert expressa a la senyora que després de divuit mesos de viure a la casa i la impossibilitat de portar a terme la relació es veurà obligat a deixar-la. Com a darrera opció, si “algun dia vol ser senyora”, li ofereix la clau del seu pis al carrer Escudellers, proposició que la dona rebutja per agosarada. Silvestre interromp i interfereix en la conversa dels amants amb la idea que Albert ha de casar-se amb una pubilla perquè és “Un xicot jove, rich, de posició que no juga ni fá 'l calavera, ni se li sab la més mínima...” Una idea que la dona censura perquè creu que vol casar-lo a la força, mentre que Albert recorda a l'amic que sempre l'adverteix que acabarà casant-se amb la criada. (Escena VIII, acte I)

A la novena escena Silvestre i Albert parlen sobre el mal humor que ha mostrat Ignés, de la qual el marit opina que sent gelos i que “Es una dona seria, firme, freda, sense imaginació ni passions... Una dona com la que á tú 't convé.” Quan Albert vol sortir, amb la coartada d'anar a sentir un concert d'un amic cec, ha de desistir i canviar de plans perquè Silvestre s'hi entossudeix a acompanyar-lo.

Durant la conversa Silvestre li expressa el desig que resti feliç a casa com si fos de la família: “La teva voluntat es la méva. Mira no 't parlaré mes de que 't casis; viurem tots tres.” En el clima de confidències, Albert li assegura que no el fastigueja, contràriament a les “visions” d'Ignés. I Silvestre li revela que havia tingut aventures de solter, però que en l'actualitat té el cor “sepultat.” (Escena X, acte I)

A l'escena onzena Fructuós avisa la senyora de la visita de Paulina per a l'entrevista com a nova cambra. La noia té molt bona presència, maneres i és “delicada.” Després d'indicar unes bones referències i d'apuntar una “circumstancia especial” que la va obligar a abandonar altres cases, ben aviat arriben a un acord sobre les feines i el sou. Però Silvestre apareix a buscar un bolado i en resta captivat, fins que la dona el fa fora per tal de conèixer els detalls de les circumstàncies que l'havien obligat a abandonar les tres cases anteriors: els marits que empaitaven la noia. Ignés li assegura que el seu marit és fidel “Com un gosset” i que hi té plena confiança perquè:

Pot creurer que després d'estar enterada de las sevas... circunstancias... especials... no m'esposaria tant á la lleugera á la rivalitat de vosté.

(Escena XIII, acte I)

Silvestre, captivat, torna a interrompre l'entrevista amb moltes consideracions i cortesia cap envers Paulina: li vol apujar el sou, assegura que l'ajudaran en les seves tasques i envia Fructuós a buscar el seu bagul perquè comenci a treballar el mateix dia.

Quan Ignés llegeix les cartes de referències i diu que té molt bona lletra, el marit pronuncia un "Preciosa!" ("Mirantla per detrás") de forma luxuriosa i li fa gestos. L'actitud no passa inadvertida a la cambrera, que adverteix a Ignés que "Encara hi es a temps, senyora."

L'acte finalitza amb les paraules de perspicàcia d'Ignés quan Fructuós porta el parany per als ratolins: "La ratera... ell hi ha caigut!..." (Última escena, acte I)

El segon acte amb la cambrera que cus un botó a Silvestre, qui troba qualsevol excusa per trobar-se amb ella. La senyora també la tracta amb deferència, fins al punt d'oferir-li complicitat, d'assegurar-li que "Veurá com serém amigas" i d'oferir-li llibres de la biblioteca, entre els quals les novel·les de l'escriptor Paul de Kock, que no han llegit cap de les dues.<sup>458</sup> Dur Paulina li fa una reflexió sobre els companys de servei i allò que en puguin pensar, que mostra la manca identificació amb ells:

¿Qui 'n fa cas? No hi ha senyors per bons que siguin que 'ls seus criats no 'm murmurin, quant menos per no desmentir aquella especie de odiosa consigna entre la classe: 'L nostre enemich mes gran es l'amo.

(Escena II, acte II)

Silvestre, amb l'aprovació de la dona, exclou Paulina de les feines més dures i li n'assigna de més còmodes. Tot són compliments amb la noia i fins li dissenyen un programa perquè alterni la costura amb la lectura i els passejos. Ignés aprofita l'entreteniment del marit amb la cambrera per sortir amb Albert, que fa dos dies que gaudeix de la tranquil·litat sense la presència enutjant de Silvestre:

Fá dos dias ab avuy que la meva sombra m'ha abandonat per complert. Dos dias que tinch recobrada la meva independencia d'una manera que m'aturdeix y m'admira... En vá 'm pregunto la causa d'aquesta metamorfosis tant inesperada y tant radical.

(Escena V, acte II)

Ignés i Albert, amb un camí més planer per a la relació furtiva, concreten les sortides que faran. Silvestre ja no és una nosa: "Res nos importa, ell no 's pica ab nosaltres." (Escena V, acte II) Albert li confirma les intencions d'amor ("... qu 'encare

---

<sup>458</sup> Al "Catàlech de la Biblioteca particular de Rossendo Arús y Arderiu", un quadern manuscrit que es conserva a la BPA, hi ha una recollita vintena de títols de Paul de Kock traduïts a l'espanyol.

la puch estimar molt mes.”), mentre que ella li planteja una condició: que no li torni a parlar l’assumpte de la clau del pis, perquè aleshores trencaria la relació per sempre.

Albert, molt estranyat del canvi, es troba Silvestre a la setena escena. També resta fascinat en veure Paulina. I tots dos es desfan en elogis a la noia. En un moment de complicitat Silvestre confessa que n’està enamorat i que el seu cor no estava sepultat, com havia afirmat abans, sinó que sols dormia. Està convençut que la dona no sospita de res i poc després li planteja que ell també és confiat però que “Un altre al meu lloch seria gelós fins al ridícul”, en referència a les sortides de l’amic amb Ignés.

Silvestre, entusiasmat, en un monòleg es mostra convençut de la situació favorable en què s’hi troba:

Es tot una sort tenir la dona de tant bona fè, y disposar de l’Albert per allunyarla d’aquí, y per distreure-la. Son dugas sorts que ni la primera y segona del sorteix de Nadal... Y encare si jo tenia audacia... audacia...

(Escena IX, acte II)

Quan es troba amb la cuinera assaja les seves capacitats de seducció (“Si fos aquesta... ella array... ‘M sembla que m’atreviria...”)). Amb l’excusa que li ha d’ensenyar a fer una crema li tira floretes i li fa proposicions amoroses, que Quiteria esquivava (“Estigui quiét. No só lo qué vosté ‘s pensa...”; “No soch una nena, ni vosté te vint anys...”), però que no rebutja del tot perquè el senyor li ha donat cinc duros. En el moment d’abraçar-la apareix Paulina per la porta (Escena X, acte II).

Tot i que Paulina els assegura que no dirà res de l’escena que ha contemplat, Silvestre resta preocupat per les conseqüències de la situació:

Ho ha vist? no ho ha vist? Aquest es ‘l quid.

(Pronunciant á la catalana)

*That is the ‘question...* com diuhen ‘ls inglesos... Terrible dubte... atrapat per ella... mes m’hauria estimat serho per la dona... sobre tot hauria tret de casa á la Quiteria, que ara será inaguantable.

(Escena XII, acte II)

Silvestre no perd cap oportunitat per acostar-se a la cambrera i aventurar-se a la seducció, com el fet de posar-li un braser als peus tot i que la noia no tingui fred. Mogut per l’entusiasme repeteix les passes i expressions que ha dut a terme poc abans amb Quiteria:

Silvestre– (Segiunt agenollat.) Y perque no ‘m pot inspirar una passió?

Paulina– (Alsantse.) L’hi suplico...

Silvestre– Perque ha nascut de classe humil?

Paulina– Demano á vosté...

Silvestre– Una noya es per un rey... per un emperador...

Paulina– No sigui aixis...

Silvestre— ‘L de Russia ‘s vá casar...’<sup>459</sup>

(Escena XII, acte II)

Les intencions i la declaració d’amor de Silvestre es resolen amb la bufetada de Paulina quan intenta abraçar-la, una seqüència que Fructuós presencia en entrar a l’escena següent. Després d’un seguit de comentaris murrís, el criat assegura que no en dirà res, perquè a canvi del seu silenci el senyor li ha donat cinc duros. Silvestre, tot i que es disculpa a la noia, encara mostra l’entusiasme per la seducció i considera que l’acció ha estat un èxit: “No pot pas anar millor... M’hi lluhit com hi ha mon!...” (Escena XIII, acte II)

Albert retorna a la casa amb l’excusa que s’hi ha deixat l’ombrel·la d’Ignés. En realitat hi ha tornat per aproximar-se a Paulina, a qui demana que li cusi un botó del guant. Silvestre, en trobar-se’l, fa que retorni amb Ignés a la seva visita, tot el contrari de l’obsessió inicial per ser tothora amb el seu amic. D’una altra banda, Paulina s’assabenta a través de Fructuós que Albert, per qui comença a mostrar interès, té trenta-cinc anys i és ric.

La complicació de la trama es posa difícil per a Silvestre a l’escena dissetena, quan Quiteria apareix queixosa perquè s’ha fet malbé la crema i en responsabilitza Silvestre. La cuinera, en un atac de gelosia, demana atenció al seu amo, que se’n desentén: “No sóch una nena, ja ho sab... y si l’atrapo ab la cambrera, hi haurá un sarau...” (Escena XVII, acte II)

En un apart Silvestre afirma “Aixó ‘s vá posant molt malament!...” i es plany que es troba a mercè de tres de les persones del servei. Així i tot pensa que “afortunadament” li resta Magdalena per confiar-hi, però també es troba amb l’oposició de la minyona que el suborna com els altres companys. Magdalena, en rebre una dobleta, respon al senyor que: “Ah! sent d’aquest modo... vosté no pot estimar á tothom, pero tothom pot estimarlo á vosté.” (Escena XVIII, acte II).

L’última escena es clou amb a desesperació de Fructuós, requerit a crits per Quiteria, Magdalena, Paulina i Fructuós perquè faci una cosa o altra. L’home s’exclama, compungit, “Ecce-homo! Mireume bé!...”

Els quatre membres del servei inicien el tercer acte amb una conversa sobre els senyors (“De veritat ‘ls amos son una pesta”). Paulina explica que va ser educada per la seva mare per seguir els camins de la virtut i no escoltar mai els amos, segons Fructuós

---

<sup>459</sup> L’expressió “Una noya es per un rey...” és el títol de la peça en un acte i en vers de Conrad ROURE. Barcelona: Llibreria Espanyola d’Ignasi López, 1865.

“A menos que l’amo no mes tinga uns trenta cinch anys, siga rich...” Paulina no desaprofita la indirecta del criat i respon que “I ab completa independència si vol per casarse ab la seva cambrera.” Quitera, d’altra banda, dissuadeix Magdalena en les seves esperances amb Albert, a qui diu que “Has fet tart, noya. No més hi ha una llebra, sou dos cassadors, y aquella (senyalant á Paulina.) tira mes dret que tú.” (Escena I, acte III).

Les suspicàcies d’Ignés es palesen a la quarta escena. Sospita que Albert hagi “parlat ab aquesta gata moixa...”, uns recels que per torna Silvestre creu que van adreçats a ell. De fet, Paulina llegeix una carta d’Albert a l’escena anterior en què li expressa que “Se’ns espia á tots dos”, que ell es troba empresonat en aquella família i en què li proposa que marxi de cambrera amb ell.

Silvestre mostra un parer molt canviat en relació a Albert: ja no es preocupa perquè el cafè se li refredi ni accepta que li cuinin sense sal ni vol parlar amb ell a través del tub acústic, aparell on Ignés descobreix els tres guixos que havia col·locat Fructuós i que el marit recela que hagi servit perquè Albert i Paulina es comuniquin. La sospita es fa evident al monòleg de Silvestre, en què plasma la traïció a l’amistat i la gelosia:

Deu fassi que m’equivocui, però ‘m sembla que ‘ell no se’m porta com amich...No es natural ni verosímil que á cada moment se l’hi descusin ‘ls botons de ‘ls guants...Oh! y ara hi atino, ‘ls seria tan fácil comunicarse per aqui... (Pe ‘l tubo.) ...á las mevas barbas...

(Escena V, acte III)

Ara és Silvestre qui defuig de fer una partida al billar, i quan diu que ha de marxar és Albert qui proposa d’acompanyar-lo. A més, li fa un seguit de retrets pels seus enganys, que el comprometen, als quals no vol contribuir per encobrir-lo. En marxar Silvestre arriba Ignés i és ella que retreu que l’enganya, que no l’ha esperat com havien quedat. Per sortir-se’n l’hoste apel·la a un “remordiment” que sent per Silvestre i Ignés li aclareix que, tant el seu marit com ella, mantenen desconfiança envers ell. (Escena VIII, acte III)

Paulina irromp a la conversa i la senyora, que malhumorada la fa fora, després interroga Albert perquè respongui si “Jurará que no l’estima?” Albert assegura que no sent res per la cambrera. I tot calculant la situació planteja a Ignés, capficada per les interrupcions de Paulina i la por que els espïïn, que li accepti la clau del pis per evitar les murmuracions i poder exercir d’amants. Tot i que la previsió d’Albert és que no accepti la clau d’Escudellers 89 i així tenir la justificació per trencar la relació, Ignés la pren tot i les vacil·lacions i convenen trobar-se en pocs minuts al pis. (Escena IX, acte III)

Albert fa les seves previsions en la jugada i reflexiona sobre si la relació amb la cambrera (“Era una aventura que ‘m podia portar lluny... molt mes lluny evidentment del que jo hauria volgut.”). Però apareix Paulina, que li reclama l’entrevista que li havia proposat a les cartes i es capgiren els seus càlculs. Pacten una millora de sou, ella li explica que en una hora ha de ser fora de casa i li reclama la clau del pis, tal com havien acordat. Quan Albert al·lega que ha d’anar a buscar la clau, la cambrera li descobreix que està al corrent que l’ha donada a Ignés i que fa mal de no tenir-li confiança. I avança que “Conech á la senyora, ab lo génit que té, no l’hi trobará.” Paulina li assegura que ha dut a terme aquella maniobra per salvar-lo, cosa que Albert agraeix profundament i que el determina a marxar de la casa:

Vosté es honrat... apelo al seu bon cor... Trova qu ‘es leal ‘l fer traició á la confiança del seu amich?... Estrényeli sas mans francas ab la dreta, y allargar d’amagat l’esquerra á la seva esposa? No es salvarlo treurerl d’un camí que ‘l conduhía dretament á la infamia?

(Escena X, acte III)

Albert li anticipa de forma explícita un futur com a parella: “A casa estaré com una reina, mes que cambrera será la senyora, y tal volta un dia...” Ambdós resolen que “la virtut será recompensada” i que Fructuós i Magdalena aniran amb ells a servir-los.

Quan arriba Silvestre enfadat i gelós retreu a Albert que faci esperar Ignés. I tot seguit li exposa la suposició que la gent “fora fácil que murmurés de aquesta especie de lliga... de triumvirat que formem nosaltres.” Una raó per la qual, com ell s’anomena Albert Negre, la gent se’n riuria dient que es troba “entre mi mujer y el negro.” Albert es mostra d’acord a “rompre per ‘l mitx y fer callar la maledicencia... la calumnia” i convenen que marxará de la casa, amb l’oferiment de Silvestre que es podria emportar el servei. (Escena XI, acte III)

L’arribada d’Ignés a la següent escena complica l’acord. Silvestre, que ara sent llàstima per Albert, l’intenta encobrir i s’ofereix com a coartada, acció que no fa més que embolicar la situació quan assegura, sense saber ni el carrer ni el número, que l’havia acompanyat al pis d’Escudellers, justament d’on tornava la muller. Ignés els explica que ha trobat el tapisser a la porta del pis casualment, que li ha donat la clau perquè la hi entregui, amb l’aclariment que accidentalment se li han trencat algunes peces de ceràmica del pis.

Ignés es mostra d’acord amb la proposta que Albert marxi del domicili, per evitar les males llengües i perquè segons ella “també debía aburrirse y mes si ‘s feya cárrech que un tercè es sempre importú á la intimitat d’un matrimoni.” (Escena XII, acte

III) La conversa porta a la reconciliació del matrimoni. A més es mostra afectuosa amb el marit i s'abracen. Però quan Albert recorda que Paulina també marxa amb ell, Silvestre hi mostra oposició i l'acusa d'haver-lo traït ("Debía serte sagrada"), sense tenir en compte les advertències d'Ignés sobre la presència de la cambrera a la casa:

Miratela una... la darrera vegada... y 't convencerás facilmente que te massas atractius per estar en una casa que la senyora estimi al seu marit... y n'estiga gelosa.

(Escena XII, acte III)

Quan entra Quiteria en escena informa que Fructuós i Magdalena marxen amb Don Albert i el motiu perquè ella no fa: "Jo no soch de la fusta dels altres." Fructuós hi afegeix el comentari "Sí, sí, d'una fusta mes inflamable! de teya fumosa.", que la sulfura i precipita la decisió de deixar la casa amb la resta del servei: "Jo estarme aquí?... ni que 'm cubris d'or... qué s'ha cregut, senyor mitxa-cerilla!" (Escena XIII, acte III)

Paulina arriba a la següent escena i informa a la senyora que abandona la casa, una decisió que Ignés celebra i que correspon amb un certifica de bona conducta. Durant el comiat, Silvestre sospira en un apart els versos "Adios bella esperanza lisongera!"<sup>460</sup> (Escena XIV, acte III)

A l'escena quinzena apareix Fructuós per anunciar l'arribada del cotxe i es dirigeix com a senyora a Paulina, tractament que repeteix Quiteria a l'última escena i que desconcerta Ignés. Els dos amics fan una encaixada de mans en el comiat i Albert insisteix a Paulina perquè marxin del bracet, un gest pel qual Quiteria anuncia "Casori!", que Ignés pronostica abans d'un any i Paulina rectifica amb un "Antes de tres meses!"

Un cop han marxat en el cotxe, Ignés es posa el barret per sortir a dinar al fonda perquè ja no tenen servei. Silvestre la segueix amb afecte i surten al carrer de bracet:

A la fonda!... Y fent brasset com marit y muller... y alegres y contents... una expansió... llegendima... (Presentantli 'l bras y mirantsela enamorat.) Noya, si ho sapiguessis que bé que 't vá aquest sombrero!...

---

<sup>460</sup> Aquests versos corresponen al drama de Francesc Camprodon *¡Flor de un día!* (1851), parodiat per Frederic Soler a *Ous del dia!* (1864).



### 4.3 L'accentuació del melodramatisme

Pel que fa al caràcter melodramàtic de les obres d'aquest apartat, tinc present també la vinculació un estudi del teatre polític amb el melodrama.<sup>461</sup> Aquest gènere importat d'Europa, especialment de França, havia sorgit dels canvis polítics i socials i era consumit sobretot per les classes populars.

Ja hem vist que Arús havia escrit i impulsat el teatre polític o bé havia exposat crítiques i reivindicacions als seus drames, comèdies o sainets, de forma explícita o encoberta. Però l'accentuació del component melodramàtic suposa una relativa novetat en la trajectòria d'Arús, moltes dècades després que aquest gènere hagi prosperat a Europa i a l'Estat espanyol, tot i que encara era vigent. Es tracta d'un melodrama amb rerefons polític –i social– que planteja els conflictes provocats pels matrimonis de conveniència, la intromissió de l'església catòlica en la vida familiar i la persistència de la ideologia reaccionària.

Jesús Rubio cita el precursor d'aquest gènere, René-Charles Guilbert de Pixérécourt, per descriure les característiques del melodrama: amb els ingredients de “tema dramático, con posturas enfrentadas y final moral; castigo de los malhechores y premio de los virtuosos; comparsa cómica al lado de los héroes; intriga con sentimiento, *sensibilité*; intriga con dobles personalidades, orígenes desconocidos que se desvelan al final; puesta en escena espectacular, que sorprenda al espectador y, en fin, música que subraye la acción.” Un conjunt d'ingredients força coincidents amb els melodrames d'Arús.

---

<sup>461</sup> J. RUBIO JIMÉNEZ, “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm.1. Departamento de Literatura Española, Universidad de Valladolid, 1989, p. 129-149.

### 4.3.1. *Un àngel! Drama català en 1 acte i en vers (1878)*

La data figura en un manuscrit de la Col·lecció Teatral de Jaume Rull i Jové de la BC (5300) i al ms. 221 (copiat per “Fiol”)<sup>462</sup> de l’AB, on se’n conserva un altre (1070), a més d’un autògraf de la BPA (Arús VI-3), escrit en paper reciclat de diverses publicacions. La peça va ser estrenada el 20 de febrer de 1879 al Teatre Novetats, com va anunciar dies abans *La Renaixensa*.<sup>463</sup>

Tres dies després de l’estrena *La Campana de Gràcia* només va indicar:

Los teatros de fora seguint ab sas acostumbradas entradas. Novetats prepara *Un manresá del any vuit* que seguirá al drama en un acte *Un ángel* y á la pessa *L’armari misteriós*, dels que nos ocuparem si ‘l seu mérit s’ho val.<sup>464</sup>

En va fer només una breu i despietada referència burlesca, ironitzat amb el títol i l’escàs valor de l’obra:

A Novetats s’ha estrenat *Un angel*, ab un acte. ¡Pobre angelet! Volará ben poch. Y *Un armari misteriós*, un acte també: aquest armari ja es un’ altra cosa: no mata, però entreté: está escrit ab certa xispa y tè alguna situació molt cómica.<sup>465</sup>

*La Publicidad*, a més d’haver-ne anunciat l’estrena,<sup>466</sup> dos dies després també en va fer una crítica breu i negativa:

Anteanoche se estrenó en el teatro de Novedades un drama catalán en un acto, original de don Rosendo Arús, titulado *Un ángel*, y un juguete cómico *L’armari misteriós*. Poco interesante es el asunto del drama; la acción se desenvuelve lánguidamente, y el desenlace resulta demasiado buscado é impropio.<sup>467</sup>

Més indulgent va ser la crítica de *L’Avi*:

En lo benefici que feu l’actor cómich Sr. Alomar en lo teatro Novedades s’estrena un drama catalá en un acte original de D. Rosendo Arús titulat “Un ángel”[,] obra que fou ben interpretada per part dels actors y que cumplí la seva missió, tenint escenas molt sentimentals. Després se estrená “Lo armari misteriós” del Sr. Palá, juguet que fa riurer continuament, xistós y llauger, que valgué á son autor lo ésser cridat en escena al final. / L’Avi felicita de bon cor als dits autors!<sup>468</sup>

Cal suposar que la recepció d’aquest drama no degué satisfer molt el dramaturg. Sembla que només es va representar un dia. Segons *La Publicidad*, el diari que millor seguia la cartellera dels teatres populars en aquest període difícil per a la premsa, durant

---

<sup>462</sup> Al catàleg de l’Ateneu Barcelonès s’atribueix la còpia a “Miguel Fiol.” De fet, en un altre manuscrit amb aquesta rúbrica (AB, 960/2, f. 27v.) figura: “Es copia de Miguel Fiol – Plaza Padró, 4-1º.”

<sup>463</sup> *La Renaixensa*, núm. 2, 5/2/1879, p. 112.

<sup>464</sup> *La Campana de Gracia*, núm. 500, 23/2/1879, p. 2.

*La Renaixensa*, núm. 2, 5/2/1879, p. 112, va ser anunciada dies abans en aquesta publicació: “Lo vint del present mes s’estrenará en lo teatro de Novedats un drama en un acte y en vers catalá titolat ¡*Un angel!*”

<sup>465</sup> *La Campana de Gracia*, núm. 501, 2/3/1879, p. 1.

<sup>466</sup> *La Publicidad*, núm. 359, 19/2/1879, p. 3.

<sup>467</sup> *La Publicidad*, núm. 362, 22/2/1879, p. 3.

<sup>468</sup> *L’Avi*, 2/3/1879.

la resta de dies de febrer de 1879 es representaren al Novetats *El nudo gordiano*, d'Eugenio Sellés, i *Un manresá del any vuit*, amb algunes actuacions musicals.

Una especulació raonable sobre el poc èxit d'aquest drama és la data en què va ser estrenada l'obra, en temps de Carnestoltes. Com és sabut, Arús va ser un membre actiu de la Societat del Born (1858-1876), entitat que organitzava activitats carnavalesques i representacions teatrals durant els dies de Carnestoltes. També és conegut que en aquest període de la Restauració formava part del Niu Guerrer, també organitzador de cavalcades i altres activitats festives emmarcades en aquestes festes populars. És raonable pensar que, a banda del poc èxit escènic d'*Un àngel*, s'hi sumés el fet que l'autor no hi va dedicar suficients esforços i interès al millorament i execució del drama, i més en aquestes dates.

*Un àngel!* apareix referenciat a pocs estudis i catàlegs: Elías de Molins la recull indicant que va ser estrenada al Teatre Novetats, sense data.<sup>469</sup> Però no apareix en altres catàlegs teatrals, fet que confirma que després de l'única representació documentada i la mala crítica no es va tornar a posar en escena. Es d'un drama breu i d'ambientació urbana i contemporània, tot i que l'autor no ubica l'espai de l'obra, com acostumava a fer amb comèdies o drames d'ambientació urbana. Està escrit en versos heptasil·labs assonants, amb intricats elements d'intriga i excés sentimental, i amb abundants acotacions escèniques que ens mostren la contenció o l'emoció dels personatges.

Existeix un drama castellà amb el títol *¡Es un ángel!: drama en tres actos, original y en verso*, de Ceferino Suárez Bravo, representat l'octubre de 1848 al Teatre Príncep de Madrid i imprès el mateix any.<sup>470</sup> A més a més del títol, el drama d'Arús manté una petita coincidència temàtica amb aquest drama castellà, perquè en el cas de Suárez Bravo la protagonista, Elena (l'"àngel"), és també una òrfena de pare que finalment es casa amb seu cosí el Vizconde. Fora d'aquests dos paral·lelisme, els dos drames no mantenen altres coincidències. Ara bé, no es pot concretar si es tracta d'una influència o purament d'unes similituds casuals.

Desconeixem el repartiment d'actors que van representar aquesta obra, de la qual el manuscrit tan sols indica els noms del personatges i l'edat:

|           |         |
|-----------|---------|
| Blanca    | 20 anys |
| Fèlix     | 30 anys |
| D. Esteve | 35 anys |

<sup>469</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 174.

<sup>470</sup> Dionisio HIDALGO, *Boletín bibliográfico español y extranjero*, Tom IX, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Don Ignacio Boix, 1848, p. 347.

Pau                      50 anys

L'acció d'*Un àngel!* s'inicia en els baixos "d'una casa acomodada", que se'ns descriu amb un ambient un tant llòbrec, en què hi ha "pocas cadiras y cap moble, l'habitació està molt desmantelada", amb una porta que condueix a l'eixida i una escala a "lo primer tram."

A la primera escena apareixen Pau, descrit com a "guardabosch", que resta a l'escala netejant un fusell i Don Esteve, que discuteix amb una altra persona, a qui ordena "Per un may mes se li demana / qu' aquí dintre posi 'ls peus." Es tracta de Mercè, la mare de Blanca, que no apareix físicament a l'obra, però a qui se li atribueixen perfídies i maldats al llarg de les escenes ("la dona malvada, indigna..."). Esteve la fa fora de la casa i li etziba unes advertències sobre la continuïtat Blanca al domicili, paraules que ens posen en antecedent d'un conflicte latent:

Lo que vulguí... se la treu...  
m'hi encarregat jo de dirli;  
ab molt de gust, ja ho té entés.  
(Tanca la porta ab revolada  
entre á dintre y s' dirigeix á Pau)

(Escena I)

Tot seguit Esteve i Pau estableixen un diàleg, en què reconeix el guardabosc com "amich d'en Felix / mes que servidor fidel!" Esteve, amic de Don Fèlix i nouvingut a la casa, li demana per Blanca i ens assabenta que és, segons les seves sospites, la dipositària de l'herència paterna: "La que tot l'hi deixá 'l vell / la que en Felix deu mirarse / qu' es duenya de tot lo seu." Una afirmació que és replicada per Pau, que assegura que "...no ...res va deixarli", i que en un apart adverteix de la seva oposició al propòsit de fer fora Blanca de la casa.

A la següent escena arriba Don Fèlix, que demana si ja han fet fora la Mercè, la segona dona del seu pare, i al·ludeix als quinze anys que ha estat fora:

La seva vista en extrem  
m'hauria afligit..., tornar  
de nou á casa, després  
d'un tant llarch desterro!  
¡quinse anys, y veurer present  
lo qu' insulta la memoria  
del meu pare!...

En el retrobament, Fèlix abraça Pau, de qui recorda el llagrima dels ulls quan va haver de marxar de ben jove ("quant d' aquí casa sortia / amagat lo cor en fel!"). I en reconeixement li recorda els "regals" que li feia arribar cada any mentre "El pare, que

en pau descansi / ni un recort per mi tingué / y era sa falta esmenar / per vos sacrifici immens.”

Amb l'arribada d'Esteve es posa de manifest el conflicte de l'herència entre els dos germans de diferents mares: Fèlix, que retorna després de quinze anys per motius desconeguts, i Blanca, el personatge tendre i desprotegit, blanc de les primeres sospites, junt amb la seva mare Mercè, d'haver acumulat el llegat econòmic del pare comú.

Esteve acompanya Don Fèlix en el retorn del llarg “desterro” (tot i que s'han conegut tan sols un mes abans al vaixell), i és el personatge que assessora el fill desheretat i afligit pel desemparament patern. Els dos nous nats se'ns mostren amb inicials suspicàcies envers Blanca i la seva mare, de les quals sospiten que s'han afavorit del llegat patern. Blanca viu a la casa des que va morir el pare, Don Josep; i Pau, el guardabosc i persona de confiança del patriarca desaparegut, ha vetllat per la casa i per “l'àngel”, la Blanca.

Durant la conversa entre els tres homes, Esteve, Fèlix i Pau, apareix la qüestió dels diners de l'herència, a la qual cosa Pau respon amb evasives misterioses i exculpa la filla de Don Josep davant les insinuacions d'haver-los amagat els diners; i excusa la mare, de la qual assegura que “Ha buscat com una fura / de dalt baix, per tots indrets / y ni rastre....” Fèlix i Esteve actuen amb desconfiança davant la desaparició d'un patrimoni del qual tenen constància, i l'acompanyant dedueix que: “Ton pare, no crech / qu' estimant á aqueixa dona, / en deixarli 's contentés / cent duros cada any.” (Escena II)

Blanca arriba a la casa en el moment de la conversa en què Fèlix proclama que els diners resten a mans de la noia (“Jo suposo lo qu' es lògich; / van ser venuts los meus béns / la filla d'aquesta dona / té la suma.”). (Escena II) Sense adonar-se de la seva presència, Fèlix porta a terme una llarga exposició dels seus greuges:

no li duch cap classe d'odi:  
si ella es rica á mas espensas,  
si de la mare y de la filla  
m'aparto ja sabs Esteva  
que no es l' interés la causa,  
jo las aborreixo á ellas  
perque 'm van robá ab mal cor,  
de mon pare tot l'afecte,  
perqué atosment dominantlo  
de los seu costat van treurem,  
obligantme á que 'm tingués  
allunyat de sa presencia,  
á oblidarme per complert  
fins la seva hora postrera.

Aixó es vil, així es infame.

(Escena II)

Fèlix proclama que mai podrà reconèixer com a germana qui “valentse / de medis tant criminals, / un lloch, que ‘l té per sorpresa, / ha usurpat en la família.” I en ser advertit pel seu company de la presència de Blanca, tots els personatges mostren commoció. Blanca aleshores explica plorant que la mare, que “no m’estima / desde la mort...” l’ha rebutjada i li ha dit que cal que busqui feina de minyona per tal de sobreviure, i que Pau l’ajudaria. La noia desamparada explica el propòsit que tenia de treballar de minyona per a Fèlix a la casa, com a darrera sortida, idea que desbaraten els dos nouvinguts, que atenuen les paraules de rebuig anteriors:

Jo, aturdida, vinch aquí,  
la costum... hi he viscut sempre...  
Y tot venint me pensava,  
allunyantme de la tristesa,  
que ‘l senyor se ‘m quedaria  
per minyona... jo m’ho creya  
mes he sentit... Búscam casa  
per servi y á nit mateixa  
hi anirem... ¡Aqui no ‘m volen!

(Escena III)

La resposta, en contrast amb les prevencions i rancúnies expressades anteriorment, capgira la situació per a la noia desvalguda: Esteve entén que no pot fer de minyona a la casa una noia “Tant hermosa y delicada...”; Fèlix li ofereix l’habitatge fins que trobi un lloc “que ser no pugui ser en mengua / de la educació elevada / que hà rebut á casa meva...!”, i l’eximeix de les acusacions anteriors, mentre manté la mare com a responsable: “Mes sa mare es impossible / que l’abandoni ab feresa, / sobre seu descarregantli / l’odi que per mi concentra.” (Escena III)

A l’escena quarta Pau s’endú la noia plorosa i Fèlix encara mostra dubtes sobre la sinceritat de Blanca: “Plora ó fingeix?” Aquests recels són replicats per Esteve, ara ferm defensor de la noia, que per primer cop a la peça hi estableix la comparació amb “un ángel.” Fèlix li recorda que mentre viatjaven al vaixell l’animava a recuperar l’herència presa pels “enemichs”: “Per aquell á qui se roba / de son pare tot l’efecte, / la venjansa es noble es digna, / es un deber, una deuda.” Un enemichs dels quals Fèlix conclou que “...són débils / no més llágrimas tenen... son donas.” En canvi, Esteve projecta les sospites sobre Pau, de qui creu que coneix el destí dels diners, perquè “S’aturrolla / respon confos...” Una insinuació que Fèlix refusa, i que li serveix per introduir un seguit de sentiments contradictoris entorn del seu destí i del seu passat, una

llarga exposició carregada de tòpics romàntics sobre el matrimoni i l'experiència familiar:

Ara so felis!... Al veurem  
aqui de la meva infància  
tots los recorts se 'm presentan...  
sols ennegrits 'l pensarme  
que no quedarà sent meva  
esta casa tan ditxosa,  
fins que per ¡fatal estrella!  
l'escàndol del despotisme  
va portarhi una perversa.  
El matrimoni 'ns espanta  
quan joves, sense preveure  
los perills que 'l ser solter  
nos portará en la vellesa.  
La conducta del meu pare  
á mi 'm sevirá d'exemple...  
m' espanta... jo 'm casaré...

(Escena IV)

Els dos amics porten a terme un confós intercanvi de paraules que insinuen alguns detalls que apareixeran més endavant: Esteve desaprova les darreres paraules de l'amic perquè segon ell “la ditxa que 's veu venir / no es per mi ni 'l cor m'omplena, / mes no reconech obstacle / quant d'improvis se 'm presenta.” La resposta de Fèlix és també enigmàtica i no enllaça amb cap motiu explícit aparegut anteriorment: “...no 'm figurava que fossis / tant exaltat, ab franquesa... / Cap dona hi havia á bordo, / aquesta es la causa, aquesta.”

A l'escena cinquena apareixen Blanca i Pau, i la conversa entre els dos amics es desvia cap a un tema banal: Fèlix té fred i Blanca surt al jardí a collir llenya, ja que a la casa són tan pobres que no en tenen. Es fan evidents les atencions i la complaença de Blanca envers els seu germà, i per una altra banda l'interès d'Esteve per la noia, que segueix amb atencions, una situació que en un moment determinat desvetlla els recels de Pau, amb ànim de protegir-la.<sup>471</sup>

Quan a l'escena següent (Escena V, repetida) Esteve surt al pati a fumar per cortesia. Blanca porta cigars a Fèlix que havien estat del pare. En aquesta escena se'ns revelen més malignitats de la Mercè, la mare de la noia. Blanca explica que conserva alguns objectes del pare, i a través de Pau coneixem que la mare havia pegat a la seva filla per aquest motiu. El guardabosc i Fèlix expressen l'ànim que no torni a veure la mare (“Ella, la infame...”, diu Pau), i el segon resol els recels anteriors amb una declaració d'amor fraternal: “Siguem amichs, estimems / com á dos germans nosaltres /

---

<sup>471</sup> La numeració de l'escena V està repetida al ms. de la col·lecció Jaume Rull.

lo poch temps qu ‘estigui aquí.” (Escena IV repetida) Aquí coneixem la prompta destinació de Fèlix, que anuncia que ha de marxar en vaixell (“Me reclama / la mar; jo prou voldria...”) i el temor de la noia per un viatge al mar i les tempestes, amb una suggestió clarament romàtica (“Ah, si, ‘l mar... quantas amenasas / una tempesta... jo reso...”). Aquest diàleg origina una confiança fonamental per part de Pau que desfà totes les malfiances anteriors del germà: el guardabosc explica a Fèlix que “...no estima Blanca / á ningú mes en la terra, / no la cregui com sa mare.” (Escena V repetida)

La sinceritat en aquest diàleg porta a una nova revelació de Blanca. Descarta la idea que la mare sigui la dipositària dels misteriosos diners (“...li juro, qu ‘ella / diné en son poder no ‘n guarda.”) i que poc abans de morir, el pare va vendre’s tot el patrimoni menys la casa. Uns diners que el notari va portar-li en un plec de bitllets “dins d’una cartera blava.” Els vint mil duros, dels quals Fèlix i Pau també tenien un vague coneixement, havien estat compromesos verbalment per part del pare a la filla i a la mare. Blanca explica en una llarga intervenció que, davant la intenció del patriarca de desheretar el fill, ella va implorar-li que entregués tots els diners al seu germà, perquè ella portaria a terme la missió de donar-los-hi:

No pare no s’hi atreveixi;  
seria com deshonrarme,  
no ‘m dongui res si m’estima.  
en Felix ab justa causa,  
si acceptés , odi y despreci  
me tindria ab tot l’ànima;  
y aixó ‘m seria la mort,  
una mort desesperada...  
Y després, pensi en vosté,  
¿qué se diria d’un pare  
que no estima á los seu fill,  
un fill que ho ha comés cap falta?

(Escena V)

Blanca explica que durant aquella conversa amb el pare, davant les súpriques de la filla i prop de la mort, plorós i amb sospirs, va prometre que “mon deber: jo ‘l compliré.” I que temps després la noia va sentir “entre somnis” com un misteriós individu entrava a casa i mantenia una conversa amb el seu progenitor, i que en cridar pensant que no fos un lladre el pare li aclarí, poc abans de morir:

Calla,  
ja la teva voluntat  
es complerta com Deu mana,  
en pau moriré si ‘m juras  
que ‘l secret sabrás guardarme...

(Escena V)



En el testimoni de Blanca, Don Josep va dir les darreres paraules abans de finir: “Penso ab ell, / allá hi tinch un tros de l’ànima.” Al relat la noia reproduïx els darrers mots que li encomanà com “encárrech” mentre li besava el front. Unes paraules que la noia es resisteix a revelar i que augmenten la intensitat melodramàtica de l’escena: “Per ton germá.” Els dos germans s’agafen les mans mentre Pau, contingut, mossega el mocador:<sup>472</sup>

Donam, donam  
aquesta carícia santa,  
la darrera de qui en mort  
volgué juntarnos

(Escena V)

L’efusió dramàtica no resol l’enigma sobre qui atresora el diners del pare, i Fèlix insinua com a sospitós el notari (“De se honrat te pocas ganas.”); una idea de la qual Pau, personatge que se’ns mostra com a perfecte coneixedor de tota la intriga, el dissuadeix. Fèlix es resigna a la situació en què viu i es lamenta que “arrastraré ma desgracia.” Manifesta que és pobre i que no és lliure de fer el que voldria, viure a la casa, un retorn que considera “Son los deliris / de la gent de mar...”

A la sisena escena Pau entrega un paper a Fèlix, que diu que li ha donat la Mercè: es traca d’un deute acumulat que ha de saldar abans de 24 hores si no vol ser citat judicialment. L’objectiu de la mare de Blanca, segons Pau, és desnonar-lo per tal que la casa sigui portada a subhasta i així localitzar els vint mil duros amagats. Com a reacció, Fèlix li entrega els pocs cèntims que troba a la butxaca i el rellotge, per tal que Pau pugui fer el pagament del deute. Uns recursos insuficients, motiu pel qual Pau li demana si seu amic Esteve, que és ric, els deixaria; una situació que l’obligaria a fer alguna concessió en relació a la seva germana: “No has vist senyals manifestas / del amor que sent per Blanca...?” Davant d’aquesta idea Pau reacciona categòric i li entrega el poc diners que li ha donat, es compromet a posar-hi ell els diners. Pau avança aleshores elements del desenllaç, concretament sobre la cartera blava que va deixar el pare:

Y después... qui li assegura  
lo de la cartera blava,  
que no li tornin... avuy...  
ó demá?

---

<sup>472</sup> L’atribut d’“àngel” torna a aparèixer en aquesta escena i es repeteix més cops a llarg del drama: “Fèlix– Jo ‘t dech mes que ‘una fortuna, / l’últim suspir del meu pare / á tu ‘l dech; per tu jo se / que al plorar, las meas llagrimas / de la tomba no tindrán / que borrar l’odi..., ets un angel!”

(Escena VI)

A la següent escena, mentre Blanca té cura d'habilitar la casa, molt pobra, per tal que el germà hi pugui viure adequadament, Pau aprofita l'ocasió per col·locar la cartera blava dins la maleta de Fèlix. En aquest moment es porta a terme un diàleg entre els dos sobre la persona misteriosa que conserva els diners del pare. Per a Blanca aquesta persona "...no té lley, ni justícia, / ni entranyas, ni fe, ni cor, / y que 'l seu honor no estima.", mentre per altra banda Pau defensa el personatge desconegut perquè ella no coneix si aquesta persona "te un infern en 'questa vida." Hi exposa un llarg raonament de justificació ètica sobre l'acte de l'home misteriós per tal de convèncer Blanca:

Sense que 'ls busquin, son moltas  
las causa que precipitan  
á cometres una acció  
reprobada fins un crimen  
No sempre 'l causant del mal  
del resultat o aprofita;  
No ho fa per ell, per efecte  
vers algun ser que s'estima  
pel carinyo sant que porta  
als que forman sa familia,  
la por de veure en miseria  
'l seu fill... ó bé una filla...

(Escena VIII)

Mantenen una discussió pel fet que Pau mostra encara desconfiança envers Fèlix, convençut que no l'estima com a germà, perquè "...no olvidará / que de don Joseph es filla / que 'es de vosté la existencia / una taca en sa familia...", i pel fet que els primers mots que va pronunciar Fèlix van ser insults "á sa bondat..." Pau li retreu el fet que totes les atencions són per al seu germà i, en canvi, negligeix el seu reconeixement, a "...qui 's vendria fins l'ánima / sols per donarli ditxa...!" Aquests retrets van seguits d'una declaració d'amor filial de Blanca cap al guardabosc, que l'ha protegida durant anys, i que posa fi a la discussió, perquè Pau confessa que no pot abandonar-la ("No la deixaré en ma vida; / aniré per tot hon vaig; / si la deixo no puch viurer...!"):

Després... d'ell no mes que tu  
tinch al mon... Tu, que quant trista  
veus que ploro ma desgracia,  
en tos ulls llagrimas brillan;  
tu que desde ma infantesa  
un afecte 'm dus sublima;  
tu en el que hi trovat sonsol  
en mas penas y desditxas,  
sempre contra las violencias  
de la mare protegintme...

(Escena VIII)<sup>473</sup>

Quan Blanca explica al guardabosc que té intenció de posar-se a treballar (“Dindre poch ni tindrè casa / mes la pobresa no humilla / ni lo trevall deshonra / trevallarem...”), s’hi oposa i li explica que ell pot trobar diners per resoldre aquella situació. Blanca, “com amiga”, s’ofereix a contribuir-hi amb els seus estalvis. Quan puja a buscar-los Pau aprofita per pujar a les fosques a la cambra de Fèlix, per prendre-li la cartera que abans hi havia col·locat. Mentre realitza l’acció en l’obscuritat, executa un monòleg (Escena VIII) en què es mostra dolgut per les paraules de Blanca, que atribuïa al misteriós home de la cartera blava els qualificatius de “Malvat... pervers... criminal.”

En aquesta escena s’avança la resolució del desenllaç, perquè implícitament expressa que (Pau) és el pare de Blanca:

Aqui lo cástich ja hi tinch...  
Y ell?... ell l’aborreix mes Blanca  
l’estima... Y jo com á fill  
en que no pugui ni vulgui  
estimarlo m’ es precís...!

(Escena VIII repetida)

Blanca i Pau coincideixen a les foques: ell baixa d’intentar prendre la cartera de la maleta de Fèlix, acció que es repensa i que finalment no realitza. Blanca li ofereix un duro que ha anat a buscar per resoldre el tràngol econòmic, que el guardabosc no l’hi pren (“Y gossavan di en mal cor / que s’havia apoderat / d’herencia y diner... de tot...”). Aleshores Pau li informa que la tancarà per tal d’evitar que Esteve aparegui i coincideix amb la noia, perquè així “Se calmará estant á fora / li convé sent tant fogós....!” Aquesta actuació es porta a terme en una atmosfera de foscor, llums d’espelmes i intriga (per altra banda Esteve, que es troba ocult dins la casa, els observa, i en un apart expressa la sospita sobre els moviments misteriosos de Pau amb l’apart: “En Pau! ell tan misteriós!....”). (Escena IX)

Malgrat la prevenció del guardabosc, Esteve roman dins la casa: i quan Blanca reconeix en pensaments el gran amor que Pau sent per ella, Esteve la crida i li explica que li ha de donar una carta que conté un “secret qu’ á vosté pertany”; i que ha parlat amb la Mercè, la mare, qui li ha comunicat que no vol viure mai més amb ella, raó per la qual la noia restarà pobra, sense família ni llar. En aquesta conversa, sabedor d’un nou secret, Esteve pretén apartar-la del seu germà: “quant hagi llegit la carta, / tenint del

---

<sup>473</sup> Es tracta també d’una escena VIII repetida.

secret la clau, / comprendrà qu' es impossible / retenirla al seu costat.” L'objectiu d'Esteve és, però, declarar-li el seu amor i proposar-li matrimoni com a sortida a la fràgil situació de la noia, ja que ell és ric:

Jo tinch riquesa á desdir  
un nom pur é immaculat  
tot es seu; desd' aquest' hora  
á nova vida renaix...!  
Vingui 'm mi, d'aquí l'entreuen,  
aquí no s'hi pot estar...

(Escena X)

Blanca rebutja “tant vil intent” i reclama Fèlix a crits, que apareix a la següent escena (Escena XII, correspondria la XI), assabentat de tot el que s'ha dit perquè escotava rere la porta. Els retrets de Fèlix per l'“ofensa” de l'amic el porten a desafiar-lo a batre's, proposta que Esteve eludeix pretextant que “La nostra separació / té de ser mes amistosa.” Les paraules d'Esteve, per tal de convèncer-lo que la transgressió no ha estat la que s'imagina, presagien la resolució del conflicte i del drama, que es revela ben aviat:

Mes li dech ferli saber,  
ja qu' á vosté no li consta,  
que no ni ha semblant ultratje  
de lo seu honor en contra,  
puig que cap dret ni deber  
no té en Blanca.

(Escena XII)

La resposta d'Esteve a les paraules de Fèlix, que li ha recordat que Blanca és filla del seu pare, (“...m'es germana. D'aquesta hora / l'acepto y la regonech...!”) és el secret que li ha confiat la Mercè: “A Blanca 'l misteri envolta; / no es filla de don Joseph...!” (Escena XII)

Un cop Pau s'ha incorporat a l'escena, l'explicació d'Esteve, coneixedor de part del secret familiar, és que “...estantne / ausent don Joseph, mori / y en lo bresol fou cambiada.” En aquests diàlegs Pau es mostra volgudament escèptic davant les noves revelacions (“S'havia dit.”; “Oh ben segur...”), fins que Fèlix, “ab autoritat”, el commina a explicar tot allò que sap i que calla: explica que un “infelis” que vivia prop de la casa va entregar-los un nadó de la mateixa edat que la filla legítima morta de Don Josep, desconeixedor del canvi i que no “descobri un fil de la trama...” Els pares biològics del nadó (Blanca), la van entregar amb l'esperança que tindria una vida millor. Pau reproduïx les paraules literals de la conversa del matrimoni donant de la nena:

La nostre filla estará  
tonto, millor que nosaltres  
viurá ditxosa, felis  
ben complascuda... y la planyas!  
Penso que sols la miseria  
tenim per donarli á casa...  
Som tant pobres!... Y després  
no la perdem entregantla...  
la veurem sempre, á cada hora  
dels nostres ulls no s'aparta  
Don Joseph té moltes terras,  
y al morir, com á bon pare,  
tot li deixa... y la veurem  
molt rica y fins hicendada!

(Escena XIV)

En acabar l'explicació que la mare biològica morí poc després, Pau aporta una nova revelació. A les preguntes de Fèlix respon que el pare no hagués pogut mantenir la noia i que passat el temps tampoc haguessin cregut la seva paternitat. Però més endavant afegeix: "Per vosté no es cap infamia / ni li surt en perjudici, / puig que... segons se veu ara... / res li han robat." Pau assenyala la cartera blava que Fèlix porta a les mans, que havia trobat damunt la taula perquè el guardabosc l'hi havia col·locada. A les preguntes sobre si Pau havia en sabia res, aquest repeteix les paraules que havia realitzat abans el personatge misteriós que va visitar Don Josep el dia de la seva mort, a qui va entregar la cartera blava:

No n' se res  
Cap persona he vist entrarne...  
sols he sentit lo trepitj...  
(Baix á Blanca ab terror  
y rapit)  
Una feixugas petxadas  
se perdian, era 'l pas  
d'un home que se allunyava...

(Escena XIV error)

Després d'aquestes paraules, Esteve, que havia espiat les passes de Pau quan col·locava la cartera a la cambra de Fèlix, indica discretament al guardabosc que no descobrirà la seva actuació: "No temeu... callaré!" Però l'objectiu d'Esteve continua sent el matrimoni amb Blanca, i per aquest motiu fa veure l'evidència que impedia aquesta relació: si Blanca és òrfena ja no és germana de Fèlix, i per tant podria casar-se amb ella, idea que la noia rebutja rotundament. En aquest canvi de circumstàncies Fèlix fa costat a la noia i, contradictòriament, Pau planteja ara com a bona la proposta de matrimoni amb Esteve. Quan Fèlix defensa que Blanca fa bé de refusar Esteve, efectua una declaració amorosa envers la qui fins aleshores era la seva germanastra:

Fa bé, perque jo...  
 (a Blanca.)  
 jo també... vosté es un angel...!  
 No faig gala de passió  
 repentina é insensata:  
 lo meu cor ab mes dolsura  
 ha sapigut cautivarme,  
 mes arrelat mes profundo,  
 mes ab placentera calma;  
 [...]  
 Y jo li ofereixo... Blanca...  
 vol dar-me la vida á mi  
 ó...  
 (Allargant la ma á Esteva)  
 al meu amich...?

Els amics estrenyen les mans i Esteve accepta al proposició d'amor de Fèlix per Blanca sense rancúnia ("Mostrarte / pots generós... si t'estima!"); després Blanca i Fèlix es prenen les mans i es besen. La història té un acabament feliç, en què Esteve fins s'ofereix a fer de germà a Blanca: "Me ja que dantli un espós / ell i roba un germá Blanca, / y á mi la felicitat... / no voldrá ser-me germana?" Pau, que assegura que mai abandonarà la nova parella, repeteix entendrit les paraules que donen títol al drama: "May a ma vida...! / Es un angel!"

Les darreres intervencions dels personatges, després de veure les llàgrimes de Pau, confirmen allò que s'insinua al llarg dels capítols d'aquest drama: el guardabosc és el pare biològic de Blanca; per aquest motiu sempre l'ha protegida i es mostrava coneixedor dels misteris de la família:

Felix— (Despres de mirar fixo á Pau com  
 illuminat d'una idea.)  
 Ja comprench!  
 Blanca— Sí.  
 Esteve— (Que desde lo "May d'en Pau  
 ha endevinat lo secret agafa  
 á Blanca y la dirigeix cap á Pau)  
 Donchs, si ho compren...  
 Blanca— (Tirantse als brassos de Pau.)  
 Ah pare!

### 4.3.2. *Primavera i tardor. Comèdia en 3 actes i en vers (1886), reelaboració d'Amor i constància (1878)*

Aquesta obra no va ser editada. L'obra original amb el títol *Amor y constancia*, dividida en dues parts amb els subtítols *Un y una á 20 anys* i *Ultim capítul de la vida: un y una á 60 anys*, va ser estrenada amb el títol *Primavera i tardó. Comedia en 3 actes y en vers* el 1883, de la qual existeixen diversos manuscrits de les dues versions d'aquesta obra.

A la BPA en conserven tres (Arús VI-2, Arús II-C1/12 i Arús II-C1/13). Es tracta d'un esborrany escrit en paper reciclat de diferents publicacions, amb els títols de les dues versions d'aquesta obra: "Primavera y tardor" i "Amor y constancia", amb els subtítols "Un y una á 20 anys" i "Un y una á 60 anys." El segon exemplar és una còpia amb lletra rodona signat "Fiol" amb una filigrana i com a títol "Amor y constancia." El tercer manuscrit és un lligall del primer acte, incomplet, i amb cal·ligrafia de l'autor.

A la BC es conserva un manuscrit de la col·lecció de Joan Almirall i Forasté en la versió definitiva (1048/1-2). Aquesta biblioteca també en conserva el ms. 5306, provinent de la Col·lecció Teatral Jaume Rull i Jové. Ambdós tenen una rúbrica amb el nom del copista de difícil lectura, que podria ser "Font", i la data de 1879, i el primer la indicació "Retiro", referència abreujada al teatre.

A l'AB se'n conserva una còpia, amb la signatura de "Fiol" i la mateixa data (291/1-3). En aquesta biblioteca també es guarden sengles manuscrits d'*Amor y constancia* (1073 i 1074), amb la data de 1878,<sup>474</sup> que també figura al manuscrit de la (carpeta Arús II C2/31, Arús VI-2) de la BPA. Tanmateix, al *Catàlech General* de la BPA (1895) no apareix aquest títol sinó *Primavera y tardor*.<sup>475</sup>

Antoni Elías de Molins al seu *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores* recull només el títol de *Primavera y tardor*.<sup>476</sup> Però com succeeix amb la majoria d'obres d'aquest autor, aquest melodrama no apareix als principals estudis sobre el teatre del segle XIX. Jordi Galofré, d'altra banda, indicà que *Primavera y*

---

<sup>474</sup> A la versió que sembla autògrafa d'*Amor y constancia* del ms. 1074 hi ha una anotació al f. 02r amb l'any "1878."

<sup>475</sup> *Catàlech General* de la BPA (1895), p. 32 i p. 614.

<sup>476</sup> *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 174.

*tardor* va ser “redactada originalment” i que corresponia a les dues obres redactades el 1878 amb el títol *d’Amor y constancia*.<sup>477</sup>

El títol de *Primavera i tardor* manté alguns punts coincidents amb la peça *Entre primavera y otoño: pieza en un acto*, d’Antoni Marín y Gutiérrez, espanyola” i editada a Barcelona.<sup>478</sup> Convé destacar aquesta coincidència no sols pel títol, sinó pel fet que un exemplar publicat d’aquesta obra es conserva a la BPA amb una altra comèdia del mateix autor. L’argument de la peça de Marín y Gutiérrez manté paral·lelismes amb alguns aspectes temàtics amb el melodrama d’Arús, com ara les correspondències dels personatges Carlota-Dolorettes, ambdues òrfenes, i Clotilde-Donya Elvira, les mestresses orgulloses, especialment la qüestió del matrimoni de conveniència, que en l’obra d’Arús pren més complexitat. Més enllà d’aquestes coincidències, podríem conjecturar si l’obra en espanyol havia exercit alguna mena d’inspiració en Arús, però sembla molt aventurat afirmar que es tracti d’una adaptació.

El títol inicial de l’obra d’Arús era, d’altra banda, *Amor i constància*, idèntic al d’un drama en espanyol que el 1854 passà per la censura: *d’Amor y constancia, drama trágico en cinco actos*.<sup>479</sup> Convé destacar que l’expressió “Amor i constància” va ser molt emprada en medis espiritistes catalans, i que molt present, per exemple, durant la dècada dels anys vuitanta a *La Luz del Porvenir*, la publicació encapçalada per la lliure pensadora Amalia Domingo. Un terme també que va donar nom a un centre espiritista, el “Centro Amor y Constancia” de Barcelona.<sup>480</sup>

Malgrat que les històries sobre el teatre no recullen aquesta obra entre les més destacades d’Arús, per a alguns contemporanis és una de les més reeixides, tot i retreure-li alguna deficiència. Uns mesos després de la mort d’Arús, en *Lo Teatro Catalá* signat se’n destacava aquesta obra:

---

<sup>477</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 296-297, assenyala que havia estat estrenada el mes de maig de 1886.

<sup>478</sup> A. M. GUTIÉRREZ, *Entre primavera y otoño: pieza en un acto. Arreglada a la escena española*, Barcelona: Impr. de Narciso Ramirez, 1863.

<sup>479</sup> Vicente LAMALA, *Indice general de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la junta de censura y censores de oficio para todos los teatros del reino y de ultramar, 1850-1866*. Pinto, G. Alhambra, 1867, p. 36.

<sup>480</sup> V. *La Luz del Porvenir: semanario espiritista*, núm. 43, abril 1886, p. 364. S’hi publica un relat d’expressió espiritista amb el títol “Amor y constancia”, signat per Isabel Peña [de Córdoba], col·laboradora nascuda a Cadis però resident a l’Argentina, que va escriure en aquest publicació (des de 1882) dirigida per Amalia Domingo. V. El centre espiritista amb aquest nom apareix referenciat a *Revista de Estudios Psicológicos*, núm. 2. Barcelona, febrer 1889, p. 46.



Deixa escrites multitud de comedias que fora pesat enumerar en aquest article; algunas bonicas en la forma, totes tendint a propagar les idees catalanistes y lliberals, la major part inédites. *Primavera y tardor* es una de las mellors de sa cullita.<sup>481</sup>

L'obra es va estrenar el 28 d'abril de 1883 al Teatre Novetats, junt amb la comèdia *La primera nit*, de Salvador Moratones i Mas.<sup>482</sup>

NOVEDADES.— Función para hoy sábado, á beneficio de don Jaime Martí, primer actor de carácter.— Estreno de la producción catalana en 3 actos y en verso, dividida en dos épocas “Primavera y tardó,” y estreno de la pieza catalana “La primera nit.”<sup>483</sup>

*Primavera i tardor* es va continuar representant el mes següent al Novetats, a càrrec de Carlota Mena, descrita com “comedia” i “un bonito cuadro de costumbres” i que va merèixer els aplaudiments per a l'autor i els actors:

El sábado se estrenó en el teatro de Novedades una comedia en dos actos, original de don Rosendo Arús y Arderiu, titulada “Primavera y tardor.” que es un bonito cuadro de costumbres de dos diversas épocas de este siglo.

El éxito que obtuvo esta producción no pudo ser mas satisfactorio, y el agrado con que la vió la concurrencia se tradujo en aplausos para el autor y para los autores que la desempeñaron con esmero, especialmente la señora Mena.<sup>484</sup>

—La comedia “Primavera y tardor” que se ha estrenado en Novedades con buen éxito es original de nuestro particular amigo D. Rosendo Arús y Arderiu, a quien felicitamos sinceramente.<sup>485</sup>

El 1886 *Primavera i tardor* es va tornar a reposar al Teatre Novetats. Per una banda, *El Diluvio* l'anuncià el 2/5/1886 en les funcions de dimarts de la Societat Cervantes en aquest teatre, per a la “temporada de primavera”, a càrrec de la companyia dramàtica encapçalada per Antoni Tutau i Carlota Mena. A la descripció, informaven de la representació per al dimarts 25 de maig com “(Obra nueva) Primavera y tardó, y una pieza nueva á estrenarse.”<sup>486</sup> Quant a la representació comercial per a dissabte 8 de maig, malgrat que haguessin passat tres anys de l'estrena, *El Diluvio* la va tornar a

---

<sup>481</sup> *Lo Teatro Català*, núm. 53, 7/11/1891, p. 3.

<sup>482</sup> Salvador MORATONES Y MAS, *La Primera nit: comedia en un acte y en prosa*, Barcelona: Arxiu Central Líric-Dramàtic de Rafel Ribas, 1883.

<sup>483</sup> *La Publicidad*, núm. 1851, 28/4/1883, p. 3; V. *El Diluvio*, núm. 118, 28/4/1883, p. 3371; *El Diluvio*, núm. 112, 22/4/1883, p. 3196; i A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 174, indica que l'obra fou estrenada al Teatre Novetats el 7/4/1883.

<sup>484</sup> *El Balear*, núm. 401, 12/5/1883, p. 2. D'altra banda, *La Publicidad* anunciava l'obra com “comedia catalana” i “aplaudida” en l'estrena: “El domingo 2a de abono — La comedia catalana tan aplaudida el dia de su estreno, original de don Rosendo Arús ‘Primavera y tardó.’” *La Publicidad*, núm. 1850, 3/5/1883, p. 3.

<sup>485</sup> *El Diluvio*, núm. 122, 2/5/1883, p. 3485.

<sup>486</sup> Aquest mateix dia s'hi anunciava, en un altre apartat, que estava en assaig al Teatre Novetats el drama d'Arús en espanyol *El doctor Lorenzo*. *El Diluvio*, núm. 122, 2/5/1886, p. 3525. i p. 3524.

anunciar si ho fos.<sup>487</sup> També *La Vanguardia* s'hi referia com “comedia en tres actos” i com una primera representació:

–La compañía catalana que á cargo de la «Asociación d'autores cataláns» actúa en el teatro de Novedades, dará esta noche la primera representación de la comedia en tres actos «Primavera y Tardor», original del reputado autor don Rosendo Arús y Arderiu.<sup>488</sup>

Tant les funcions particulars com les comercials de *Primavera i tardor* van tenir bona acollida i la premsa recollí que van ser aplaudides pel públic. Això, malgrat alguns entrebancs, com la indisposició de l'actriu Carlota Mena, que va obligar suspendre'n la funció del 8 de maig:

–Por enfermedad de la señora Mena, se suspendió el sábado en el teatro de “Novedades la primera representación de la obra «Primavera y tardor», original de don Rosendo Arús y Arderiu.<sup>489</sup>

Algun diari va relacionar aquesta representació amb una de semblant que podríem pensar que fos de la mateixa obra, però no hi encaixa el teatre:

Anteanoche se estrenó en el teatro de Novedades una comedia del señor Arús, titulada «Primavera y Tardor.» Esta obra ú otra parecida se nos figura haberla visto en escena hace tres ó cuatro años en. el teatro del Tívoli, donde no tuvo muy buena aceptación.<sup>490</sup>

En qualsevol cas, les representacions de 1886 de *Primavera i tardor* van ser ben rebudes per la crítica. *La Vanguardia* destacà que fou aplaudida i que l'obra comptava amb aspectes positius, tot i alguns retrets:

–La «Asociación de autores catalanes» dio anoche en el teatro de Novedades una de sus acostumbradas funciones, estrenando la comedia en tres actos y en verso titulada «Primavera y Tardor», original de don Rosendo Arús y Arderiu.

El argumento de la obra es sumamente sencillo. Su desarrollo se efectúa con suma lisura, sin violencia alguna, sin efectos ni pulimentos convencionales; muy al contrario, la naturalidad, que es lo que tanto falta en nuestros teatros, es la que se adapta estrictamente al medio en que se mueven los personajes.

Los tipos están bien delineados; recordándonos, empero, á personajes de otras producciones.

Por lo dicho se comprende que siempre se oirá con gusto la citada producción, que fue muy aplaudida.<sup>491</sup>

Cal remarcar que Arús participà durant els anys 1885-1887 a l'Associació d'Autors Catalans, que portava a terme moltes de les representacions d'aquesta entitat

---

<sup>487</sup> *El Diluvio*, núm. 126, 6/5/1886, p. 3635. S'hi anunciava per al dissabte dia 8 l'“estreno de la comedia catalana Primavera y tardó.”

<sup>488</sup> *La Vanguardia*, núm. 211, 8/5/1886, p. 2914

<sup>489</sup> *La Vanguardia*, núm. 214, 10/5/1886, p. 2961. *La Dinastia* també recollí que la representació de l'obra s'havia posposat a “miércoles por la noche pues no pudo tener efecto el sábado último á causa de una repentina indisposición de doña Carlota de Mena.”). *La Dinastia*, núm. 1544, 12/5/1886, p. 5.

<sup>490</sup> *La Dinastia*, núm. 1548, 14/5/1886, p. 3.

<sup>491</sup> *La Vanguardia*, núm. 219, 13/5/1886, p. 3047

artística dirigida per Antoni Tutau al Novetats, una plataforma que en va facilitar la projecció.

Coneixem el repartiment de *Primavera i tardor* gràcies als manuscrits 291/1, 291/2 i 291/3 i al Ms. 1048 i el Ms. 1048/2 (de l'AB i de la Col·lecció Teatral Jaume Rull i Jové de la BC. El de la primera part era:

|                     |         |               |
|---------------------|---------|---------------|
| Sra. Pona           | 60 anys | Angeta Monner |
| Elvireta (sa filla) | 20 “    | Carlota Mena  |
| Rosalia             | 22 “    | Dolors Ricart |
| Felix               | 25 “    | Anton Tutau   |
| Un criat (no parla) |         |               |

El de la segona part era:

|                       |         |                  |
|-----------------------|---------|------------------|
| D <sup>a</sup> Elvira | 60 anys | Carlota Mena     |
| Doloretas             | 18 “    | Dolors Delhom    |
| D. Felix              | 65 “    | Jaume Martí      |
| “ Rafael              | 60 “    | Anton Tutau      |
| Marcelino             | 18 “    | Lluís Llibre     |
| Anton                 | 50 “    | Francesc Monner. |

Les dues parts passen a Barcelona, però la primera “40 anys enderrera”, és a dir, als anys quaranta i, la segona, en l'època “present.”

*Primavera i tardor* planteja una típica situació dramàtica. Pona, la mare de la protagonista fa tot el possible per casar Elvireta (Donya Elvira quaranta anys després) amb Don Fèlix, un veí acabat. Elvireta, però, està enamorada –seguint el patró de fulletó sentimental– de Rafael, un jove artista, músic, i desposseït que pretén fer les Amèriques per aconseguir l'èxit i una bona situació econòmica. La mare de la noia, ludòpata i amb aspiracions socials, s'oposa a aquesta relació amorosa i a les influències que les novel·les amoroses i la seva amiga Rosalia exerceixen sobre la noia. Actua amb tots els seus recursos per aconseguir que Elvireta es casi amb Don Fèlix, amb molt bona posició social i que a més a més s'ha enriquit amb una important herència familiar.

Malgrat els dubtes, i dissuadida per les aspiracions socials de la mare, la noia renuncia al seu pretendent artista i decideix casar-se amb Don Fèlix en unes núpcies improvisades. Rosalia, amiga confident de la protagonista, li conserva la correspondència amorosa amb Rafael, de qui també està enamorada tot i desconèixer que es tracta de l'amor de la seva amiga, un element que més endavant serà el desllorigador de l'obra. Rafael, que dedica la noia cançons a peu de carrer i li escriu cartes, intenta suïcidar-se en tenir notícies del matrimoni de la noia amb Don Fèlix.

A la segona part, quaranta anys després, Elvireta ha esdevingut Donya Elvira, una mestressa reaccionària i dominadora, casada amb Don Fèlix i amb un fill, Marcelino, i que a més han adoptat la filla de la difunta Rosalia, l'orfeneta Dolorettes.

El conflicte del matrimoni de conveniència torna a aparèixer quan Elvira pretén casar el fill amb la filla del banquer Bastardes, i fer ingressar la filla adoptiva en un convent. Tots dos joves enamorats (Marcelino i Dolorettes) cerquen la complicitat del pare, Don Fèlix, ara transmutat en un pare de família calçasses i simpàtic, que sobreviu a les exigències reaccionàries de Donya Elvira. Don Fèlix decep les expectatives dels joves repetidament, perquè tot i oferir-los suport és incapaç de mostrar valor davant la dona: la nul·la autoritat i l'actitud evasiva del pare aporten nombroses situacions còmiques, que juntament amb el paper del criat fan de contrapunt a la tensió melodramàtica del segon acte.

El conflicte es resol amb l'entrada en acció de Rafael, l'antic amant d'Elvira, que ha fet fortuna a les Amèriques i que acut al domicili per llogar una planta de la casa a la família. L'aparició casual d'aquest personatge, que actua de desllorigador, aporta la solució als dos germanastres enamorats: per una banda Rafael empatitza amb els dos joves desconsolats, i per una altra descobreix la identitat d'Elvira, que rebutja qualsevol record de l'antiga relació de quatre dècades enrere. Dolorettes, en descobrir la identitat del nouvingut, li entrega un plec de correspondència que li va ser llegat per Rosalia, la mare biològica de l'orfeneta; un element (la música, poemes, tensió dramàtica) que aconsegueix doblegar els designis i l'obstinació d'Elvira.

La mare, en un acte de remordiment i de catarsi, finalment accepta que els dos joves, Marcelino i Dolorettes, es puguin casar, i renuncia al matrimoni forçat del fill i a l'enclaustrament de la filla adoptiva.

El primer acte s'inicia en una "Sala pobre" amb mobles modestos, on apareix Elvireta llegint una novel·la sentimental, que compara amb la seva experiència:

Mes ¿Pequé no 'm passa[r]  
lo mateix qu' á la Dolores?...  
Vá comensar estimant,  
ell marxá, plora que plora...  
Ja tinch jo 'l comensament,  
falta 'l final, poca cosa...

(Escena I, primer acte)

L'arribada de Rosalia, veïna i amiga de la protagonista, trenca les divagacions i la lectura d'Elvireta, qui li explica que ha pres la decisió de no casar-se aquella mateixa tarda amb Don Fèlix, un metge acabalat i propietari del pis on viu amb la mare. Tot i els

arguments inicials de Rosalia a favor de casar-s'hi, Elvireta li explica que pren la decisió perquè “jo visch de l'esperansa / de casarme per amor, / jo que' m moro si aquest falta!”

En el relat que fa a l'amiga, explica que Pona, la seva mare, ambiciosa i ludòpata (“no té altre afany que ser rica; / aixís es que tot s'ho gasta / en bitllets”), ha pressionat i arreglat aquell el matrimoni de conveniència, davant del qual s'ha rebel·lat guiada per l'amor a Rafael. Per això ha enviat una carta a Don Fèlix, poques hores de la boda, per informar-lo que es fa enrere:

Mes jo que se que l'amor,  
no 'l diné, la ditxa guarda,  
després de duptá una estona,  
de derramar moltes llágrimas,  
hi pres la resolució  
de remetreli una carta  
posantli que no l'estimo,  
qu' es inutil lo cansarse,  
perque may podré estimarlo:  
en fi que no vuy casarme...  
La cosa no té remey  
acabo d'enviarli ara.

(Escena II, primer acte)

Durant conversa, Elvireta també li fa confidències a Rosalia, també cosidora com ella, sobre el noi a qui estima; unes descripcions coincidents amb les de l'amor de l'amiga: “Es natural la semblansa; se semblan tots los qu' estiman, / llegeix novelas, no falla.” A la conversa, en què es reproduïxen els tòpics sentimentals, la protagonista li explica com Rafael la festeja mentre ella és al balcó i li canta els versos que es repetiran al llarg de l'obra: “Cert qu' es un fer torment / l'anyorament.” El noi que la festeja, però, es tracta de la mateixa persona de qui Rosalia també està enamorada sense correspondència.

El recurs epistolar juga un paper important en l'obra: en aparèixer la mare, a l'escena tercera, interromp les confidències entre les noies. La mare moralitza Elvireta sobre la decisió de fer-se enrere amb el matrimoni i retreu a les noies l'afició a les lectures sentimentals: “Que 'n pert el llegir de noyas, / está clar, s'ho creuen tot, / els ho pinten tant bonich... / y com que no tenen mon...”<sup>492</sup> Durant la discussió, Rosalia acorda a Elvireta abans de marxar que hi tornarà per resguardar el plec de cartes d'amor (correspondència que tornarà a aparèixer al tercer acte), mentre que la mare es plany de

---

<sup>492</sup> També anomena “¡Batxillera, tavalot!...” referint-se a Rosalia en diverses ocasions, un retret que relaciona la lectura de novel·les sentimentals i la instrucció amb una actitud no assenyada per a les joves de l'època.

la decisió de la noia d'haver enviat la lletra a Don Fèlix en què l'informa que no es casaran:

Tú ho has volgut  
jo be t'hi predicat prou.  
Desprecial avuy; 'l dia  
del casament. !Ay, cap boig!  
Li he baixada, no era á casa;  
¡Quina beguda senyor  
aixis qu' arrivi y li donguin!  
Ho tens de plorarho molt  
més tota la culpa es téva  
te 'n pedenidrás.

(Escena III, primer acte)

Rosalia encoratja la seva amiga a mantenir la decisió amb un “(Constancia)”, terme que remet al títol original del melodrama i que apareix distribuït en altres moments de l'obra. Poc després, és Pona qui introdueix el terme “primavera” per allisonar i convèncer la filla, coincidint amb el segon títol de l'obra (*Primavera i tardor*): “Per enriqueirse una noya / lo medi es un casament / qu 'ha de fé en la primavera / de sa vida, l'ls anys primers.”

Pona pressiona la seva filla perquè es casi amb Don Fèlix (“Despreciá tant bé de Déu, / un porvenir tant brillant... / un jove lo mes complert / tant amable!...”). I insisteix en la idea d'un matrimoni amb benestar (“Te cinch duros cada dia... / Tu no 'ls guanyas ab un mes.”). Uns arguments davant dels quals Elvireta es pronuncia assegurant que no es casarà per conveniència, i en què hi apareixen referències a l'indià i milionari Josep Xifré o al terme capital: “!Casarme per l'interés!”; “No, filla; pel capital”; “Creuria qui la sentis / qu 'aquest home es en Xifré!” En aquest diàleg Pona exposa la idea que enllaçarà els esdeveniments del primer acte amb els canvis que es produeixen quaranta anys després, al segon i tercer acte: el canvi de mentalitat, de jove amb idealisme sentimental a senyora reaccionari i dominadora de la família passats els quaranta anys:

Elvireta– Lo que penso ara á vint anys  
á sexanta pensaré  
¿Creu que en génit y carácter  
se cambia per complert?  
¿que quant sigui vella, 'm torni  
interessada?

Pona– Si, ho crec...

(Escena IV, primer acte)

El pragmatisme de la mare està contraposat a la imatge de l'artista i del migrant que busca futur, en aquest cas Rafael (“un artista de talent / qu 'ha sortit per fer fortuna,

/ y qu' á no tardar mol temps, / vindrà carregat de gloria / y ab mes millons que cabells.”). Un artista que la mare imagina com “Una rata d’escriptori, / un xitxarel-lo cap vert.”

El diàleg entre mare i filla també introdueix una imatge onírica i d’esperança per a la noia que la connecta amb els fets posteriors: Elvireta somia que viu en una casa de luxe i que els recull un fastuós cotxe de cavalls. Una fantasia i conversa que Pona interromp de cop amb un “Demá ‘ns cau el lloguer / y en tot casa no hi ha un duro”, tot recordant-li que encara haurà de cosir molt si no es casa amb Don Fèlix.

A l’escena cinquena se senten els versos de “Cert qu’ es un fer torment / l’anyorament”, cantats per un Rafael que no apareix físicament a tot el primer acte. Es tracta d’una conversa amb les respostes d’Elvireta, de la qual deduïm, entre afirmacions amoroses, que Rafael ha tornat del seu viatge sense èxit: (“¡Pobre xicot, sense un quarto!”).

A la següent escena l’estat psicològic d’Elvireta fa un gir, desmotivada per les expectatives materials del seu amant: la mare li mostra una capsa de regals que són “un regalo... de Princep...” Es tracta d’obsequis (roba, joies) que els ha fet arribar Don Fèlix, que no té coneixement que Elvireta s’hagi tirat enrere. Malgrat les resistències interiors de la noia (“só mol constant... el m’estima / pro es tan pobre l’infelis....”), la mare acaba inclinant-la amb els seus arguments i la seducció dels regals a favor del matrimoni amb Don Fèlix. Pona li presenta, a més a més, l’esquer de l’enveja, explicant-li que si no es casa amb ell ho farà la Francisca, “envejosa y coqueta”:

Y doncs filla!  
don Felix va adelerat  
per casarse, li precisa  
Tot el gasto que té fet,  
d’aquest modo s’aprofita.  
¿Sabs qui ‘m crech que ‘l pescará  
la noya del senyor Quirse,  
el notari del cantó,  
la...

(Escena VI, primer acte)

Quan Don Fèlix entra a la casa, sense trucar, Elvireta s’està observant al mirall captivada pel vestit i el collaret que li ha regalat, amb dubtes interiors sobre la seva decisió (“¡Potser so una mala filla!”). Ell arriba puntual per recollir-les i anar a l’església per celebrar la boda, i no ha rebut la carta perquè no ha passat encara per casa, ja que ha assistit a un funeral d’un oncle de Sabadell que li ha deixat una gran herència. Don Fèlix els explica que tot i convertir-se en milionari manté la voluntat de casar-se

amb Elvireta, unes paraules en què se sincera de tenir d'una personalitat dèbil, raó per la qual ha optat per un noia senzilla amb qui casar-se, un element que enllaça amb els episodis i els canvis de relació entre els cònjuges quatre dècades després:

Jo só d'un carácter débil...  
se m'imposan ab frecuencia,  
be prou se'n veu en la cara  
que no la faig de respecta...  
y una dona distingida  
per diners ó per noblesa  
de la casa fóra l'amo  
siguen jo un cero á l'esquerra:  
mentre una noya jove,  
humil, senzilla, modesta....

(Escena VII, primer acte)

El darrer regal de Don Fèlix, un cotxe que els mostra des de la finestra i que és com el que ha somiat la noia, determina Elvireta al matrimoni, empesa per les maniobres emocionals de la mare (“Y la Francisqueta / que no ‘s mou de sa finestra. / Calcula quina rabiola / si ‘ns vegés entrá á l’iglesia!”). Elvireta, amb la resignació d’un “Me... sacrifico...”, opta per acceptar el matrimoni, amb una reflexió interior que justifica la seva situació:

(Prou pensá... Estimo en Rafael  
y l'estimaré... Oh, si... sempre...  
¡Més en qu' esperi cent anys  
estarà d'igual manera!)

(Escena VII, primer acte)

Ja casats, Elvireta demana a Rosalia que s'emporti el paquet de correspondència amorosa. A l'escena novena l'amiga, que encara no sap que ja són casats, reflexiona en un monòleg sobre la situació amorosa d'Elvira, en què torna a referir-se al valor de la constància: “La mare dóna importancia / al diner per ser fèlis, / ella no s'ho creu aixis / perque estima y te constancia.” I llegeix una de les cartes, la darrera, en què Rafael li fa saber que és coneixedor de les intencions de la mare de casar-la amb Don Fèlix, i en què li recorda que “Tu m'has fet un jurament / á n' el que no pots faltá / ni faltarás: l'Elvireta / té constancia, no es coqueta, / m'ho ha jurat, meva será.” La carta, però, està signada per Rafael, de qui Rosalia està també enamorada secretament, fet que li causa una gran desil·lusió.

Rosalia sent Rafael per la finestra, que li parla des del carrer creient que es tracta d'Elvireta, i que li llença un paquet lligat de cartes (“Ell!... Somrient quant jo deliro! / Oh! que no ‘m vegi plorá”).



A la desena escena torna Elvireta a la casa, i es troba Rosalia tremolosa i inquieta, qui li entrega les cartes de Rafael. Però Elvireta les rebutja i li demana que ella li llegeixi la darrera lletra (“Tot lo que jo ‘m puch permetre / es escoltarla, res més.”). En llegir-la, Rafael li demana una cita perquè li desmenteixi els rumors sobre que pretén casar-se amb un altre, i amenaça de posar fi a la seva vida si és així (“T’ho juro tal com t’ho deya / sense vacilá ‘m mataré.”). I li adverteix, amb dramatisme, que es trobaran aviat perquè ell accedirà al pis mitjançant una corda:

No temo ‘l perill qu’ arrastro.  
y com té volta ‘l carré  
sens ‘ser vist, me trovaré  
saltant terrats á n’ el vostro.  
Una corda colocada  
sobre la finestra teva  
conseguirá vida meva  
al teu quarto darne entrada  
Aixis donchs, d’aquí una estona.

(Escena X, primer acte)

Don Fèlix apareix a la següent escena i anuncia que ja hi ha preparat el sopar de núpcies que ha encarregat, situació en què Rosalia descobreix que són casats, fet que recrimina a Elvireta, que es justifica (“¡D’aqueix modo li ets constant?”; “No es per mi... no... es per la mare.”).

Durant aquesta conversa el criat de Don Fèlix porta la carta que Elvira li havia tramès hores abans, amb la notícia que es fa enrere amb la boda. Tot i que li demana que no l’obri, Don Fèlix interpreta els precés com una actitud de timidesa de la noia, confiat que es tracta d’unes lletres d’amor (“Calma lo teu sobressalt, / la llegiré sens mirarte...”). Però abans que obri el sobre apareix Pona, a l’escena dotzena, amb crits d’auxili perquè s’ha produït una desgràcia: un veí jove ha provocat un incendi i demanen que Don Fèlix, que és metge, el socorri.

A la darrera escena Elvireta, sola i amb paraules de remordiment perquè intueix que es tracta de Rafael, sent el cant dels versos de l’enamorat, “Cert qu’ es un fer torment / l’anyorament”, i intenta tancar inútilment la porta amb clau perquè tem que hi ha accedit per veure-la. L’acte finalitza amb el suspens de l’acotació:

(Dona alguns passos vacilants y  
‘s deixa caurer desfalescuda en  
la cadira que hi ha aprop de  
la tauleta, una ma sortint de  
dintre ‘l cuarto aparta la cadira,  
la porta s’obra y cau el teló.)

(Última escena, primer acte)

Al segon acte, quaranta anys després, apareixen nous personatges com el fill del matrimoni d'Elvira i Fèlix, en Marcelino, i la filla biològica òrfena de Rosalia, Doloretas, tot dos de divuit anys; així com el criat Anton, que fa de contrapunt còmic a manera de *donaire* o graciós. Elvireta ha esdevingut Donya Elvira, de seixanta anys, i hi apareix físicament Rafael, d'una edat semblant.

La presentació assenyala que l'acció passa a Barcelona i en "Epoca la present", dada que ens situa el context de l'obra a dècada dels anys vuitanta, uns anys que resten reflectits en múltiples referències dels hàbits socials i de la situació política i cultural contemporànies.

En un saló moblat "ab mes severitat que riquesa" Don Fèlix llegeix el diari i conversa amb el seu fill, amb Doloretas i Anton, que treu la pols amb un plomall. Pare i fill discuteixen perquè Marcelino vol quedar-se a tocar el piano i no assistir a la universitat. Davant d'això, el pare manifesta el seu caràcter evasiu amb els conflictes: "No hi vagis... fes lo que vulguis, / per mi si... no estich per brochs, / aixó es cosa de ta mare."

Aviat s'hi adverteix que la mare porta els regnes de la casa, molt influenciada per Mossèn Aloy, descrit com un personatge llaminer i que marca les pautes de la vida familiar ("Home, aquí en tot temps de l'any / sempre á la cuaresma som / menos el dia que ell vé...").

Marcelino insisteix al pare perquè faci de mediador davant la mare en un assumpte (la relació amorosa amb la seva germanastra, Doloretas), petició davant la qual Fèlix argumenta que, des del dia de boda, va restar desposseït de tota autoritat davant Elvira. Es tracta de l'element que enllaça la situació de pare desautoritzat amb la carta de quaranta anys enrere, quan Elvireta es va fer enrere poca estona abans de la boda:

Jo que ab ella vaig casarme  
ab lo propòsit per nort  
de que 'sent pobre com era  
manaria sens destorb,  
fóra l'amo... m'ha sortit...  
l'hi endevinada, jo 't toch!  
El dia mateix de bodas  
vam disputarnos de fort;  
aquesta es la méva culpa,  
d'allí 'm vé que dugui 'l jou...  
Figurense... ré, una carta  
que me la trovo de cop

mentres qu 'estavam sopant  
barrejada ab paperots.  
Ella me l'havia escrita  
per brometa, ab bon humor...

[...]

Vaig cometre la tontada  
de péndreho per mal cantó,  
vaig fê 'l sério, vaig cridá...  
y s'acabá ab un trastorn.  
M'ho ha retret deu mil vegadas,  
com que vaig quedá en mal lloch,  
en ridicul, té ascendencia  
sobre meu desde llavors,  
¡Que n'es de forta una dona  
quan té culpa 'ls séu espós!

(Escena I, segon acte)

Mariano insisteix perquè el pare intercedeixi i es puguin casar, tot i la suspicàcia del progenitor, que creu que si els dos joves s'estimessin se n'hauria adonat. Don Fèlix fa el paper còmic de calçasses i pare benèvol, qüestionat fins i tot pel criat, però finalment fa costat als dos joves.<sup>493</sup> Tot i que primer els exposa la seva solució de fugida davant les adversitats (si es troba amb “una nuvolada /qu 'acabarà en llamps i trons”, pren el barret i el bastó i marxa a “la Riba á doná un vol”). Quan hi accedeix, planteja una dificultat per al matrimoni entre Mariano i Dolorettes: no té dot, perquè és òrfena d'una mare pobra:

Ni un céntim;  
si ho sabré sentli tutor.  
La mare la Rosalia  
me la encomená á sa mort,  
y vaig prometre ampararla  
compadescut y ab condol  
per l'abandono y pobresa  
en que la deixava al mon.

(Escena I, segon acte)

L'element epistolari torna a aparèixer al segona acte, com a suspens i com a futura solució. Davant l'argument de la manca de dot, Mariano posa sobre la taula els papers que conserva Dolorettes (que Anton suposa de seguida que “Dehuen ser bitllets de banch.”), llegats de la mare, i que actuaran com un *deus ex machina* per resoldre el final de l'obra:

Uns que 'm va deixar la mare  
fentme jurar tant sols  
los daria á la persona

---

<sup>493</sup> Anton, el criat, fa una comparació política amb el relat de Don Fèlix sobre la carta del dia de la boda amb Elvira: “Per xo 'l mateix que 'l govern / está de crisis molts cops.”

que marca en un sobre clós:  
anomenat Rafael Font.  
Y no l'hi vist, en ma vida.

(Escena I, segon acte)

Finalment Don Fèlix accedeix als precés dels joves i assegura que intercedirà amb la mare perquè es puguin casar, tot i que vaticina una resposta negativa:

Aixis qu' arriui ta mare,  
sense darli temps, de cop,  
li diré quantas fan quince;  
enérgich breu y resolt  
com si fos un diputat  
y 'm trobés allá á las Corts  
li clavo un discurs terrible  
que l'espanto de devó  
y la deixo tant confosa  
que ni gosa di aqui soch.

(Escena I, segon acte)

Però malgrat l'encoratjament de Mariano i Anton ("Ara es l'hora"; "Valor"), quan Donya Elvira entra per la porta a l'escena segona i reparteix ordres (a Anton i al marit), aquest no gosa plantar-li cara. La senyora pretén llogar el pis i anar a viure al tercer, on tenen el pis llogat a "aquells de la Comuna, / revolucionaris fermes / que volen parti y robar, / faltats de temor de Déu."

Elvira, tot seguit, recrimina a tots els membres de la casa actituds discordants amb la moral catòlica: Dolorettes perquè va estar distreta durant l'ofici; Anton, perquè no ingressa al Paül, del qual forma part "Lo bo y millor del servey"; Mariano, perquè assisteix al concerts del Liceu, un "lloch de la perdició", raó per la qual l'adverteix que "No mes sortirás qu' ab mi, / anirás hont aniré, / á missa, á las quarant' horas / y á conferencia després."

El marit (que vol tastar el pot de confitura reservada a Mossèn Aloy, però s'ha de conformar amb el pot de confitura florida), rep ordres d'anar a donar les gràcies al rector, perquè l'ha fet obrer de la parròquia, un títol que els aportarà ascendència social en els actes i contactes religiosos, i que Fèlix accepta amb escepticisme i ironia ("Obrer... jo... qu' estich content! / quin honor!..."). L'home aprofita la notícia per celebrar-ho i demanar un bistec al criat, una actitud que rep la recriminació de la dona, ja que es troben en Quaresma:

Fèlix– Per un cop no ve d'aquí,  
ara array que soch obrer...  
Elvira– Precisament per aixó  
deus mortificarte més.

(Escena II, segon acte)

Els joves pressionen Fèlix perquè parli amb la mare, als quals respon “Que si s’enfada, ja ho veig, / tota la setmana de cástich / me farà menjar de peix.” Ja sols, el pare no s’atreveix a parlar a la dona de l’assumpte dels joves, i és ella qui introdueix la conversa cap al seus objectius: li planteja que volia convertir el noi en capellà, però que s’ha esgarriat i que ara tampoc és bon moment perquè “l’odi contra ells va augmentant, / se ‘ls ha perdut lo respecte, / no ‘s poden mourer de casa, / los insultan cada dia.”

Per a Elvira “L’Universitat ja ho deya / l’ha pervertit... era un angel!” I arriba a plantejar-se que no s’hagi tornat “liberal”, fet que “fóra per nostra familia / una deshonra espantable, / un terrible deshonor, / un cop fatal, una plaga.” Per això ha decidit casar-lo amb una noia seguint les recomanacions del mossèn: amb la senyoreta Bastardas, filla d’un banquer i amb cent mil duros de dot. Fèlix, que quan la dona li parlava de matrimoni creia que la conversa anava per bona camí, li respon que la filla del banquer és una noia “molt lletja!” i “Tan menuda i tant gravada”, però no s’atreveix a contradir-la més. Quant a la Doloretas, Elvira té la intenció d’enclaustrar-la al convent de Pedralbes, seguint els desitjos de Mossèn Aloy, on trobarà “llibertat... repós i clama.”

Fèlix es mostra incapacitat de fer-se valer davant la dona, tot i que ella li repeteix que “Tú ets l’amo / tu disposas y tu manas / tant d’ella com del teu fill, / com de mi”, que conclou ràpidament amb un “Es decidit... convingut, / queda resolt!”, sense que ell gosi contradir-la:

Elvira— Veyam ara  
lo que ‘m vols dir.  
Fèlix— Lo mateix  
un xich diferent... no gayre.

(Escena III, segon acte)

Seguit d’això, amb un marit que ha acceptat tots els seus propòsits, Elvira li planteja que assumeixi les obres de restauració de la parròquia, uns quatre mil duros, una imposició davant la qual ell rondina en un apart: “Que ‘m reventi si ‘ls agafas.”

A la quarta escena Fèlix es retroba amb els joves, als quals d’entrada no els diu que no s’ha atrevit a plantejar la qüestió a la dona (“D’aquell modo... aixó vol calma / pero va per bon camí / comensa á desembrollarse.”). Però obligat a respondre les preguntes del joves, aclareix que:

No hi volgut incomodarla.  
(A Doloretas)  
Tant més, quant porta per tu  
unas intencions molt santas;

sols que ho mira un xich distint  
de las teva esperansas  
ja que 's creu ferte ditxosa  
fente monja de Pedraves.

(Escena IV, segon acte)

Les paraules de Fèlix causen una gran decepció en els joves (“Vosté es la nostra desgracia”; “Es tan débil.”). Una situació que s’agreuja en entrar Elvira a la cinquena escena, que retreu al marit que “Sembla imposible que sigas / un home de tanta edat, / per no obrar ab mes criteri / guardantne ‘l qu ‘has de callar.”

Quan Elvira demana si aproven els plans que té previstos, Fèlix tampoc gosa comprometre més la situació: “Son tant creyents l’un y l’altre / tan humils... tan docils... tant / Los aprovan... y ¿cóm no?... / Solament... que...” I intenta fer creure que es tracta de “petitas diferencias... / qu’ arregladas son la pau...” Una dubitació que aprofita Elvira per interrogar Dolorettes, que assenteix i accepta la imposició: “Jo...senyora / No tinch pares...” Una situació que porta Fèlix a intentar fugir (“Lo millor / prenh el sombrero y me ‘n vaig.”). Però, en ser aturat per Elvira, opta per llegir “l’embustero.”

Elvira fa un llarg discurs a l’òrfena per convèncer-la que al claustre estarà protegida “dels perills y las sossobras / d’aquest mon de desengany.” Al qual la noia li respon amb aprovació i resignació, i reproduïx la seva història amb versos lacrimògens:

Jo só una pobre ofaneta  
per ma desgracia fatal  
qué he quedat sola en lo mon  
de la vida als primers anys.  
Aquí m’obriren ‘ls brassos,  
en familia ‘m vaig trobar,  
y desde llavors, las horas  
per mi passan, ay! volant.

(Escena V, segon acte)

En marxar Dolorettes, a la sisena escena, Mariano retreu a la mare que l’hagi obligat a enclaustrar-se al convent: “que al accedi á sos propósitos / la Dolores no s’hi nega / no conforme á voluntat, / sino sols per obediencia.” Una discussió en què Elvira reprèn al fill per les seves paraules i a la qual finalment Fèlix s’hi afegeix amb un tímid acte de valor:

Elvira– De sentirte me ‘n faig creus;  
aquest llenguatge revela  
que de Deu no téns temor  
puig á mi no ‘m téns respecte.

Mariano– (protestant)

Oh! si, mare, s'equivoca  
Felix— (que si bé fingeix llegir  
va seguint la acció)  
El xicot parla ab franquesa:  
segons ell, tú vas errada,  
aixis diu lo que li sembla.  
Elvira— Ell no té de corretjirme  
ni tu ho deurias permetrer.

(Escena VI, segon acte)

Durant la llarga discussió Mariano retreu a la mare que vulgui enclaustrar Dolorettes contra la seva voluntat i fer-la desgraciada, i planteja que “¿No pot ser que en lloch de Deu / d'un altre siga promesa?” Una idea a la qual la mare respon amb un “Amor... estimar... Paraulas; / tonterias y ximplesas”, mots que contrasten amb els de la jove Elvireta que vivia amb passió la relació epistolar amorosa i les lectures sentimentals.

La discussió finalitza amb un cop d'autoritat d'Elvira, seguida d'un apart de Mariano en què s'afirma que abans s'estima la mort que perdre la seva promesa. Un cop resten sols Elvira i Fèlix (“Preparemnos qu 'ara 'm toca.”) la dona li pretén fer veure que els dos joves s'estimen, circumstància sobre la qual ell es fa el desentès. La mare ha observat que “al fondo del cor llegia / ab caràcters indelebles / lo sentiment que 'ls domina.” Ara el pare dona suport obertament a la relació entre els dos joves, i resta importància al fet que l'òrfena no compti amb riqueses, una actitud que suscita les recriminacions d'Elvira. Fèlix també li'n fa a ella quan li recorda el diferent origen social dels dos: “Veus, ab tu jo vaig pensar-me / d'una manera distinta / y no me' n arrepen-teixo.”

A l'escena vuitena Anton anuncia que Albert Bastardas ha arribat. I Elvira demana al seu marit que l'acompanyi durant l'entrevista per parlar del matrimoni de conveniència entre Mariano i la filla del banquer. Fèlix, tot i haver evolucionat a una postura més confrontada a la dona, encara es mostra temorenc i evita de nou el conflicte, i respon amb un apart que:

Espéram... per 'narhi á fe  
lo que 's diu paper de Toni...  
Deu me 'n guart y Sant Antoni,  
en cap modo no 'm convé.  
Qu' ella ho digui, ja apartat  
allunyo tot compromís,  
m'escaparé fentho aixis  
de que 'l noy se 'm mostri irat.

(Escena X, segon acte)

En trobar-se Mariano i Fèlix, després dels retrets del fill, el pare li explica que la mare està parlant amb el banquer. El jove respon enfadat amb el qualificatiu “¿Aquell neo intransigent?” i intenta acostar-se al lloc on són reunits, però finalment decideix tocar la Marsellesa al piano perquè la mare “de rabia ‘s fereixi.” Una acció davant la qual Fèlix intenta marxar (“Jo no m’hi quedo...”), fins que es troba cara a cara amb Elvira, indignada, i que carrega contra tots dos:

Mes ja que no posas fré  
als escandols com te toca,  
tal com ho sents de ma boca  
jo ‘l teu lloch ocuparé,  
Marcelino, tu ara acabas  
de ferirme al mitj del cor,  
que may mes tinguis valor  
de tocar lo que tocabas.

(Escena X, segon acte)

Els dos joves surten de les seves habitacions, on els havia enviat la mare, i es reuneixen amb Mariano. Es reafirmen davant del pare que no transigiran amb les decisions maternes (“No creuré.”), una postura benvinguda per Fèlix, que s’aixeca i es frega les mans i respon un “Aixis!”; i encara, més endavant, després que aparegui un senyor que demana per llogar el pis (Rafael), el pare anuncia, tot prenent el barret i el bastó, que “Uy! quina gresca ‘s vá á armá!”

El tercer acte s’inicia amb l’entrada de Rafael a la casa, per llogar el pis, sorprès perquè ha vist Fèlix marxar “esverat y tant depressa...” Anton el fa seure al costat dels dos joves. Després de presentar-se com amic i d’elogiar la joventut (“En ella ‘s troba franquesa / cordialitat á tot ‘hora / goig, ditxa... alegria eterna...”), el visitant busca la complicitat de Dolorettes i Mariano, als quals explica que ve de “remotas terras” (de Nova York, on ha fet una gran fortuna) i que també ha patit molta tristor.

Rafael fa una aproximació als joves mitjançant el discurs de l’experiència, i els explica que ell també va ser jove i va patir contrarietats i penes:

Com vosté lo mateix era  
decidit, prompte, impetuós  
y tenia un cor que... sembla  
estrany, lo conservo avuy  
de la mateixa manera!...  
També com vosté estimava  
un angel hermós...

(Escena I, tercer acte)

En les seves paraules relata com s’ha mantingut fidel al seu amor de joventut fins quaranta anys després, una “constància” que apareix de nou: “Com ningú / de



constància só l'exemple, / m'hi quedat solté esperantla." Estableix una identificació amb el cas dels joves quan descriu que el seu amor es va casar amb un altre, tot i que l'exculpa perquè "No, no es culpable de tot / á sa mare volgué creurer..."

Rafael, que retorna al seu país quaranta anys després perquè "se té de morir en ella. / Y m'ha donat tant de goig / Catalunya. Torná á veurer...", respon a la pregunta de Mariano sobre si ha trobat Catalunya molt canviada amb un discurs d'elogi del progrés i de la bondat humana:

Per tot he vist gent d'empresa,  
molt d'empenyo en la paraula,  
caracters que no 's doblegan,  
entussiasme pel progrés,  
estimul, desitj d'aprendrer...  
honradés y dignitat...  
Tot aixis d'igual manera;  
tot es jove... menos jo!

(Escena I, tercer acte)

Els joves inicien l'explicació de la seva trista situació, i en pronunciar el cognom de Mestres referint-se a la mare, Rafael els interroga per confirmar que es tracta d'Elvira, filla de Pona i casada amb Don Fèlix. Els confirma que coneix la família i els demana si coneixen el nom de Rafael Font, que Dolorettes reconeix com la persona a qui va destinat el plec de cartes de la mare. Rafael, que tremola en conèixer aquests detalls, accedeix a intercedir per solucionar la situació dels joves, amb qui ja ha establert una ràpida complicitat ("Es de bondadós aspecta... / y parlará per nosaltres.")

Rafael espera tot sol al saló captivat pels records i esperant trobar-se Elvira ("La vaig á veure... Aquest mot / de felicitat m'omplena..."), però quan ella apareix no la identifica ("Y qué voldrá aquesta vella?"). Elvira, expeditiva i distant, negocia el lloguer del pis, situació en què ella es mostra gasiva, mentre que Rafael s'hi mostra després. Durant la conversa es produeixen algunes tibantors, com quan Rafael li comunica que és "artista", músic, dedicació de la qual la senyora hi desconfia ("Sols sentirho m'espanta."). Però la negociació es resol quan Rafael li assegura que li pagarà els sis mesos de lloguer per avançat i els mil rals mensuals.

L'home se sorprèn que Elvira no l'hagi reconegut durant la conversa, i observa que no portava posada les ulleres. Però en anomenar el seu cognom per signar el contracte, esclata enutjat per la seva indiferència:

Que! Li es tan desconegut  
el nom, per no sabé escriurel?...  
Ha borrat de sa memoria

com té borrat del seu cor,  
que de son primé amor  
pot contar tota la historia?...

(Escena III, tercer acte)

Elvira, sorpresa, pren una actitud distant i altiva amb ell, que l'anomena Elvireta ("Reportis puig semblant to..."). Mentre que Rafael li ofereix l'amistat després de tants anys ("després tant llarch intermedi / ja ho sé bé; mes l'amistat / á lo menos no té edat"). Però la negació d'aquell vincle per part d'ella ("De poté oblidá lo cel / la gracia m'ha dispensat.") fa que Rafael li manifesti els retrets acumulats:

Com pensar ab mala sort  
deixant ma patria adorada,  
que al tornar, vosté malvada  
me negués fins lo recort?...

[...]

Per favor, digui hi pensava  
en vritat ó be fingint  
com en altre temps mentint  
me deia que m'estivama.

(Escena III, tercer acte)

Amb l'anunci de l'arribada de Mossèn Aloy, Elvira pren precaucions i tanca l'habitació amb el fill dins per evitar que els joves s'acomiadin. En retornar, a l'escena cinquena, Rafael li demana una darrera paraula per exposar-li l'assumpte dels dos joves: "Parlá en favor he promés / del seu fill qu' estima, adora / com vosté y jo... els dos ... en altres / temps." Malgrat el refús d'Elvira, li planteja que no ha de casar el fill per conveniència. Una demanda a la qual la dona respon negativament i amb severitat:

se tracta de lo meu fill  
Guardi per altre ocasió  
de resultats mes propicis  
los seus laudables oficis  
de compassiu defensó;  
no vol ni ha menester d'ells  
lo meu fill, que fa 'l que mano  
ni jo pretench, ni demano  
ni necessito consells.

(Escena V, tercer acte)

Rafael realitza un monòleg amb reflexió sobre l'amor per Elvira a la sisena escena: "jo que fiel, aqui guardada / la tenia enamorada!...", que no obstant això conclou amb una expressió de desengany: "Deixaré lo mon fantástich / quan me fisci en lo qu 'es vella."

A la següent escena apareix Dolorettes, que adverteix que l'han vinguda a buscar per dur-se-la al convent. Rafael, ben al contrari del que espera la noia, expressa una certa satisfacció davant la notícia, però davant l'estupor de la noia li aclareix que no l'enclaustraran: “Es dir que no vol ser monja? / Ho ho vol ser!... Y jo sóch aquí (Resolt) / No ho serà, donguiu per cert, / en lo que ‘m fico pel mitj...”

El plantejament de la solució apareix en la conversa entre tots dos, quan Fèlix li demana si és filla de la Rosalia: “aquella noya gentil / qu’ era la perla del barri, / que vestia tan bonich / ab son mocador de sarja?...” Dolorettes li ho confirma, així com el fet que ell era el seu millor amic, a qui abans de morir va destinar el plec de cartes que la noia havia conservat durant anys: unes cartes en les quals Rafael reconeix la seva lletra i la d’Elvireta, així com una de tancada amb un missatge per a ell. Es tracta del testament amorós de Rosalia, que explica el seu amor no correspost per ell (“De mos llavis lo secret / quant guardava ha sortit...”), i en què li demana, abans de “l’últim sospir”, que faci feliç Dolorettes.

En conèixer aquest secret Rafael expressa (declamant, segons l’acotació) el sentiment de desengany per haver marxat a Amèrica “convensut de que l’amor / no havia may existit...!” I es plany per Rosalia i lamenta aquell amor no correspost: “¡Ah!; que n’era de poch seny! / d’aquí ‘m vé lo sé infelis...” No queda clar si l’autor insinua que Rosalia és filla biològica de Rafael, qui amb emoció s’hi dirigeix amb uns termes ambigus: “Qui sab si fora / filla meva?... Més ¿Qué dich?” Una idea reforçada amb l’afirmació del personatge poc abans, que es descriu com un forassenyat quan era jove. En qualsevol cas, la paternitat de Dolorettes resta oculta al llarg de l’obra, així com els motius de la mort prematura de Rosalia, i l’autor no s’arrisca a endinsar-se en aquesta qüestió, que podria resultar moralment controvertida.

A l’escena vuitena Anton demana a la visita que l’acompanyi per ensenyar-li el pis, per ordre de Donya Elvira. I l’informa que la senyora es troba reunida amb Mossèn Eloy, de qui el criat fa una crua descripció –amb crítica anticlerical– de la relació que poder que manté sobre la família:

Ell mateix.

‘L factotum de la casa  
á qui ningú contradiu  
valdament fins comulgar  
vulgui ab rodas de moli.  
Es confés de la senyora,  
y vamos, ja está tot dit,  
com qu’ ell la deixa salvada  
si vol, no més fentli aixis,

(senyal de absoldrer)  
y no fentli, me l'envia  
a l'infern ó bé á n'els llims;  
no es que hi tingui á Donya Elvira  
es que 'ls demés hi seguim.

(Escena VIII, tercer acte)

Anton també el posa en antecedent sobre el caràcter de Don Fèlix (“Si fa ó no fá / vé á ser l'ultim redoli”), sobre la resta de la família i el conflicte que viuen. Hi estableixen una ràpida complicitat, fins al punt que Rafael es presenta com el familiar o amic que resoldrà la situació i evitarà que tanquin la noia al convent. Una expectativa que alegra Anton, que en les maniobres de Rafael hi veu l'esperança que finalitzi el poder de Mossèn Aloy sobre la família.

A l'escena desena es troben Fèlix i Dolorettes, aquesta compungida perquè haurà de marxar aviat al convent. El pare adoptiu la consola i li adverteix que per aturar-ho “Surtirà ‘l sant Cristo gros” i que els plantarà cara. Poc després, Marcelino crida que l'obrin des de l'habitació, on l'ha tancat la mare, i amenaça que si els separen es matarà. Però aconseguix saltar enfilant-s'hi amb quatre cadires i sortir.<sup>494</sup>

Elvira descobreix l'acció i muller i marit s'hi encaren. Fèlix es planta i li adverteix que:

Tú 'ts manat fins aquesta hora,  
per avuy deixam manar;  
amen sempre jo t'he dit,  
digam Jesús, tan se val;  
tú dús faldillas, jo calsas,  
y tot vá com te d'anar.

[...]

Qui no l'hi agradi que ho deixi,  
he dit es lo punt final,  
y santa bona Maria,  
y tal dia farà un any.

(Escena VIII, tercer acte)

Les paules d'autoritat de Fèlix són celebrades pels dos joves i Anton, i deixen descol·locada Elvira (“Y quin parlar tan grossé, / tan ordinari, tan baix...”), que recrimina irritada a Dolorettes i al criat que parlin amb la visita. L'actitud d'Elvira queda aturada per l'advertiment de Rafael (“Ja estás callant”), que tot seguit llegeix una de les cartes escrites per ell quaranta anys enrere i que la desautoritzen, paraules que causes tremolor i inquietud en la senyora:

---

<sup>494</sup> Sobre l'evasió de Mariano el criat, Anton, fa el comentari humorístic “Hi ha un Deu pe ‘ls enamorats. / A l'escalament.” Escena XI, tercer acte.

“Diu la mare que no’t parli,  
pobre dona, no ‘n faig cas...  
Jo t’estimo sobre tot:  
no parlarte?... morta avants.”

(Escena XII, tercer acte)

Quan Fèlix demana què llegeix el nouvingut, Rafael li respon que “Un treball / una novela... per cartas / que ‘m proposo publicar / ab los noms dels qu’ hi intervenen” amb la condició “de circumstancies y d’un consentiment...” Durant l’acció es crea una situació de tensió, en què Elvira evita que el marit prengui una de les cartes per llegir-la, moment que Rafael aprofitar per lliurar-li’n, convidar-la a llegir-la i advertir-li que en té més:

Los primers capitols son  
tant bonichs... commohuen tant...  
alguna vegada els ultims  
son tristos... oh, ‘ls desenganys...  
Mes el que vol, ne pot treurer  
sempre una llissó moral.

(Escena XII, tercer acte XIII)

Elvira inicia la lectura d’una de les cartes, però l’emoció li impedeix continuar.<sup>495</sup> Aleshores Rafael li indica que llegeixi la pàgina “dels albors de nostra vida”, i conclou, assenyalant els dos joves, que “Y puig sempre ab matrimoni / las novelas finalisan...” i “Aqui te lo desenllás...” Davant la resistència d’Elvira, que assegura que no es casaran “may mentres jo visca”, Rafael accentua el to de l’amenaça d’entregar les cartes al marit. I adreçant-se a Fèlix li aclareix els motius de la seva presència i intervenció, fer-se càrrec de la felicitat i benestar de Dolorettes, tal i com va encomanar-l’hi en l’escrit la mare difunta:

Després, motius poderosos  
á que m’oposi m’obligan  
qu ‘es compleixin sos intents  
d’enterrar plena de vida,  
matánne sas ilusions  
d’amor, de ventura y ditxa.

(Escena XIV, tercer acte)

Durant la discussió Rafael i Fèlix censuren la idea d’ingressar Dolorettes al convent (“Com de peus y mans lligada / s’entrega al butxi la victima”; “L’está tancat no

---

<sup>495</sup> Convé destacar una referència més o menys velada al símbol maçònic dels tres punts: quan Elvira comença a llegir la carta Rafael indica que passi per alt els nom que conté l’escrit; a això Fèlix respon “Si... estimat... tres estrelletas...”

m'agrada / per ningú, siga qui siga.”). Per aclarir-ho, demanen a la noia si està d'acord a fer-se monja de clausura, i ella respon amb un cohibit “Jo faré ‘l que vostés manin”, fet que trasllada la decisió a la posició de força dels presents. Aquí Rafael desplega els seus recursos argumentatius i emocionals per capgirar la situació: fa veure a Elvira que ha anomenat filla a Doloretas, joc sentimental que la desarma, i posa sobre la taula que proporcionarà la dot i la seva fortuna a la noia:

Son l'un per l'altre, s'estimen,  
y si éll es un bon hereu  
ella no es mala pubilla.  
Jo la doto y ma fortuna  
es séva; no tinch familia...  
(Intencionadament)  
Sols me queda la memoria  
d'un passat... (que aquí 's disipa).

Escena XIV, tercer acte)

Poc abans d'aquesta intervenció Rafael ha indicat a Marcelino un “Ara es l'hora; desseguida.” El jove interpreta al piano “L'anyorament”, amb els versos que el jove cantava a Elvira quaranta anys enrere. Aquest cop d'efecte fa variar l'actitud d'Elvira, que expressa “!Bon recort de ‘ls meus amors, / fuig ab ells, deixam tranquila! / –Mes no....jo estava obcecada, / per queix cant lo cel m'avisa...”

Quan apareix Anton, que avisa que Mossèn Aloy espera la senyora, Fèlix respon amb resolució que “Se l'hi té de fer saber / que ‘l pensat tot se capjira. / Res de monjas ni Bastardas.” I Elvira finalment accedeix i renuncia als seus objectius: “Cedeixo, fé es mon deber / bona mare, vostra ditxa”, tot i que també justifica la decisió perquè “Ara si; qu ‘ella es rica.” Rafael, davant això, fa un apart escèptic sobre la idea que encara hi ha esperança: “se veu qu’ encare es sensible / á la musica... al só armónich / de la moneda quant trinca.”

L'obra es clou amb les paraules de reminiscències calderonianes de Rafael (encara que el tema de la vida com a somni es troba anteriorment en altres autors, com F. V. Garcia), adreçades als dos joves i en què elogia els valors de l'amor, l'amistat i de la joventut:

Ser estimat y per sempre  
de jove ‘l somni tenia;  
ja que sols ha sigut somni  
y com á somni mentida,  
feume que ara en ma vellesa  
per vritat ‘l somni tinga!...

(Última escena, tercer acte)

## 4.5. El cicle nadalenc

Arús va escriure dues obres emmarcades en aquest cicle: *Los pastorets. Drama bíblic en quatre actes* (1875) i, com a continuació, *La adoració dels tres reis d'Orient. Drama sacro-bíblic en un acte y sis quadros* (1876). La primera la va finalitzar l'1 d'octubre de 1875 i es va estrenar al Teatre Espanyol el dia de Nadal. La segona (escrita el 2 i 3 de gener de 1876), va ser estrenada només tres dies després al Teatre Espanyol i representada a l'Olimpo i també al de Sant Andreu del Palomar.<sup>496</sup>

Aquestes dues obres del cicle nadalenc no es van editar. Se'n conserven quatre exemplars manuscrits a la BPA: de *Los pastorets* (Arús VII-20) un d'autògraf amb l'anotació de "Barcelona 21 [desembre] 1875" i un segon de cinc lligalls amb lletra rodona de copista, signat per "Fiol" i una filigrana, amb afegitons, destacats en vermell i correccions. S'hi indica el nom de l'autor i cada lligall d'aquest segon manuscrit, que té anotada la data de finalització de la còpia: "Desembre 15/75" fins "23/75." De *L'adoració dels tres reis* existeixen dos manuscrits a la BPA (Arús VII-22), un d'autògraf amb el nom de l'autor i l'anotació "Bacelona 2 de janer 1876" i al final de l'obra "3 de janer 1876", i una còpia amb lletra rodona, que no conté el nom del copista.

A l'AB es conserven una còpia en un sol lligall de *Los Pastortets* (164), que sembla lletra de l'autor amb la indicació que fou escrita el 1875 (en una llibreta de comptabilitat reciclada amb una anotació de "1876") i els cinc lligalls manuscrits de copista (126) amb lletra rodona i la signatura habitual 'B.M.' i la indicació "Es copia." De *L'adoració dels tres reis* s'hi conserven el manuscrit autògraf (1049) i el llibret (160) amb lletra rodona amb la signatura "B. M."

El gènere disposava ja d'una llarga tradició d'origen medieval, tant en català com en espanyol, i ha comptat amb abundants continuadors fins als nostres dies.<sup>497</sup>

---

<sup>496</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 287-289, que situa la segona obra en el mateix dia, però el 1875.

<sup>497</sup> A més d'estudis més específics o més generals, Manuel MILÀ I FONTANALS, *Obres completes*, vol. VI. Barcelona: Álvaro Verdaguer, 1895, p. 205-379; Rossend LLATES (ed.), *Teatre popular. Els pastorets*, Barcelona: Selecta, 1952; Josep ROMEU FIGUERAS, "La cançió popular navideña, fuente de un misterio dramático de técnica medieval", *Anuario Musical*, vol. XIX (1964), p. 167-184; Josep MASSOT I MUNTANER, "Notes sobre la supervivència del teatre català antic", *Estudis Romànics*, vol. XI, 1962-1967, p. 49-101, i (ed.), *Teatre medieval i del Renaixement*, Barcelona: Edicions 62, 1983; Joaquim VILÀ I FOLCH, "El dimoni d'Els Pastorets, una aproximació a una teologia popular", *Serra d'Or*, núm. 230 (novembre 1978), p. 21-25; Pere BOHIGAS, "Notes sobre l'antic teatre català", *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, p. 321-348; Joaquim VILÀ I FOLCH, *Mostra nadalenca de pastorets tradicionals de Catalunya*, Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1982; Ferran HUERTA VIÑAS, "Els drames de Nadal al Teatre Medieval Català i

Remuntant-nos només al segle XVIII es documenten, per exemple, representacions dels pastorets el 1721, a Mataró, el 1770 a Manresa i el 1786 al Papiol.<sup>498</sup> Mitjançant el Baró de Maldà, tenim notícia que es van escenificar en cases particulars, com la seva, i dels que va escriure el notari Ignasi Planas.

Pel que fa al segle XIX, *Los pastorcillos en Belén ó sea el Nacimiento de Jesucristo* (1844) s'ha considerat com la primera versió de pastorets existent i editat en terres catalanes, amb l'antecedent no conservat dels pastorets d'Ignasi Plana (1799).<sup>499</sup> Joan Prat ha documentat diversos pastorets en espanyol escrits les dècades següents.<sup>500</sup> Del conjunt de pastorets i *pastorcillos* convindria destacar alguns títols anteriors a la versió d'Arús: els anònims *Los Pastorcillos* i *Los Pastorcillos en Bethlem y Nacimiento del niño Jesús* (1850 i 1860, respectivament); *La estrella de Belén, fantasía bíblica*, de J. M. Guitiérrez de Alba (1866); *Los Pastorcillos, ó sea Borrego y Bato* (1867); *Los pastores en la noche de Navidad* (1869); *Los Pastores de Betlehem*, de J. J. Cavero (1869); o *El nacimiento del Mesías*, d'E. Zumel (1871). Altres Pastorets manuscrits creats en terres catalanes han passat més desapercebuts, com *El naixement de Jesús ó ls pastors de Betlehém: Drama sacro en 5 actes y en vers arreglat al catalá*, de Joan Gelabert, amb data de 1867.<sup>501</sup>

*¡La Infancia de Jesucrist! o 'ls pastorets en Betlehem* (1871), de Jaume Piquet, és potser la versió més moderna en català i que fixarà el gènere en la nostra llengua als teatres de Barcelona.<sup>502</sup> Aquest autor va escriure també *Herodes, ó, ¡La degollació dels*

---

les tradicions llegendàries”, *El teatre durant l'edat mitjana i el Renaixement*, Barcelona: Publicacions Universitàries de Barcelona, 1986, p. 39-47; Joan PRAT i CARÓS, “La dramatització tradicional de mites bíblics: Els Pastorets”: *Universitas Tarraconensis*. vol. VIII (1985-1986), p. 23-37 i “Dels evangelis apòcrifs als Pastorets d'autor: continuïtats i discontinuïtats d'un mite bíblic”, *Simposi d'antropologia cultural sobre Xavier Fàbregas*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, p. 57-84; Anònim, *Els pastorells. Drama popular del naixement del Salvador*. Ciutadella, Nura, 1988; *Pastorets a Girona. Crònica d'una tradició escènica*. Girona: Ajuntament de Girona, 1990; Antonio ARIÑO (dir.). *El teatre en la festa valenciana*, València: Generalitat Valenciana, 1999.

<sup>498</sup> “Surt a la llum el document més antic dels Pastorets, que es remunta al 1721”, *Regió 7* (15/1/2015). Notícia de què es fa ressò, amb termes també hiperbòlics, també altres mitjans; i Josep Artís, “El misteri de la Passió als teatres barcelonins”: *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1933, p. 97-108. V. Ramon MIRÓ, Pep VILA, “La Pastorel·la devota, pastorets anònims del segle XVIII”, i Carlos ROMERO; Rossend ARQUÉS, *La cultura catalana tra l'umanesimo e il barocco*, Programma, Padova, 1994, p. 329-368.

<sup>499</sup> *Los pastorcillos en Belén ó sea el Nacimiento de Jesucristo. Drama sacro en 5 actos y en verso. Refundido y arreglado por F. C. y S. S.*, Igualada: Impr. de Joaquin Jovér, 1844; amb diverses reedicions.

<sup>500</sup> Joan PRAT, “La dramatització tradicional de mites bíblics: Els Pastorets”, p. 31-32; i “Dels evangelis apòcrifs als Pastorets d'autor: continuïtats i discontinuïtats d'un mite bíblic”, p. 75-76.

<sup>501</sup> BC, Col·lecció teatral Joan Almirall i Forasté, ms. 1045-1118. Se'n troba un altre exemplar a la Biblioteca de l'AB, ms. 198. També convé destacar l'anònim *Lo Naixement del Señor y adoració dels Reys* (1874), una peça breu a la qual ens referirem a l'apartat següent.

<sup>502</sup> Ara bé, un especialista com Prat assenyala que són concretament els de Miquel Saurina (1887) “els primers pastorets moderns en català” i que l'èxit d'aquest gènere “popular i massiu no arriba fins el 1891”



ignocents i una peça breu menys coneguda del cicle nadalenc: *Jesús en lo temple ó 'L noy perdut* (amb data de 1871 i amb una versió de 1876).<sup>503</sup> El gener de 1876 Arús va estrenar la segona obra del cicle nadalenc i, el desembre anterior, els seus pastorets. S'hi anticipen doncs, Piquet i Arús, als cèlebres *Los pastorets en Betlem* (1887), de Mossèn Miquel Saurina, i a *Lo bressol de Jesús ó En Garrofa i en Pallanga* (representats el 1891), de Frederic Soler.<sup>504</sup> Recentment, Magí Sunyer s'ha ocupat dels pastorets d'Arús monogràficament.<sup>505</sup>

#### **4.5.1. Los pastorets. Drama sacro-bíblic en un pròleg i 4 actes, dividits en quadros, escrit en vers català i tenint a la vista los antics autos sacramentals dels més eminents poetes de l'escena espanyola (1875)**

*Los pastorets* d'Arús es van anunciar a principis de desembre de 1875 a *La Renaxensa*. L'anunci d'estrena va aparèixer a la premsa primerament sense citar-ne el dramaturg (“un autor de esta ciudad”), on es destacava que l'obra que s'havia escrit expressament per a la companyia:

La empresa del teatre Espanyol ha confiát á un conegut autor l'encárrech de escriure uns Pastorets en catalá. Ab lo corresponent aparato s' estrenarán per las prócsimas festas de Nadal.<sup>506</sup>

Entre las funciones teatrales que se anuncian para la tarde de mañana, hay la del teatro Español, del paseo de Gracia, en el cual debe verificarse el estreno de un drama compuesto ex-profeso para la compañía que en él funciona por un autor de esta ciudad, con el título «Los pastorets.» Esta obra está escrita en verso catalán, habiéndose intercalado varios coros, y se trata de presentarla con aparato. Hoy se verificará el ensayo general.<sup>507</sup>

---

amb els de Frederic Soler. “Dels evangelis apòcrifs als Pastorets d'autor: continuïtats i discontinuïtats d'un mite bíblic”, p. 76. *¡La Infancia de Jesucrist! o 'ls pastorets en Betlehem. Drama tradicional sacro-bíblic-dramátich escrit en vers catalá en quatre actes y un epilech*, Barcelona: Estampa de Lluís Tasso, 1871.

<sup>503</sup> *Jesús en lo temple ó 'L noy perdut. Drama sacro, bíblic, dramátich en un tres cuadros. Escrit en vers per Jaume Piquet y estrenat en lo Teatro Español en 1871*, Barcelona: Imp. de Lluís Tasso, 1871. La versió de 1876 correspon al manuscrit amb el tampó de Teatro d'Enrique Antiga i Bas, que es conserva a la Biblioteca de l'AB. *Herodes, ó, ¡La degollació dels ignocents! Drama tradicional sacro, bíblic, dramátich en tres cuadro*, Barcelona: Estampa de Lluís Tasso, 1871.

<sup>504</sup> *Los Pastorets en Betlem, ó sía, Lo naixement de Ntre. Senyor Jesucrist Drama sacro-bíblic en tres actes y en vers*, original del reverent Miquel Saurina, Vic: Tip. y Llibr. Católica de Sant Joseph, 1887.

<sup>505</sup> “Los pastorets de Rossend Arús: el primer gran espectacle nadalenc contemporani català”, *Ara ve Nadal! Formes espectaculars en les festes d'hivern*, València: Editorial Afers, 2018, p. 267-277.

<sup>506</sup> *La Renaxensa*, núm. 28, 1/12/1875, p. 499.

<sup>507</sup> *La Imprenta*, núm. 343, 24/12/1875, p. 7918. A la pàgina p. 7915 s'anunciava la funció de *Los pastorets* per a l'endemà, dia de Nadal, com “drama sacro catalan en 5 actos”, a càrrec dels actors Rafael Ribas i Joan Perelló. Aquest darrer, però, convé pensar que s'hi referien com a empresari de la companyia, ja que no es troba al repertori d'actors del manuscrit. La informació que Perelló realitzava un paper a l'obra es va repetir en altres notícies de dies posteriors.

L'estrena de *Los pastorets* d'Arús es va portar a terme al Teatre Espanyol el dia de Nadal. Estava anunciada com "Gran funcion extraordinaria" per al dia de Nadal 25, a les tres de la tarda:

–Entreno del drama sacro catalan, escrito expresamente para este dia, en un prólogo y cuatro actos, divididos en 30 cuadros, original y en verso, cuyo titulo es: «Los pastorets» Esta produccion será desempeñada por loa señores Ribas, Perelló y demás artistas, siendo presentada con todo aparato y exornada con coros, luces de Bengala. lluvias de fuego y nieve, transformaciones, etc.. etc. Su mucha duración no admite fin de fiesta. A pesar del gasto excesivo que ocasiona, la empresa no hace alteración de precio.<sup>508</sup>

L'endemà aquest diari informava de la tercera representació de *Los pastorets*, que havia estat aplaudida, i en citava el nom de l'autor:

3.<sup>a</sup> representacion del aplaudido drama sacro-bíblico en 4 actos y un prólogo y en verso catalan, original de don Rosendo Arús y Arederius, titulado: «Los pastorets». Los principales papeles están a cargo de los primeros actores señores Ribas y Perelló, secundados por los demás artistas de su compañía, siendo exornada la produccion con coros, lluvias de fuego, fuegos de bengala, nevadas, transformaciones y demás que exige la grandiosidad del espectáculo.<sup>509</sup>

No sabem si es tractava d'una doble representació del dia de Nadal, perquè la tercera representació es va tornar a anunciar el cap de setmana següent: "El domingo, tercera representacion del aplaudidísimo drama sacro catalán, de don Rosendo Arús y Arderius, «Los pastorets.»"<sup>510</sup>

El dia 1 de gener s'anunciava per a l'endemà diumenge la darrera funció de *Los pastorets* de la temporada nadalenca: "para complacer a muchas personas, última representacion del aplaudido drama sacro catalan del señor Arús, titulado «Los pastorets», cuyo decorado debe desmontarse para poner le [*sic*] de la gran comedia de magia, «La almodema del Diablo.»"<sup>511</sup>

Però no va ser la darrera representació documentada, perquè pocs dies després, en la vigília de Reis, la premsa anunciava noves representacions de *Los pastorets*

---

<sup>508</sup> *La Imprenta*, núm. 344, 25/12/1875, p. 7939. D'altra banda, *La Renaxensa*, núm. 30, 31/12/1875, p. 339, recull erròniament que l'estrena s'havia portat a terme al Prado Català. Al núm. 11-12, 14/7/1876, p. 339, reproduceix la mateixa informació.

<sup>509</sup> *La Imprenta*, núm. 345, 26/12/1875, p. 7971

<sup>510</sup> *La Imprenta*, núm. 350, 31/12/1875, p. 8091. Junt en aquesta notícia s'informava que al Prado Català mantenien el repertori de *Los Pastorcillos en Belén*, títol que també s'anunciava al Liceu, *La Adoración da los Reyes* i *El Niño perdido*. En canvi, al Teatre del Circo representaven la revista de ball *El proceso del can-can* i la sarsuela catalana en dos actes *Robinson petit*, i a l'Odeon *Los pastorcillos*, també publicitat amb molta pompa d'aparat i efectes.

<sup>511</sup> *Crónica de Cataluña*, núm. 1, 1/1/1876, p. 3. Una notícia idèntica apareix reproduïda a *La Imprenta*, núm. 1, 1/1/1876, p. 3. I també s'anuncia a l'edició de l'endemà d'aquest diari: "Ultima representacion del grandioso drama sacro-bíblico en cinco actos y en verso catalan, "Loa Pastorets," original de don Rosendo Arús, en el cual toman parte los señores Ribas y Perelló." *La Imprenta*, núm. 2, 2/1/1876, p. 27.

d'Arús als teatres Espanyol i a l'Olimpo, on també es va representar *L'adoració dels tres Reis*:

TEATRO DEL OLIMPO

Funcion catalana extraordinaria para mañana.— En obsequio á los constantes favorecedores de este teatro que han manifestado deseos de ver el nuevo drama del señor Arús, «Los pastorets», que tan extraordinario éxito ha obtenido en el teatro Español, la empresa, sin parar en el excesivo gasto que origina su representacion, ha resuelto que el jueves se pondrá en escena por única vez por la noche, el referido drama sacro-bíblico en un prólogo y quatro actos, nominado: «Los pastorets», con toda la posible propiedad y exornado con coros, fuegos de Bengala, etc., etc.—

TEATRO ESPANOL

Mañana jueves, dia de los Reyes, volverá a representarse (por última vez irremisiblemente) el muy aplaudido drama sacro bíblico catalan en cinco actos y en verso, de don Rosendo Arús y Arderiu, titulado: «Los pastorets», y desempeñado por los señores Ribas, Perelló y demás artistas de las representaciones anteriores y exornado con todo aparato, coros, etc., etc.

—En atencion á la festividad del dia, termionará el espectáculo con la única representacion del nuevo cuadro escrito por el señor Arús, espresamente con este objeto, nominado: «La adoració dels reys», que será presentado con propiedad, figurando entre sus personajes los tres magos de [Oriente] quienes saldrán á caballo con el séquito correspondiente.<sup>512</sup>

El repertori nadalenc ja comptava amb una tradició de representacions dels pastorets, especialment dels “partorcillos” en espanyol, als teatres barcelonins. Els de Jaume Piquet es van representar l'any 1871 al Teatre Espanyol i al Tirso de Molina.<sup>513</sup> I diferents versions de pastorcillos es representaven cada Nadal al Liceu i a nombrosos teatres barcelonins des d'èpoques molt reculades.<sup>514</sup>

Cal interpretar que la incursió d'Arús en obres de temàtica nadalenca sorgeix de la voluntat de catalanitzar o de recuperar la llengua d'un gènere popular en català, ja existent anteriorment, però que havia patit un procés de substitució lingüística i una limitació similar a la d'altres gèneres més prestigiosos. Tant és així que al mateix teatre Espanyol anunciava els dies previs a Nadal “«Los pastorcillos» con todo el aparato que se desplegó en la representación del domingo último.”<sup>515</sup> Un repertori nadalenc als teatres populars que no estava exempt d'altres obres de caire més humorístic o d'espectacle, com el “¡¡¡El diluvio de estrenos!!!” que s'anunciava al Teatre Olimpio per al dia dels Innocents. En aquesta mateixa notícia s'informava, a més de la “«La cansó de ‘n tururut», poesia de Inocentes”, que també s'hi estrenaven dues obres d'Arús, una de les quals desapareguda: “«A dos rals la entrada», a propósito catalán

<sup>512</sup> La notícia apareix de forma idèntica al dos diaris: *Crónica de Cataluña*, 5/1/1876, p. 4; *La Imprenta*, núm.5, 5/1/1876, p. 9.

<sup>513</sup> V. *La Imprenta*, núm. 117, 22/12/1871, p. 2674.

<sup>514</sup> El 1840 ja es representava al Liceu “El drama en 3 actos, Los Pastorcillos; con sus respectivos coros y aparato teatral.” *Diario de Barcelona*, núm.360, 19/12/1840, p. 5185.

<sup>515</sup> *La Imprenta*, núm. 355, 22/12/1876, p. 3646.

(estreno); “Ascension aereostática (estreno del globo y de la obra); «Lo salt mortal» (estreno)”<sup>516</sup>

L’ experiència de Jaume Piquet i Rossend Arús no va consolidar, però, un canvi d’hàbits en el consum i producció en català del teatre nadalenc, canvi que no es va produir de forma significativa fins els pastorets de Frederic Soler: com a exemple, un any després de ser estrenats *Los pastorets* d’Arús la premsa anunciava per al teatre Espanyol “El drama en 5 actos, «Los Pastorcillos de Belen.» finalizando con un Grande Apoteosis”; i al Prado Català “el hermosísimo drama pastoril en nueve actos titulado «Las astucias de Luzbel, ó sea los Pastorcillos en Belen.»<sup>517</sup> No obstant això, i com exemple, el desembre de 1876 es continuava representant l’*Herodes!* de Jaume Piquet, estrenat el 1871, junt a uns “partorcillos” al Teatre Odeon:

Gran función mónstruo. 3ª y 4ª representación y última del grandioso drama de aparato en 6 actos y 24 cuadros, «Los pastorcillos en Belén», adornado con coros, bailes de pastores y de demonios, ángeles, transformaciones. etc, etc... y estreno del drama catalán tradicional y de aparato en 3 cuadros, de don Jaime Piquet denominado: «¡Herodes! ó la degollació dels ignocents», con acompañamiento de matronas, judios, sacerdotes, soldados de Herodes, etc.<sup>518</sup>

*Los pastorets* estan encapçalats per un pròleg i el repartiment. En alguns casos es tracta d’actors de reconeguda trajectòria:

|            |  |
|------------|--|
| Satan:     | [Lluís] Llibre                               |
| Luzbel:    | [Joan] Bertran                               |
| Rabaquet:  | [Joan] Isern                                 |
| Patacot:   | [Anton] Tutau                                |
| Helvi:     | [Lluís] Muns                                 |
| Aureli:    | [Rafael] Riba [Ribas]                        |
| Sara:      | Sra. Ricart                                  |
| Selvi:     | Sr. Sabadell                                 |
| S. Josep:  | [Miquel] Pigrau                              |
| Simeó:     | [Lluís] Llibre                               |
| S. Miquel: | [Francesca] Sra. Valverde                    |
| Maria:     | [Agnà o Anna] Munner [Monner] <sup>519</sup> |
| Àngel:     | Carlos                                       |

Pastors, àngels, dimonis, verges, sacerdots.

El pròleg conté una dedicatòria descriptiva en què l’autor remarca el deute amb els actes sacramentals dels clàssics literaris espanyols, referint-se sobretot a Lope de

<sup>516</sup> *La Imprenta*, 346, 27/12/1875, p. 7995.

<sup>517</sup> *La Imprenta*, núm. 349, 16/12/1876, p. 3483.

<sup>518</sup> *La Imprenta*, núm. 359, 26/12/1876, p. 8746.

<sup>519</sup> Anna María VILA FERNÁNDEZ, *El teatre català a Tarragona en la segona meitat del segle XIX*, p. 218-223, ofereix una interessant informació sobre l’actriu Anna Monner.

Vega i Calderón de la Barca, tot i que oblida els clàssics catalans com els actes sacramentals de Joan de Timoneda.<sup>520</sup>

Drama sacro-biblich en un prólech y quatre actes dividits en 34 cuadros escrit en vers catalá y tenint á la vista los antichs autes sacramentals deguts á la ploma dels mes eminents poetas de l'escena espanyola.

Val a destacar els noms del personatges principals de l'obra, Rabaquet i Patacot, rics en connotacions humorístiques.<sup>521</sup> I el fet que sant Miquel fos representat per una actriu, Francesca Valverde. Els noms dels personatges dels pastorets de Jaume Piquet, en canvi, ja estaven popularitzats. Es tractava dels noms dels pastorets populars de les versions anteriors (Borrego i Bato), que, per exemple, descrivien aquests versos a *Lo Nunci* anys després:<sup>522</sup>

“M'escrìhuen del meu poble  
que aquest any per Nadal,  
los joyas del Cassino  
los Pastorets farán.  
Lo pare hi fa de Bato,  
de S. Joseph lo gran,  
y l' arcalde Borrego,  
ja se jo qui 'l farà.”<sup>523</sup>

Els arquetips sainetescos dels pastors de les dues obres nadalenques d'Arús continuen sent si fa no fa els mateixos: l'espavilat i el curt de gambals, que mantenen el contrapunt còmic en un joc constant. Però Arús els rebateja i en matisa la personalitat, com farà després Frederic Soler amb els seus Garrofa i Pallanga.

Bon coneixedor, difusor i modernitzador de les formes de cultura popular i tradicional, Arús porta a l'escena unes versions dels pastorets amb grans dosis d'humor i renovant els valors dels misteris cristians, no sense introduir elements contemporanis de crítica envers el poder i els costums reaccionaris, així com figures pròximes al gust

---

<sup>520</sup> Al *Catàlech General* de la BPA hi ha catalogats diversos títols dramàtics del cicle nadalenc, que podrien haver estat una influència en l'autor: per una banda *La infancia de Jesucrist, ó'ls pastorets en Betlem* (1871) de Jaume Piquet; el recull *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*. Tom. 58, Madrid: Biblioteca Aut. Esp., 1865; així com una extensa col·lecció de les obres teatrals de Lope de Vega i els *Autos sacramentales de Calderon*, Madrid, 1759-1760. En canvi, de Joan de Timoneda només hi apareixen les edicions de narrativa de *El patrañuelo* i *Sobremesa y alivio de caminantes*, edicions ambdues de 1846 fetes a Madrid. També *El Nacimiento del Mesías: Drama biblico en cuatro actos y un apéndice* de Primo López Fortun, en una edició a Cartagena de 1881, posterior als pastorets de Rossend Arús.

<sup>521</sup> A l'entrada del DCVB la segona acepció de Rabaquet [rabequet] és una “Varietat de carabassa llargueruda i rogenca”, en els parlars del Vallès i l'Empordà; i la de Patacot “Persona que obra sense mirament, que fa les feines de qualsevol manera”, en aquestes comarques i al Barcelonès.

<sup>522</sup> Els personatges Bato i Borrego ja apareixen a l'obra impresa *Los pastorcillos en Belén ó sea el Nacimiento de Jesucristo* (1844).

<sup>523</sup> *Lo Nunci*, núm. 52, 22/9/1878, p. 4-5.

maçònic.<sup>524</sup> En aquest sentit, cal remarcar que l'al·legoria política, present en moltes obres d'Arús, entronca amb aquest gènere.

A totes dues peces hi abunden, com en altres obres d'Arús, els anacronismes, a fi de fer proper el tema sacro-històric al públic mitjançant l'humor i la proximitat quotidiana. Tal i com descriu un escrit retrospectiu publicat a *Mirador*, els anacronismes eren un element cabdal en els pastorets dels segle XIX:

Excepció feta de dues o tres obres mediocres amb pretensions de poemàtiques i bíbliques, els Pastorets del nostre teatre han estat sempre un veritable espectacle popular. I com a tal, els autors no han resistit gens a la deliciosa torrentada dels anacronismes que els porta a fer ballar el ballet de Folgaroles o a fer menjar botifarra catalana als pastors de Galilea, ni a la vèrbola planera que se'ls enduu a parlar de la Mare de Déu com de la senyora Marieta i de Sant Josep com d'un vidu bon home.

Un vellet de vuitanta anys, al qual vam portar a veure uns Pastorets sense anacronismes i en versos hendecasil·labs, ens deia, durant l'espectacle: En els meus temps, es fèiem més xirois, els pastorets, més alegres, més vius; i quina cassola de botifarres negres que ens menjàvem al final del segon acte! fins i tot n'hi havia per la gent que ens gaitava!”<sup>525</sup>

La trama principal dels pastorets d'Arús està protagonitzada, d'una banda, pels conflictes sentimentals i sainetescos dels pastors i, de l'altra, per la profecia i anunciació del naixement de Jesús, amb el viatge a Betlem de Maria i Josep a la recerca d'allotjament, el naixement i l'anunciació. Una profecia que Satan, Luzbel i totes les forces infernals Malden per impedir. Per això els pastors esdevenen víctimes de temptacions, persecucions i encanteris. Una trama en què es planteja la lluita entre el Mal i el Bé, amb contínues aparicions i grans dissertacions, entre les quals destaquen les de l'arcàngel Miquel, Gabriel i Luzbel, amb molt efectisme, tramoia, decorats i cors.

S'hi estableixen tres línies paral·leles: la lluita dels dimonis contra les forces del cel; la trama més mundana dels pastors, amb les discussions dels rabadans i el conflicte amorós dels enamorats Helvi i Sara davant el matrimoni forçat i les escenes que descriuen les reflexions interiors de Maria i que reproduïxen el “dubte Josep”, de camí a Betlem.

El “Pròlech” es titula “Lo cumpliment de las profecias”, amb les acotacions:

---

<sup>524</sup> Arús s'ocupa de les festivitats nadalenques en diversos escrits: els “quadros de costums” “Vigilia de Reys” i “Lo dia de Nadal”, *La Llumenera de Nova York*, núm. 32, desembre 1877, p. 3, i “Vigilia dels Reys”, núm. 45, gener de 1879, p. 6.

<sup>525</sup> ‘D. P.’, “Els Pastorets del nostre teatre”, *Mirador*, núm. 48, 26/12/1929.

Mansió celestial, transparents núvols ocupan tot l'escenari. San Miquel voltat d'angelets se veu se veu a través de la daurada boira qu 'il·lumina una debil y blavenca llum. Suau armonia al aixecarse 'l teló.<sup>526</sup>

L'obra s'inicia amb les paraules del àngels que anuncien: “Se compleixen las paraulas / de Daniel y d'Ysaías: / molt prompte veurá la terra / lo naixement del Mesias.”<sup>527</sup> Una acció seguida de l'aparició de Sant Miquel, que fa una llarga intervenció sobre la profecia del naixement de Jesús, de la qual cal subratlla la coincidència amb els elements i valors de la maçoneria.<sup>528</sup>

una noticia tant fausta  
per los mortals que pateixen;  
p'els qu' esclavitut arrastran;  
per tots los que ni un consol  
ne trobaran en sas desgracias;  
qu'aquesta nova será  
una estralla de bonansa,  
que lo dolor esbarjintne,  
fará retornar la calma  
de la gran familia humana.

(Escena I, pròleg)

Sant Miquel celebra l'alegria de la profecia, expressada a través de les veus del cor, malgrat que “lluyltar no dehuen / ab Luzbel y maynada”, perquè és ell, amb “escut de defensa / del Senyor la potent gracia” qui planteja la pugna amb el diable, descrit com “l'angel de superbia” que espera veure vençut gràcies a la “virtut de Maria.” Ben aviat, quan el cor acompanyat de música anuncia que “l'Etern pare disposa / entregarnos lo seu fill”, apareix Satan, arribat sobre un drac volador que vomita foc i que fa un llarg discurs als “fidels subdits / del rey que subjuga'l mon.” (Escena III, pròleg)<sup>529</sup>

---

<sup>526</sup> Es tracta d'un inici original, ja que altres obres com les de Jaume Piquet arrenquen amb la primera escena de diàlegs entre els dos rabadans. *Els Pastorets* de Frederic Soler s'inicia amb els diàlegs de Llucifer i Satanàs, un patró que anteriorment havia emprat Joan Gelabert a *Lo naixement de Jesús ó l's Pastorets de Betlehém* (1867). *Los pastorillos en Belén ó sea el Nacimiento de Jesucristo* editat a Igualada (1844) també s'inicia amb l'aparició de Luzbel i Satan.

<sup>527</sup> Tot i que Arús cita les profecies de Daniel i Isaïes, que podríem relacionar amb el drama litúrgic medieval *Ordo prophetarum* del cicle nadalenc, prescindeix dels vaticinadors pagans, entre els quals destaca la Sibila.

<sup>528</sup> Entre aquests elements hi apareix la redempció, particularment dels “sers desvalguts / de la gran familia humana” a la primera escena del pròleg. També la referència al terme esclavitut, que convindria relacionar amb la lluita per l'abolicionisme vinculada amb la maçoneria i la recurrent aparició del terme “caritat” en diversos moments de l'obra.

<sup>529</sup> Quant al drac i el basilisc convé destacar que són figures presents en la cultura popular catalana. En el cas de Rossend Arús, aquesta imatgeria popular també la fa aparèixer o la insinua en una altra obra que vincula amb la festivitat del Corpus de Berga però que trasllada a Barcelona, *La Patum, pim, pam, pum* (1881).

El discurs de Satan posa de manifest l'amenaça que plana sobre el "trono poderós" de Luzbel i l'infern i demana que li obrin "la cova ahont se guardan / l'amargura y desconsol", perquè el poder del mal es troba en perill. Aquesta intervenció en forma de crida dona pas a l'escena quarta, en què apareix Luzbel, amb qui Satan estableix un diàleg carregat de tòpics en el qual l'avisava de la proximitat del compliment de la profecia. Luzbel, irritat per l'anunci, assegura que ha d'"inundar lo mateix seno / en qu'eixa dona's remou / pera alli aufegarla avans / que la llum vegi el mon" (Escena IV, pròleg).

Convé destacar que el quadre tercer s'obre amb l'aparició d'una torre amb la inscripció "Turrus Eburnea." El cor pronuncia aleshores els versos "Esta torre soberana / una pedra te angular / en la qu'es veura estrellar / de Luzbel la furia insana", davant la qual cosa Luzbel respon amb tota mena d'improperis i amenaces. Els àngels, en dir el nom de Maria, provoquen la mutació al quadre següent, "un preciós jardí banyat tot ell de la mes preciosa y rosada lluna" i un "magnífic temple." (Escena VI, pròleg).

L'aparició dels àngels i arcàngels serà recurrent al llarg de l'obra, actuant com un autèntic *deus ex machina*. En aquest sentit, no tan sols socorren els pastors amenaçats, sinó que apareixen activament desafiant Luzbel i els seus plans. Titllen Luzbel d'"atrevit, malvat, pervers, / boig, superb, altiu, audas, / que gosares rebelarte contra Deu en son palau." I li recorden la profecia que "de la presó trauria / á tot lo género humá." Els àngels també actuen com a anunciadors de la profecia: "No n'es gayre lluny lo dia / que Deu al mon baixará / com los profetes digueren" (Escena VI, pròleg). Els diàlegs que simbolitzen la lluita entre el Bé i el Mal són una de les moltes situacions repetides a l'obra, juntament amb les situacions còmiques de la parella de pastors, la trama amorosa de Sara i Helvi o els llargs monòlegs interiors de personatges com Josep i Maria.

Les aparicions sobtades i les interrupcions també són freqüents com a recurs escènic, no tant per resoldre les situacions de conflictes, sinó més aviat per inserir-hi rèpliques en les converses alienes. A l'escena setena, per exemple, Sant Miquel interromp la conversa de Luzbel i Satan i atura els seus propòsits advertint-los que:

La contenda á que'm provocas  
si las armas elegeixes,  
medi dolent esculleixes,  
que son tas forsas molt pocas;  
qu'en esta loca aventura  
y en palestra lliteraria  
ta fortuna será vária



y lo teu orgull locura.

(Escena VII, pròleg)

Per altra banda, sobten, en algun moment, els arguments emprats des del Mal. Luzbel interpel·la a Miquel: “En banda deixa l’acer / perque en aquesta ocasio / las lletras y la rahó / satisfaran per enter.” I exposa retrets a través dels mites de la caiguda del cel i d’Adam i Eva:<sup>530</sup>

Dar vida á l’home y no á mi  
es manifesta injusticia  
perque la culpa y la malicia  
en que de lo cel cayguí  
engendrar ella va fer  
al home, qu’es ser igual  
á Deu y á son diví ser,  
Va volgué ab tanta apetencia,  
que feta ab mi l’encontrada,  
menjá la fruyta vedada  
y manca á n’a l’obediencia.  
Ab aixó som ben iguals  
culpa mortal, fou sa culpa  
la meva no, se disculpa  
perque los dos vam ser tals.

(Escena VIII, pròleg)

La lluita contra el mal pren a l’obra una concepció ideològica (des d’una “palestra lliterària” i basant-se en la “rahó”, un concepte repetit a l’obra). El dimoni, una figura que compta amb diversos tractaments i antecedents literaris, encarna el pecat capital de la supèrbia i s’oposa a “la humana natura.” Mentre que Déu i humanitat s’alien en l’estima de l’home, la filantropia, un concepte apreciat en la maçoneria i molt recurrent a les obres d’Arús.

Els blasmes de Luzbel són contestats per Miquel seguint el mite de la caiguda de l’àngel:

Tu estabas á on costat  
y tos enganys no vegé  
Nascuda en tu sens contrari  
sigué esta arrogant supervia  
y la mateixa protervia  
te despenyá temerari.

(Escena VIII, pròleg)

En la polèmica entre les dues forces oposades abunden per part de Luzbel i Satan els retrets a un Déu que menteix, així com el qüestionament de les profecies i una

---

<sup>530</sup> En aquesta referència al mite d’Adam i Eva s’hi atribueix, com és tradicional, els cinc llibres del *Gènesi* (el *Pentateuc*) al profeta Moisès.

tirallonga d'amenaçes sobre la humanitat. Però, finalment, les forces de l'infern cauen als peus de l'arcàngel, rendits a un poder argumental i de força, ja que els venç aclarint-los que Déu és compassiu i que el “nomenan ab ternura / angel per lo bondadós / lleó per lo valerós / y altres noms d'igual etxura.” Així i tot, Miquel els deixa lliures recordant-los que per preservar la profecia i la “casta donzella” “estará la má de Deu / en sa defensa y ajuda” (Escena VIII, pròleg).

Quant als elements simbòlics de l'escenografia que indiquen les acotacions, convé destacar l'episodi en què els dimonis resten furiosos i l'arcàngel desapareix a través d'un arbre “que li obra pás.” Luzbel i Satan rondinen perquè “de naltres se mofa y se burla, / amagantse dintre l'arbre / qu'els seus misteris oculta” (Escena IX, pròleg). Una imatge, l'arbre, que apareix en altres moments de l'obra i que, a més tractar-se d'un recurs escenogràfic similar a les cortines i portes ocultes del teatre barroc o romàntic, respon al símbol bíblic i a la vegada de la maçoneria.<sup>531</sup> La força d'aquest simbolisme es pot observar quan Luzbel toca la soca de l'arbre, li cauen els braços en “defalliment” i exclama que a causa de la “secreta força” “tot lo que miro son duptes / tot lo que toco misteris / tot lo que penso m'ofusca.”

Luzbel, per recuperar el seu “trono” reclama ajuda als inferns i invoca “espantosos llamps” i “ardenta lava”, fet que motiva l'aparició de les cavernes dels dimonis amb torxes, tions i pluja de foc, exhortats a l'escena novena a perseguir la donzella i a la “Guerra á tot l'Univers!” En la llarga arenga i en el diàleg amb Satan es reproduïxen les referències a la guerra, la destrucció, l'extermini i la misèria. En aquest punt podríem establir una relació amb la militància antibel·licista de l'autor, membre de plataformes contra els conflictes existents a l'Europa en aquella dècada.<sup>532</sup> Ara bé, altres pastorets contemporanis recorren també a expressions semblants, si bé en el cas d'Arús les al·lusions són més accentuades i repetitives.<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> Sobre la simbologia dels arbres, V. Xavier FABREGAS, *Les arrels llegendàries de Catalunya*, Barcelona: La Magrana, 1987, p. 143-163; Juan Carlos DAZA, *Diccionario Akal de Francmasonería*, p. 35; Pablo Mateo TESIJA, *Arte y Masonería*, p. 65-88.

<sup>532</sup> J. GALOFRÉ, *Rosend Arús i Arderiu: 1845-1891*, p. 64.

<sup>533</sup> El final del pròleg de l'obra d'Arús es clou amb l'aparició de la boca de l'infern, amb raigs de foc, pluja i ressò dels trons. Tots els dimonis criden junts “Guerra!” i després canten en un cor “Guerra destructora / Luzbel valerós / ell sol la declara / contra tot lo mon!” La versió dels pastorets de Gelabert tanca l'escena quarta del primer acte amb les paraules següents de Luzbel: “Oh, si, si! guerra cruel, / guerra sangrant y malvada, / fins que la obra de Jeová / poguem veurer destrossada.” Joan GELBERT, *Pastors en Bellehém*, 1867. ms 198/1, AB. Els diables de Soler, en canvi, canten al primer acte: “ Guerra, esperits malignes! / Victòria contra el cel! / Sols així serem dignes / de la nostra ira cruel. / Victòria contra el cel!” Frederic SOLER, *El bressol de Jesús o En Garrofa i en Pallanga*, p. 23.

El primer acte s'obre en un paisatge de bosc i cabanes, en què apareixen els rabadans, i Patacot atribueix uns crits que se senten als "brams" de Rabaquet, que ha caigut de l'ase que muntava. Al llarg d'aquesta i altres escenes es reproduïx el joc còmic entre els dos pastor protagonistes, amb baralles, situacions burlesques i tribulacions. Rabaquet explica com s'ha produït la caiguda de l'ase i l'aparició d'un vell que demanava almoïna i que preguntava per la donzella Maria. El vell, que ha llençat una bafarada de sofre, es descobreix cridant "guerra! extermini! venjansa!" i desapareix tot seguit (Escena II, acte I).

Un altre element que segueix la tradició bíblica és el mite de la vara florida. Joaquim i Agna han determinat casar Maria amb aquell home de la tribu a qui li floreïxi la vara. Per aquesta raó els dos rabadans marxen al temple, esperançats d'aconseguir ser els protagonistes en el casori amb Maria. Rabaquet exhibeix els beneficis del *beatus ille*: "Es la vida del pastor / la millor qu' es pot coneixa: / en menjá, beure i dormir / se li enclou tota la feyna." (Escena V, acte I). Apareix descrit amb les seves accions com cobejós i trampós, ja que pretén sortir abans que ningú i així assegurar el seu objectiu i ser "marit per xiripa / de la dona mes reguapa." Una decisió que pren des de l'orgull: "Que vinguin are los sabis / á tractarm de pastanaga." I ho fa, a més, des de la superioritat, i fins es permet fer un "trago" i la becaina. Abans, Luzben ha determinat, en un monòleg interior, crear la desavinença i la venjança entre els pastors del llogaret (Escena IV, acte I).

A l'escena sisena Rabaquet ensopega amb Patacot i se sorprèn de trobar-lo tot sol, discuteixen i s'hi enfronten. L'escena insinua el passatge d'Abel i Caïm en una versió humorística en què els dos alcen el bastó i l'altre diu "Descansen!", escarnint el ritus militar. Finalment decideixen emprendre cadascú el seu camí, per bé que com l'un desconfia de l'altre no es decideixen a marxar. Fins que senten un brogit dels altres pastors que s'hi acosten i es confessen mútuament que volien avançar-se un a l'altre en el viatge al temple.

En arribar els pastors –amb Aureli i la seva filla Sara, Silvi i Helvi–, Rabaquet els amenaça, advertint-los que ell ha de ser l'espòs de Maria. L'autor ens mostra un altre cop un personatge egoïsta i irreverent envers el veterà de la tribu, per bé que simpàtic per la simplicitat que mostra, tot i que es permet realitzar divagacions filosòfiques sobre l'ou i la gallina.

Finalment tots els pastors membres de la tribu marxen cantant cap al temple "ab contento general / y el qu'obtinga preferencia / nostre afecte aplaudirá." Durant el

trajecte Rabaquet torna a mostrar-se egoista i transgressor: sobre deslleialtat amb Sara perquè ara pretén casar-se amb una altra, diu a Patacot: “Si arreplego á la Maria / ella qu’ es casi ab son pare” (Escena VIII, acte I).

Al temple del quadre novè (“profusament il·luminat”), on Maria es demana pels misteris que no sap interpretar envoltada de verges, el sacerdot Simeó vaticina que serà esposa i que serà verge i que es casarà amb aquell a qui li floreixi la vara. Cal subratllar que en aquesta escena els versos passen a ser decasíl·labs.

En arribar els pastors, candidats a ser els esposos de Maria i mentre alguns d’ells exclamen “Morada de la puresa” o “Torre de gran fortalesa”, Patacot i Rabaquet fan comentaris carregats d’irreverència còmica referint-se a l’aspirant Josep, com:

Patacot – Qu ‘hasta á n ‘els de vida santa  
agradi lo dels amors.  
Rabaquet– Es que fá unas pesigollas  
qu’ á tots deleytan.

(Escena X, acte I)

Finalment és a Josep a qui li floreix la vara. I mentre tothom celebra l’enhorabona els dos rabadans mostren el disgust, ja que, tal i com diu Rabaquet, els han donat “carbassa.”<sup>534</sup> Els dos pastors es mostren enutjats i rebels: no volen cantar a la boda de Josep i Maria, davant la qual cosa Simeó els retreu “Si voleu oposarse al cel?” Més endavant, Rabaquet corregeix la seva postura i desitja a Josep una bona descendència i “Dos mil anys ab la Maria / vos desitjo que visqueu / y si trobeu que son pochs / bueno, ni posarem trèss”:

Mes siguin los vostres fills  
que d’una lloca ‘ls pollets  
a qu’ arrivin á ser papas  
cardenals, bisbes o reys  
[...]  
Tant s’engreixi la Maria  
qu’el portal li sigui estret:  
que s’hus allargui la barba  
fins a tocarvos los peus.

(Escena XVI, acte I)

Luzbel descobreix la nova, a l’escena quinzena, pels cants dels pastors que celebren el casament, fet que el corrou: “Dintre’l pit mortal veneno / m’han infiltrat eixas veus.” Després, a la darrera escena del primera acte, intenta forçar la porta de casa

---

<sup>534</sup> Garrofa i Pallanga també esperen ser esposos de Maria als pastorets de Frederic Soler. Mentre el segon suplica “Deu-me-la a mi si pot ser: / i, si no, no replico”, el primer promet no mentir mai més i oferir un sacrifici “de sis anyells i un bou gros.” SOLER, Frederic. *El bressol de Jesús o En Garrofa i en Pallanga*, p. 44.

de Maria per avortar la profecia, però la presència de Miquel frustra de nou els seus objectius i transforma la casa “en Gloria”, acció que fa que Luzbel resti als peus de Maria amb aquests mots:

A tos peus morta se nombra  
ma furia, deidad sagrada...  
Si ets acás sombra increada  
com ta sombra aixis m’asombra?

(Última escena, acte I)

La trama amorosa es fa present a l’acte segon: Aureli, pare de Sara, li fa saber les seves intencions de casar-la amb Rabaquet. Contrariada entre l’amor per Helvi i l’obediència al pare, que vol casar-la amb un bon partit (“el milló remat d’ovellas”), respon al seu progenitor que no es vol casar amb “Aquell neci!” Malgrat mostrar la submissió filial deixa palès que “mes un sol temor me resta / y es que casantme á disgust / lo porvenir que m’espera / es una vida de plors / de fatichs” (Escena VI, acte II). L’ancestral conflicte del matrimoni forçat aquí posa èmfasi en l’aspecte crematístic de la situació. Sara, en un monòleg interior, s’interroga pel seu futur i reflexiona sobre els interessos que s’anteposen a l’amor:

Ah codicia que á n’els homes  
ab lo teu veneno cegas!  
un neci ab mi vol casarse  
mes com li sobra riquesa  
ja no cal mirar res més.  
Y’m casaré resignada,  
y a Helvi que per mi alenta  
ingrata abandonaré

(Escena VI, acte II)

La col·lisió amorosa s’accentua pel fet que Aureli apareix com un pare autoritari i malfiat, que prohibeix a Helvi que torni a trepitjar la casa. Les escenes de desconsol dels dos enamorats desesperats davant d’aquesta realitat reproduïxen l’exemple de drama sentimental lacrimogen, que contrasta amb les escenes còmiques i dinàmiques dels rabadans i els moments de gravetat bíblica.

Per altra banda els dos rabadans, junt amb el pastor Selvi, fugen després de colpejar Luzbel per equivocació quan buscaven l’ase. Selvi els retreu la covardia, mentre que Rabaquet es justifica que si fos alcalde hagués fet valdre la seva autoritat amb la vara. Una figura de l’autoritat local que és motiu de comentaris i malentesos en diversos moments. La figura de l’alcalde, present a pastorets anteriors i contemporanis, es mostra en l’obra d’Arús amb un especial sentit satíric i una crítica política encoberta.

És significatiu el comentari inserit el maig de 1876 a *La Campana de Gràcia* sobre uns esdeveniments a Montforte, sobre els quals s'explica que s'hi havien instruït 16 causes criminals, contra quasi tots els alcaldes del districte, i que es compara amb els alcaldes dels pastorets:

¡Pobre gent! ¡Oh ignorancia personificada! ¡Oh dignes descendents del Alcalde del Pastorets!<sup>535</sup>

Luzben apareix de nou a l'escena dotzena, aquesta vegada per oferir a Sara una sortida a la seva situació desesperada i per temptar-la: “Son pare per avariàcia / preten casarla per força / Si en son pit neix la venjansa... Vaig á posar per obra.” Sara pren el punyal en mà i dubta, fins que demana a Helvi que sigui ell que clavi el punyal a Rabaquet. L'acció caïnita no s'arriba a portar a terme, perquè els escrúpols aturen l'Helvi:

De dins del cor una veu  
la meva maldat m'incúlpa.  
Tot ho comprenc, consciència...  
Teniume Deu meu clemència  
qu'es molt gran la meva culpa.

(Escena XVI, acte II)

En el diàleg, a més, Helvi escolta com Rabaquet fatxendeja del casament i de la possessió de Sara.

Ella com noya creyent  
ja está que per mi suspira  
y creume, no mes delira  
per l'hora del casament.

(Escena XVI, acte II)

Les passions entre pastors és comentada i dirigida paral·lelament per Luzbel i Miquel, en un diàleg de rèpliques i contrarèpliques en què de nou preval el Bé sobre el Mal. Com en altres moments del drama, Miquel venç el Mal, però abans mostra la seguretat del seu poder i control sobre Luzbel, que surt derrotat i no pot portar a terme el crim:

Miquel– Mirat á n' els dos marxarse  
sense cap instint ignoble  
si vols tu portarte noble  
que 'he vensut deus confessarne.

[...]

Luzbel– No'm segueixis, deixam fer...  
Miquel– Sempre en pos de tas intrigas

---

<sup>535</sup> *La Campana de Gràcia*, núm. 330, 27/5/1876, p. 3.

Luzbel– Pero al menos no m’ho digas  
Miquel– Só Miquel y’t seguiré.

(Escena XVII, acte II)

En un quadre nou a l’escena divuitena, en una sala amb molta senzillesa, Maria apareix agenollada amb un llibre a la mà i planteja els seus dubtes davant Déu:

Maria– Vos qu’ab vostre immensa gracia  
disposeu del porvenir  
que com un granet d’arena  
l’Univers us creu sumís.  
[...] ¿Qui será aquesta donzella?

(Escena XVIII, acte II)

L’aparició de l’arcàngel Gabriel confirma el paper de Maria: “benehida entre todas las donas” i “beneyt lo fruit de ton ventre.” I clou l’acte amb l’aparició dels àngels, que canten en llatí fragments del Credo de la litúrgia eucarística.<sup>536</sup>

Luzbel torna a aparèixer davant dels pastors trasmutat en un ermità, després d’un ressò de tempestes, per convèncer-los que “un varó n’ha de néixer / qu’ á la patria sent fidel / per esclaus s’hus te de vendrer / ab grillons en mans y peus.” (Escena II, acte III) Però l’engany de Luzbel amb els pastors es tornar a truncar amb l’aparició de Miquel, que els explica que ha arribat per protegir-los del dimoni disfressat. Els dos rabadans se sorprenden de les aparicions contínues i dubten de l’autenticitat de l’àngel, del qual comenten amb humor:

Patacot – Un altre!  
Rabaquet – Y van dos  
Patacot – Avuy es dia de misatjers.  
[...]  
Rabaquet – Angel diu?  
Patacot – Bé!  
Rabaquet – S’equivoca  
Patacot – Quant ho diu...  
Rabaquet – Tant lleig!  
Patacot – Bé!  
Rabaquet – No m’ho puch creurer qu’ho siga.  
Patacot –Home, será un angel lleig.

(Escena I, acte III)

Derrotat Luzbel una altra vegada, Rabaquet emprèn el camí per una banda a encarregar el llit de matrimoni a Josep, el fuster; i Patacot escolta la conversa de Sara amb Helvi, que planegen fugir per evitar el matrimoni forçat. Patacot dubta si explicar

---

<sup>536</sup> “Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine.” Els versos en llatí coincideixen amb els de la *Missa en do menor* de Mozart.

els plans del amants, però finalment, a través d'un monòleg interior, es decideix a fer-ho perquè:

Just, just, á boca tancada  
no hi ha entrat cap mosca may  
Tot será que pugui estármen  
que sabé 'l que ningú sap  
y callarho's necessita  
tota la virtut d'un sant.  
Vaig á trobá en Rabaquet  
y li cont de pé á pá.

(Escena VIII, acte III)

Josep, per altra banda, planteja els dubtes sobre la puresa de Maria (“La meva esposa faltá?”) I mentre dorm mostra la preocupació sobre “¿De quin modo quedará / de ma familia la fama / al veurer qu'aixis infama / lo seu bon nom una dona.” Fins es planteja abandonar-la. En els seus pensaments es fa palès el vessant més sever de les lleis patriarcals: “Per una lley se disposa / que l'adúltera malvada / despres de sé apedregada / rebi una mort afrentosa.” (Escena IX, acte III) L'aparició d'un àngel resol els dubtes del “patriarca soberá / de la pura y clara stirpe / de David”, qui en nom de Déu i a través de Jacob l'informa de la puresa de la seva esposa i del seu protagonisme en el naixement de Jesús, i li revela que “pare de Deu ja pots dirte.” (Escena X, acte III)

Sorprèn el fet que Rabaquet, en arribar a casa de Josep per encarregar-li el llit, tracti Josep amb “tota intimitat” i fins es permeti comentar-li que el dia que li va florir la vara es veia “que m'en duya la minyona.../ y'l demás que's calla y pensa.” O que com a prova de bon afecte “li tiri alguna alguna floreta” a Maria. (Escena XIII, acte III) En un monòleg posterior, es lamenta que “Quina sort la del barbut / y la meva quina pega.” (Escena XV, acte III) La denominació lleugera de “barbut” referint-se a Josep la torna a reproduir quan el fuster rebutja l'encàrrec de fer-li un llit: “no'm creya á fê qu'el barbut / fos un home de pessetas / aquests que semblant tan sonsos / al mes avispat la pegan”; comentari del qual cal subratllar l'aparició d'un de tants anacronismes presents a l'obra.

La trama amorosa s'embrolla amb la petició de mà que fa Helvi a Aureli, com a darrer recurs i amb la pensada de fugir amb Sara davant la negativa. A l'embolic s'hi afegeix l'acció de Patacot, que està al corrent de tot i que explica a Aureli els plans secrets de fugida dels dos enamorats: “Arri! Volaverunt / Ell correns, correns s'en van / y vos en aqui solet / us quedeu á pastar fanch.” (Escena XVIII, acte III) Pocs més endavant també explica a Rabaquet, que es mostra més amoïnats per l'ase perdut que una



altra cosa, els plans secrets dels enamorats. Així i tot el pastor persisteix a casar-s'hi perquè "sobre tot qu'en faria / del llit qu'hi comprat tan gran?" (Escena XXII, acte III)

La situació es resol quan Aureli parla amb la filla i li diu que coneix els plans de fugida. Els brams d'ase que simulen Patacot i Rabaquet per tal de trobar la bèstia, amagats a la casa, provoquen una confusió còmica en què colpegen Aureli, fet que porta a la ruptura del compromís:

Sara –Ab aquet m'haig de casar?  
Rabaquet –No , noya, no, que't confiti.  
Aureli –Que dius?  
Rabaquet –Ni la vuy de franch.  
Aureli –Tu'm vares dona paraula.  
Rabaquet –Donchs ara la prenych y en paus.  
Sara –!Oh sort ditxosa!

(Escena XXIII, acte III)

Rabaquet ha estat escollit alcalde i Patacot alcalde segon, i en la celebració al poble el primer fa un discurs en què reproduïx els tòpics del personatge innocent, rústec i autoritari. Aquí Rabaquet deixa de costat la gasiveria i l'egoisme que el caracteritzen, i introdueix un discurs crític amb la corrupció i amb la burocràcia política:

Jo seré arcalde de veras  
no com els que corren are,  
al que se m'acosti ab cuartos  
li clavaré garrotada:  
que quant lo servey acabi  
vuy sorti net de butxacas...  
[...]  
es á dir, que tot aquell  
que de la justicia s'aparta  
hi haig de rompre á bossins  
á l'esquena aquesta vara.  
Aixó que no han fet els sabis  
que vos han manat fins are  
ja veureu qu 'ho fan els tontos  
quant un poble 'ls nombra arcalde.

(Escena XXV, acte III)

La celebració pel nou alcalde es veu trencada pels llamps, trons i el foc sobre la casa d'Aureli que provoquen la fugida dels vilatans, excepte la de Rabaquet i Patacot, que Luzbel fa transportar als inferns, tot i que els dos pastors intenten fer prevaldre l'autoritat d'alcaldes per defensar-se'n. Un cop a l'infern Luzbel els interroga, però els rabadans responen amb una tirallonga de noms d'hortalisses i antecedents familiars per justificar els seus noms. La resposta irrita Luzbel, que els castiga a les calderes de l'infern, poc abans de caure el teló.

A l'acte quart i final els amants es reconcilien amb Aureli, que els dona la benedicció: “y escoltantla lo senyor / vulga admetrela benigna / dantvos la felicitat / que á n ‘els bons sempre prodiga.” (Escena I, acte IV) Selvi, d'altra banda, descriu el valor d'Helvi quan queien llamps i foc, moment en què els dos rabadans tornen a reparèixer entre tremolors de terra provinents de l'infern: Rabaquet amb banyes i Patacot amb cua. Els dos pastors expliquen que han tornat de l'infern i es fan treure cua i banyes amb les estrebades dels altres pastors en una llarga escena còmica que manté moltes similituds al passatge d'altres obres coetànies dels pastorets.<sup>537</sup>

Prop de Betlem s'estableix un diàleg entre els futurs pares de Jesús. Maria, esgotada pel llarg trajecte, descansa en una roca, de la qual surten àngels que canten “descansa Mare de Deu / mes hermosa que l'Abril.” Aquests versos de la tornada els repetirà Josep per convèncer-la que “sols la ventura t'aguard / puig tot lo cel te guarda / segura ne pots dormir.” (Escena V, acte IV) Els angelets tornen a cantar en cor i faciliten el camí de la parella, amb una referència a “orient”:<sup>538</sup>

Puig que ja el sol de justícia  
Placenter vol apareixer  
Surne tu hermós orient  
Que de tu ne te de neixer.

(Escena V, acte IV)

Durant la celebració del casori de Rabaquet i Agna, el rabadà desplega un llarg discurs sobre les seves qualitats i fortuna. Mostra un altre cop la rudesia que el caracteritza, i després d'expressar l'enveja pel protagonisme de la núvia, la tusta gratuïtament amb un garrot (“donar un estofat”), tant que la noia ha de demanar socors; una acció censurada pels altres pastors, que li recorden que “L'home no pega á la dona”:

Be, pero aquesta llissoneta  
de segur no oblidará.  
Jo hi volgut que sapigués  
qu'un garrot n'era'l raspall  
pera treureli de sobre  
en menos que canta un gall,  
tota la pols qu'arreplegui  
p'el devant y p'el detrás.

---

<sup>537</sup> Als pastorets de Soler, en canvi, és a Garrofa a qui li surten banyes i cua, i Pallanga etziva “Alça, noi: quina salsitxa!” El dimoni és anomenat, a més, Pere Botero, “el cuiner.” Frederic SOLER, *El bressol de Jesús o En Garrofa i en Pallanga*, p. 106-107

<sup>538</sup> La relació maçònica amb el terme “orient” és evident, més enllà del mite de l'estrella de Betlem i dels Reis d'Orient. La tradició maçònica defineix Orient com el lloc “on neix el sol, per tant, on apareix la llum i on hi ha la saviesa; correspon simbòlicament al Debir o Sant dels Sants del Temple de Salomó.” “Lèxic maçònic”, Gran Orient de Catalunya <http://www.granorient.cat/v2/?q=node/28> [Darrera consulta: 3/maig/2020].

(Escena VI, acte IV)

Rabaquet es mostra de nou com un personatge autoritari, amb l'afegitó que sent alcalde, vara en mà, no admet les crítiques: “pero com que soch alcalde / vinch á se'l César, es clá / y tots los que á mi me faltin / al César estan faltant.” (Escena VII, acte IV) Es tracta d'un paper que posa en contrast el rol de l'autoritat, satiritzada; que només pot fer prevaldre el seu poder, sense saber-ho, gràcies a la intervenció dels àngels. Quan Luzbel desfigura la cara de Rabaquet en acudir a buscar la vara (“ab un nas gros y aurellas de pam”) provoca que els altres pastors no el reconeixin. Fins que Miquel apareix i fa retornar-lo al seu estat anterior. Més endavant, quan Aureli demana a l'alcalde que faci front “d'aquell monstuo sanguinari / d'aquella fúria infernal” que atemoreix els pastors, Rabaquet ja no s'hi mostra poruc. (Escena X, acte IV)

L'enfrontament dels dos pastors alcaldes amb Luzbel reproduceix les escenes còmiques seguint el patró anterior: amenaces infernals, interrogatori sobre la profecia, malentesos intencionats que porten a fer confondre el Messies pel cosí “Matias”, llargues digressions per evitar donar respostes i altres situacions d'equívocs divertits. L'alcalde etziba a Luzbel “un contra dos, qu'es valent”, i Patacot “no sigui tan fiero”, fet que irrita el dimoni, que els deixa lligats. Aquesta seqüència també apareix a l'obra de Frederic Soler, en què els pastors resten amarrats “esquena per esquena” i un ha de carregar l'altre, així com també l'aparició dels dos rabadans enmig del quadre de pessebre del llogaret, on es destaca el fred que hi fa.<sup>539</sup>

Entre els pastors torna a aparèixer Luzbel cobert amb una capa, que els ofereix uns ous que en trencar-los provoca que un resti enfarinat i l'altre es torni negre. Però Gabriel intervé de nou, fa fugir Luzbel i anuncia el naixement del Messies: “De Betlhem en un portal / al fill de Deu Trobareu / aneuhi qu' alcansareu / goix inmens al adoral.” (Escena XIX, acte IV) Després els habitants del poble marxen a Betlem a adorar el nen.

Entre les escenes d'acció còmica dels rabadans apareixen intercalades escenes de to seriós, com a la dotzena escena en què Maria i Josep conversen sobre on s'albergaran a Betlem: “Espós de l'ánima mia, / no passeu per mi cap pena / que la gracia del Senyor / al meu pit don fortaleza.” El parent de Josep que esperen que els acollin els rebutja, i, abandonats, Maria exposa aleshores que “D'aquest modo d'ensenyantsa / ne sevirá sa pobresa / porque com lo ser mes misero / entre pallas te de neixer.” (Escena X, acte IV)

---

<sup>539</sup> Frederic SOLER, *El bressol de Jesús o En Garrofa i en Pallanga*, p. 120-124.

Les similituds amb l'argument dels pastorets tradicionals i amb els de Soler són evidents també quan Josep i Maria, després de cercar un hostal, aconseguen trobar-hi un portal on dormir.<sup>540</sup> Ara bé, a l'obra d'Arús es destaca la pobresa i el fred que pateixen: Josep prega i lamenta que “Los abrigalls que demano / ningú me los vol deixa.” La situació de necessitat es resol amb l'aparició d'un àngel i l'arribada dels pastors que han acudit a Betlem, que ofereixen un seguit de regals al fill de Déu. En aquest moment Rabaquet canta una versió de la cançó tradicional “La Pastora”, i Patacot “El noi de la mare.” L'obra finalitza amb els àngels, invocats per Miquel, que canten “ab alegría y tendresa / de Maria la pureza” el cor següent:

S'es finida ja la guerra  
Qu'al mortal dava amarguras  
!Gloria á Deu en las alturas  
y als hores pau en la terra.

#### **4.5.2. *L'adoració dels tres reis. Drama sacrobíbic en 1 acte i 6 quadros en català i en vers (1876)***

Aquesta obra va ser escrita en molt poc temps, els dies 2 i 3 de gener de 1876, expressament per ser estrenada la vigília del dia de Reis al Teatre de l'Olimpo i al Teatre Espanyol:

–En atención á la festividad del día, terminará el espectáculo con la única representación del nuevo cuadro escrito por el señor Arús, espresamente con este objeto, nominado: «La adoració dels reis», que será presentado con propiedad, figurando entre sus personajes los tres magos de [Oriente] quienes saldrán á caballo con el séquito correspondiente.<sup>541</sup>

–Con motivo da la larga duración del drama la empresa del Teatro Español anuncia para las dos y media de esta tarde la representación de «Los Pastorets», á la cual se ha añadido un nuevo acto de «La adoració dels Reis,» original de don Rosendo Arús. Según parece, en esta obra hay mucha comparsaría, figurando el acompañamiento de los Reyes, que saldrán á caballo.<sup>542</sup>

Hi havia un clima favorable per a la creació d'aquesta obra quan Arús escriu *L'adoració dels tres reis*: després de l'èxit de *Los pastorets*, al Teatre del Prado Català es representava des del dia 1 de gener un títol homònim en espanyol: “El drama sacro en 5 actos «Los Pastorcillos en Belén,» con todo su aparato de coros de ángeles,

---

<sup>540</sup> El passatge en què Josep i Maria demanen per un hostal manté moltes similituds amb *Els Pastorets* de Frederic Soler, en què també són rebutjats a l'hostal però reben la indicació d'arrecerar-se en un establiment. Ibid.

<sup>541</sup> *Crónica de Cataluña*, 5/1/1876, p. 4. I una notícia idèntica a *La Imprenta*, núm.5, 5/1/1876, p. 9.

<sup>542</sup> *La Imprenta*, núm. 6, 6/1/1876, p. 123. A més de la representació al Prado Català, el Liceu també representava aquell dia “La grandiosa escena” de *La adoración de les Reyes magos*, “montados en briosos corceles” i anunciada amb tot luxe. p. 122.

pastores, demonios. baile, luces de bengala y demás.—Seguirá «La Adoración de los Reyes,» y dará fin con «El Niño perdido.»<sup>543</sup>

Desconeixem qui és l'autor de *La Adoración de los Reyes* de la notícia, un títol que compta amb una llarga tradició.<sup>544</sup> Pel que fa a *El niño perdido*, també de temàtica nadalenca i de les mateixes característiques, es podria tractar de la comèdia en un acte de Luis Fernández-Guerra estrenada el 1855. En aquest sentit, cal assenyalar que hi ha un conjunt de títols desapareguts de temàtica nadalenca atribuïts a Arús, entre els quals *Lo noy perdut*.<sup>545</sup> El títol recorda també *Jesus en lo temple, ó, 'l Noy perdut* de Jaume Piquet, estrenada al Teatre Espanyol el 1871.

Aquest clima propici coincideix amb la inserció d'una il·lustració a la portada amb els Reis d'Orient i patges a *La Campana de Gràcia* amb el comentari “Ja son aquí: poseu la sabata al balcó.” Aquesta imatge estava acompanyada d'un versos en forma de conjunt d'aforismes amb el títol “Reys” i signat amb el pseudònim “Tirinaix”, amb to lliure pensador, amb un joc sobre la figura dels Reis d'Orient i els monarques: “Lector digam poch caletro, / si no 't provo tot seguit, / que no son reys, com s'ha dit, / tots aquells qu' empunyan cetro.”<sup>546</sup>

En qualsevol cas, es tracta d'una matèria apreciada per Arús, que el 1880 publicava un quadre de costums descriptiu i retrospectiu de la festivitat dels Reis a Barcelona, amb la implantació dels regals per a la quitxalla o la desaparició d'altres costums d'aquesta celebració. Es tracta d'un quadre que mostra coneixements de la tradició bíblica i que introdueix reflexions sobre el concepte d'Epifania, o bé sobre la festa del Pi i les candeles que s'encenien en aquells dies, festa de la llum que relacionava amb la “il·luminació”, amb clara connotació maçònica.

Aquest quadre de costum contenia uns comentaris sobre les representacions teatrals ambientades en el dia de Reis, la referència a dos títols coincidents amb les

---

<sup>543</sup> *La Imprenta*, núm. 2, 2/1/1876, p. 27.

<sup>544</sup> *La Adoración de los Santos Reyes*. Imp. Saperia, Barcelona, 1780. Es tractava d'un “Drama sacro para cantarse en la iglesia de San Felipe Neri de Barcelona.” [Fitxa de l'Institut del Teatre.] A aquest títol, i al d'Arús en català, l'han seguit *La Adoración de los Magos*, d'Anton Molins i Gelada, descrit com una sarsuela en un acte i en vers i com la segona part de *El nacimiento del Salvador*, Olot-Ripoll, Imp. y Lib. de Juan Bonet, 1888. O bé *La Adoración de los Santos Reyes* del valencià Josep Felis, que va ser estrenada a Alzira el 1885. V. “El teatro religioso navideño de la Restauración. Continuismo y adaptación de una tradición didáctico-burlesca”: *Bulletin hispanique*, vol. 112, núm 2, 2010, p. 692.

<sup>545</sup> Els altres títols anunciats i no localitzats són *La degollació dels innocents*, *La fugida a Egipte* i *La passió y mort de Jesu-Christ*. La *Gaceta de Barcelona* del 7/1/1876 anunciava que aquestes obres estaven en preparació. Una setmana després *El Correo de Teatros* del 15/1/1876 informava que ja estaven escrites. V. Jordi GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p.302-303.

<sup>546</sup> “Reys”, *La Campana de Gracia*, núm. 303, 6/1/1876, p. 2.

obres del cicle nadalenc i una crítica d'allò que passava, precisament, amb les funcions de les seves obres nadalenques:

No sé si son los pessebres que imitan als teatros ó al revés, lo cert es que aquestos, qu' encare continúan fent «los pastorets» anunciats per última vegada lo diumenje passat, avuy, després de dir que *irremissiblement* es la última representació, porque la gent, en lloch de amainar aumeti, hi anyadeixen un acte mes, qu 'es un apropòsit titolat «La adoració dels tres Reys.» No obstant d'aquest augment la funció s'acaba mes d'hora qu' els altres dias, y 'l secret consisteix en cada tallada als Pastorets que l's balda.<sup>547</sup>

En qualsevol cas, les representacions emmarcades en la llegenda bíblica del naixement, Herodes i els Reis d'Orient de *L'adoració dels tres reis* van comptar amb continuadors en català: en podem destacar l'anunci del programa al Teatre Odeon per a la temporada nadalenca de 1877, amb una obra homònima que tenia com a personatges dels pastorets Borrego i Bato:

ODEON.—Hoy sábado [...] Estreno del episodio catalán en tres cuadros y en verso, denominado: «La Adoración dels Reys de Orient,» desempeñando los jocosos papeles de Borrego y de Bato los aplaudidos actores señores Virgili y Molgosa.<sup>548</sup>

Anys després, per exemple, el diari dirigit per Valentí Almirall també anunciava un títol homònim en espanyol al Teatre Odeon per al dia de Reis: amb al drama *El nuevotrapero de Madrit*, les representacions úniques de *La adoración de los reyes de Oriente*, amb sis quadres, i *El niño perdido*, de cinc. Mentre que al Circ Equèstre Barcelonès s'hi anunciava, a més d'un "Betlem" situat al Cafè nou de la plaça Catalunya, "en lo mateix lo quadro de la Adoració dels Reys Magos."<sup>549</sup>

I encara, una denominació molt similar i en llengua catalana va ser representat a Sóller el 1887 per part d'aficionats. Es tractava d'un títol amb una àmplia tradició a les Illes:

Del Sóller:

—Nos han asegurado que el próximo día de Reyes, algunos aficionados representarán en la plaza de Deyà (si el tiempo lo permite, por supuesto) la *Adoración de los res Tres Reys Magos*, composición de un paisano y amigo nuestro.<sup>550</sup>

Els dies de Nadal dels anys 1875-1876 van ser realment agitats per a Arús, que a més a més d'haver representat les dues obres nadalenques en tres teatres diferents i

<sup>547</sup> *La Llumanera de Nova York*, núm. 57, gener de 1880, p. 4-5.

<sup>548</sup> Existeix un títol anònim escrit el 1874 a Tarragona, *Lo Naixement del Señor y adoració dels Reys: drama sacro-biblich-dramatich en 1 acte y 2 cuadros escrit en vers catalá*, però no coincideix amb els quadres que descriu la notícia. BC, ms.1102/6 i AB ms.199.

<sup>549</sup> *Diari Catalá*, núm. 511, 6/1/1881, p. 1

<sup>550</sup> *El Áncora. Diario católico popular de las Baleares*, núm. 2449, 19/12/1887, p. 3.V. J. MAS I VIVES, *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*, p. 236-239, recull una nombrosa llista d'"Adoracions" representades a Mallorca des del segle XVII.

haver escrit *L'adoració dels tres reis* va viatjar a Madrid per preparar una actuació carnavalesca de la Societat del Born. L'endemà mateix del dia de Reis, a l'Olimpo, el teatre que acollia l'associació teatral Tertúlia Catalana en aquells temps, es va organitzar una comitiva de la societat per emprendre el viatge, que tenia previst “hacer de noche la entrada en dicha ciudad en cabalgata desordenada, como suelen hacerse los demás años al entrar el carnaval en Barcelona.”:

–A las once de la mañana de ayer y en el salon da descanso del teatro del Olimpo tuvo lugar la reunión convocada por la Sociedad humorística del Borne, para comunicar á cuantos desean formar parte de la gran comitiva que debe pasar á Madrid en la presente temporada del Carnaval, las bases acordadas y mediante las cuales se verificará la expedición, y tratar otros asuntos relacionados con la misma.<sup>551</sup>

*L'adoració dels tres reis* d'Arús és una peça breu, i tal i com descrivia la premsa es tractava d'una continuació de *Los pastorets* (“á la cual se ha añadido un nuevo acto”). Reprodueix els episodis bíblics de la persecució d'Herodes, les profecies del naixement del messies i l'arribada dels Reis d'Orient. Segueix la temàtica històrica d'obres com l'*Herodes, ó, ¡La degollació dels innocents!* de Jaume Piquet (1871), procedent també de la tradició dels actes sacramentals, de les interpretacions medievals entorn de la Sibila i del teatre de carrer als Països Catalans.<sup>552</sup> Per descomptat, també de la influència del teatre clàssic espanyol i d'obres com l'*Herodes* de Ramón Franquelo (estrenada el 1862).<sup>553</sup>

Però la d'Arús divergeix d'aquest dos models en el tractament dels episodis relacionats amb Herodes i el naixement de Jesús. Primerament pel to humorístic de l'obra d'Arús en el paper dels dos rabadans, per bé que estigui combinat amb la imatgeria i ambientació pròpia de l'Epifania. Els *Herodes* de Jaume Piquet i Ramon Franquelo posseeixen una intensitat tràgica i greu. I d'altra banda prescindeixen del protagonisme dels dos pastors (Bato/Borrego, Rabaquet/Patacot, etc.), absents en el cas de Piquet, o que fan un paper secundari i formal en el de Franquelo. En l'*Herodes* de Piquet hi intervenen Amenophis, Herodes i la seva dona Mariana, un profeta, Miquel,

---

<sup>551</sup> *La Imprenta*, núm. 7, 7/1/1876, p. 147-148.

<sup>552</sup> J. MAS I VIVES, *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*, p. 220-238 o 243-244; Francesc MASSIP, “La Sibila como personaje dramático: textos y contextos escénicos”, *Viator: Medieval on Renaissance Studies*, núm. 42, 2011, p. 239-264

<sup>553</sup> *Herodes. Drama bíblico en cinco actos, escrito en verso*. Imp. Correo de Andalucía, Màlaga, 1872. Aquesta obra de Ramon Franquelo va ser estrenada al Teatre del Príncep Alfonso de Màlaga el 1862. No es troba al *Catàlech* de la BPA, però sí el drama *Treinta días después. (Segunda parte de El corazón de un bandido)*. *Drama andaluz*. Madrid, 1856, obra de Franquelo que va ser representada amb la seva primera part en una de les sessions de la Societat Flora el 1864, en què Rossend Arús feia habitualment d'actor o d'apuntador.

Josep, Sara i Naquel, i no hi apareixen els Reis d'Orient. En el de Franquelo, un "Drama bíblico" amb cinc actes, hi intervenen disset personatges, amb una trama que segueix, segons indicà el seu autor al pròleg, la tradició dels "coloquios" bíblics.<sup>554</sup> Es tracta de dues obres, amb proporcions i estructura argumental distants, que van precedir temàticament la d'Arús i que convé tenir en compte a l'hora d'interpretar el context en què va escriure *L'adoració dels tres reis*.

Quant a l'*Herodes* de Jaume Piquet, també breu, convé pensar que es tracta d'una obra escrita en clau de melodrama i no de cicle nadalenc, per a consum de teatres amb repertoris truculents com l'Odeon. Rossend Llates, al pròleg d'un recull de pastorets editat el 1952, que la inclou, descrivia l'obra amb els següents termes. I en destacava l'escena del cap tallat del seu fill, imatge sinistra que l'autor havia extret o confós del passatge de la decapitació de Joan Baptista i de Salomé:

L'autor, de l'argument tràgic, només en cerca la manera de teixir una intriga que meni a un cop de teatre. I a fe que ho troba. Herodes, volent matar el Fill de Déu, per una sèrie de «quid pro quos» aconsegueix assassinar el propi fill. L'última escena és la desesperació del Tetrarca –ben humana i no gens teològica– quan l'assabenten de l'error tràgic. Jaume Piquet es féu popular amb diversos melodrames, seguint el gust de l'època, sobretot aquella «*Monja enterrada en vida*.»<sup>555</sup>

En el cas d'Arús, els personatges mantenen més proximitat amb l'anònim *Lo Naixement del Señor y adoració dels Reys* (1874). Es tracta d'una peça breu, sense la figura d'Herodes, i en què els principals protagonistes són els tradicionals Bato i Borrego, amb un paper còmic, junt amb uns pocs personatges més: Sant Miquel, Melcior, Satan i Naquel.<sup>556</sup> Es tracta d'una continuació dels pastorets tradicionals més focalitzada en l'arribada dels Mags d'Orient i el naixement, al marge dels episodis relacionats amb la persecució d'Herodes, concebuda per a representacions emmarcades en la festivitat dels Reis.

---

<sup>554</sup> Ramon Franquelo descriu al pròleg de l'edició de 1872: "que no queriendo hacer unos Coloquios, se encontrarán en él, sin embargo, algunos episodios de estos y reminiscencias tal vez de otras comedias consagradas al propio asunto, porque lo que se funda en unos mismos hechos y en una tradición misma, por fuerza ha de tener parecido: conste, no obstante, que si he imitado no he querido imitar, y que deseando solo delinear la inmortal figura de Herodes I..."

<sup>555</sup> Rossend LLATES, *Teatre popular. Els Pastorets*, Barcelona: Editorial Selecta, 1952, p. 25

<sup>556</sup> *Lo Naixement del Señor y adoració dels Reys*; A diferència de *L'adoració dels tres reis* d'Arús, els dos reis que no parlen en aquesta obra anònima són Gaspar i Baltasar. Convé destacar que al repartiment d'aquests pastorets de 1874 anònims hi ha indicat que el paper de Sant Miquel el realitzava la Sra. Monner, cognom coincident amb el de l'actriu "Munner" de *Los Pastorets* d'Arús, que feia el paper de Maria. Un dels dos manuscrits conservats de *Lo Naixement del Señor y adoració dels Reys*, el ms. 1102/6, conté la datació i la localització de Tarragona, amb el tampó de "Teatro Enrique Antiga y Bas", nom de l'actor i marit d'Anna Monner. V. ANNA MARÍA Vila Fernández, *El teatre català a Tarragona en la segona meitat del segle XIX*, p. 218-223.



El repartiment de *L'adoració dels tres reis d'Orient*, segons el manuscrit, era el següent, amb molts actors no documentats i dels quals només hi apareixen els nom o el cognom, a diferència de *Los pastorets*, amb més noms d'actors documentats.<sup>557</sup>

|                                  |                            |
|----------------------------------|----------------------------|
| Herodes, rey de Judea:           | [Carme] Mentorn            |
| Abdias, privat:                  | Atá                        |
| Centurió:                        | Salvador                   |
| Un escriba:                      | Julio                      |
| Gaspar:                          | [Joan] Cazorla             |
| Melció i Baltasar <sup>558</sup> |                            |
| Rabaquet:                        | [Joan] Perelló             |
| Patacot:                         | [Rafael] Ribas             |
| Sara:                            | Carmen [Valero o Parreño?] |
| Agana:                           | Mercius                    |
| Pastor 1:                        | Saronellas                 |
| Pastor 2:                        | Venancio                   |

L'obra s'inicia en una sala del palau d'Herodes, on el rei israelita es troba amb el seu conseller Abdies (nom d'un profeta bíblic anterior a l'ambientació històrica de *L'adoració dels tres reis*), amb qui comenta els aldarulls que es viuen a Jerusalem. Herodes ben aviat mostra el seu caràcter autoritari i cruent:

Crida, crida, poble ilús,  
aclama á n'aquestos Reys  
qu 'ans que perdre l' Rey Herodes  
la corona que cenyeix,  
tots vosaltres sense clemencia  
sereu passats pel coltell  
y entre ruinas y entre cendra  
s'enfondrá Jerusalem...

(Escena I, acte I)

L'Herodes d'Arús apareix com un personatge insegur i malfiat, que recela dels guardians i que segueix la imatge d'intrigant que tradicionalment s'ha atribuït a aquest personatge històric. Les pors que l'inquieten apareixen a la conversa amb l'escriba, que ha cridat perquè l'assessori sobre la situació d'agitació popular que posa en perill el seu estatus: una situació "causada per la vinguda / de tres que 's titulan Reys, / y que venen ab molt sequit / de l'Arabia, segons crech." Es tracta de la profecia, que coneix, dels

---

<sup>557</sup> Carme Mentorn ja havia representat el personatge de Barcelona a *¡Via fora somatent!* (1875). Com ja hem vist abans amb *Los Pastorets*, no és el primer cop que una actriu representa un paper masculí: Francesca Valverde va representar-hi el paper de Sant Miquel. Quant al dubte si es tracta de l'actriu Carme Valero, hi ha documentada l'any 1871 una actriu amb aquest cognom que participà a la companyia de Fernando Guerra per a representacions d'aficionats del Teatre Talia de Mataró. Carme Parreño debutà el 1874 amb una companyia d'aficionats a Sant Gervasi. V. Jaume VELLVEHÍ, "Dones de teatre. Ser actriu al 1800 al Maresme", *Trobada d'Entitats de Recerca Local i Comarcal del Maresme*, núm. 10, 2016, p. 24.

<sup>558</sup> Els personatges de Melcior i Baltasar no tenen indicació d'actor als manuscrits.

Reis que es dirigeixen al naixement del fill de Déu que ha nascut als seus “dominis.” L’escriba, però, contradiu l’afirmació d’Herodes que la notícia que corre entre el poble és “una insigne mentida...” I li assegura que naixerà a Betlem (descriu pel rei com un lloc “miserable” i pobre), per posar de manifest la humilitat: “puig que tenint las grandesas / en sa má del Univers / renuncia á totas plegadas / escullint un pobre alberch.” (Escena III, acte I) Es tracta de la profecia del profeta Miquees, un parer que comparteixen “tots los sacerdots / y ‘ls escribas de la lley.”

L’actitud d’Herodes davant les resolucions dels savis és d’escepticisme i recel, perquè el naixement de “lo Salvador” el destrona del seu poder. En la conversa amb Abdies li expressa aquest enuig i al·ludeix, per error o anacronisme, al passatge referit a Ponç Pilat als Evangelis: “qu ‘ab tant vil atreviment / m’han dit á mi qu’ existia / en mon regne un altre rey / haig de rentarmen las mans.” (Escena V, acte I)

Al quadre segon, al saló del palau, la imatge de l’Herodes intrigant queda palesa en les converses amb Abdies: no es refia dels centurions i ordena que la guàrdia abandoni el saló per evitar que els escoltin. Poc després un centurió anuncia la visita del tres Reis (designats com “magos” pel soldat).

L’interlocutor dels tres Reis és Gaspar, que s’hi adreça amb cortesia i que aclareix a Herodes que acaten el seu desig de ser discrets tot i que “al present / de ningun secret no ‘s tracta.” (Escena X, acte I) Herodes, per la seva banda, els explica que la seva arribada ha provocat una gran “bullici” a Jerusalem, que els habitants han abandonat el treball i que “vos segueix lo poble en massa” perquè:

Te ‘l meu poble la flaqueza  
de ab prontitut exaltarse  
posantne fins per los núvols  
lo que ‘ls seus sentits alaga.  
Tan es aixis que veyent  
vostre luxso, las alahjas,  
sens cuydarse de res mes  
vos victoreja y aclama,  
y fins un meu servidor  
que ‘m contava lo que passa  
m’ha dit que per Reys vos té  
y que com á reys vos tracta.

(Escena X, acte I)

Gaspar el corregeix i li explica que en realitat sí són reis, de Tarsis, Sabà i d’Aràbia. I que van marxar del seus països seguint una estrella i la profecia de Balaam: “Vuy compleixen dotze dias / que del cel en l’ample capa / mes que totas una estrella / viva, refulgent brillava.” Es tracta de la versió tradicional de profecia que anuncia el

naixement del Messies (“el Deu que baixa á la terra / per l’humanitat salvarne”), l’estrella que brilla sobre Jacob. També li descriu que s’han detingut a Jerusalem perquè n’havien perdut el rastre.

L’actuació del tetrarca és la versió tradicional: informa els Reis d’Orient d’on es troba el fill de Maria: “en una misera entrada / de lo poble de Betlem.” Una confidència que forma part de la maquinació d’Herodes, que a canvi els demana que els informi del nounat i dels seus pares quan passin per Jerusalem en el seu viatge de retorn.

A l’escena onzena es fan evidents les vertaderes intencions d’Herodes, que atura la intenció criminal d’Abdies per impedir el trajecte dels Reis. El convenç, amb unes paraules sobreenteses i amb punts suspensius, que el seu pla serà més eficient: així obtindran informació de primera mà sobre el nounat i podrà assassinar els tres Reis quan retornin a Jerusalem:

Y ja hagin donat  
totas las novas que ‘ns faltan...  
perque portarne no puguin  
lo prodigi á sas comarcas  
com no ‘ns seran necessaris  
allavors la vida acaban.

(Escena XI, acte I)

Rabaquet i Patacot apareixen al bosc al quadre tercer: mantenen una discussió còmica sobre qui va primer al capdavant i qui segueix l’altre. A l’escena tretzena un altre pastor, Silvi, els informa que han vist “uns cavallers que vestian / ropatjes de seda y or” i que passaran pel poble perquè es dirigeixen cap a Betlem, llogaret sobre el qual els dos rabadans fan comentaris de desdeny (“Vaya un poble mes galdós!”). Els dos pastors tornen a competir i discutir sobre qui dels dos va millor mudat per a l’ocasió i qui té més autoritat (un és alcalde i l’altre alcalde segon), o sobre qui arribarà primer al poble per rebre els visitants.

Al quadre quart, ja al poble, Sara retreu a Rabaquet i Patacot que vagin tan bruts per a la rebuda dels cavallers que es dirigeixen a Betlem. Rabaquet els explica que és a causa del carbó de l’infern, fet que enllaça amb l’acció *Los pastorets* precedent. En aquesta escena, la quinzena, Silvi i Sara adverteixen l’arribada dels Reis, amb corones i exhibint moltes riqueses. Aquí Rabaquet torna a mostrar la personalitat vanitosa i autoritària quan exerceix d’alcalde: “Minyons, l’arcalde hus demana / que deixeu llibre lo pás / perque ‘m vegin deseguida / y no m’hagin de buscar.”

Els Reis d'Orient arriben al poble a l'escena setzena, moment en què Gaspar adverteix que l'estrella torna a brillar. Rabaquet fa aleshores un discurs com alcalde i presenta els vilatans, que aprofita per escarnir Patacot. Gaspar tan sols intervé per agrair els oferiments de les "nostres pobre cabanyes" de Silvi i les atencions dels vilatans: "De cor gracias bons pastors / mes no 'ns podem destorbar: / qu 'en Betlhem se nos espera / un prodigi dels mes grans." (Escena XVI, acte I) A la següent escena es mostra Sant Miquel, que els fa un llarg parlament per indicar-los que prossegueixin el viatge cap a Betlem. Els explica que els núvols havien tapat l'estrella a Jerusalem perquè el Senyor no volia que entressin a la ciutat. També els adverteix dels propòsits d'Herodes:

Quant ne sereu de tornada  
no hi deveu tampoch passar  
qu' Herodes port 'l designi  
de á tots vosaltres mataus  
després que pugui saberne  
lo Mesias hont es nat.

(Escena XVI, acte I)

El parlament de l'arcàngel finalitza amb les indicacions perquè els Reis acatin "los preceptes selestials / y vostres millor riquesas / oferiu á n' el infant." Els Reis i pastors marxen cap a Betlem en un quadre nou al bosc. Menys Rabaquet i Patacot, que resten sols i conversen sobre el color negre del rei Baltasar, que ha sorprès el segon pastor:

Patacot– Si al infern estant un dia  
n'havem surti enmascarats  
¡Calcula quantas estonas  
hi haurá mort el menestral!  
Rabaquet– Ara 't vaig á di una cosa  
qu á n' á tu 't semblará estrany.  
Apesar de ser tan negre  
jo l'hi vist com tu tant blanch.

(Escena XIX, acte I)

Al quadre sisè, a Betlem, apareixen els pastors i els Reis, agenollats als peus de Jesús en acte d'adoració. Gaspar descriu com han viatjat fins allí vinguts des de "terras llunya d'Orient" i seguint l'estrella:

Humils de genolls cayent  
al adorarne ab amor  
de mirra, d'incens y d'or  
oferim las presentallas  
qu 'el qu' ha nascut entre pallas  
de tot l'orbe es lo senyor.

(Escena XIX, acte I)

A l'última escena arriben Rabaquet i Patacot al portal de Betlem, esbufegant. Sant Miquel apareix de nou i exclama que “De vostre grandesa en lley / y barrejats entre ‘l poble / humil de genolls s’ hus doble / reys, davant de vostre Rey.” I un “¡Hossnna en las altura, / Hossanna á tu, fill de Deu!”

L'obra finalitza amb un cor de pastors i bengales, després que Silvi els animi a adorar el nen Jesús i que Patacot respongui amb un “Ja t’entenç: tu vols cansó: / siguemhi: soni la gralla”:

Tres Reys aquí ‘s trovan  
vinguts d’Orient  
per adorá y veurer  
aquest nou portent.  
Pastors y sagalas  
vehins de Betlhem  
correu, viniu,  
vehins de Betlhem  
veureu com l’adoran  
aquestos tres Reys.<sup>559</sup>

---

<sup>559</sup> Els versos “Pastors y sagalas / vehins de Betlhem / correu, veniu, / vehins de Betlhem” corresponen a la nadala popular “Els Reis d’Orient.” Víctor Balaguer s’hi referia el 1882 a l’article “La Nit de Nadal á Catalunya”: “Seduheix, per exemple, gracias á son colorit y senzillesa la cansó de *Los tres reys*, que mellor se podria titular *La estrella*, continuada en las *Cansons de la terra*, escullida colecció de cansons publicada per D. Francesch Pelav Briz.” *La Ilustració catalana*. núm. 77, 30/12/1882, p. 371-374. L’expressió “pastors i sagales”, d’altra banda, es reproduïx també en *villancicos* tradicionals en espanyol o en aragonès.

## 4.6. El teatre fantàstic

### 4.6.1. *Los quatre pecats. Comèdia de màgia lírica baillable en 1 acte, dividit en 6 quadros (1876)*

Es tracta d'una comèdia de màgia extensa, escrita en heptasíl·labs el 1876 i musicada. L'obra no va ser impresa i a la BPA se'n conserven dos manuscrits (Arús VII-25), un d'autògraf escrit en fulls reciclats d'una publicació de la Societat del Born, amb el nom de l'autor i amb l'anotació de "19 juny 1876." El segon és una còpia de representació amb lletra rodona i signat amb una filigrana, amb la datació de 1876 i amb la descripció de l'obra, en qual hi ha ratllat i substituït el nombre de quadres, que passa de cinc a sis. També conté el nom de dos dels actors del repartiment, Enriqueta Echenique i Rafel Ribas.

A l'AB se'n conserva una còpia manuscrita (1061), amb cal·ligrafia semblant a la d'Arús, també amb la data de 1876. Al llistat d'obres llistades per Arús (Arús II-C2/316), un full aprofitat amb l'encapçalament imprès d'una "Salutació fraternal" del Venerable Mestre de la Lògia Avant), hi apareix el títol, però sense cap referència a la data d'estrena.

Galofré va indicar que va ser escrita "entre els dies 19 al 23 de juny de 1876" i estrenada a l'agost d'aquell any al Teatre del Bon Retiro.<sup>560</sup> Elías de Molins recollí el "Somni fantàstich", tal i com apareix al *Catàlech General* de la BPA, igual que Tubino, però no apareix citada a la resta d'estudis sobre teatre català.<sup>561</sup>

Per altra banda, el número monogràfic de *La Renaixensa* de gener de 1877, a l'apartat "Obras Catalanas", inclou "Los quatre pecats. Comedia de espectacle estrenada al Bon Retiro" a la secció d'obres anònimes, junt amb *L'home de la dida*, també d'Arús, per bé que *Lo barber de rentamans* sí apareix atorgada a l'autor.<sup>562</sup>

Quant al títol, cal apuntar que n'existeix un altre de molt semblant i contemporani, la sarsuela *Los Set pecats capitals: comedia de màgica en quatre actes y en vers*, de Narcís Campmany i Pahissa i Andreu Brasés, que va ser estrenada al Teatre Novetats el 1873 i que va ser editada en diverses ocasions.

---

<sup>560</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 290.

<sup>561</sup> *Calàlech General*, p. 614; A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 174. F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literari*, (Edició de Pere Anguera), p. 628.

<sup>562</sup> *La Renaixensa*, núm. 1, 15/1/1877, p. 45 i 49.

*Els quatre pecats capitals* es va estrenar el dimecres 5 de juliol de 1876, però unes quantes setmanes abans ja estava anunciada en alguns periòdics, junt amb *La Ventafochs* també d'Arús i una altra comèdia de màgia:<sup>563</sup>

Estan en estudio la màgia en un acto y en verso *Los cuatro pecats capitals*, *La llanterna màgica*, viaje imaginario en tres actos, *La ventafochs*, en tres actos tambien de màgia, basada en el cuento popular que en Italia se conoce por la *Cenentola* y en Francia por *Cendrillon*, *Lo tamboriner*, en un acto, y otra tambien de màgica basada en una obra de Paul de Koch.<sup>564</sup>

El 28 de juny diversos diaris anuncien l'estrena de l'obra al Teatre del Bon Retiro. *La Gaceta de Barcelona*, dirigida per Josep Roca i Roca, informava que s'havia d'estrenar: “el próximo sábado probablemente se estrenará en el Teatro del Bon Retiro.”<sup>565</sup> En aquesta ocasió es fan ressò de l'estrena el *Brusi* i *La Campana de Gràcia*, aquest també dirigit per Roca, periodista i dramaturg que en fa una bona promoció:

Dissapte tindrà lloch en el Teatro del *Buen Retiro* l'estreno d'una comedia de màgia titulada *Los cuatro pecats* lletra de un aplaudit autor y música d'un que acostuma ferho molt bè. / Ma noy de *Buen Retiro*! No acaban may'l humor. / Bè es clar [que] la coqueta no vá mal, mal los hi está 'l dirho. / ¿Qué han de fer sino complaure al públich que 'ls afavoreix?<sup>566</sup>

La empresa del Teatro del Buen Retiro va á poner en escena las obras catalanas en tres actos “Lo tamboriner” y “La llanterna màgica”, adornada ambas con bailes, en los que tomará parte la primera bailarina señorita Battú. [...] Esta semana estrenará tambien la compañía de dicho Teatro otra produccion titulada, “Los cuatro pecats.”<sup>567</sup>

Un cop es va estrenar, no en el dia que estava previst, sinó una setmana després, *Els quatre pecats capitals* no va rebre una bona crítica, que sí que van merèixer els actors. *Crònica de Catalunya* posava l'accent en el fet que no era “admissible” l'acció d'una comèdia de màgia en l'època actual. La d'*El Correo de Teatros* a la secció “Teatros de verano”, per altra banda, i en un sentit semblant, no acceptava un argument que considerava “una manera harto difusa” i que contrastava “sobremanera la parte fantástica con los trajes y usos moderno”:

El miércoles se estrenó en dicho teatro una producción catalana, titulada: *Los quatre pecats*, cuyo autor trató de desarrollar un argumento fantástico haciendo pasar la acción en la época actual, lo que no es admisible. Otro autor con mayores elementos hizo lo propio hace algunos años y el éxito no correspondió tampoco á sus esperanzas. Si el señor de *Los quatre pecats* hubiese recordado el éxito de *Los infiernos de Madrid*, de seguro no hubiera escrito su obra. Del desempeños nada queremos decir, pues á poco

<sup>563</sup> J. MALUQUER, *Teatre català. Estudi històric-crítich*, 1878, p. 42-43, com ja hem vist equiparava algunes comèdies de màgia amb el gènere bufo. Joan Maluquer.

<sup>564</sup> *El Correo de Teatros*, 10/6/76. Dies després, aquest mateix diari informava que l'obra estava en preparació: “La semana próxima debe estrenarse en el favorecido teatro del Buen Retiro, la nueva produccion de màgiaailable *Los set pecats capitals*, que se está ensayando con la mayor actividad.”

<sup>565</sup> *La Gaceta de Barcelona, Barcelona*, 28/6/76, p. 4471

<sup>566</sup> *La Campana de Gràcia*, núm. 336, Barcelona, 28/6/76, p. 2.

<sup>567</sup> *Diario de Barcelona*, 28/6/76, p. 7450.

lucimiento se prestaba una obra de las condiciones de la que nos ocupa y necesaria en todo caso de otro teatro distinto del en que se ha presentado.<sup>568</sup>

Los cuatro pecats, pieza fantástica en un acto, que se estrenó el último miércoles, encierra un pensamiento altamente filosófico; pero desarrollado por su autor de una manera harto difusa, y sobre todo y especialmente chocando sobremana la parte fantástica con los trajes y usos modernos, no tuvo buena acogida por parte del público, sin embargo de los esfuerzos que hicieron la Sra. Echenique y el Sr. Riba para dar á la obra una buena ejecución.<sup>569</sup>

Als manuscrits figura un repartiment amb actors que habitualment representaven obres d'Arús i d'altres no descrits o no desxifrats:

Satanás:           Enriqueta Echenique  
Dolores:           H. M.  
Felipe:            Rafael Ribas.  
Ricardo:           –  
Tres ó quatre joves

Transcorre a Barcelona a l'època actual. El primer quadre s'inicia en “Una habitació mes que modesta pobre.” La descripció de l'escenari també indica que hi ha d'haver “al fondo dreta arcoba, las cortinas caygudas ocultan un lletet de ferro. Un armari, dos espasas escrehuadas á la paret, una taula, una cadira y en primer terme un gran silló de cuyro.”

A la primera escena Felip i Ricardo discuteixen pel fet que el protagonista ha anunciat que es casa l'endemà, i no vol sortir amb la colla d'amics que l'esperen. Felip es manté ferm malgrat els retrets del seu company, que ben aviat apareixerà descrit com un model de “calavera” vuitcentista:

Ricardo– Ab aquella?  
Felip– Si, ab aquella.  
Ricardo– Vaya una galan conquista!  
Felip– Quant m'hi caso...  
Ricardo–           (als seus companys)  
                  Una modista!  
Felip– Mes bonica qu' una estrella.

(Escena I)

Ricardo li retreu el fet que es casi perquè considera, paradoxalment dit per un arquetip de cràpula, que “Aquesta calaverada / de volgué qu 'et siga esposa, / t'ensorra noy de valent: / la teva fama es perduda.” I Felip li respon que “Es lo que vuy

---

<sup>568</sup> *Crónica de Cataluña*, núm. 314, 9/7/1876. L'autor d'aquesta crítica dedica un llarg article a l'estrena a Madrid de la sarsuela “lirico-bailable” *El siglo que viene*, de Miguel Ramos Carrión i Carlos Coello, que compara amb *La magia nueva*, d'aquests mateixos autors i estrenada anteriorment al Teatre Principal de Barcelona, de la qual considera un auoplagi que va anar seguit d'una important polèmica a la premsa. V. Tobias BRANDENBERGER (Ed.), *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, Verlag Münster, (LIT) Ibéricas 5, 2014, p. 144-148.

<sup>569</sup> *El Correo de Teatros*, [?] retall de premsa conservat per l'autor i que es troba a la BPA.



justament. / Pel passat pogué borrar-me / he comprés qu ‘es necessita...” El diàleg s’allarga amb tota mena de recriminacions envers l’amic que es vol reformar: “Viure en hermita? Dir par[e]nostres...”, “Ab una filla del poble que no menja sino cús”, “Quedo confús, / ab una plebeya, un noble!”, etc.

En aquest sentit, és significativa la resposta de Felip defensant la superació de les classes socials en les relacions amoroses, una idea lligada al progrés i com a signe dels temps que ja hem vist en altres peces d’Arús: “Fora classes es la lley / qu ‘el nostre sigle venera.”

Per contra, davant la defensa de la puresa de la seva xicoteta, Ricardo li adverteix, tractant-lo de taujà, que amb la boda perdrà una oportunitat d’ascens social: “perdrer un tio dels bons / no pel tio, pels millons / que á na tu no ‘t deixarà. / Si aquesta noy tan pura / lo que perts en dot portés.” Per a Felip, és clar, el seu dot és “El tresor de sa hermosura”, un argument escarnit per l’amic, que davant la negativa a poder conèixer-la desisteix i anuncia que “Quedas borrat de la colla.” (Escena I)

Malgrat l’amenaça, Ricardo anuncia un darrer intent per convèncer l’amic perquè no es casi. Davant els amics el reclama perquè “esta nit com despedida / tens de passarla ab nosaltres.” Un oferiment que Felip rebutja amb un “Morí avans fora millor”, i els fa fora: “Allá es la porta.”

A la segona escena Felip porta a terme un monòleg en què valora la situació anterior: “He procurat aguantarme / si bé la sanch me bullia, / una llissó es mereixia / l’havé vingut á insultarme, pro sent amichs era trist.”

Amb l’arribada de Dolores, la promesa, que baixa d’unes escales adjuntes al pis, els dos amants estableixen un diàleg sobre la boda de l’endemà: Felip hi mostra l’entusiasme i el neguit per l’enllaç que s’ha de celebrar en poques hores, mentre que Dolores es manté prudent i fins escèptica i rebutja les proposicions que li fa el promès d’acompanyar-la a la seva cambra aquella nit fins que no contreguin el matrimoni.

Dolores reproduïx el perfil i els tòpics de personatge d’argument romàntic: òrfena, pobra... i cauta, malgrat el tendre sentiment que sent envers el seu promès:

Com no esperar-lo ab afany  
si t’estimo ab tot lo cor.  
Pobre orfaneta oblidada  
al despreci de tothom,  
sens sentir may en mon rostre  
de mos pares los petons,  
sens sapiguer ‘hont se trovan  
per donarlos mon perdó.  
Trista la vida passaba

tota sola ab mon dolor...!

(Escena II)

Dolores evoca com se n'ha sortit malgrat les dificultats del passat i l'abandonament dels pares i recorda l'origen de la creu que duu penjada: “Esta creu, la sola prenda / que varen posarme al coll / al durme á la Santa-Casa / dels que neixen sense nom.” Per a ella, la creu ha estat el refugi durant els anys de dissort: “ella ha sigut mon consol; / quan las penas m'afligian / l'abracava ab tot mon cor, / y al recobrar lo sosego / me la menjaba á petons.” Quan Felip li demana quant temps fa que no recorre a la creu com a consol (que no l'abraça) ella li respon que des que es coneixen.

Per altra banda Felip, que insisteix a trobar més intimitat abans de la boda (“Me parlarás de demá / que si massa això duraba / l'aborria de debó”), també porta a terme una evocació de com va començar la relació i va abandonar la vida de “calavera”:

Desde 'l dia en que vaig veurer  
aquets ulls, aquestos sols,  
soch ni sombra del Felip  
que ab sa vida alcansa un nom  
fentme gala de mos vicis  
que 'ls aplaudia tothom,  
en la ignocencia no creya  
ni qu 'hi hagués virtut tampoch  
que si á mi me resistia  
resistí á n'el meu cor.

(Escena II)

El conflicte latent que avança Dolores és el fet que “Es desigual nostres classe, no podem unins tot dos”, una circumstància que retreu en altres moments de la peça. Malgrat això, Felip li recorda que ell es manté ferm en la promesa i que deixarà enrere a vida que portava a terme anteriorment “per rompre, per apartarmen, / pera viurer de tu aprop”, compromís que ha començat a prendre “renunciant á la opulencia / á las galas y esplendor.” Amb aquest objectiu va deixar “la rica estada / lo palaci sumptuos...”

Aquesta renúncia a l'estatus econòmic és l'al·ludida anteriorment pels seu amic referint-se als recursos i l'herència de l'oncle, a la qual Felip afegeix que ara “res li gasto y fins trevallo... / Trevallá un home com jo!” Una renúncia que ha provocat que l'oncle no li parli –i s'entén que l'hagi desheretat– pel fet que vulgui casar-se “ab una noya que no té dot.” Un trencament per amor amb la seva classe social que exemplifica amb l'única cosa que li resta, el “silló” que hi ha a la cambra, que guarda pel record de la seva mare:

Sentat en ell, fantasia...  
hi tinch uns somnis mes bons...

Als banquetes y á las orgias,  
la meua cuyna respon...  
!Be desde que soch aquí  
ni menos encendrhi foch!

(Escena II)

Felip mostra tothora l'amor envers Dolores i en el diàleg, en què intenta convèncer-la que ha renunciat a tot el que tenia per ella, que roman tot el dia sol des fa un any i s'ha allunyat de les amistats, li recorda que "De tant bon grat me resigno / á un ostracisme forsós." En aquest moment de la conversa, però, l'informa que al pis de dalt hi viuen un conegut seu i la Sol, una ballarina. Les respostes de Dolores a aquestes mostres de resignació i amor sempre són condicionades al matrimoni, i encara s'hi refereix al seu "caracter tan fogós: sempre baralles, desafios..." i la idea que se'n penedeixi "y no 't cansi mon amor."

Per mostrar la resolució al rebuig de la vida passada, Felip li mostra la pobresa del pis, la solitud i les úniques armes amb què compta, referint-se a dues espases penjades que decoren el menjador, i que més endavant apareixeran com un element d'acció en l'obra: "Las armas mira á recó / se las menja lo rovell / y estan negras per la pols."

Quan Dolores li pregunta què faria si els seus amics tornessin, ell proposa com a solució que tanqui i es dugui la clau: "Si dona: me tancas / y m'obras al surti 'l sol. / Aixó serà la ventura / vindrá á obrirme la virtut / tancada, esperantla ab goix. / No't sembla bonica imatge?" Dolores accedeix a la proposta, i s'acomoden fins l'endemà, el dia que han de contraure matrimoni.

A l'escena quarta Felip porta a terme un monòleg en què exposa les seves preocupacions després que la promesa hagi marxat fent la porta amb clau: "Ja ha tancat: m'aplica / lo sistema celular: / se temia la pobreta / que tornessin los companys." Resta convençut que es tracta d'una acció innecessària, perquè "Han sufert las costums meas / un cambi 'l mes radical / Ni' m conech, ni crech que siga / el mateix Felip d'avans." I es reforça amb la idea que, si no restés tancat, seria capaç de resistir qualsevol temptació que es fes present:

Me veig ab prou resistencia  
per res del mon no fer cas.  
Ni Venus vingués aquí  
y se'm posés al devant  
ensenyantme la cintura  
y oferintme de bon grat  
el nectar... ó un altre cosa...  
li diria molt galant

Senyora Venus dispensi:  
no tinch set, no ‘n vuy tastar.  
Y vinga agafarme l’aigua  
y clavarmen un bon vas  
De no creurer ben bé en mi  
la Dolores fa molt mal:  
per ferli veurer voldria  
com Sant Antoni trovam,  
mals esprits fentme ganyotas,  
de dimonis tot voltat:  
¡Ni que ‘es trovés al mitj d’ells  
fins lo mateix Satanás!

(Escena IV)

En el pensament intern del monòleg i fent palesa la fortalesa davant les temptacions, Felip repta retòricament el dimoni: “Jo ‘t desafio: no ‘t temo. / Vina: ‘t crido Satanás!” En aquest moment apareix el personatge de Satanàs a través d’una obertura al sofà, i respon a la invocació emfàtica, ja a l’escena cinquena: “Aqui ‘m tens!” (Escena V)

Després de saludar-se, Satanàs respon a les seves preguntes amb actitud múrria: primerament amb un “Psp!”, quan Felip, sorprès amb l’aparició, exclama “Un home!”, fet que apunta a la ambigüitat sexual del dimoni; quan li demana qui és, respon que “Jo”; aquesta murrieria es repeteix a través de situacions d’equivoc, com quan demana a Felip que el tutegi i aquest li replica l’expressió de desmentiment “Ca!”, replicada amb un “Gos!”; quan li demana la identificació de la “cedula”, el dimoni li recorda que a l’infern no en fan servir i que els humans sí “Perque sou mansos.” Les respostes burletes de Satanàs es repeteixen al llarg del diàleg: quan Felip li requereix com és que ha aconseguit accedir a la casa i busca el lloc secret per on ha entrat, el dimoni li etziba que “No busquis no sigas asa.” Per resoldre la incògnita de saber com hi ha accedit, Satanàs aclareix que “Lo demoni entra per tot.”

Un cop Satanàs ha desvetllat la seva identitat, Felip prossegueix amb preguntes per confirmar que es tracti del maligne: li demana com és que no té cua o ungles llargues, com és que és blanc i educat... a la qual cosa respon que “Es la civilització, qu’ en sa marxar sorpreudent / ha pulit fins al dimoni.” La conversa entre ambdós personatges pren connotacions polítiques en alguns moments, com quan Felip es queixa de la invasió del domicili i pregunta “Donchs els drets individuals?”, i el dimoni respon que “Tú dirás si saps ‘hont paran.”<sup>570</sup> (Escena V)

---

<sup>570</sup> Aquesta crítica envers el poder polític la podem veure en altres situacions, com quan Felip li demana com és que no té les ungles llargues i el dimoni li respon que “Si no hi sigut may ministre.”

Més avançat el diàleg el dimoni li fa conèixer que sap que l'endemà es casarà i li explica els motius de la seva visita i el viatge que ha emprès en sentir que l'invocaven:

Com á descans del tragí,  
de las penas y els afanys  
del Infern, cada cent anys  
jo tinch una nit per mi.  
Pe estar extent de guerra  
fugint de tribulacions,  
esta nit de vacances  
vinch á gosarla en la terra.  
Sent avuy quant se termina  
aquell sigle qu 'es fa etern,  
men hi sortit del Infern  
segons ho tinc per rutina.  
Me trovava molt distant...  
á Turquia: ves si ha horas...<sup>571</sup>

(Escena V)

Satanàs repta amb tots els recursos possibles la seva víctima (li diu covard, li llegeix els pensaments, la humilia...), i li recorda que compta amb tres hores per fer efectius els seus objectius. Quan Felip el vol fer fora, s'adona que Dolores han tancat la porta amb clau. Satanàs desapareix per l'escotilló per pròpia voluntat, però abans anuncia l'advertència que Felip cometrà, en una hora, els quatre pecats capitals del títol de l'obra:

Un 'hora impulsat per mi,  
basta perque assessinis  
perque embrutit la terminis  
entre donas, joch y vi.  
Guanyaré, tinch bona estrella:  
com á premi de conquesta  
me reservo á la modista...  
D'aquí un 'hora vinch per ella.

(Escena V)

A l'escena sisena Felip torna a realitzar un monòleg en què es mostra convençut que s'ha desfet del dimoni: "Ha fugit per anarsen / ni rastre del seu pas queda." Es mostra convençut que es tractava del maligne perquè reconeix la "pudor de sofre / que lo meu cuarto empudega", i també creu que l'ha vençut i que l'ha humiliat. Per posar de manifest que ha resistit les temptacions es compara amb Sant Miquel pel valor i gentilesa que ha mostrat, exhibint una actitud de supèrbia –un altre dels pecats capitals–, i tot seguit fa servir una imatge bíblica per evidenciar que no hi tenia res a fer:

---

<sup>571</sup> Felip li respon, respecte a la situació a Turquia: "Ja haurás vist las estisoras / ab que s'ha mort lo sultan!", en una referència a la situació política a Turquia, en què el sultà Abdul Hamid II va haver de cedir a la pressió del grup Joves Otomans i fer viratge pro occidental. D'aquest diàleg convé destacar també la resposta davant la insistència del dimoni, que per seduir-lo li diu que "Estich a las tevas ordres": Felip li respon "Soch enemich de desordres / y no hi nascut per guerrero."

Comprench que tentés á Adam  
qu ‘el pobre home fora d’Eva,  
si volia matá ‘l rato  
no tenia mes que bestias.  
Pero á mi que las sé totas?  
es una insigne torpesa.  
¿Y ha marxat amenantme?  
Ni vuy pensarhi siquiera...

(Escena VI)

Però quan es decideix a posar-se a sopar per celebrar-ho (“mentres que se passa l’hora / que ‘l dimoni ha dat de terme”), truquen a la porta. Es tracta de nou de Satanàs, vestit de dona, que es fa passar per la veïna, Sol, que pica per demanar llumins. En mirar pel forat del pany veu “qu ‘es maqueta” i que va vestida “á la lleugera”, però tot i així, temorenc per la proximitat de la Dolores, no l’obre. El Satanàs femení aconsegueix, però, entrar amb un canelobre. La veïna el sedueix i a la vegada qüestiona la seva virilitat (“¡Home ‘l que permet que’l tanquin...”), el provoca i li retreu la pobresa del pis. Felip rebutja el suggeriment de la veïna de convidar-lo a sopar en veure que només té aigua i uns rosegons de pa: “Servey per servey li pago / vosté ‘m dona llum de franch, / donchs lo sopar que tenia / nos partirem com germans”; i tot seguit la veïna-Satanàs marxa, i resta de nou sol portant a terme un monòleg a la vuitena escena i es debat en el dubte sobre les temptacions que se li plantegen:

Es molt maca! En altre temps  
hi hauria passat l’estona...  
Ara ja no dech permetrho:  
Si ho sabia la Dolores...  
La prudencia m’aconsella  
qu ‘aseguri bé la porta.

(Escena VIII)

A la següent escena apareix de nou Satanàs vestit de dona, que li retreu que intentés tancar-li la porta. Felip li planteja que “La seva conducta estranya / me pasma y m’admira en gran. / Si preten que la respectin...”, a la qual cosa el dimoni respon que es tracta d’“Un sermonet de moral.” Quan Felip li adverteix que “La prendran per qualsevol / per una...”, ella li posa la mà a la boca “ab coqueteria”: Felip s’ha de disculpar amb un “Per un instant. / Un descuyt...”, o dit d’una altra manera, pel contacte amb el pecat capital de la luxúria. Poc després el convida a seure a taula amb ella (“no crech fassi cap mal”), el tempta amb comentaris sobre la relació que manté amb la promesa (“haurá promés ser constant, / no mirar per ré á cap dona... / y ximpleries iguals.”) i aconsegueix que Felip accepti una copa de vi i una altra fins embriagar-lo.

El Satanàs-veïna explica aleshores a Felip que si es casa tindrà un futur desgraciat: “Tinch lo deber de privarte / que no cayguis al parany: / serás infelis si ‘t casas” i que “T’has de torná insoportable / rondinayre, avaro, estrany...” En dir Felip els versos “¡Té de ser molt divertit / veurer lo que ‘m passarà!” el dimoni fa aparèixer el quadre segon: es tracta d’una il·lusió en el temps en què Felip es veu en una escena futura, indicada com a fosca, casat i amb fills, envoltat de pobresa, amb els fills afamats que ploren i en què es mostra violent envers la futura muller.

Al tercer quadre i escena desena Felip torna a trobar-se amb la veïna, Satanàs, que el condueix al quadre següent amb aquests versos:

Si lo quadro qu ‘ara has vist  
un moment no mes comparas,  
ab aquells tan plens de vida  
que tants cops t’han fet gosarne,  
maleheixes fins l’instant  
en que vas pensar casarte:  
enque del passat fent trossos  
ton porvenir te jugabas.  
Concentra ton pensament  
los teus ulls no obris encare,  
y en lo fondo de ta pensa  
s’hi dibuixará admirable,  
desllumbrant, un altre quadro:  
lo contrast del qu ‘has vist ara.

(Escena X, quadre II)

En aquest nou quadre d’il·lusió apareix un jardí amb parelles joves que ballen i una orquestra, que al poc desapareixen. Felip i Sol, en restar sols porten a terme un diàleg en què se celebren el greuges del matrimoni:

Felip– Jo t’estimo t’idolatro!  
Jo á tu sols vuy estimar...!  
Enrera lo matrimoni...  
Satanàs– Torna á se ‘l Felip d’avants  
Felip– Si ‘m casaria ‘m moriria...  
jo vuy viurer, tinch trent ‘anys...  
Dom lo nectar de tos llabis,  
dom la vida en un abrás.

(Escena X, quadre IV)

L’embriaguesa i fantasia de Felip es trenca quan truquen de nou a porta i la veïna-Satanàs adverteix que es tracta d’un amant que la ve a buscar (“Es el meu cosí un gelós”). Després que el dimoni fa que s’amaga rere la cortina, Felip porta a terme un monòleg en què es posen de manifest els sentiments que graviten entorn de la ira i la supèrbia:

Las donas quan son bonicas  
y son alegres de cap  
tenen totas mes parents  
que coneixense en Xarau.  
Jo també quant la corria,  
de cosi si 'n via estat!  
[...]  
L'amagarte no vé a cas...!  
Ni que sigui en Xafarrocas,  
á n'aquí no hi pot entrar;  
y si entrava ab una empenta  
rodava l'escala avall.  
D'aquestos cosins m' en menjo  
deu o dotze per dinar.

(Escena XI, quadre IV)

Després que el fals cosí insisteixi a trucar a la porta i de reptar-se mútuament (“Ell es cosi? Jo soch oncle...”, i Satanàs “Després de matar á ella, / ab vosté faré altre tant.”), el dimoni-amant obre la porta d'un cop i a l'escena dotzena se celebra un duel, no exempt de situacions còmiques que posen en entredit el caràcter grotesc dels clixés romàntics: en trencar la porta Felip reclama que “Ja li portaran lo compte / del que costi de fuster”; o bé el fet que Felip anomena “Gutierrez” el dimoni (com es denominaven els policies municipals amb to degradant) i aquest li respon “Me dich Torres.”<sup>572</sup>

Un cop dins Satanàs aconseguix que Felip torni a recaure en un altre dels pecats capitals, que emprengui les armes i porti a terme la simulació d'un acte homicida. Per aconseguir-ho l'ofèn i el desafía, malgrat que la víctima “hagi jurat no empunyar armas.” El recurs que manté amagat i que anuncia molt abans és agredir-lo amb una sola bufetada, davant la qual Felip perd els estreps i sentència amb grandiloqüència que “No soch jo, que busco 'l crim, / lo crim á buscarme ve!” El duel, dut a terme amb les espases decoratives de l'habitació, es resol amb la ferida mortal i fingida amb espasa al cosí-dimoni, fet que provoca la desesperació i la culpabilització de Felip.

En aquest sentit, a l'escena tretzena Felip es debat en el temor que es descobreixi el crim que ha comès; es desfà de les proves i amaga el cadàver, i mitjançant el monòleg responsabilitza la veïna, que ha desaparegut, de ser la inductora de l'homicidi:

So perdut: no té remey.  
Ja me trovo altre vegada  
de lo crim en la pendent:

---

<sup>572</sup> El fet que empri aquest cognom podria obeir al fet que un Ramon Torres va publicar a *La Pubilla* (29/12/1867), un escrit en què retreia a Rossend Arús que no complís un compromís comercial que havia establert amb ell. Per aquest motiu Arús va demanar a Frederic Soler que li publicués la rèplica a aquesta carta ofensiva, que va ser publicada a *La Pubilla*, núm. 32, 12/1/1868, p. 2.



ja 'm sento com la rodolo,  
 al seu fondo, ja m'hi veig.  
 Mes la culpa no ha estat meva...  
 ¿Perque 'm deixabau Deu meu?  
 ¡Aqueixa dona malvada  
 ha atentat contra 'l meu bé:  
 del camí de la virtut  
 pera sempre me 'n ha tret...!  
 Y mentres que jo, per ella,  
 fins assassino inclement,  
 l'amagatall no abandona,  
 ni deixa sentir sa veu.

(Escena XIII, quadre IV)

La solució se li apareix en forma de Miquel, el company “calavera” que apareixia a la primera escena. Però es tracta de Satanàs transfigurat, que simula que arriba embriac i celebrant que s'ha convertit en milionari. Apareix cantant una lletra a l'escena catorzena:

–Digam, digam, Serafi...  
 –Lo que mes tu vols tenir  
 –Si m'escoltas ho sabrás  
 No es la gloria del amor  
 no es la dansa ni 'l festí  
 ni l'encantadora flor  
 ni las auras del jardí  
     no, no  
     no, no  
 –Donchs que t'agrada, si...?  
 –Lo que 'm dona ilusions bellas  
 lo que m'es m'agrada á mi  
 es que prop de mas aurellas  
 trincar l'or ne senti aixi...!  
 Drinch, drinch  
 Drinch, drinch  
 Te aquí lo que mes m'agrada a mi.<sup>573</sup>

(Escena XIV, quadre IV)

Felip creu haver trobat la solució amb el seu amic, pel fet que podrà convèncer-lo que es dugui el cadàver al seu domicili. Miquel, que es vanta d'haver esdevingut ric, li refrega encara la conversió a la vida de casat i la pobresa: “Avans la ballabas grassa... / ara 'ts pobre... y jo só rich... / Es el mon que dona voltas... / com ara 'm dona aquet pis...” Després que s'adorm el fals embriac, Felip el desvetlla i li explica la situació com una confidència, i li demana de traslladar el cos al seu pis. Però Miquel-Satanàs,

<sup>573</sup>Aquests versos guardem molt paral·lelisme amb el poema-rondalla de Víctor Iranzo i Simon “La flor de lliri blau”: “Un vellet se li acosta / ja la llum posta: / Al pobre una almoyneta, / bona animeta. / –No tinch moneda solta; / una altra volta. / Digam, digam hon para / la flor més rara, / la que busque ab deliri, –la flor del lliri.” Publicat a la compilació *Les Cent millors poesies de la llengua Catalana* per Ernest Moliné i Brasés, Barcelona: Antoni López Impressor, [s.a.], p. 241.

que no s'hi avé inicialment, hi posa com a condició que li pagui “cent duros” (“Los vuy contats ¿Saps? Drinch, drinch”). Mitjançant aquesta estratègia el dimoni el fa participar en una juguesca: li deixarà els diners si guanya a les cartes, però si perd haurà d'entregar l'anell que li va donar la mare, de gran valor sentimental. En perdre l'anell, Felip encara vol continuar jugant una altra partida, ja immers en el deliri del joc (“Tornemhi!”) i quan Satanàs li demana què més té per perdre li respon, furiós, que la vida. (Escena XIV, quadre IV)

Abans que s'iniciï la segona partida Miquel sent la veu de Dolores, moment en què desapareix Satanàs; també desapareixen la veïna amagada i el cadàver que romania al llit, i tots els objectes alterats tornen a la situació anterior, fins l'anell de la mare que havia perdut poc abans a les cartes.

A l'escena quinzena arriba Dolores, estranyada que no la rebí sent el dia del casament, i pel fet que ha sentit crits i sap que el seu promès resta tancat amb pany i clau. A la següent escena Felip apareix distret, trastocat i desconcertat pels canvis dels objectes del pis i les desaparicions sobtades. Dolores observa que es troba pàl·lid i tremolós. En un nou monòleg Felip reflexiona sobre tot el que creu que li ha passat, i lliga caps:

Tot obra de Satanás  
que s'ha divertit ab mi  
M'ha vensut dech confesarho.  
Los quatre pecats qu 'ha dit  
los he comés ab una hora:  
escandol, locura y crim!  
(procurant recobrar la calma)  
Que no conegui aquest angel  
la vilesa en que m'abrich.

(Escena XVII, quadre IV)

Al diàleg de l'escena divuitena Dolores indica amb estranyesa tot allò que troba de diferent en l'actitud de Felip, i li demana amb qui parlava poc abans que ella arribés. En aquest moment Satanàs apareix de cop assegut al sofà i rialler, i respon que “Ab mi.” A l'escena següent Satanàs anuncia que ha vingut per emportar-se Dolores: “Has perdut, no ho negarás. / Vinch per ella com t'he dit.” I immobilitza Felip al sofà per impedir-li que pugui fer res (“Semblas ara un academich, / en lo seu silló dormint.”).

Quan sembla tot perdut per a la parella, Dolores ensenya el penjoll amb la creu que porta des de petita, i foragita el dimoni, que amenaça de tornar-hi en un diàleg propi dels pastorets:

Dolores– Ah, la creu...  
 que m’ha salvat dels perills!  
 Satanas– (apartantsen violentament. Felip queda llibre)  
 ¡Mala sort, se m’ha escapat!  
 Y ‘m cridan! No m’entretinch...  
 (á Felip)  
 Infelis de tu, si ‘t trovo  
 quan al mon torni á venir!  
 (s’ensorra per l’escotilló)  
 Felip– D’aquí cent anys? Tant de bó!  
 (Escena XVII, quadre IV)

Quan Dolores demana què era tot allò que havia passat, perquè no havia entès res de l’embolic, Felip li respon amb aquests versos a manera d’aforisme: “Ab el dimoni no hi juguis, / vol dir tot, ves si es sensill.” Tot seguit es dona pas al cinquè quadre, en què:

“apareix entre nuvols d’or la diamantina porta d’una riquíssima mansió. Es la de la felicitat. La porta s’obra de bat á bat pera donar pas á la virtut y allavors se veu l’interior de la morada mitj de la que y sobre d’un alt pedestal hi ha la Felicitat. En los dos anguls apoyantshi hi han la Virtut y la Puresa. Nimfas rodejant lo grup. La matrona que simbolisa la virtut s’adelanta y diu los versos següents.”

La Virtut apareix a la darrera escena amb un missatge final, seguida del comiat dels personatges amb to d’humor, amb ball de nimfes i bengales, i en què el dimoni demana l’aplaudiment i la complicitat del públic:

Virtut– No: vol dir qu ‘el qu ‘es fidel  
 á la virtut y puresa,  
 sentne pobre, te riquesa:  
 virtut al mon, viu al cel.  
 Felip– (á Dolores)  
 Perdonam per lo de avuy  
 Dolores– (senyalant al publich)  
 Digas qu ‘aquet te perdoni  
 Felip– (dirigintse al publich)  
 No ‘ns envihin al dimoni!  
 Satanas– (trayent mitj cos p ‘el escotilló)  
 Si aplaudeixen... part hi vuy.

#### **4.6.2. La llanterna màgica. Viatge imaginari en 3 actes, dividits en 13 quadros, en vers català i un grapat d'idiomes (1876)**

Es tracta d'una comèdia extensa i situada a la Barcelona contemporània. Està escrita en versos heptasil·labs i té com argument un viatge imaginari en un fals aparell transportador que organitza la família i altres personatges perquè Bernat, el protagonista, deixi estar les seves obsessions (“manies”) i permeti a la filla casar-se amb el seu xicot. Com hem vist, Arús havia fet servir la imatge de la “llanterna màgica” en les revistes polítiques.

A la BPA existeixen dos manuscrits d'aquesta obra (carpeta Arús-VII 24). Un d'autògraf, en plec de paper reaprofitat en els fulls de diverses publicacions i enviaments, amb l'anotació de la data de 23 de maig de 1876. Un altre manuscrit amb lletra rodona de copista i amb signatura de “Fiol”, amb anotacions d'algunes dates a diversos dels actes (del maig del 1876 al 8 de juny de 1876).

El manuscrit autògraf està escrit sobre paper aprofitat de cartes impreses amb segell i signatura de R. A. A. per a la subscripció de la Biblioteca Ambos Mundos (Barcelona, Monjuich del Obispo, bajos), amb diferents noms de destinataris.<sup>574</sup>

Aquest manuscrit també conté fulls pertanyents a la Societat del Born, sense data; però en què apareix Sebastià Junyent com a president. Aquests fulls contenen algunes notes al marge que podrien correspondre als actors que havien de representar *La llanterna màgica*: com “Peseta”, nom que apareix a les notes manuscrites d'Arús sobre les seves facècies d'adolescència i altres que coincideixen amb els dels personatges de l'obra: Bernat, Rafael o Rita.

Existeixen també dues còpies manuscrites a l'AB: es tracta dels ms. 1026 i del ms. 263/3.<sup>575</sup> El primer és una còpia amb cal·ligrafia semblant a la de l'autor, tot i que no està signada. S'hi indica que es tracta d'una obra original i amb la datació de

---

<sup>574</sup> S'hi anuncien *Cuentos fantásticos* [1880] i *El fraile*, versió castellana de León Compte, Juan Pons editor, 1870, amb 8 làmines de Eusebio Planas.

<sup>575</sup> Per altra banda, existeix a l'AB una còpia destinada a la representació amb el títol *La llanterna màgica: humorada en vers, en 2 actes y 9 quadros*. Es tracta del ms. 343, amb lletra rodona i de diferents mans, amb el nom del copista “Xibirons.” Es tracta de l'obra homònima estrenada el 1892 de Juli Francesc Guibernau, amb el pseudònim “C. Gumà”, que en ocasions signava amb el nom de Celestí Gumà.

1876.<sup>576</sup> S'hi assenyala que l'acció és contemporània passa a Barcelona. Pel que fa la pronunciació, s'hi comenta:

Tot lo que es catalá está escrit tal com deu pronunciarse, tal com sona, lo mes aproximad posible usant com se veurá de l'ortografia catalana y prescindint per complet de las sevas respectivas.

El segon manuscrit que es conserva a l'AB, el ms. 263/3, segueix el repartiment i les indicacions dels manuscrit anteriors indicats. S'hi indica que és original d'Arús i no conté la signatura del copista. Es tracta d'una còpia amb lletra rodona i amb acotacions de color vermell del copista de moltes obres d'Arús que romanen a la col·lecció de l'AB.

Jordi Galofré va indicar que existia el ms. 25 d'aquesta peça i que va ser escrita entre els dies 10-23 de maig de 1876, però no va localitzar cap referència a la data d'estrena. Un dels manuscrits apareix citat al *Catàlech General* de la BPA (1895) amb les indicacions “La llanterna mágica. Comedia en tres actes. Vers catalá. Ms. Original.”<sup>577</sup> L'obra també és citada per Elías de Molins, però no n'indica la data ni el lloc on va ser estrenada. Al llistat d'obres recollides pel propi Arús no apareix tampoc cap referència a la data d'estrena.<sup>578</sup>

Ni Tubino ni Curet mencionen aquesta obra, i això que el darrer inclou un apartat a les comèdies de màgia, i recull, per exemple, *La llàntia meravellosa* de Conrad Colomer.<sup>579</sup>

El *Diario de Barcelona* informa el darrer dia de maig de 1876 que l'obra s'havia d'estrenar tan bon punt es comptés amb el permís governatiu per iniciar la temporada d'estiu:

Pedida autorización para dar funciones en el teatro del Buen Retiro, el señor Gobernador de la provincia ha dispuesto que antes de concedérselo á la empresa un facultativo pase á inspeccionar el local, para asegurarse de su solidez. Informada favorablemente dicha autoridad, ha autorizado que el Buen Retiro inagure sus funciones el 3 de junio, desde cuya fecha la empresa ofrece función diaria, habiendo admitido para poner en escena las obras de espectáculo de los señores Arús y Feliu y Codina, tituladas «La llanterna mágica», «Lo Tamboriner» y «La venta fochs.»<sup>580</sup>

---

<sup>576</sup> Les dades que aporta la fitxa digital indiquen que es tracta d'una “Còpia de representació. A la part superior del f. 58v, data: 1876. Paper pautat. Acotacions de l'autor en una lletra més petita i entre parèntesis. Text a dues tintes: negre, pels diàlegs, i vermell, per les indicacions escèniques.”

<sup>577</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 289-290. *Calálech General*, p. 614. El títol també apareix citat al *Diccionario Enciclopédico de la Masoneria*, p. 8, a l'entrada corresponent a Rossend Arús.

<sup>578</sup> A. ELÍAS DE MOLINS. *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 175.

<sup>579</sup> F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*; F. CURET, *Història del Teatre Català*, p. 181-183 i 244; Rafael TESIS, “Un procés literari a la Barcelona vuitcentista”, *Serra d'Or*, número 1, octubre 1959, p. 2.

<sup>580</sup> *Diario de Barcelona*, 31/5/76. *La Impremta* del mateix dia reproduïx una informació similar.

El 10 de juny se n'anunciava la preparació, definida per *La Crónica de Cataluña* com una “comedia-baile de espectáculo”, i *El Correo de Teatros* s'hi referia junt amb altres dues obres més d'Arús:<sup>581</sup>

En el teatro del Buen Retiro se va á poner á escena, según noticias, á mediados de la próxima semana, una comedia-baile de espectáculo que se titula, *La llanterna mágica*, y ha sido escrita expresamente para dicho teatro por un joven autor.<sup>582</sup>

Setmanes després, el 28 de juny, el *Diario de Barcelona* s'anuncia l'estrena al mateix teatre de la *La llanterna màgica*:

La empresa del Teatro del Buen Retiro va á poner en escena las obras catalanas en tres actos “Lo tamboriner” y “La llanterna mágica”, adornada ambas con bailes, en los que tomará parte la primera bailarina señorita Battú. [...]Esta semana estrenará tambien la compañía de dicho Teatro otra produccion titulada, “Los cuatro pecats.”<sup>583</sup>

A mitjan juliol, però, diversos diaris encara anuncien la preparació de *La llanterna màgica*, juntament amb l'obra de Feliu i Codina:

En el Buen Retiro han empezado los ensayos de la nueva producción cómico-bailable titulada *La llanterna mágica*.<sup>584</sup>

La empresa del Buen Retiro no se dá punto de reposo. Aun debe estrenarse «Lo Tamboriners» y ya han empezado los trabajos para poner en escena «La llanterna mágica,» obra de tres actos y de grande espectáculo que se estrenará luego que terminen las representaciones de la primeras.<sup>585</sup>

Fins als darrers dies de juliol no es torna a parlar d'aquesta obra, encara en assaig al Teatre del Bon Retiro junt amb una peça de Ceferí Tresserra que Arús traduirà posteriorment i d'altres peces en “estudi”:

El teatro del Buen Retiro [...] En el propio teatro están en ensayo para ponerse en escena dentro de breves días la pieza dramática titulada *Las máquinas de coser*, la catalana *La Torre dels misteris* y la comedia fantástica *La llanterna mágica*. [...] están en estudio las zarzuelas *Las nueve de la noche*, *El planeta de Venus*, *El proceso del Can-can*, *El Marsellés*, parodia de la *Marsellesa*, *El Vizconde*, *Los Brigantes* y alguna otra no representada en Barcelona.<sup>586</sup>

Finalment, esgotada la temporada d'estiu, el dia 25 d'agost s'anuncia que per manca de temps es posposa la representació de *La llanterna màgica* per a la temporada de l'any següent:

---

<sup>581</sup> *El Correo de Teatros*, 10/6/76, informa que “Estan en estudio la mágia en un acto y en verso *Los cuatro pecats capitals*, *La llanterna mágica*, viaje imaginario en tres actos, *La venta fochs*, en tres actos tambien de mágia, basada en el cuento popular que en Italia se conoce por la *Cenentola* y en Francia por *Cendrillon*, *Lo tamboriner*, en un acto, y otra tambien de mágia basada en una obra de Paul de Koch.”

<sup>582</sup> *La Crónica de Cataluña*, núm.267, 10/6/1876, p. 2.

<sup>583</sup> *Diario de Barcelona*, 28/6/76, p. 7450.

<sup>584</sup> *Gaceta de Barcelona*, 12/8/1876.

<sup>585</sup> *Gaceta de Barcelona*, 25/7/1876.

<sup>586</sup> *El Correo de Teatros*, 29/7/76.

Por falta de tiempo material no puede ponerse en escena en el Buen Retiro durante la presente temporada la producción cómica-bailable «La llanterna mágica», cuya representación se deja para el próximo año.<sup>587</sup>

Desconeixem si l'obra es va estrenar finalment als teatres d'estiu del passeig de Gràcia, o si bé va ser representada en algun teatre particular (per entintats com la Tertúlia Catalana o Lo Niu Guerrer). En qualsevol cas, l'existència de les còpies per a preparar la representació apunta a la idea que si més no l'obra va ser assajada.

El repartiment de l'obra és el següent:

Rita / Rosa / Laya / Bernat / Peret (Pepet) / Rafael / Tomás / Llopis / Manel / una ballarina / cos de ball / comparsas<sup>588</sup>

L'obra s'inicia en una “Preciosa sala adornada ab bon gust y elegància. Mobles luxosos”, segons les primeres indicacions.

Rita, Rosa i Rafael inicien el diàleg sobre l'estat de salut de Bernat, sobre el qual Rafael resol que no és una qüestió de medicina: “Creguintme la medecina / no hi farà ni poch ni molt / y's compren be qu' aixis siga / porque ell no está malalt.” I explica un remei que té pensat per treure Bernat de la descrita per la seva dona com “la ditxosa mania / que'l priva de viure en repós...” (Escena II)

Rafael, promès de la Rosa, ha topat amb l'oposició de Bernat, “que per gendre busca un rich / y que de pobres no 'n vol.” I es mostra decidit a fer una provatura, no sense les prevencions de la futura sogra.

Amb l'arribada d'en Peret a l'escena segona es descobreix, en boca d'aquest personatge, la intenció de suggestionar Bernat mitjançant un viatge imaginari ordit per la família. Jules Verne apareix com inspiració de la pensada de Rafael:

Figuris que jo li porto  
per provar si aixi'l distrech  
una obra d'en Julio Verne;  
que me la pren i la llegeix,  
va d'un cap de món al altre  
travessa tot l'Univers,  
passa'ls mars y las montanyas,  
navega pel firmament,  
y se'n puja á veure'l sol  
y á la lluna de regrés

(Escena II)

---

<sup>587</sup> La Impremta, 25/8/76; *Gaceta de Barcelona*, 25/8/76.

<sup>588</sup> El personatge de Peret canvia sovint pel nom de Pepet al llarg del manuscrit ms.1026, un error que es reproduceix també a la còpia del ms. 263/3. Però al repartiment es manté com a Peret en ambdós manuscrits, així com als dos manuscrits existents a la BPA. Per tal d'afavorir la coherència i comprensió del text, he mantingut el nom únic de Peret al llarg de l'apartat, substituint el nom original quan calia.

Aquest viatge imaginari, segons explica en Peret, el farà “sense moure’l peu, / ni aixecàs de la cadira / y gastantli poch de temps!” Per presentar-li el viatge explica que “Ténen las obras d’en Verne / barrejats entre lo text, / per ferho mes comprensible, / molts grabats, molts ninotets.”

Es á dir qu’ell sortirá,  
á parlantme com se deu  
baixará fins al jardí;  
y al mateix que se’n anés  
cap al Parque á la muralla  
ó á can Tunis á paseig  
Invertinhi un parell d’horas  
recorra l’Europa en pés.

(Escena II)

Peret convenç la filla i la mare dels propòsits d’aquest pla perfectament calculat perquè serà efectiu:

Lo que será, lo qu’es logich,  
lo que per forsa ha de ser;  
atacada sa mania  
de frenta, y resoltament  
cedirá de mica en mica  
y al últim, no te remey  
la fugida á machas dobles  
y seré l’enteniment;  
cop de plors, grans abrasadas...  
y’m callo tot lo demás...

(Escena II)

A l’escena tercera Peret explica a Rafael que compta amb un “tramoyista del Liceo” i un grup de nimfes, dones que ha contractat per formar part de la simulació del viatge del senyor Bernat, i també amb la pròpia oratòria:

L’hi haig de fer cada discurs  
capás d’entretenir, no á ell  
que á la fi es de carn y osos  
sino al Angel Trompeter  
que hi ha al terrat de l’Aduana,  
á n’el marino Marquet  
á n’el negre de la Riba  
á Don Jaume, en Fivaller  
la cara del Rogomir,  
la sirena del Paseig,  
els municipals del nit,  
y demás d’aquesta gent.<sup>589</sup>

---

<sup>589</sup> El “Negre de la Riba”, fa referència un mascaró de proa d’embarcació que va arribar al barri de la Barceloneta cap al segle XVIII. El “marino Marquet” remet a Bernat Marquet, autor d’una continuació de la crònica de Ramon Muntaner, conseller i vicealmirall que intervingué en el blocatge de Mallorca durant la guerra del rei Pere el Cerimoniós contra Jaume III de Mallorca. Una escultura amb el seu nom, “A



També compta amb Tomás i Laia, que en “En três ó quatre llistons / de rús, gabaix, d’inglés / d’italiá, de lo vulguis, / el seu cap tenen omplert.” Aquests dos personatges apareixen a l’escena quarta presentant-se en un barreig de francès i rus, que llegeixen d’un paper:

Laya– Promené... garzon... jantil.

Tomás– Pitof... ¡Aixo array!.. pitof...

(Escena IV)

Amb les disfresses preparades (“De rentá plats á Duquesa” i “De Marqués á majordom...”) entra Bernat a la sala capficat amb les seves cabòries. Es tracta del moment en apareix per primer cop la referència al número set, motiu de les seves “manies” i també un element amb un important simbolisme. Al llarg de l’obra apareixen, en to humorístic, al·lusions a altres números i altres tipus de referències amb pes simbòlic:<sup>590</sup>

A la plassa de San Jaume  
me’n hi vaig fá una estoneta,  
m’obro pas entre’ls mirons,  
me coloco en primer rengla;  
un aucell surt de la gávia,  
volta i balla una miqueta,  
allarga el coll, obra’l bech,  
y un paper ab gracia arrenca  
d’un prestatje que’n te molts,  
de colors de mil maneras  
Paga el preu de la consulta

---

Galceran Marquet” (1851), està situada a la plaça del Duc de Medinaceli de Barcelona. “La cara del Regomir” fa referència a una imatge escultòrica d’origen romà situada a l’Arc de Sant Cristòfol. Amb la transformació de la ciutat de Barcelona a principis del segle XIX en va ser descoberta la façana, que descriu la *Revista de Catalunya*: “Al derribar á principios de este año las dos viejísimas torres que por muchos siglos han existido junto al arco de S. Cristóbal, en la bajada del Regomir, descubrióse con general asombro, empotrada en los gruesos sillares de la derecha, un trozo de fachada, al parecer romana, compuesta de dos arcos ó aberturas redondas, mediadas de una pilastra estriada con toscó capitel corintio, y una ancha coronisa [sic] en cuyo borde superior y verticalmente sobre la pilastra, asomaba una cabecita de adorno, como de león o de hombre, bastante grosera.” *Revista de Catalunya periódico quincenal de historia, ciencias, artes, literatura...* Tomo I, Barcelona: Lib. de Salvador Manero, Imp. de El Porvenir, 1862, p. 388-390.

<sup>590</sup> El simbolisme del número set ha estat present al llarg de la història i en aquest cas convé subratllar que aquest número és molt apreciat a la maçoneria, per la carrega simbòlica i pels antecedents històrics, científics i culturals amb què compta. Ha estat present a cultures com la mesopotàmica, l’hebraica –molt apreciat als corrents cabalístics–, hindú, grecollatina o asteca. El simbolisme de la maçoneria compta amb la suma del triangle amb el quadrat, que fa set costats, i altres aspectes matemàtics valorats al llarg del segle pels quals se’l considera un símbol màgic i religiós de la perfecció. I l’aparició d’aquest número és molt abundant en la litúrgia d’aquesta organització. El pes del seu simbolisme està vinculat, entre altres coses, al fet que es considera que el Déu judeocristià va fer el món en set dies; que a la Terra existeixen set mars; que hi ha set dies de la setmana, set notes musicals o set colors de l’arc de Sant Martí. Un número que també ha originat creences i expressions culturals o supersticions com la idea dels set pecats capitals, les set calamitats, la idea que un gat compta amb set vides, els set genets de l’Apocalipsi o els set inferns descrits per Dante Alighieri a la *Divina Comèdia*.

y emportaten la planeta.  
Ni'm parla ré del que'm passa,  
ni de ma desgracia resa;  
del set no se que'embolica...  
de sorts que'm vindran... de penas  
Lo mateix que la gitana  
que'm costá mitja peseta;  
igual qu'els doctors, sonambuls,  
els qu'endevinan... Res sempre.

(Escena V)

Les cavil·lacions de Bernat giren entorn de la seva dona: “Digueuli que li faltaba? / si no era de tot mestressa? / si no feya'l que volia? si no manva com renya?” Tem que mantingui una relació amb un ballarí, amb qui creu que vol fugir. En un monòleg expressa que no entén com la dona ni tan sols li havia parlat de balls, i arriba a la conclusió que “Está clar com que saltant / l'apetit diu qu'es desperta / y es un ofici que porta / á demunt seu la miseria!” Fins arriba a pensar que la dona l'havia abandonat quan creia estar malalt de tifus. En aquesta ocasió se serveix la figura del famós pilot de globus aerostàtic i desaparegut a Barcelona monsieur Arban, al qual ja m'he referit: “Si el mateix que Mussiú Arban / ves qui sap per 'hont navega...!” (Escena V)

En arribar Rita, la muller, es mostra molest i la rebutja, mentre ella atribueix aquesta actitud a la malaltia que pateix. També discuteix amb la filla Rosa, que s'afegeix a la conversa i que no comprèn l'actitud del pare. Finalment, Bernat marxa atrafegat a una habitació, no sense llençar unes estirabots d'enuig contra la dona: “A n'el jutje en daré part; / avuy dorm á la galera.” (Escena VI) Un cop a soles mare i filla, confien que el viatge imaginari que tenen preparat serà la millor solució per a l'estat emocional de Bernat.

A l'escena novena apareix el majordom Tomás, que fa especulacions sobre l'estanc que adquirirà, a través de Rafael, un cop enllesteixin l'operació del viatge imaginari; però en el moment que es disposa a fer la becaina Bernat el sorprèn dormint i li recrimina l'actitud. Tomàs aleshores li explica, suplicant-li comprensió, que ell abans era ric i que treballava venent espolsadors al carrer Cremat Xic, però que “Ja retirat del negoci / á fi de viurer tranquil / vaig invertí'l capital / per consell del meu cosí / comprant paper de la deuda...”, motiu pel qual va perdre tots els diners i va haver de treballar de criat. (Escena X) En l'explicació, Tomàs contrasta el valor de la literatura popular impresa amb el dels fons de deute:

Mes me valia seguir  
un pensament que tenia.  
A las horas un amich

qu'era impresor de romansos  
de goix y de redolins  
no'm deixava á sol ni á sombra  
per vendram tot l'assortit.  
Si li compro ara no'm vey  
com un mísero infelis  
perque sempre son venudas  
las aucas de redolins,  
y lo paper de la deuda  
com tothom n'está farsit  
no troba si no'l drapayre  
que'n prometi un marvedís.

(Escena X)

Bernat interroga el majordom sobre el que passa a la casa, i concretament li etziba una pregunta en to despectiu referint-se a la dona, que Tomàs forçosament ha de respondre de manera equívoca: “Qui es aquesta fulana / que dintre de casa viu...?” Pregunta davant la qual el criat respon “De fulana no n’hi cap/ aquí totes tenen nom.” (Escena X) En l’embolic de la conversa el senyor acaba acomiadant el criat i fa cridar la Laia, que de camí pronuncia les intencions de complicitat: “Anemhi seguint la beta / segons me diu Don Peret.” (Escena XI)

A l’escena dotzena Laia, que suposem que ha escoltat rere les cortines, segueix la corda a Bernat, tot creant una situació de misteri. Li dona la raó sobre la dèria que la seva muller ha fugit amb el ballarí i crea una atmosfera de conspiració per tal de convèncer-lo que s’avingui a entrevistar-se amb un curandero. En aquesta part del diàleg Arús introdueix la qüestió de la maçoneria, ridiculitzant els tòpics criminalitzadors que li atribueixen:

Laya– Aquí hi ha una societat.  
Bernat– La del dimoni–  
Laya– No ho sé.  
pro'l que'm consta qu'es secreta.  
Bernat– Secreta? reyna del cel!  
¡Els francmasons! Uns que matan...!  
Laya– Si senyor. Doncs son aquets.  
Diu que no mes se dedican  
á com feram perdre gent.  
Bernat– Y ara jo pago la festa.  
Laya– La dona postissa es d'ells  
y ó vosté se torna ximple,  
ó al últim la regoneix  
De tots modos ells hi guanyan.  
Bernat– Esta clar com qu'ella n'es  
¡Quin plan mes endemoniat!  
Volen perdrem ja ho entench.  
Laya– No ho logran si fa una cosa  
Bernat– Quina? Digas.

Laya— Veure ‘hont es  
la mestressa, Donya Rita.  
Bernat— impossible! Com saber...?  
Laya— Molt senzill, á quatre portas;  
á n’aquí ‘l cantó mateix  
si está un sabi, un curandero...

(Escena XII)

Laia el convenç que pot fer localitzar i retornar la dona mitjançant el savi i curandero que “Fins á los morts resucita...”

El savi (Peret) apareix a l’escena quinzena amb “molta gravetat, gran cabellera y molta barba, dú un leviton llarch abrotxat de dalt á baix, casquet vermell ab borla blava, va ab ulleras”, al qual “lo segueix Llopis ab careta de negre y vestit de moro molt estrany.” Bernat articula diverses situacions d’equivoc en entendre, per exemple, quan Peret li diu “Qu’es quedi sol el pacient” i respon “No hi ha ningú que se’n digui. Só en Bernat. / Ah, ya! Perque tinch paciencia.” (Escena XV)

El joc de l’equivoc és recurrent a l’obra, com quan Llopis li fa signes perquè Bernat mantingui el silenci mentre parla el savi-Peret: interpreta pel llenguatge gestual que és mut, i encara, quan veu que l’entén etziba “Qu’es estrany un mut qu’hi sent.” Bernat pren seient tal i com li ha sol·licitat Peret, que realitza un gran discurs amb un recorregut sobre personatges i tònics relacionats amb celebritats literàries, de l’esoterisme o la màgia:

Peret— Jo estich cansat de llegir  
pergamins, petits y grans,  
guardo dintre de las mans  
el passat y’l porvenir.  
Desvaneixo com l’espuma  
al aplicarli una esponja  
els jochs de mans d’en Canonge  
els secrets de Mister Hume...  
del sabi Doctor Garrido  
la xarramenta parlante  
à la cabessa parlante  
que mogué tant de ruido,  
l’armari de Davenport,  
lo sorprendent artifici  
que té lo compte Patrizzi  
l’esperitisme y la mort.  
Y á que seguirli contant  
per convencil a vosté  
que tot lo seu jo ho sabré  
en molt menos d’un instant.  
Perque’m sigui revelada  
la desgracia que l’emplena  
tinch al Marqués de Villena  
de la redoma encantada:

Aquells filtres tan famosos  
compostos per Messalina  
de la mare Celestina  
los polvos miraculosos,  
el barret de Don Crispin  
que portava quan plovia,  
y á mes la filosofia  
qu'escrigué'l sabi Merlin.  
Tot lo que'l meu llabi cita  
aquesta capsa ho conté.  
Bernat– Sembla l'arca de Noé:  
quanta gent i tant petita.

(Escena XVI)

Peret, per posar de manifest el seu prestigi, es desmarca d'altres curanderos que són l'enveja de les seves arts i que l'insulten i l'ultratgen: són els «qu'arrencan per las plassas / las barras, dents y caixals.» Com hem vist, es tracta d'un tema recurrent en Arús, que sovint fa aparèixer xarlatans de mercat i personatges de discurs demagògic a les seves obres. Peret n'enumera de populars: “lo pastor de la Bordeta / de Vallcarca ‘ls penitents, / l'hermitá de Plegamans / sonambuls de Barcelona / la santa de Badalona / y ‘l curandero de Sans?” (Escena XVI)<sup>591</sup> Per exemplificar el seu poder contra aquests envejosos recorre al termes dramàtics:

Peret– Lo qu'exalta y mes m'inquieta  
es que fassin la serpetta  
murmurantne pel detrás.  
S'acabria en tragedia  
seguint mon génit altiu,  
ni un ne quedaba de viu..  
Bernat– Sembla que fassi comedia.

(Escena XVI)

Peret li explica que els seus orígens es remunten a tres mil anys enrere, i que ha “servit á Zoroastro [...] un home de gran talent / el mortal mes eminent! / el que va inventá l'astucia!”, a la qual cosa Bernat li respon “El mateix que'm digués Lluçia” i que per força ha d'estar cansat després de tants anys d'existència.

La figura de Zoroastre<sup>592</sup> és cabdal segons Peret, a qui atribueix el seu mestratge; per això, com a mostra de respecte, li fa treure's la gorra (que li lleva Llopis). Segons el

---

<sup>591</sup> Aquest cèlebre sanador va protagonitzar *¡Lo Curandero de Sans!*. *Pasatxe en un acte y en vers, copiat del natural ab colors mes o menos vius per Un que ho va veurer*, de Jaume Piquet, Barcelona: Imp. de Lluís Tasso, s. a.

<sup>592</sup> La menció de Zoroastre, és dir, Zaratustra, profeta d'origen desconegut i fundador de la religió anomenada del mazdeisme o zoroastrisme (aproximadament cap al 1000 aC), convindria relacionar-la amb l'òpera francesa *Zoroastre* de Louis de Cahusac, estrenada el 1749 a París.

curandero suplantador “M’ensenyá lo trist y alegre; / per aprendre res no’m manca: / si só mestre en màgia blanca / só doctor en màgia negra.” (Escena XVI)

Peret s’acaba definint com a “bruixot” després d’una llarga exposició en què contraposa el progrés de la humanitat i els coneixements als seus poder màgics:

«Per mes que els pobles progresin...

[...]

Tonto y neci l’home’s creu  
Per mes qu’estudi y s’afanyi  
entera la humanitat  
no sabrà may la meytat  
del que jo: qu’es desenganyí.  
Veig d’esprits la turba – multa:  
jo sé lo jas del dimoni;  
sé’l que pensan.

[...]

A na mi res se m’oculta:  
per acabar, jo ho sé tot.

Bernat– Deu ser polison vostè.

Peret– Si ho fos no sabria ré,  
jo’l que só... diguim bruixot.

(Escena XVI)

Peret tira les cartes a Bernat i li endevina que és casat, el nom de la dona fugida i el conjunt d’aspectes de la seva vida i família que coneix prèviament. En l’exercici d’endevinació apareix de nou el número 7 a les cartes, que segons el bruixot fictici “li es un numero fatal.” Apareix de nou l’espantall de la societat secreta i, per fer possible el sortilegi, Peret llança les cartes contra la paret amb els versos següents: “Lo impenetrable misteri / que retens en cautiveri / deixal que surti, paret.” Tot seguit “se sent un fort soroll y en el acte se transparentan en la paret marcada una sota de l’altre las inicials: A...M...P...U...R...D...A.” Com revela Peret, les set lletres indiquen on han de marxar per trobar a la dona, per a la qual cosa hauran d’emprendre el viatge a les set en punt d’aquell dia “Per medi d’un aparato / que lo porta en un moment / allá ‘hont vulgui el pensament”:

Peret– Las inicials, se veu clá  
per qui lo sentit penetra  
que son la primera lletra  
de los punts hont hem d’aná.  
Sent qui’s busca una Senyora  
que fugí...

Bernat– Ab un bailarí.

(Escena XVI)

A la primera escena del segon quadre Llopis prepara l'artefacte que simularà els viatges imaginaris del senyor Bernat. Es tracta d'“una especie de gariata ab alas, punxaguda y ab una ancora al costat, te rodas á fi de que ab facilitat se fassi anar d'un cantó á l'altre.” Llopis, en un apart, expressa la contrarietat i els avantatges per tots els papers que ha de realitzar en la simulació del viatge de Bernat:

Porta careta de negre  
á sota dúhen de blanca,  
tentint llengua fes el mut,  
vesteixte com un fardassa,  
pòsat sério com un jutje,  
carrega amb el mort y calla.  
Valga que despres caurán  
las propinas y las gangas.  
Mentrestant jo no treballo  
y aixó sempre ja s'hi guanya:  
ni m'empastifo, ni'm canso...

(Escena II, quadre II)

A la segona escena Peret explica a Bernat els destins a què corresponen les inicials: “Primer de tot á Aragó, / á Manchester de bursada, / á Paris vol dir la P. / U. l'Unghria, falta l'hatxa:” I encara la D, que correspon a “la patria del Dante”, i “La terra d'en Garibaldi.” I li mostra l'artefacte, que Bernat compara amb l'Ictineo de Narcís Monturiol pel fet que duu una àncora. (Escena II, quadre II)

Un cop dins de “la garita qu' está á un cantó de l'escenari” i amb la porta tancada se sent un xiulet i seguit uns cops de tam-tam, una maniobra que es repetirà cada cop que iniciïn el viatge imaginari.

El breu viatge els ha dut a l'Aragó, a l'escenari dels baixos d'un hostel. En el quadre tercer els personatges que maquinen l'engany representen ser aragonesos, i Rafael figura ser l'amo de l'hostal i Laia la seva muller, que dialoguen entre un grup de ballarines que apareixen interpretant jotes. Bernat “mira ab gran atenció á todas las bailarinas. Al sortir de la gávia demostra l'admiració natural per creurers trasportat á un altre pais y parla baix ab Peret.” (Escena I, quadre II)

En els diàlegs situats a l'escena de l'Aragó parlen en castellà amb Rafael i Laia. Malgrat que els ofereixen ser acollits a l'hostal, Bernat explica que marxen de seguida i que no hi han arribat amb el tren, sinó amb un mitjà més ràpid, amb el qual segons Bernat “Va mas deprisa que el sol.” Davant la incredulitat fingida de l'hostaler, que creu que “á mi nadie me la pega / los caballos van dentro”, també expressa que el ràpid aparell rutlla “Mas que el telégrafo.” Abans, però, els ofereixen un sopar, una oferta que

finalment consisteix en uns ous, després que Bernat demana pollastre, carn, peix i patates. Finalment anuncien que marxen cap a Rússia. (Escena I, quadre III)

Després del tam-tam (que a l'acotació s'indica "que fa molt afecte especialment entre la quitxalla") el quadre quart s'obre en un paisatge de Rússia, davant "Un estany completament gelat."

En un apart, abans que apareguin els dos viatjants de l'aparell, Tomàs fa un apart en què mostra el descontentament pel paper que ha de representar en aquest afer:

Tomàs– Parla en rus, pintat, disfressat...  
per un estanch tot aixó...  
(xiulan)  
Ja'ls sento! Com al trayato:  
ara faig de majordom.

(Escena I, quadre IV)

Bernat, pres per la suggestió, esternuda i adverteix a Peret que va "molt a la fresca." I estableix una comparació del decorat amb el paisatge de Barcelona:

Miris! Tot blanch que bonich!  
Es l'afecte mateix... oy...  
qu'els camps d'Horta de plens de roba  
posada á secarse al sol.  
Com hi ha tantas bugaderas!

(Escena I, quadre IV)

En els diàlegs Tomàs simula parlar en rus, i com passarà més endavant amb la resta de diversitat de llengües, Peret mostra més recursos comunicatius per entendre's que Bernat, que fa de contrapès còmic:

Tomàs– Dom Vof?  
Bernat– Diu qui som.  
(sorprés veient que Tomás fa si ab el cap)  
Enten el catalá!  
Bernat– Mus somos espanyolof  
Tomàs– Vou pitof.  
Peret– No ho enredi deixil dir.  
Bernat– Per quedá enterat.  
Tomàs– (donant un cop de peu com volen dir, no m'entenen)  
¡Mongof!  
Bernat– Será algun renech dels grossos.

(Escena I, quadre IV)

Peret, que fa d'intèrpret, comunica que aquell dia es portarà a terme una festa al palau del senyor, on fins i tot s'hi patinarà; però Bernat no s'hi avé, ja que no tenen invitació, i proposa que "hem de tocar pirandó." Per convèncer-lo, Peret planteja subornar el rus per assistir a la festa, a la qual cosa Bernat li respon "No ho fassis. ¿Es



pensa que som / á Espanya?” En ensenyar-li un moneder d’or al rus (Tomàs), Bernat fa un al·legat en què denuncia la corrupció que coneix de Barcelona:

Poder dels cuartos;  
fan fer l’ull viu á tothom!  
y tant que cridem allá  
quant per un ralet ó dos,  
un municipal fá ‘l tonto  
si un cotxe corre á galop.

(Escena I, quadre IV)

Finalment opten per accedir “a la funció” barrejats entre la gent, mentre apareixen els ficticis senyors de la casa i “multitud de criats ab antorxas encesas”, i el cos de ballarines, moment en què cau el teló. Poc abans, mentre dubten si marxen o es queden a la festa, el rus imaginari fa un gest d’impaciència i crida de nou “¡Mongof!”, al qual Bernat respon amb un comentari tòpicament antisemita: “Renega, renega, juheu.” (Escena I, quadre IV)

El segon acte i quadre cinquè s’inicia a Hongria, un cop aixecat de nou el teló. La descripció indica que hi ha un paisatge de muntanyes i una barraca. S’hi està realitzant un casament, en què Tomàs representa un “venerable vellet”, pare de la núvia, que està envoltada per una rotllana de ballarines.

Bernat compara les muntanyes de la Hongria fingida amb el Montseny, i Peret el corregeix amb un comentari amb ressonàncies vernianes, per donar a entendre que són més altes: “Cent mil lleguas / més amunt”, i li aclareix que es troben als “Carpacis.” (Escena I, quadre V, acte II)

Quan un jove els convida a participar i ballar a la festa, Bernat respon “No fá falta aque en Valdemia / per ensenyarme de modos.” Poc després s’hi adreça al vellet, amfitrió del festeig, l’hongarès imaginari (Tomàs), que li respon “Vir misen etzum arbaiten / geem” i “Jabt ir oy ferirrt”, que Peret tradueix que els pregunta si s’havien perdut, i aclareix a Bernat, que no entén “un borrall, i que necessita un “intrepit”, ja que els hongaresos parlen alemany. (Escena I, quadre V, acte II)

Bernat, a qui expliquen que són a la boda de la filla del vellet, continua sobtat de l’experiment comunicatiu, perquè “el de Russia m’entenia / y aquet idem. La vritat / lo qu ‘es per saber me guanyan / porque jo no n’hi entés cap.”

Abans de canviar d’indret, Bernat fa un seguit de comentaris equívocs, com ara les confusions entre russos i hongaresos, o sobre el fet de confondre els “húngaros” amb els gitanos de Barcelona (“calderés una colla / ab cada llántia de pam / que las nits á l’esplanada / las hi pasavan al rás.”), o sobre el fet que els “xufleros” hi farien molts

diners venent gelats, perquè hi ha molta neu. Entretant, Peret ha d'advertir a Tomàs, perquè va traient el paper per llegir tot allò que ha de dir, mentre Bernat, ingenu, respon: "Com si 's estudiés la llissó." (Escena II, quadre V, acte II)

Quan Peret avisa que ja tenen llest el "satèl·lit apunt", Bernat etziba el comentari següent sobre la figura mitològica i l'obra d'Eugène Sue:

Endavant;  
Semblem el Judio Errante;  
pero ho fem mes descansat  
que 'l pobret se'n va fé un tips  
de caminá y caminar.

(Escena II, quadre V, acte II)

Un cop entrats a la "gàvia" i després dels xiulets i del tam-tam de cada mutació, el següent quadre s'obre a una platja d'Anglaterra, davant d'una taverna. Peret li informa que són a una platja de Manchester, que es troba deserta i per aquest motiu sobta l'acompanyant. Inicien aleshores una de tantes converses de temàtica lingüística:

Bernat– En tots los punts que toquem  
la parla vosté la sap.  
Peret– L'estudi de llenguas vivas  
molt de temps m'ha cautivat.  
Bernat– A mi 'l de la llenguas morts  
de menut m'ocupa en gran.  
La de badella en patatas  
de tossino feta ab naps...

(Escena VI, quadre V, acte II)

En sentir una cridòria que trenca la calma, Bernat es demana si és "Que hi ha bullanga?" Però Peret li aclareix que a Anglaterra això no passa, que "Sempre acatan al que mana / siga roig ó siga blau." Un comentari que segueix una reflexió sobre les revoltes socials a Barcelona de Bernat, que expressa que s'hi vindria a viure si troba la dona, perquè:

A Barcelona arreplega  
no mes que sustos y espants,  
Puja en Pere... barricadas;  
ha caygut... s'hi ha de tornar:  
vingan tiros y mes tiros.  
si despues nos manca en Pau;  
y sempre ab la por damunt  
y per sempre ab aquell ¡ay!  
Me tornava estant tranquil  
com el ninyo gordo gras.

(Escena IV, quadre VI, acte II)

La cridòria corresponia als crist de victòria provinents d'un combat d'un boxa, definit per Peret com "brallarse dos á trompis." Els comentaris de Bernat i pensament

sobre aquesta pràctica són negatius: “Jo ‘l ficaba á la presó / y als que ‘l segueixen igual.” Es tracta d’un discurs corresponen a l’opinió de l’autor, amant del toireig i per contraposició i anglofòbia crític amb la boxa, que ja havia expressat en altres escrits com l’esborrany de *La Rata-Pinyada* que va escriure d’adolescent:<sup>593</sup>

(Quant me deyan que ‘ls inglesos  
dels toros parlavan mal,  
á fé ‘m creya que ‘era un poble,  
mes que tots civilisat)

Tot seguit apareixen un conjunt de mariners i ballarines que celebren la victòria de Rafael, el boxejador guanyador, i els ofereixen gerros de cerveses, que “‘ls apuran ab molta gatzara.” En començar el ball Rafael s’acosta a la taula i parla amb Bernat, i els convida amb un “Com má tu si tébel”, que Peret tradueix que els estan convidant. La resposta agraïda de Bernat és dir que és un bon cristià, tot i que s’ho repensa i dubtant demana “no sé, els inglesos... / Digui, ¿No son protestants?” (Escena V, quadre VI, acte II) La befa de l’anglès es repeteix tal i com en altres ocasions als països ficticis que visiten: “El dimoni / que l’entenga”, “marruxeta... Crida al gat”, etc.

Al final de l’escena cinquena s’origina una baralla de taverna, amb gots al cap i tumult, fins que arriba Tomàs vestit de policia (la Municipal) i se’ls porta detinguts. Els dos viatjants mantenen una conversa comparativa, a l’escena setena, sobre la policia d’Anglaterra i la de Barcelona:

Bernat– Se ‘ls emportan y ells segueixen  
que ‘n dehuen ser de babaus!  
Peret– Es que ‘n aquí se respecta  
per tothom l’autoritat.  
Bernat– A Barcelona ni faltan  
d’aquestos municipals.  
Peret– El qu ‘hi falta es gent que cregui.  
Bernat– L’ha guanyada; m’ha atrapat.

(Escena VII, quadre VI, acte II)

Al quadre setè Rosa i Rafael conversen sobre l’evolució de l’enganyifa, i valoren que ja està arribant el moment de la jugada final i de poder obtenir el permís patern per emparellar-se. Rosa hi veu solució a les manies del pare, perquè tot i els patiments del viatge fictici “el bé li sembla qu ‘alcansa... / se dibuixa una esperanza...”, i gràcies això “Si lo meu prech alcansés / de ser lo cel escoltat, / quedava ‘l pare salvat.”

A l’escena desena Bernat comença a manifestar signes de cansament per a una persona que no havia sortit “mes enllá de Barcelona, / del Ensanche, d’Hostafranchs /

---

<sup>593</sup> V. l’apartat corresponent del meu Treball de Recerca.

de Can Tunis, d'aquells pobles..." i Montserrat. Manifesta a Peret que "He vist tant en poca estona / que tinch á rodar el cap. / Aixó fa que no 'm recordi / ni 'l que 'm dic, ni lo que faig." Quan Peret li informa que es troben a París, Bernat reclama la seva dona, amb qui s'havia de trobar gràcies al viatge fantàstic. A la conversa el marit expressa que vol escanyar, mentre disculpa la muller perquè "la dona es tan débil / y te tant flaca la carn, / sens pensarse en lo que feya / me va deixá abandonat." (Escena X, quadre VII, acte X)

L'estada a París ha de ser ràpida, ja que s'hi entretenen discutint sobre la dona i el ballarí, i Peret posa presses per marxar. Amb una estada tan breu a París, Bernat es lamenta que no pugui gaudir del viatge a una ciutat de la qual ha sentit a parlar tant, i que per la pressa resti:

sense veure 'ls edificis  
per la Comuna cremats,  
pero 'l que m'agradaria  
segons me contava en Blay  
la estaua de Napoleon  
una drete com un pal  
dessorbre d'una columna  
mes altas que los terrats  
y tan estreta que sembla  
lo campanaret de Sans.

(Escena X, quadre VII, acte II)

Davant les demandes de Bernat per veure París, que es plany de no poder veure els boulevards, finalment Peret li indica que "Aquet caminet d'aquí / 'ns porta directe al ball", al qual accedeixen per una porta. Al quadre octau es troben als jardins de Mabilie de París en nit de ball.<sup>594</sup> Es tracta d'un jardí amb barraques, fanals i jocs, billars, etc.

A l'escena onzena apareixen la resta de personatges (Rafael, Rita, Rosa, Llopis i un conjunt de criats, músics, etc.), vestits amb diferents indumentàries per donar color als jardins de Mabilie. Últimen els darrers retocs, i Rosa, per exemple, els pregunta "Digas, semblo una francesa? / tinch alló, tinch aquell chic?" Laia, per una altra banda, referint-se als vestits opina que "La pescatera en sa vida / no n'ha dut de tant bonich." En aquesta escena Rosa coqueteja amb Rafael, gest que provoca la rivalitat entre els dos pretendents i el comentari de Tomàs: "Amor á n'ell...? á l'estanch!" (Escena XI, quadre VIII, acte II)

---

<sup>594</sup> Com hem vist, una obra anunciada i no localitzada de Rossend Arús feia referència a aquesta sala d'espectacles, *Un catalá a Mabilie*.

El comentari de Bernat en trobar-se al cor de la festa, a l'escena dotzena i junt amb la resta de personatges, és que “L'Euterpe de Barcelona / s'ha traslladat á Paris.” Amb Peret debaten sobre l'atracció de París, i Bernat resol que aquesta seducció rau en el fet que sempre se n'ha parlat com una cosa prohibida, i posa com exemple un romanç que va comptar amb molt èxit perquè havia estat perseguit:

Cosa privada es buscada  
ho canda l'adagi aixis,  
Un cop ne guardo memoria  
va prohibir no sé qui  
qu 'es venguessin uns romansos  
¿que no es venguin...? Tot seguit  
Doncs l'imprenta cada dia  
en tirava molts de mils  
y 's venian a peseta  
y 'ls compravan grans i xichs

(Escena XI, quadre VIII, acte II)

Els dos visitants fan un recorregut al llarg de la festa. Peret anima “á pasar revista” i ambdós fan comentaris picants. Bernat, amb un gest de coqueteria, té cura s'arreglar-se davant el públic femení, i fins es mostra expectant perquè una dama li ha fet l'ullet. Unes pretensions que són blasmades per Peret: “s'ho espera un xich massa tart / perquè 'ls Tenoris no pegan / quant ja tenen xexanta anys.” Bernat fan una gran defensa del seu esperit i força juvenil, que després és elogiat fins i tot per Peret:

lo jovent d'avuy en dia  
los xixarel-los que hi han  
se cansan pujan escalas  
no caminan mes d'un quart  
son grochs com faixas de cuyna  
estan sechs com los secalls  
á l'Hivern de fert tremolan,  
l'istiu se'ls menja la carn...

[...]

Si aquestos en la contienda  
han de ser los meus rivals  
ja 'm poden cedir la plassa  
y confessarse guanyats  
per 'aquet vellet seductor  
Tenori de xixanta anys.

(Escena XIII, quadre VIII, acte II)

Com en els casos d'altres llengües, al fals París també es produeixen diverses situacions d'equívoc lingüístic en què s'estrafà la llengua francesa, que en algunes ocasions són equívocs molt fàcils: Per respondre el “Ce quil ne vu compran pa” de Peret, que respon al “¿Qu 'es que di?” de Rosa, Bernat replica en català “Yo no; la minyona en compra / cada dematí.” Quan Rosa li demana “Ce jantil”, el pare li respon

“No hi passo / So catolich y romá”, situació que provoca les rialles de tots. Més interessant és la contesta, quan sent riure les noies, i que apareix com una crítica a l’absurditat diglòssica de parlar en espanyol a París pensant que l’entendran: “No sé á que viene el mofarse / (En Castellá es mes formal).” Per altra banda podríem copsar un joc d’escepticisme en el comentari de Bernat, referit a la nacionalitat, i també fruit d’un equívoc:

Rosa– Vus et...

Peret– Espanyols

Bernat– Si; ui.

(Escena XIII, quadre VIII, acte II)

Laia flirteja amb Bernat, que s’escandalitza dels “modos” perquè li pren el braç i perquè fuma. Després que el company li assegurí que ja “Es conquista”, es lamenta que “¡Si ‘l demana deu fumar! / ¡Quin temps corra y quinas dona!/ Aquet Paris... ¡qu ‘estem mals!” D’altra banda, quan Bernat aclaparat opta per marxar dels jardins, Laia sentència victoriosa que “Me sembla que cap francesa / no se’m pot posá al costat!” Finalment Laia se l’emporta del braç, i a la vegada Rosa i Peret els persegueixen per vigilar-los, i rere d’ells Rafael, fet que porta a una situació de gelosia a l’escena catorzena.

Després que Peret retreu una reacció de gelosia de Rafael, que els ha seguit mentre anaven abraçats, i que recorda que no li té confiança i que amb la Rosa s’estimen com a germans, a l’escena quinze torna a aparèixer Bernat, que ha aconseguit desfer-se de Laia (“Quina moxa es un dimoni!”) després de fer un passeig pels jardins:

Ella ab tot y sé una dona  
me’ls ha fe aná á seguir  
y cridant com una ximple  
y moguentme gran brugit,  
ha dirat ab carrabina  
de blanchs servintli conills;  
ha jugat á carambolas;  
á fet desgracias a mil...  
Aixis que m’hi vist la meva  
del seu costat he fugit:  
perque vagi ab el que vulgui  
y á mi ‘m deixi estar tranquil

(Escena XV, quadre VIII, acte II)

Tot seguit Bernat i Peret seuen a un restaurant, als quals s’hi ha afegit la Laia de nou, que no es poden treure del damunt. A l’àpat Bernat protesta perquè li ofereixen primer un plat de macarrons i després de fideus, que rebutja. També es queixa dels servei, que deixa desatès el seu company, que respon amb uns versos que introdueixen el discurs de la igualtat: “Aixo es lo progrerés del sigle / no hi ha mossos, som iguals.”

Com els plats escarransits que li ofereixen no són del seu gust, pica de mans als cambrers per demanar “tall”, assegurant que “M’han pres per primo”:

Ara portim escudella;  
y despues sopa de pá  
y estrelletas y galets...!  
D’aixó en dihuen restaurant!  
Entaularme als Hostafranchs  
jo en aquellas barracotas  
no ‘m quedo sense menjar,  
y n’aquí que’n dihuen d’hupa  
m’hi moriria de fam!

(Escena XVI, quadre VIII, acte II)

Quan Peret li demana si vol continuar amb les noies o bé anar al ball, Bernat respon que el que vol és trobar la dona, i reprèn el motiu de la Comuna de París per carregar contra la disbauxa que està vivint durant la simulació de la visita a la capital francesa:

¡Ay Paris ya feyan bé  
aquells rojos comunals  
de ferte tornar en cendra  
deixante ras com la má!  
Tan d’orgull y te serveixen  
no mes sopa als restaurants!

(Escena XVI, quadre VIII, acte II)

El tercer acte s’inicia a Florència, després que els dos visitants passin d’un ball de París a la “Plassa d’armas d’una fortalesa” de la ciutat italiana. Aquesta mutació sobtada és comentada per Bernat, que diu que “De París passá á un catell” i que al lloc on es troben ara (amb ballarines vestides de caçadors de l’exèrcit italià) “Els falta un rebombori / com el nostre de Setembre / porque pugui aqueixa gent / treures de sobre la plepa.” Peret li aclareix que es tracta de Florència “La Ciutat patria del Dante.” (Escena I, quadre IX, acte III)

A Bernat, que se sorprèn que els caçadors siguin “soldadas”, li sembla reconèixer una de les dones, pensant-se que es tracta de “la Sinforosa / la filla que te mes grant / una tal Donya Gertrudis”, amiga de la seva muller. També mostra estranyesa pel fet que entén el fingit italià –Tomàs–, quan parla amb Peret, però reconeix que malgrat la diferència en alguns mots (amb una traducció estafeta) “paran igual que nosaltres / lo mateix si fá ó no fá.”

En aquesta escena torna a aparèixer la idea de progrés, en aquest cas amb motiu de les ballarines-soldat i de l’emancipació de la dona, que il·lusòriament fan l’exèrcit a Florència. Peret s’hi refereix amb la resposta que l’home s’ha quedat endarrerit i que

“Lo progrés que tant camina / tracta els sexes per igual / y ‘l servir dons s’atmèt / en pais civilisat.” La resposta de Bernat, personatge que apareix com carca i temorenc de la modernitat, és una més de les mostres negatives introduïdes per l’autor sobre el masclisme representatiu a l’època:

Será tan progrés com vulgui  
mes si aquesta moda, may  
sent jo viu vingués á Espanya  
y la noya ab instints braus  
se’m fes sorja: á garrotadas  
li partia tot lo cap.

(Escena II, quadre IX, acte III)

Amb pressa, perquè només compten amb un quart d’hora, es dirigeixen a l’aplec que hi ha en un bosc vora una ermita. Allà, al quadre desè, els intèrprets dels fals viatge ultimen els darrers retocs de la darrera escena que han de realitzar. Tomàs es cobreix amb un llençol, mentre Rafael li demana que actuï amb “gran magestat” i que faci el paper que li correspon, a la qual cosa respon, cansat, que “Tots els paperots de l’auca / per un estanch tinch de fer.” (Escena III, quadre X, acte III)

Més endavant, les ballarines enllesteixen la darrera actuació i les dones preparen el darrer cop per guarir Bernat de la malaltia de les manies. Rita s’ha mudat amb el vestit de núvia, del qual Rosa opina que “Entre sos plechs l’esperansa de qu ‘avuy fineix ta pena.”

Bernat torna a sorprendre Peret parlant amb un desconegut, Manel, amb qui està lligant la darrera mutació, i la resposta d’aquest per encobrir la situació és que parlava amb un home que demanava caritat. L’estranya situació motiva un altre dels comentaris de Bernat, que torna a comparar un dels països per on viatja amb Barcelona, aprofitant per ironitzar sobre el *Diario de Barcelona*:

¡Vaja  
á n’allá ‘ns queixem de vici!  
El Brusi sempre s’esclama  
que reculleixin als pobres  
qu ‘importunan al que passa,  
si fos aquí, ¿Que faria  
venyent que ‘ls rics ne demanan?  
Ho deu serho que la roba  
la dú millor que nosaltres.

(Escena VII, quadre X, acte III)

Bernat explica, quan Peret li demana l’hora, com ha estat víctima de robatori de rellotges fins quatre vegades: a una concentració a la plaça de Sant Jaume, a la plaça de toros, mirant una rifa i el darrer a la fira del gall de Sant Tomàs. Peret li respon que això



no lliga i que “Tot aixó son vuits y nous” i anuncia un recurs amagat per conèixer l’hora, ja que els resta poc temps per passar a la darrera mutació. Peret invoca un altre personatge misteriós Perla (Llopis), que es manifesta amb una careta negra, que en inclinar-s’hi se la treu accidentalment i motiva l’estranyesa de Bernat: l’explicació del company és que el negre és el color habitual del personatge, però que en trobar allò que li demanes aleshores la cara es torna negra. Aquesta explicació improvisada porta a una nova manifestació de caire polític per part de Bernat: “Lo mateix que los politichs, / solsament qu ‘en lloch de caras / quant troban lo que ‘ls convé / se cambian la casaca.” El misteriós Perla-Llopis fa aparèixer aleshores el gran rellotge, amb què comptaran els darrers minuts, “una esfera grandiosa iluminada”, que més endavant també viatja fins al següent destí, Figueres. (Escenes VII i VIII, quadre X, acte III)

Quant només resta un quart per trobar-se a la següent destinació amb la Rita, Peret ha d’invocar el “genit protector” per fer-ho possible i explica a Bernat que encara no s’ha pogut localitzar la muller perquè potser han variat “la ruta, l’itinerari” del viatge.<sup>595</sup> Es tracta del gran Zoroastre, que Bernat entén que és gran per l’alçada i que per aquesta raó de seguida el descobriran “si acudeix á ma demanda”:

Peret– ¡Zoroastro ma veu clama  
perque esqueixantne la boyra  
que del present te separa  
compareixis á ma vista  
per la vritat ensenyarme.

Bernat– Fassi senyor Zoroastro  
si es servit, aquesta gracia.

Peret– Es qui ‘t crida ton deixeble!

Bernat– Era un mestre? Pastarada!  
No ‘l veu si no li promet,  
que no haurá de passar gana...

(Escena VIII, quadre X, acte III)

El Tomàs Zoroastre apareix embolicat en el llenços des d’un escotilló, i en una quadre de “molta gravetat” indica a Peret que prengui el pergami que li ofereix. La situació és comentada per Bernat amb una al·lusió a la l’obra de Shekespeare: “Ha sortit com al Macbeth / quant tranquils sopan á taula.” A la desena escena, i en una situació de gravetat, Bernat s’hi refereix que li sembla “al gegant de la Ciutat / m’ha aparegut que mirava.” I tot seguit Peret anuncia la novetat: “Ja estem salvats, va tot bé!”, perquè fa aparèixer Jacob (Peret), que comunica que els canvis que les variacions que hagin fet

---

<sup>595</sup> Hi apareixen també al·lusions a les penúries econòmiques que vivien contemporàniament els ensenyants: “Perque las feya? Aqui Espanya / la enfilem tots per ser mestres, / y aixó que als pobres no’ls pagan, / ves que fora si cobressin!”

durant el viatge no perjudicaran el resultat i a les set podrà veure Rita, la seva muller.  
(Escena X, quadre X, acte III)

A deu minuts de les set, tots dos pugen al Llamp (com anomena Peret l'imaginari aparell transportador) per marxar cap a l'Empordà: per a Bernat "Com aquell que diu á casa." Uns versos en què parodia un conegut adagi "Es ben cert: rodas al mon / y al últim torna, no falla / al Born."

En els diàlegs previs a la marxa Peret li anuncia que segons el pergami aviat serà amb la dona a Figueres i "la trovará contemplant / la tan ayrosa sardana / tenintne á lo seu costat / la persona que mes ayma." Per a Bernat, en canvi, s'aproxima el moment en què a "Lo murri del bailará! / a n'allá de viure s'acaba" i estableix una comparació entre tot els aspectes fantàstics que està observant i l'espiritisme:

¿Qué son los espiritistas  
lo ferli ballá una taula  
al costat de tants prodigist  
com he vist aquesta tarde?  
y aixó qu 'els mes sorprendents  
me faltan veurer encare!

(Escena X, quadre X, acte III)

Abans de pujar a l'aparell, però, Peret li recorda "un detall / que no es de poca importancia." Es tracta d'un favor a canvi de tot el que ha fet per ell, cosa a la qual Bernat li respon "¿Que puch negarne / á qui 'm torna lo carinyo / d'una esposa idolatrada / la tranquilitat perduda, / la santa pau de ma casa?" Poc després s'inicia el darrer viatge, amb el canvi de decoració i "los xiulets y cops de braser de costum." I apareixen a una plaça de Figueres, amb músics i pagesos amb barretina i mocador de colors.

El quadre onzè arrenca a la plaça amb els pagesos i ballarines fent una rotllana per ballar sardanes, i amb la resta dels personatges confabulats (Rita, Laia, Rosa, Rafael, Tomàs...) portant a terme els darrer retocs de la rebuda del senyor Bernat.

En arribar-hi, Bernat fa un elogi de l'aparell que l'ha transportat:

No s'hi pot anar milló  
ja pot plegar lo tramvia.  
Ben tonto será 'l que hi vagi  
si aquestos cotxe s'estilan,  
sense pols sense mareig  
mes depressa que la vista  
y sobre tot tan barato.  
Ves de franch qui s'embolic  
á ferli la competencia?  
Fóra inutil ré en treuria...!

(Escena XI, quadre XI, acte III)

Quan resten cinc minuts per a l'hora, Peret torna a confondre el nom de la veu i anomena Llopis pel seu nom, i ha d'aclarir que es tracta "Be, d'aquest..." i anunciar la prompta arribada de la muller: "Donchs si concisa / la seva veu á sa esposa / li presentarà á la vista. / Per aixó no cal buscarla / li diran: tranquil estiga." I confirma que serà així "Com la llum que 'ns ilumina." Per oferir seguretat que s'acomplirà la predicció Peret recorre a diferenciar entres els savis reals i els farsants, una figura que Arús fa aparèixer a moltes de les seves obres, especialment referint-se als venedors ambulants:

Un hom com jo de saber  
ans de prometre s'hi mira,  
perque la fama y la gloria  
son perdudas deseguida.  
Aqui te la diferencia  
entre los sabis insignes  
y 'ls xarlatans de carrer  
que ab sas farsas y potingas  
enganyant á los tanocas  
saben camparse la vida.

(Escena XII, quadre XI, acte III)

A la posterior escena tretzena, a la plaça de Figueres han començat les sardanes i el moviment de les comparses, i apareixen la resta de personatges i Peret, Bernat i Llopis. Aquest darrer realitza la darrera invocació per tal que Rita aparegui. En aquesta escena, a més, Llopis menciona el nom complet del protagonista principal, Bernat Pescaire i Trilla:<sup>596</sup>

Lo rey de la Mágia ordena  
que l'us de paraula tinga,  
perque 'ls secrets ignorats  
descuberts per mi ne sigan;  
y com p 'el bon pagador  
dar prenda es cosa sensilla,  
diré 'l perquè de la marxa  
desde la vostre sortida

---

<sup>596</sup> El nom i el primer cognom evoca el títol *Bernat Pescayre. Comèdia en dos actes y en vers*, de Joaquim Riera i Bertran, estrenada al Teatre Odeon el 12/3/1875 i publicada el mateix any per l'Arxiu Central Líric Dramàtic de Rafel Ribas i el pseudònim "Bernat Pescaire" atribuït a Simó Alsina i Clos per a les col·laboracions a *L'Honorata* de 1885 (Josep RODERGAS. *Els pseudònims usats a Catalunya*, Barcelona: Millà, 1951). Ja veurem que Arús n'utilitza un de similar, "Pasquayre", que sembla parodiar aquest. El segon cognom fa pensar en el seu amic Agustí Alcover i Trilla, advocat i publicista, impulsor de *La Jove Catalunya* (1870) i col·laborador de *La Gramalla*, redactor dels diaris *La Independencia* i *La Gaceta de Catalunya*. Molt vinculat a Rossend Arús, fundà la revista de tauromàquia i varietats *Pepe-Hillo* (1874) i va ser també un membre destacat de la maçoneria catalana. V. Ramon Maria XUCLÀ COMAS. "Agustí Trilla i Alcover i la maçoneria a Cervera", p. 37-78. D'altra banda, cal destacar en aquesta escena la referència al mite de Fra Joan Garí: Bernat vol fer que Llopis parli perquè no pot, ja que se li "trava ja la llengua." Quan finalment pot parlar, Bernat celebra que "Ha parlat! M'admira / mes que l'Historia qu 'es conta / d'aquell noy que va dí un dia / "Lavantate Juan Garin / Dios te manda que hombre sigas."

fins arribar á Figueras,  
fins aquí que 'es hont termina.  
Un mortal que s'anomena  
Don Bernat Pescaire y Trilla...

(Escena XII, quadre XI, acte III)

Llopis, que fa de mag Jacob, realitza un gran discurs en què exposa com l'home restablert "d'una enfermetat maligna" i que buscava la seva muller "Recorré á las eminencias / de mes fama en medicina, / tot en vá; qu' aquestos sabis / sols lo qu 'es veu endevinan." I els recorda que a través del mag trobà la clau perquè "lo gran Zoroastro / lo protegeix y l'anima", mitjançant "cartes que va tirar / ab polvos de Celestina." La clau són set lletres: "Son set, número fatal / per Bernat, mes se conilia, que tot lo que 'n goix es trist / en desgracia porta ditxa"; unes lletres que formen la paraula AMPURDÁ ("las unas sota las otras") amb punts suspensius i que apareixen al teló del fons. Llopis aclareix al desesperat marit que a les lletres s'ha de llegir el nom de la comarca, i anuncia l'aparició de Rita, acompanyada de Rosa i de la resta de personatges: "Aquí trova sa ventura / aquí fineix sa destitxa..." (Escena XIII, quadre XI, acte III)

Després que Bernat explica la idea que la dona havia fugit amb un ballarí, fruit d'una "tenas mania" provocades pel tifus, i de celebrar que s'ha recuperat, Peret li recorda el compromís adquirit, que consisteix a demanar-li la mà de la seva filla Rosa. Seguidament, quan compta amb l'assentiment de Bernat, va a buscar a Rafael i matisa que és per aquest per qui demana la mà: "qu 'es pagui á l'ordre d'aquest / si no 'm protesta la firma: / el te per gendre." Bernat aprova la proposta de matrimoni amb la filla, i escolta les explicacions de Rita sobre la relació no consentida fins aleshores amb Rafael:

Bernat– Vosté es l'embruta parets?  
que va demanarla un dia?

Rita– Y que tu li vas negar,  
mes el amor qu 'á ta filla  
ab deliri li profesa  
ha fet que per obtenirla  
hagi emprés la teva cura  
vencent fins los imposibles.

Bernat– Qui aixis mostra lo carinyo,  
cap mes prova necessita,  
ja no s 'en parla i que 's casin.

(Escena XIII, quadre XII, acte III)

Peret, que anuncia que "Encara 'l Sant Cristo gros / s'ha quedat sense sortirne" i que Bernat veurà tot seguit "altres cosas mes grans", fa baixar un teló amb un bosc

dibuixat. I explica per què ha fet tot allò per guarir la mania de Bernat: “la constància tot ho aplanar / las montanyas torna en valls.” Es tracta del missatge final de l’obra, una ensenyança en clau al·legòrica habitual en altres obres d’Arús.

Tot seguit apareixen el conjunt de personatges que diuen allò que desitgen mentre es porta a terme la mutació al quadre tretzè, amb l’“apoteosis” d’una escenografia de ballarines, flors, brillants, llums, etc., que manté al mig “un colosal temple ahont hi ha lo treball al que la Constància corona”:

Manel– Vuy qu ‘em digui qu ‘ho se fer...

Llopis– Vuy ser fadri de demà...

Rafel– Vuy qu ‘em siguis testimoni...

Bernat– (per la mutació)

Vuy còpia.

Rita– vuy amiatat

Rosa– Vuy conegui quant l’aprecio

Laya– Vuy un promés.

Tomás– Vuy un estanch

Peret– (al públich)

Tots volan! Donchs jo igualment!

Si hi ha algú que s ‘en estranya

recordis que som á Espanya...

Escoltin lo pediment.

Jo ‘l que vuy es per l’autor

y ‘l que vuy es molt barato,

si es que s’han distret un rato

aplaudeixin per favor

No ‘l crida la musa trágica

ni ensenyarlis rès ‘s proposa

fels riure es tota la cosa

d’aquesta “Llanterna mágica:”

Cal destacar el fet de portar a l’escena catalana una obra de referent vernià, encara que sigui jocosament.<sup>597</sup> El precedeix la el “Viatje cómic–líric–gimnástich” *De Sant Pol al Polo Nord*, de Josep Coll i Britapaja”, representada al Teatre Circ Barcelonès el 29 de novembre de 1872. De totes maneres, la peça d’Arús és anterior al “viatge fantástich, inverossímil, bufo y de gran espectacle” *De la Terra al Sol*, de Narcís Campmany i Joan Molas, estrenat al Tívoli el 23 d’agost de 1879.<sup>598</sup>

<sup>597</sup> Barcelona: Imp. de Salvador Manero, 1872.

<sup>598</sup> Barcelona: Jaume Jepus, 1879. Sobre el gènere, V., entre altres estudis, A. MUNNÉ-JORDÀ, “La literatura catalana d’especulació científica i tecnològica de la Renaixença a la Guerra Civil”, Jordi FONT-AGUSTÍ (coord.), *Entre la por i l’esperança. Percepció de la tecnociència en la literatura i el cinema*, Barcelona: Proa, 2002, p. 69-96.

## 4.7. La recreació de la rondallística o de narracions popularitzades

### 4.7.1. *Robinson II, primera part. Monòleg còmic i estrany en 1 acte de gran espectacle i en vers català (1876)*

Aquesta obra està signada amb el pseudònim “Bernat Pasquayre”, amb la indicació entre parèntesis que l'autoria correspon a Arús. No va ser publicada i n'existeixen quatre manuscrits, dos d'autògrafs que es conserven a la BPA (carpeta Arús-VII 26): un esborrany amb data de 17 de juliol de 1876 i sense signar, i una còpia que indica que es tracta de la “Primera part” i signada amb el pseudònim.

A l'AB se'n conserven dues còpies més, una que podria correspondre a la cal·ligrafia de l'autor (1059) i una altra amb lletra rodona corresponent a la signatura del copista amb les inicials “B. M.” (320), que ja hem referit en altres ocasions. Però no se n'ha localitzat la data d'estrena ni on va ser representada.

Galofré ja va indicar a la seva investigació que va ser acabada d'escriure el 17 de juliol de 1876 i que contenia anunciada l'obra *Robinson II (segona part)*, segons la nota manuscrita al *Robinson II* signada per “Bernat Pasquayre.”<sup>599</sup> Però aquesta peça no apareix recollida per Tubino ni per per Curet, tot i que sí que va ser eper Elías de Molins.<sup>600</sup>

Cal apuntar que la paròdia de l'obra de Daniel Defoe compta amb antecedents en espanyol i en català. Un d'aquests és la sarsuela *Robinson*, en tres actes, escrita per Rafael García Santisteban i musicada per Francisco Asenjo Barbieri, que es va estrenar el 18 de març de 1870 al Teatre del Circo de Madrid.

La peça d'Arús hi manté similituds, com ara el fet que el negre indígena de l'illa anomenat per Defoe Friday i al *Robinson II* Dissabte; o bé que en totes dues obres hi hagi el lloro. Ara bé, pel que fa a la resta, tant els personatges com l'argument de la peça d'Arús és del tot distant de la sarsuela, encara que les dues obres són paròdiques.

---

<sup>599</sup> Aquest segon manuscrit anuncia a la darrera pàgina “Obras del mateix autor: próximas á surtir”: *Robinson II (Segona part)* i 1 “Estiraboch” *¡Casát!* i *¡Vóltal!*, totes tres en un acte.

Quant al pseudònim Bernat Pescayre / Pesquayre, ja m'hi vaig referir al Treball de Recerca (2005), un pseudònim que s'ha atribuït també a Simó Alsina i Clos pel que fa al periòdic *La Honorata*. D'altra banda, amb aquest nom es va publicar el *Bernat pescayre. comèdia en dos actes y en vers*, obra de Joaquim Riera i Bertran estrenada al Teatre Odeon de Barcelona el 12/3/1875.

<sup>600</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 174, i “Bibliografía catalana”, *Revista de Gerona Literatura-Ciencias-Artes*, núm. 5, Maig 1893, p. 158.

El Robinson d'Arús és un negociant desafortunat i rondinaire de Barcelona a qui la dona li ha fet el salt; el de García Santisteban és un “calavera” de Liverpool endeutat i empaitat per un prestador usurer i que fuig cap a California, pressionat per la dona. El final d'ambdues obres també és molt distant, perquè en la d'Arús no apareix el conflicte entre el capità Tiburón que vol recollir el naufrag i la reina indígena, sinó que el desenllaç consisteix en un intent fallit de fugida de l'illa mitjançant un globus aerostàtic artesanal, un transport cap a Barcelona que finalment aprofiten la seva dona, que acaba de naufragar a l'illa, i Dissabte, que s'enlairen fent-se petons mentre el Robinson barceloní els maleeix.

La paròdia catalana de la novel·la de Daniel Defoe *Robinson Crusoe* més important i anterior a la d'Arús va ser la sarsuela de Josep Coll i Britapaja, *Robinson Petit*, estrenada el 7 de setembre de 1871 al Teatre Circo Barcelonès.<sup>601</sup> El *Robinson Petit* parodiava, al seu torn, la sarsuela de García Santisteban.<sup>602</sup>

L'èxit del *Robinson Petit* ens el descriu molts anys després Josep Artís, en un monogràfic sobre teatres barcelonins:

Amb curta diferència, era el repertori de la companyia del “Circo”, el que al “Tivoli” es donava. Emperò assoliren els artistes del “Circo”, el 1872, i amb la sarsuela *Robinson Petit*, un èxit poques vegades igualat. Escrigué el *Robinson Petit*, parodia de la sarsuela *Robinson*. En Coll i Britapaja, que arranjà ell mateix la partitura a base de retalls d'òpera conegudíssimes.

L'empresa del “Circo” muntà el *Robinson Petit* amb un luxe i una fastuositat extraordinaris. Seguí a l'èxit de *Robinson Petit* l'obtingut per una altra sarsuela, *Lo somni daurat*, acollida amb major contentament.<sup>603</sup>

L'èxit d'aquesta obra el podem mesurar també pels anys que va continuar mantenint-se en escena. A tall d'exemple, l'Arxiu del Teatre Romea recull que aquesta sarsuela de Coll i Britapaja va ser representada durant el març-maig de 1885. El *Robinson Petit*, de fet, es continua representant ben estrat el segle XX a diversos teatres de ciutat i comarques.<sup>604</sup>

Cal assenyalar d'entrada que el títol de *Robinson II. Monolech comich y estrany en I acte de gran espectacle y en vers catalá apariat* manté una clara relació amb la novel·la de Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventure of Robinson Crusoe, of*

---

<sup>601</sup> *La Independencia*, núm. 549, 5/12/1971, p. 1, anunciava que “El jueves tendrá lugar el estreno del tiberio cómico-lírico-bailable “Robinson petit”.”

<sup>602</sup> Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, “El teatro del XIX en los pliegos de cordel”, *II Simposio sobre Literatura popular 2011*, Edició digital produïda per la Fundació Joaquín Díaz, 2012, p. 207.

<sup>603</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 2106, 23/5/1919, p. 310.

<sup>604</sup> Per exemple, el 1914 es va estrenar al Teatre Euterpe de Sabadell. *El Teatre Català*, núm. 103, 14/2/1914, p. 128.

*York, Mariner* (1719), indici de la voluntat de parodiar l'obra original, si bé segur que van estimular l'obra l'èxit de les sarsueles. En concret, sembla que l'adjectiu "estrany" és una traducció aproximada de "strange."

El *Robinson II* manté més consonàncies amb la novel·la de Defoe que no amb les sarsueles. El personatge central és un home de comerç (un tonyiner) i no un "caravel·la", i el de l'obra de Defoe és fill d'un comerciant; allibera un dels indígenes que el mantenen captiu, Dissabte; la idea del sentit pràctic de la supervivència, palès a la novel·la, també es fa present en la caracterització del Robinson barceloní, que construeix un globus per marxar de l'illa; i encara convindria destacar, entre d'altres aspectes, la comunicació i interacció entre l'indígena, mut, i el naufrag, més accentuades en Arús.

Les "Advertencias" inicials situen l'obra en l'època actual en "Una isla qualsevol inhabitada." El repertori d'actors és breu. Es podria considerar que l'obra és un soliloqui pel fet que només el personatge principal hi intervé. Els altres no fan servir el llenguatge verbal, entre altres raons perquè alguns són animals i sols es limiten a articular sons onomatopeics de vegades.

A diferència d'altres obres teatrals d'Arús, hi abunden les indicacions sobre el vestuari i són molt detallades, si bé no n'hi cap per a l'única actriu que apareix cap al final de la peça i de forma passiva, que només s'hi esmenta. Els personatges es caracteritzen pel llenguatge: "Disapte", com un "negre mut", "Un lloro que fá ¡bum!", "Un gos que fá ¡bub!" i "Una cabra que menja y calla." La indumentària és la següent:

Robinson te de vestir lo traje tradicional ab qu 'es pinta el verdader. Jecató y calsas de pell com los pastorets, gorra estranya, abarcas, calsons y sarró. No deixa may lo fusellni lo parayguas estrany y tosch d'aquells que per sa magestat ne diuhen de família.

Dissabte ab lo traje primitiu portant no mes uns calсотets retallats que semblin alló qu'ens posem per nadar.

Lo lloro te de ser blanch. Sino s'en trova ccap que s'en pinti un d'aquest color.

Lo gós com se vulgui.

L'escenari un representa "Bosch frondós, palmeras, cocos y altres arbres propis del país. La vegetació vigorosa y campant per sos respectes, es a dir, inculta, salvatge.." La decoració inclou la barraca de Robinson, una platja al fons, el tancat i la pallissa dels animals, un tauleta, tamborets i fins el cistell suspès del globus aerostàtic que ha construït i del qual "sols se veu entre las bambolinas la boca de la màniga." També s'hi descriu el clima que ha d'insinuar el decorat: "Es de dia y qu' es cregui lo públich qu'el sol apreta de valent."



La primera escena arrenca amb Robinson, que es descarrega del sarró i del fusell i que es protegeix del sol amb un paraigua obert. Inicia un monòleg sobre Mussiu Urban [deformació del cognom de l'aeronauta Arban, al qual ja m'he referit a propòsit d'altres obres], reconeixent que malgrat “qu ‘es va aixecá ab una bomba / y ningú n’ha sabut ré”, el seu globus va ser més eficaç que el que pretén enlairar: “Convinh que la seva pega / puja mes que la d’aquest.” S’insisteix en les bromes sobre el viatge d’Urban: “Va salvarse? Qui pot dirnos / si está bé ni malament / y además perquè s’alsava / veyent que feya mal temps?” (Escena I)

Però tot seguit li ve al cap la seva situació, i s’exclama, adreçant-se al públic, que ja porta set anys perdut a l’illa i que la seva història algun dia serà coneguda i escrita:

Mes que probable es segur  
que allá en los temps veniders  
no faltará un mort de gana  
que per lluhirli la pell  
escrigui la meva historia  
publicantla a módich preu.

[...]

Pero creguim: jo ‘ls ho dich,  
será un engany manifest...  
No’n sabran ni aixis...  
(mossegantse la punta dels dit)  
Ni gota,  
jo ‘m callaré ‘l meu secret.

(Escena II)

Finalment es decideix a narrar la seva la història perquè “Mes só ab una isla deserta / y tot queda aquí mateix.”

Un dimars... y quin dimars!  
Á la nit... eran las deu,  
vaig ficarme á casa meva...  
un oblit. So tunyiner;  
tinch botiga á Barcelona  
al mercat de Sant Joseph.  
Veus... aquí... m ‘en descuydava.  
El dimars, el dia aquell  
feya justa una senmana  
qu ‘em vaig casar á Betlhem  
ab una mozza... La Sila,  
si no ‘m coneixen cap mes...

(Escena II)

Explica que després de discutir amb un patró d’Arenys, que li retreia que li havia venut tonyines rànries, entra a casa i sent veus que surten del magatzem del soterrani, “l’una petita, petita.../ l’altre de sereno vell...” Pensant que no fossin lladres s’hi acosta a

les fosques i a les palmentes, fins que sent corredisses, xiscles i que “fugen faldilles”, i mentre pren un mocador de seda sent que algú li petoneja l'altra mà. La conclusió és que “No eran lladras de tunyina / ‘m robavan l’honor meu!”. Perquè descobreix que el mocador que li havia restat a les mans era el que havia comprat a la dona, la Sila, “aquell any per la Mercé...”, que ara li feia el salt amb el dependent. (Escena II)

Aleshores ell decideix marxar a l’Havana, ja que fins i tot “las minyonas del servey / totas, totas, de mi ‘s reyan / y ‘m signavan fent l’ullet.” Després apostrofa el públic (“buscant lo parer del publich”, “ab tota franquesa”) perquè li doni la raó sobre el fet que hagués de marxar després de l’episodi de l’adulteri i explica el viatge i el naufragi:

Donchs vaig ser del seu parer.  
A la quieta arreglo ‘ls trastros  
y á la Habana falta gent.  
Velsaqui perque embarcarme:  
á pico va aná'l vapor,  
y mullat de cap á peus  
me vaig trovar á aquesta isla  
‘hon hi visch mes be qu’un rey  
puig descontant lo que hi manca  
no s’hi trova a faltar res.

(Escena II)

A l’escena tercera apareix Dissabte, anomenat així “perque ‘l vaig trová... un diumenje”, absurdament i coincidint amb el dia de la trobada de la sarsuela castellana. És tractat contínuament amb tòpics colonials. En alguns moments la forma de parlar del barceloní consisteix a simular un diàleg amb indígenes que no coneixen la llengua, amb construccions en infinitiu, o parlar amb signes, donat que Dissabte és mut i no li pot respondre: “Tu dolent: si... tu antropofago... mes ara tu bon xicot...” o “Y tu no comprendre al amo / y á fê que s’explica prou.” Fins arriba a la conclusió que “Jo per fé mourer la llenga / com els ximpls parlo sol.”

La relació amb Dissabte crea nombroses situacions còmiques, com quan li ordena, amb signes, que culli bolets, i li retorna un paraigua. Tot i això, en el monòleg interior reconeix amb contrarietat la bondat de l’indígena, no sense estalviar prejudicis, i amb referències implícites al debat entorn de l’esclavisme a les colònies espanyoles i als EEUU: “Y’s vol emancipá als negres... / Res! Y aquest es bon xicot!” (Escena IV)

Relata la història que va portar a la relació amb el “negre” i explica que “Es mut, no parla; pro hi sent, / li ve d’un susto molt gros” i que “ com li faig salvar la vida / á n’ á mi m’estima molt”:

Venint de paseig un dia  
sento escandol dintre 'l bosch.  
Eran uns negres qu 'estaban  
de tiberi. Al mitj de tot  
en Disapte fent la cara  
que fá un negre qu 'está groch.  
La cosa no era per menos  
el volian fé ab arrós...

(Escena IV)

Robinson l'allibera fent un tret d'escopeta i fa fugir els caníbals, que marxen en canoes, tot i que Dissabte resta sense "Un palpis de dugas tersas / que li van tallá ab un cop", raó per la qual des d'aleshores "s'assenta de cantó."

A partir d'aquest moment s'estableix una relació d'agraïment per part de l'indígena alliberat, que tothora qualifica de "negre": "A mas camas s'abrassá, / me las cubri de petons / no poguent dir cap paraula / apesar del seu esfor." Un punt a partir del qual Dissabte roman mut:

"perque 'l susto que va rerbrer  
que 'es un susto com n'hi ha poch  
la llenga va fe encallarli  
y no li arrencan cent bous  
(ab naturalitat donant com l'explicació de la relació)  
Veus aqui perque no parla.  
(al publich baixant al prosceni)  
Ygual qu 'aquest ausellot.

(Escena IV)

Després Robinson prossegueix amb el monòleg i descriu com es va establir la relació amb un altre dels seus acompanyants a l'illa abandonada, el lloro, "mut y blanch", que li feia companyia al vaixell de vapor en què viatjava, quan "era vert / y parlava com fan tots / ab mes gracia y mes depresa / que molts diputats á las Corts." Com en el cas de Dissabte, el lloro també patí un fet traumàtic arran del naufragi del vapor, que a partir d'aleshores ja no tornà a parlar i només respon amb l'onomatopeia dels canons: "Bum!"

S'impresioná de tal modo  
ab l'espatech dels canons  
quant demanavam ausili.

A l'escena cinquena, mentre Dissabte ha parat la taula aprofita per beure amorrat d'una ampolla, i Robinson el reprén per aquesta actitud, primer sense tenir en compte que no l'entén: "Sembla t'hi atrapo gormant! / també fas malas partidas? / Tu mal negre, beus del amo / del bon amo? Vamos, digas..." Però poc després reconsidera

aquestes paraules i disculpa l'actitud de Dissabte amb un argument jurídic: "Com defensarse si es mut / y empunya 'l cos del delictel!"

El dinar pel qual han parat la taula i en què participen tots els membres de la família (lloro, gos, cabra, Dissabte...) té un motiu especial: celebrar els set anys que resideix a l'illa com a naufrag i la partida de Robinson en globus, una intenció que vol anunciar durant l'àpat.

En un moment en què el negre no hi és el monologuista s'adreça al públic i explica els preparatius tècnics per marxar:

A vostés si qu' ho diré;  
ab mils trebvalls y fatigas  
m'hi guardat un armatoste  
per poguer sortir de l'isla.  
Ja ho tinch tot ben disposat  
dino, prenc café, la pipa,  
faig petarhi una bacayna  
y adeu negre y companyia.  
(senyalant la corda que s'ha dit penja de la bomba)  
Allá... veuhen lo que penja?  
Es la corda de ma ditxa...  
Perque diguin si tinch trassa  
els ho posaré a la vista.

(Escena VI)

Per portar a terme el comiat del dinar, Robinson encomana al negre que porti totes les bèsties de la família, que hi arriben articulant les onomatopeies respectives: "Bub! bub! Bé! bé! bum! bum!" De nou, Robinson torna a fer disquisicions de caire lingüístic:

Es estrany per mes qu 'es diga!  
Ab quina facilitat  
parlo jo las llenguas vivas!  
Aixó ve de naixement  
no m'ho ha ensenyat cap llibre.

(Escena VII)

El dinar, consistent en mandonguilles de granota i ous de tortuga en mànigues de camisa, s'inicia amb l'actuació musical dels membres de la família (flauta de canya, castanyoles de culleres de fusta, picarols del collar de la cabra...), fins que Robinson procedeix a complementar-la: "Ara 'm llengua de persona / traduintho un xiquet libre", moment en què sent un fressa que semblen canonades, i que el lloro confirma amb un "Bum!"

La fressa procedeix d'un vaixell pròxim que ha naufragat i des d'on s'ha llançat una ampolla amb un missatge tràgic: "Som perduts no hi ha esperança / á bordo de l'Alegria" La nota, a més, conté un retall de diari, de *La Crónica*, del qual Robinson s'alegra: "Es el meu, lo progresista / Sabré que hi ha á Barcelona / y a quin preu va la tunyina." Llegint el diari, de manera habitual a altres obres d'Arús en què es passa revista de notícies extravagants, repassa les noves que recull el periòdic de Barcelona i en fa comentaris igualment estrambòtics:

"La palma de Junqueras / se traslada.../ Ja 's mania / deu suplir á la farola."

"Los municipales duermen. Está clar ¡Quina noticia!"

"Los empedrados reclaman / mirada muy compasiva... / No miradas, que s'hi gastin / els rals que donan las rifas"

Es muy probable que el orden / se altere en várias provincias. / Dehuen ser los que dejunan / per treure als qu 'ara s'atipan."<sup>605</sup>

(Escena VIII)

De sobte, mentre llegeix el diari s'adona que ha vist el seu nom imprès en una notícia: "Aixis en lletres de motllo. / Qué dirá? Alguna mentida!" I que es diu Pablo Jacas i apareix a la notícia com el "Robinson segundo", "Que sin causa ni motivo / la abandonó con perfidia", la seva esposa. S'assabenta també que amb l'objectiu d'obtenir la partida de defunció del marit fugitiu, que donen per fet que és a l'Havana, l'esposa havia partit en un vapor cap al país caribeny. Una tergiversació dels fets que van portar-lo a fugir de Barcelona i que ara el decideixen a marxar de l'illa:

La jugada va ser crespa  
pero deixar que tranquila  
ella 's casés ab un altre  
estantne jo ple de vida  
fora ja no tenir modos!  
Vaya una barra tindria!  
Y deu ser lo dependent!

(Escena VIII)

Però quan es decideix a pujar a la cistella del globus i arribar a Barcelona "abans que pugua la Sila / fer que 'en Jacas lo seu nom / siga un nom que fassi riurer", comença a ploure i a llampegar, i es refugia a la cabana.

Tot seguit, a l'escena vuitena, Dissabte, provinent de la platja, avisa el naufrag amb insistència i li fa entendre que hi ha trobat alguna cosa. Aleshores el negre neda fins una barca que ha albirat. Robinson, en canvi, declina la idea d'entrar al mar per rescatar la barca, tot i reconèixer la heroïcitat del seu company:

---

<sup>605</sup> La lectura del diari també inclou també altres notícies i comentaris sobre accidents, l'ordre, urbanisme, política, impostos, etc.

En Disapte es un gran home  
es un negre de profit...  
(ab molta indiferencia donantse to)  
Li faré doná una creu.  
Prou n'han donat mes de mil...  
que no son tan merescudas...  
(d'improvis com repensantse)  
Qu 'empatollo? Ves que dich...  
Si li davan qu 'en faria!

(Escena X)

A la barca hi troben un barril i una dona naufraga, que en Robinson de seguida descobreix que es tracta de la Sila, la seva esposa. I relaciona la troballa amb la notícia que ha llegit anteriorment. Ben aviat pren la determinació d'emportar-se-la amb el globus i resoldre en una jugada els seus problemes, tornar amb la dona i retornar a Barcelona:

Me l'emporto; d'aquest modo  
y en l'ayre dins de la bomba  
tornará en si; 'm regoneix  
y un abrás tot ho perdona.

(Escena XI)

Robinson pretén viatjar tan sols amb l'esposa al globus, i per aquesta raó impedeix pujar Dissabte al cistell, que suplica amb gestos que el deixi marxar amb ells: "Tu... noy perdona. / El puesto es just per nosaltres, / ens convé molt está á solas." I s'hi acomiada amb la mofa i sarcasme habituals al llarg de la peça:

Adeu! Sigas bon minyó  
sobre tot feste un home.  
Ja t'escriré desesguida  
quan arrivem a Barcelona.

(Escena XI)

Ara bé, les expectatives de Robinson se'n van en orris quan recorda que ha de recollir el paraigua per protegir-se del mal temps que preveu durant el viatge: "Si no hi penso nos posavam / de segur com una sopa." Quan baixa del globus, però, Dissabte hi puja i talla les cordes, i el globus es comença a enlairar. Malgrat l'intent del naufrag de subjectar-se al globus, la corda se li escapa i cau a terra: Segons l'acotació "La bomba desapareix entre las bambolinas."

En Pau Jacas els titlla de "Grandissims pocas vergonyas", crida socors i invoca la llei i l'ordre: "Guardias civils aqui faltan / ab dos n'hi havia de sobras." Però la nova parella marxarà amorosament. La visió del Robinson no pot ser més desafortunada i còmica: "La Sila veig qu 'es retorna... / ell li té la ma... i li besa / ella riu com una boija."

Clouen l'obra les darreres paraules del Robinson exposant la seva història. Contenen una referència final a l'esclavisme que caldria interpretar que, tenint en compte el tarannà lliurepensador i el contingut d'obrers anteriors d'Arús com les revistes polítiques, no són sinó una picada d'ullet a un públic proper i que probablement s'identifica amb la defensa de l'indígena "negre".<sup>606</sup>

un negrot que creya tonto  
á totas dos se m'emporta  
deixantme, vostés ja han vist  
aixis, ab un pam de boca.  
(Com no sabent avenirshi)  
Et veyá Negre, Disapte  
pero no tant ¡Quina tropa!  
Qu 'es aixó d'emanciparlos?  
Mes esclavitut, el doble.

(Escena XI)

Aquest monòleg còmic finalitza amb uns versos en forma de comiat i de complicitat amb el públic, habituals a les obres humorístiques d'Arús:

De que estiga divertit  
tenint grata companyia vosté logran si ab porfia  
aquí venen cada nit.  
Y sento lo burgit  
qu 'es promou picant las mans  
será que vostés humans  
s'encarregan de di al mon  
qu 'aquest Robinson segon  
ara es tan viu com avans.

---

<sup>606</sup> Quant al terme "negre", el Robinson arusià, després d'assegurar-se que Dissabte ja no hi és, exclama que "Ja's fora... / uy, aixó de negres / no 'm fan goix / ni'l de la Riba" (escena VI), en referència al conegut mascaró de proa al qual m'he referit en altres apartats.

#### **4.7.2. *La Ventafocs. Narració popular fantàstica en 3 actes, dividida en 11 quadres (1877)***

*La Ventafocs. Narració popular fantàstica en tres actes dividits en 11 quadros. Apariada en vers catalá*, com la paraula “apariat” indica, podria fer pensar que es tracta d’una adaptació d’aquest mite popular present en diverses cultures (en català en trobem altres denominacions com “Cendrosa”), no solament en la rondallística. Però com he comentat a propòsit de *La ma oculta*, el terme ‘apariat’ no implica que l’obra no sigui original, que es tracti d’un arranjament d’una altra versió teatral, sinó que més aviat obeeix a una recreació del mite popular.

De *La Ventafocs* se’n conserven dos manuscrits a la BPA, a més d’una prova d’impresió, semblant a l’edició de l’obra, però amb correccions. Les anotacions indiquen un seguit d’afegitons que apareixen a l’obra publicada: com la música del “mestre D. Francisco Porcell”, “Isidoro Obiols” a maquinària, el canvi de responsable de pirotècnia de “Pascual” per “Antonio Esteve” o la catalanització del cognom del responsable d’armes “Viñals” a “Joan Vinyals.” Altres esmenes són el canvi a les indicacions de “Segle XII” pel de “XVII” o del títol del quadre sisè, “Festas rejias.”

Quant als manuscrits existents a la BPA (Arús VI-11), el primer consisteix en tres lligalls autògrafs escrits en paper reciclat, dins dels quals s’hi troben fulls amb indicacions del repartiment, dedicatòria, estrena, etc. de l’edició impresa. El segon manuscrit, algunes de les pàgines del qual també són de paper reciclat, són indicacions per al tercer acte i té anotat en llapis el nom “B. Mester.”

A l’edició s’indica que l’obra va ser estrenada al Teatre del Bon Retiro, la nit de divendres 27 de juliol de 1877.<sup>607</sup> Conté una dedicatòria, datada el 6 d’agost de 1877, a Artur Cuyàs, periodista i director de *La Llumana de Nova York*, periòdic del qual, com ja he avançat, fou col·laborador i impulsor Arús:

Al que en estrangera terra ha  
dat á conèixer nostre hermosa  
llengua, l’últim de’ls que la parlan.

Aquesta peça teatral basada en el mite popular de la Ventafocs ha merescut més atenció als crítics i estudiosos que moltes altres d’Arús. Josep Yxart, per exemple, la cita ja en l’apartat de les comèdies de màgia al seu “Índex” de les obres “Representades

---

<sup>607</sup> *La Ventafocs. Narració popular fantàstica en tres actes dividits en 11 quadros. Apariada en vers catalá*, Barcelona: Imprenta de Jaume Jepús, 1877.



de 1866 a 1879.”<sup>608</sup> *La Ventafocs*, certament, entronca amb el teatre de màgia que, com hem vist, Arús ja havia conreat a *La Llúcia dels cabells de plata* (1871).

Entre les nombroses versions del mite de la Ventafocs, n’ha esdevingut el referent més conegut el conte de Charles Perrault “Cendrillon ou La petite pantoufle de verre” (1697). S’hi basen versions operístiques que Arús sembla tenir presents: sobretot la cèlebre òpera còmica *La Cenerentola, ossia la bonta in triunfo* (1817), amb música de Gioachino Rossini i llibret de Jacopo Ferretti, que havia estat molt representat representada a Barcelona, inspirada en *Cendrillon* (estrenada el 1810), amb de Charles Guillaume Etienne i del compositor Nicolas Isouard.<sup>609</sup> Arús, degué accedir al llibret d’Etienne, del qual es conserven diverses obres a la BPA així com a la *La Cenerentola* de Ferretti i Rossini.<sup>610</sup>

De totes maneres, el mite havia estat recuperat pels folkloristes catalans. Manuel Milà i Fontanals, el 1853 en publica una primera versió a “Cuentos infantiles (rondallas) en Cataluña”, a *La Gaceta de Barcelona*.<sup>611</sup> Sembla que Arús té present especialment, però, la de Francesc Maspons i Labrós aplegada a *Lo Rondallayre*.<sup>612</sup>

Maspons i Labrós, l’any anterior a l’estrena de l’obra d’Arús, va publicar un article sobre el mite de la Ventafocs a *Revista Histórica Latina*, que coincideix a remarcar-ne el caràcter moralitzant:

De todos los tiempos es la triste condicion de la pobre criatura que, habiendo pedido á su madre, cae bajo el despótico dominio de una mala madrastra. El pueblo se ha apoderado de ello, y en mil formas y maneras ha exprimido su dolor apostrofando á aquella y buscando compensacion y premio para su pobre víctima; así es que no hay nacion que no tenga sus canciones y cuentos populares alusivos a ello: [...] y en los cuentos, elevando á la hijastra de la abyecta posicion en que la nueva esposa de su padre la ha colocado, á la de princesa y reina, com á la mas elevada categoria de esta tierra. Así lo encontramos, concretándonos á los segundos, como á nuestro principal objeto, en la *Ventafocs*, catalan (*Rondallayre*, coleccion de cuentos populares catalanes, vol. I, pág, 91)<sup>613</sup>

---

<sup>608</sup> Josep YXART, *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, p. 126; F. CURET, *Història del teatre català*, p. 202; A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 173-176; F. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario*, p. 175.

<sup>609</sup> Alison LATHAM, *Diccionario enciclopédico de la música*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica de México, 2010, p. 312

<sup>610</sup> *Catàlech General*, 1895, p. 127 i p. 627. i p. 304 i p. 792.

<sup>611</sup> Laura VILLALBA ARASA, “Estudi i edició de tres versions de La Ventafocs i les germanastres (ATU 480 + 510A), recollides per Adelaida Ferré i Gomis”, *Estudis de Literatura Oral Popular*, núm. 4, 2015, p. 156.

<sup>612</sup> *Lo rondallayre. Quentos populares catalans* coleccionats per Francisco Maspons y Labrós, Barcelona: Llibrería de Àlvar Verdaguer, 1871. Convé destacar que *Lo rondallayre* apareixia anunciat a la secció “Llibres en català” a *La Lluçanera de Nova York*; per exemple al núm. 5, març 1875, p. 8.

<sup>613</sup> Francesc MASPONS I LABRÓS, “La scatola di cristallo (La cajita de cristal)”, *Revista Histórica Latina*, núm. 28, d’agost 1876, p. 225-226.

El 1861 s'havia publicat *La segunda cenicienta comedia arreglada del francés en cuatro actos y en prosa*, de Juan Francisco Gil y Baus, signada amb el seu conegut pseudònim "Eduardo Rosales."<sup>614</sup> El 1867 Josep de Palau i d'Huguet havia guanyat un premi extraordinari als Jocs Florals el 1867 amb la balada "La Ventafochs."<sup>615</sup>

A final d'agost s'anunciava la darrera representació al Prado Català, a càrrec de la Societat Iris, de la "pantomina de aparato «La Cinderella» ó sea el cuento de la «Cenicienta.»"; i a començament de setembre que s'hi posava en escena en aquest teatre "por última vez irremisiblemente."<sup>616</sup> S'havia remarcat que es tractava d'un espectacle importat de Londres:

En la presente semana tendrá lugar el estreno de un grandioso espectáculo mímico, en el que toman parte 150 niñas bailarinas, para la cual se está construyendo un nuevo y lujoso vestuario.—Esta obra ha sido puesta en Lóndres 300 noches consecutivas, titulada: «Cinderella.» Para las dos primeras funciones se despachan billetes en la contaduría del Prado Catalan.<sup>617</sup>

Frederic Soler a la *Llumanera de Nova York* constata l'èxit d'aquest espectacle, tot i que no fos del seu gust, i, a més, es referia a aquest mite com si fos exclusivament català:

En lo *Prado Catalan* [...] últimament s'hi ha posat ab gran aplauso una pantomima composta sobre la idea de la rondalla catalana intitulada *La Ventafochs*.<sup>618</sup>

Les representacions barcelonines d'aquesta pantomima de la Cenicienta, però, no les podem comptar com a precedent, perquè hem descobert que *La Ventafocs* d'Arús ja estava escrita el maig de 1876 i llesta per ser estrenada al Teatre del Bon Retiro, que es va inaugurar el 3 de juny de 1876:

—El estreno en el Retiro de la comedia la "Venta—focs" no pasó anoche de un ensayo general, por cuyo motivo preferimos aguardar una nueva representación para hablar de la obra. Por hoy solo diremos que ha sido presentada con un aparato y lujo que llaman con justicia la atencion.<sup>619</sup>

El Bon Retiro, un teatre de temporada d'estiu, anunciava a finals de maig que obriria les portes amb l'anunci d'obres d'Arús i Josep Feliu i Codina. *La llanterna*

---

<sup>614</sup> Imp. J. Rodríguez, Madrid. Va ser presentada a la censura el desembre de 1858. *Índice General de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas para los teatros del reino y ultramar*, p. 99.

<sup>615</sup> *Jochs Florals de Barcelona*, Barcelona: Llibreria de Àlvar Verdaguer, 1867, p. 193-195 i p. 19. El poema es va editar, a més, autònomament el mateix any: Barcelona: Celestí Verdaguer.

<sup>616</sup> *La Imprenta*, núm. 242, 29/8/1876, p. 5818; *La Imprenta*, núm. 247, 3/9/1876, p. 5938.

<sup>617</sup> *La Imprenta*, núm. 199, 17/7/1876, p. 4802.

<sup>618</sup> "Cartas d'en Serafi Pitarra", *La Llumanera de Nova York*, núm. 17, octubre 1876, p. 3; Laia SANCHEZ VILES (Ed.), "Les Cartes de Barcelona de Serafi Pitarra a "La Llumanera de Nova York" (1875-1878)", Lleida, Grup d'Estudi sobre la Literatura del Vuit-cents, Universitat de Lleida, Departament de Filologia Catalana i Comunicació, 2011, p. 36-37.

<sup>619</sup> *La Imprenta*, núm. 209, 28/5/1876, p. 5297.

*màgica*, que també s'hi especificava, tampoc no va poder ser representada durant aquell estiu per diverses dificultats. La premsa va informar que la representació es posposava a l'any següent:

Mediante inspeccion facultativa, el señor gobernador civil de la provincia ha otorgado el permiso que de su autoridad se impetró para que el Buen Retiro pueda abrir sus puertas al público el día 3 de junio próximo, para lo qual se están activando las obras de la gran cubierta de lo que puede llamarse platea, poco menos que terminada, y el chalet que se destina á café. La empresa de aquel coliseo ha admitido ya algunas de las obras que se le han presentado para poner en escena, citándose entre ellas algunas de los señores Arús y Feliu y Codina, tituladas «La llanterna mágica» «Lo tamboriner» y «La venta-fochs.»<sup>620</sup>

*La Ventafochs* es va estrenar el 27 de juliol de 1877 en aquest teatre. Dies abans de l'estrena, especialment *La Imprenta*, en descrivia els preparatius i en destacava la direcció de Lleó Fontova i la participació de la ballarina Marguerite Battú, del Teatre Real de Torí.:

–Para poner en escena la comedia de magia «La Ventafochs,» se están pintando decoraciones y se trabaja con actividad en los fosos del escenario del Buen Retiro.<sup>621</sup>

–Los ensayos de la comedia de magia «La ventafochs» continúan con gran actividad, de modo que la empresa del teatro del Buen Retiro anuncia el estreno de dicha obra para el viernes.<sup>622</sup>

Mañana gran función extraordinaria, verificándose el estreno de la produccion de espectáculo «La Ventafochs», que será puesta en escena bajo la dirección del señor Fontova, con nuevas decoraciones, exornada con 4 bailes del coreógrafo señor Estrella, en loa cuales tomarán parte la señorita Battú, el señor Muñoz y todo el personal de la compañía.<sup>623</sup>

D'altra banda, *La Llumanera de Nova York* apuntava, el mateix dia de l'estrena, que “Lo teatro del Bon Betiro també se dedica ab fruit á cultivar la poesia dramática de la terra” i citava *La Ventafochs* d'Arús juntament amb altres obres de Bartomeu Carcassona, Joaquim Riera i Bertran i Pere Anton Torres.<sup>624</sup> Al següent número, Frederic Soler elogiava el Bon Retiro i el Tívoli, perquè sostenien la “campanya artística catalana.” També hi indicava que s'estaven ultimant els darrers retocs del decorat per a *La Ventafochs*:

Demà s'estrenarà en lo Bon Retiro una comèdia de don Joaquim Riera y Bertran, de la qual tenim molt bonàs noticias, y ja s'estan pintant las decoracions per la de mágica,

---

<sup>620</sup> *La Imprenta*, núm. 152, 31/5/1876, p. 3722. El Teatre del Bon Retiro es va inaugurar el 3 de juny de 1876.

<sup>621</sup> *La Imprenta*, núm. 193, 12/7/1877, p. 4897.

<sup>622</sup> *La Imprenta*, núm. 204, 23/7/1877, p. 5171.

<sup>623</sup> *La Imprenta*, núm. 207, 26/7/1877, p. 5249.

<sup>624</sup> *La Llumanera de Nova York*, núm. 27, juliol 1877, p. 3.

titolada La Ventafochs. L'autor d'aquesta, don Rosendo Arús, es lo qui ab tant bon écsit publicá las Cartas á la dona en la publicació que vostè tant dignament dirigeix.<sup>625</sup>

A finals de mes *La Imprenta* informava que les representacions de *La Ventafochs* es comptaven “por llenos completos, siendo muy aplaudidas las principales escenas de la obra.”<sup>626</sup> En destacaven també els decorats realitzats per Josep Planella i Marià Carreras. Quant a la crítica, la premsa en va elogiar tant l'escenografia com la coreografia i l'aposta del Bon Retiro per una obra amb tanta complexitat tècnica:

–La comedia «La ventafochs» continúa atrayendo numerosa concurrencia al teatro de los favorecidos jardines del Buen Retiro. En las últimas representaciones ha mejorado mucho la ejecución, y el público aplaude algunas escenas que están trazadas hábilmente y dialogadas con expontaneidad. El argumento, inspirado en una tradicion que tienen casi todos los países y que han popularizado distintos autores, carece de novedad en el fondo; la tiene en su desarrollo, y en la pintura de algunos tipos dibujados con felicidad. En «La Ventafochs» abundan el aparato, los bailables, las mutaciones y el decorado, en lo cual la empresa no ha sido por cierto escasa, y de aquí que la obra en su conjunto mas que destinada á un teatro de la modestas pretensiones del Retiro, parezca digna de otros de mas importancia. En el baile del último acto alcanza cada día justos aplausos la primera bailarina señorita Battu, que hace prodigios de habilidad. La apoteosis y decoracion final, obra del escenógrafo señor Carreras, puede compararse con lo mejor que en su género se ha visto en otros teatros de primer orden.<sup>627</sup>

*La Ventafochs* no va rebre una bona consideració de la crítica a molts periòdics, que coincidien en la dificultat tècnica de portar-la a terme, però que al mateix temps subratllaven, com per exemple *La Bomba*, una “acceptación relativa” del públic, que només celebrava la indumentària o l'escenografia. Així i tot, cal remarcar l'atenció que hi va dedicar aquest periòdic, que, tot i la dura crítica, va reproduir una il·lustració de la posada en escena de *La Ventafochs*.<sup>628</sup> També la relacionava burlescament amb *Los pastorets*:

La novedad de la presente semana ha sido el estreno en el Buen Retiro de La Ventafochs, narracion popular en tres actos y nueve cuadros de don Rosendo Arús. Esta obra basada en un cuento muy conocido, tenia la gran dificultad que su argumento no podia escitar el interés del publico, puesto que este desde la primera escena estaba ya en el secreto y por consiguiente era preciso que el desarrollo y trabazon de las escenas y la vis cómica suplieran lo que la acción de la obra no podia dar de sí, y fuerza es confesar que en ello no ha estado feliz el autor. La obra en general adolece de languidez, faltan accidentes y tipos cómicos y sobre todo el lenguaje carece de chistes de tal modo, que para escitar, contadas veces, la hilaridad del público, se ha de recurrir á ciertos efectos que no pueden admitirse ni en una obra bufa.

---

<sup>625</sup> “Cartas d'en Serafi Pitarra”, *La Llumanera de Nova York*, núm. 28, agost 1877, p. 3; Laia SÁNCHEZ VILES (Ed.), “Les Cartes de Barcelona de Serafi Pitarra a “La Llumanera de Nova York” (1875-1878)”, p. 64-66. i p. 67-69.

<sup>626</sup> *La Imprenta*, núm. 211, 30/7/1877, p. 5338.

<sup>627</sup> *La Imprenta*, núm. 213, 1/8/1877, p. 5402.

<sup>628</sup> *La Bomba. Periódico Joco-sério*, núm.118, 5/8/1877, p. 3

Por otra parte el compositor de los bailes y el de la música que les acompaña han estado poco acertados. El primero no ha presentado ninguna novedad aplaudible en los bailables; en el segundo cuadro incurre en un realismo anti-artístico y de pésimo efecto haciendo que el cuerpo de baile femenino se tienda bonitamente en el santo suelo figurando que duerme y luego haciendo salir unos diablillos encarnados con espadas de mentirijilla convirtiendo un baile que podía ser de efecto en un plajio de los pastorcillos; y el segundo escribiendo una música que no tiene nada de recomendable y en la que solo se destaca cual oasis en medio del desierto, la del andante del patedú del último cuadro, que es la misma que escribió el célebre Maestro Adam para la Gisela.

La empresa no ha escaseado por su parte medio alguno para presentar debidamente la obra y es lástima que sus laudables esfuerzos y los costosos dispendios que ha hecho no hayan sido empleados en una obra que tuviera mejores condiciones para llamar la atención del público. Las princesas han vestido ricos trajes y se han estrenado tres canciones del señor Planella y una del señor Carreras [ ] que ha conseguido con justicia el unánime aplauso [ ] y á los esfuerzos de los actores se debe la aceptación relativa que ha tenido la obra.<sup>629</sup>

També la va criticar la revista *Jochs Florals*, tot i que afirmava que l'obra no era dolenta i eximia l'autor d'una mala representació que havia millorat al llarg dels assajos:

Conforme vàrem prometre doném compte del estreno de *La Ventafochs* dihent que al primer dia no va ser tan ben rebuda com després, perque además dels balls ser de mal gust eran massa llarchs y pesaban, puig que en compondre'ls van tenirhi molt mala estrella.

En quan á la lletra si be hi ha que desitjar no es dolenta, senzill l'argument aixó si, lo que no es culpa del autor que ha volgut descriure una rondalla popular tan com se conta, pero desarrollada ab facilitat.<sup>630</sup>

Així i tot, no tota la crítica va censurar les representacions de *La Ventafocs*. A mitjan agost, *La Imprenta* parlava de “la aplaudidísima narracion popular” en la 14a representació.<sup>631</sup> En canvi, *La Renaixensa* n'estalviava qualsevol crítica, tot i que focalitzava l'èxit de les funcions en l'estrena de l'obra de Riera i Bertran:

S'han estrenat darrerament en lo Bon Retiro, *La majordoma*, comedia en 2 actes de D. Joaquim Riera y Bertran, obtenint complert éxit y sent cridat l'autor tres voltas á l'escena, *La ventafochs*, rondalla d'espectacle en tres actes de D. Rossendo Arús y Arderiu y *Per forsa*, pessa en un acte.<sup>632</sup>

*La Renaixensa* va elogiar, però, *La Ventafocs* en donar notícia de l'edició de l'obra:

S'ha ja posat á la venta al preu de 4 rals la molt interessant narració popular en 3 actes, dividits en 11 quadros, *La Ventafochs*. Aquesta obra, basada en la rondalla popular del

---

<sup>629</sup> *La Bomba. Periódico Joco-sério*, núm.118, 5/8/1877, p. 2.

<sup>630</sup> *Jochs Florals*, núm.14, 5/8/1877, p. 56.

<sup>631</sup> “BUEN RETIRO. –Hoy por la tarde á las 3 y 1/2. –Gran función.– 14ª representación de la aplaudidísima narracion popular en 3 actos y 9 cuadros, “La Ventafochs”, tomando parte el señor Fontova y demás partes da la compañía de verso, la pareja Battú Muñoz y todo el cuerpo de baile. –Entrada un real y medio. –No se dan salidas.” *La Imprenta*, núm. 224, 12/8/1877, p. 5667.

<sup>632</sup> *La Renaixensa*, núm. 7, 31/7/1877, p. 84.

mateix nom, perteneix al conseqüent y distingit catalanista, autor també de las *Cartas á la dona* pròximas á veurer la llum pública, D. Rossendo Arús y Arderiu. Com nostres lectors sabrán fou estrenada ab bon éxit lo darrer estiu en lo teatre del *Buen Retiro*.<sup>633</sup>

D'altra banda, també trobem referències a *La Ventafocs* d'Arús anys després, com elogis als actors i, en particular, a l'aplaudida Rosa Cazorro, que va realitzar el paper de Laura-Ventafocs:

[...] cal afirmar que jamay se li han escassejat aplaudiments y enhorabonas en tota mena d'obras: desde 'l drama históric al popular; desde la comedia de mágica [*sic*] al senzill joguet en un acte y en vers tot assonantat de procedencia més ó ménos francesa. Sian testimoni de semblant veritat *Lo plor de la Madrastra y La Dida; La Ventafochs y Cóm succeheix moltes vegadas*, que son las obras qu' ara precisament m' han vingut á la memoria.<sup>634</sup>

En qualsevol cas, la iniciativa d'Arús de portar el mite de la Ventafocs en un format rondallístic al teatre, i en català, el converteix en un precursor en la matèria, que precedeix *La Ventafocs* (1920) de Josep Maria Folch i Torres. Una incursió d'Arús en el gènere rondallístic i fantàstic en què insistirà amb *Les tres germanes* i *La filla del rei*, que, com veurem als apartats següents, van passar més desapercebudes.

Més de deu anys després de l'estrena de la *La Ventafochs* d'Arús, una versió de pantomima d'aquest mite va ser representada el 1888 al Teatre de Catalunya, interpretada pels "fantoques" de Thomás Holden.<sup>635</sup> Encara que *L'Arch de Sant Martí* l'esmenta en català seria estrany que es basés en l'obra d'Arús i no es destaqués. Altres publicacions l'anomenen *La Cenicienta* i detallen que tenia només quatre quadres. Deu tractar-se de la "Pantomime" *Cinderella and the Little Glass Slipper* concebuda per Holden a l'inici dels anys vuitanta amb la qual va obtenir un gran èxit arreu d'Europa.

Al Circ Equestre Barcelonès, en aquells mesos, també s'hi anunciava com "pantomina infantil" «La cenicienta ó la zapatilla de cristal».<sup>636</sup>

A *La Ventafocs* d'Arús l'acció passa a "Un petit reyalme imaginari, en Catalunya" i en l'època dels "Ultims del segle XVII." També s'hi apunta en una nota que s'ha basat en la cultura popular nacional, igual que escriptors d'altres països:

---

<sup>633</sup> *La Renaixensa*, núm. 10, 31/10/1877, p. 315. Un mes abans aquest periòdic ja havia anunciat la recent edició de *La Ventafocs*: "S'ha publicat luxosament impresa la comedia de májia en tres actes de D. Rossendo Arús y Arderius [*sic*], titulada *La Ventafochs*." *La Renaixensa*, núm. 9, 30/9/1877, p. 240. La publicació de *La Ventafocs* va aparèixer anunciada, entre altres, també a la revista en català editada als Estats Units: "També habem rebut [...] y La Ventafochs, comèdia d'espectacle, representada en Barcelona y que lo seu autor En Rossendo Arús y Arderiu ha tingut la galanteria de dedicar al director de la nostra revista.", "Visitas literarias", *La Llumanera de Nova York*, núm. 31, nov. 1877, p. 6.

<sup>634</sup> *Lo Renaixement*, núm. 3, 28/2/1879, p. 155.

<sup>635</sup> *L'Arch de Sant Martí*, núm. 336, 13/5/1888, p. 442; *El Diluvio*, núm. 129, 8/5/1888, p. 3871, aclarien que es tractava de *La Cenicienta* de M. Holden (estrenada al Circ Equestre el 29/2/1888), "pantomima de magia y de gran espectáculo" al Teatre Catalunya.

<sup>636</sup> *El Diluvio*, núm. 60, 29/2/1888, p. 1786.

L'autor al portar á nostre escena com ho han fet en la seva Fransa, Italia, Inglaterra, Alemania, Portugal y altres nacions, aquesta narració tan popular en tot Europa; no ha tingut altre mira, que la de que fos conservada mes viva la seva recordansa: per aixó ha procurat tan com ha pogut, cenyirse á la manera especial com se compta en Catalunya.

A les pàgines del repartiment, s'aclareix que Lleó Fontova interpretà el paper de Baró durant les dues primeres representacions i fou substituït per malaltia de la tercera a l'onzena per Manel Giménez. Conté altres indicacions, com la referent a la propietat intel·lectual per reproduir l'obra o representar-la.<sup>637</sup> S'hi suggereix, a més, la supressió de quadres amb el criteri del "bon judici del senyor director d'escena":

En los teatres particulars y los de empresas que no'ls hi permeti l'escenari presentar las obras ab aparato, podan representar aquesta suprimint los tres últims quadros del acte primer, lo ball y mutació del segon; los dos quadros primers del tercer y l'apoteosis; ab lleugeras modificacions ho tenen arreglat, sens perjudicar l'argument, ni l'acció de la comedia.

*La Ventafocs* inclou també un una completa descripció dels responsables de la coreografia, l'escenografia, la perruqueria, la il·luminació i el vestuari:

#### REPARTIMENT

|                       |  |
|-----------------------|--|
| Laura, la Venafochs   | Sta. D. <sup>a</sup> Rosa Cazorro.       |
| Carme                 | Doña Enriqueta Echenique.                |
| Rosa                  | Sta. D. <sup>a</sup> Guadalupe Alentorn. |
| Baró                  | D. Lleó Fontova.                         |
| Princep               | » Rafel Ribas.                           |
| Arnau                 | » Joan Bertran.                          |
| Macari                | » Frederich Fuentes.                     |
| Aleix                 | » Miquel Riba.                           |
| Mofeo                 | » Antoni Espinosa.                       |
| Un capita de guardias | » Manel Buxeda.                          |
| Un patxe              | » Miquel Llavira.                        |
| Un caballer           | » Joaquim Fiol.                          |
| Una vella (no parla)  |  |

Las decoracions, del Temple de Morfeo, del Seller y del saló reji han sigut pintadas per D. Joseph Planella.

L' Apoteosis deguda a D. Joan Carreras.

La direcció escènica á cárrech de D. Lleó Fontova.

La de orquesta de D. Joseph Navarro.

Vestuari de D.<sup>a</sup> Pelegrina Malatesta.

Armas de D. Joan Vinyals.

Atrés de D. Eduart Tarascó.

Perruqueria de D. Lluís Vicente.

Pirotécnica de D. Antoni Esteve.

Guarda-ropia de D. Joseph Constans

Maquinaria de D. Ricart Magdalena y D. Isidro Obiols.

---

<sup>637</sup> A l'edició s'indica que la propietat intel·lectual pertany a l'autor, i que Rafael Ribas, director de l'Arxiu Central Líric-Dramàtic, és l'única persona autoritzada a gestionar-la, tant pel que fa a la venda d'exemplars i com a la representació.

*La Ventafocs* d'Arús manté algunes distàncies argumentals i simbòliques amb el conte de “Cendrillon ou la petite pantoufle de verre” de Charles Perrault: a la rondalla dramàtica catalana no apareix la madrastra ni la fada ni la vareta màgica ni la carbassa ni les campanades de la versió de l'escriptor francès. A més, La carrossa, hi té una funció purament accessòria. L'element màgic a la Ventafocs catalana està propiciat per Arnau, preceptor del príncep i savi amb poders secrets, relacionat amb l'alquímia i l'astrologia. Sí coincideixen pel que fa a l'objecte simbòlic de la xinel·la de vidre, a diferència del conte dels germans Grimm, una versió molt més allunyada, en el qual les sabates són d'or, i del llibret de *La Cenerentola* de Ferratti, en què se substitueix per uns braçalets.

*La Ventafocs* d'Arús manté més proximitat amb la *Cendrillon* d'Etienne i amb la posterior *Cenerentola* de Ferretti-Rossini. Amb la d'Etienne comparteix el fet de ser una obra en tres actes, a diferències dels altres llibrets operístics que en tenen dos. El pare també és una baró i les germanes Clorinde i Thisbé corresponen a la Carme i la Rosa. Alidor, preceptor del príncep, també apareix com a captaire i promet a la Ventafocs que serà recompensada per la seva compassió. El príncep es disfressa de la mateixa manera per fer-se passar per escuder davant la Ventafocs, igualment marginada per les dues germanes vanitoses. La rosa amb efectes màgics permet a la noia que no la reconeixin i perd la xinel·la quan el príncep li fa una declaració amorosa i fuig, en ambdues obres.

La rosa com element màgic per impedir que la reconeixin quan apareix abillada a palau, entre altres elements, també figura a la Ventafocs d'*Agatina, o la virtù premiata* de Francesco Fiorini, que conserva molta fidelitat a la Ventafocs operística d'Etienne, que com la *Cenerentola* de Ferretti-Rossini comparteixen els noms de quasi tots els personatges del llibret del dramaturg francès: així, Alidor (el preceptor filòsof), Ramir (el príncep), Dandini (el seu servent) i Clorinde i Thisbé (germanes de Ventafocs) coincideixen en tots tres llibrets amb les respectives variants lingüístiques. I només canvien el nom del baró Montefiascone, que es converteix en Don Magnifico al llibret de Ferretti. A més, la Ventafocs s'anomena Agatina en l'obra de Fiorini i Angelina a *La Cenerentola* de Ferretti, mentre que en la de Perrault és Cendrillon.

El llibret d'Etienne és, doncs, una possible font per a l'adaptació catalana de *La Ventafocs* d'Arús. Tanmateix, la versió catalana conté elements que mostren la dependència amb el llibret de *La Cenerentola* de Ferretti-Rossini, molt més popular.

Ferretti descriu de forma coincident amb Arús el baró (Don Magnifico) com un personatge vanitós, mesquí i grotesc, que rebutja la paternitat envers la seva filla



Ventafocs. Una actitud paral·lela a la de les dues germanes, arrogants, presumptuoses i cruels amb ella, que volen seduir el príncep empeses per l'ambició del baró i que competeixen entre elles en coqueteria. També l'obligació del príncep a casar-se per designi del rei i les aspiracions del baró i les dues germanes, que hi veuen l'oportunitat d'ascendir socialment amb un matrimoni de conveniència; el paper del preceptor, que es disfressa de captaire i que avança l'acció (descriu per l'italià com "filòsof", i per Arús com un savi amb poder màgic); un captaire que és acollit per Ventafocs i menyspreat per les dues germanes, que més endavant coquetegen amb el príncep disfressat d'escuder, si bé una d'elles rebutja de casar-s'hi.

Les escenes oníriques del baró i de la Ventafocs mantenen aquesta equivalència, tot i que en el cas de l'obra d'Arús s'hi accentua i pren una dimensió màgica major. Així mateix, el passatge de la bodega d'Arús s'assembla al de Ferretti, on Dandini, fent-se passar per príncep, també es mofa de Don Magnifico.

Malgrat la diferència en la distribució de l'acció, ja que la de Ferretti consta de dos actes, mantenen aquest conjunt d'episodis coincidents, com també el rebuig de les Ventafocs Laura/Angelina de les pretensions del fals príncep, fet que captiva el real i que el determina a demanar-li la mà; o bé l'acte compassiu envers el pare i les germanes en finalitzar l'obra.

Totes dues obres presenten, però, diverses diferències, però especialment en el to i l'estil. L'òpera està descrita com un "Melodrama giocoso", mentre que peça la d'Arús com una "Narració popular", amb un marcat caràcter còmic i de fantasia.

Aquests ingredients i el fet que *La Ventafocs* d'Arús tingui un component humorístic evident podrien fer pensar que es tracta d'una paròdia. Però el subtítol ("Narració popular"), la voluntat de fixar un mite en clau nacional i el fet que no compleixi del tot les característiques que defineixen la paròdia, així com el conjunt d'elements que la identifiquen amb una peça de màgia (o "fantàstica"), descarten aquesta possibilitat.

D'altra banda, *La Ventafocs* d'Arús manté una forta correlació amb la rondalla recollida per Maspons i Labrós a *Lo Rondallayre*. A la primera escena, mentre fila junt amb les seves germanes, narra un somni en què se li va aparèixer una vella que va li entregar un ametlla que, en trencar-la, li va proporcionar un vestit ple de diamants, en una anticipació dels fets. A més, la vella li fa tota la feina de filar en tornar de missa. L'episodi coincideix amb el conte recollit a *Lo Rondallayre*:

Y veus aquí qu'en mitj del plor se li aparegué una vella, velleta que li doná una ametlla y 's posá á fer la seva feyna. La Cendrosa trenca la ametlla y 's trova ab un vestit d'or que tot relluhia. Se 'n va á missa y tothom se la mirava, fins lo fill del rey que s'era prenat de tanta gentilesa, y un xich avans de acabar se 'n va cap á casa seva y 's posa lo vestit de Cendrosa.<sup>638</sup>

També hi apareix el “Potser sí, potser no” (“Ves... por ser sí, pot ser nó...”), expressió que dona nom al quadre vuitè), idèntic a la rondalla de Maspons i Labrós, en la qual la Ventafocs repeteix el “Potsé si, potsé no, potsé si qu'era jo” per respondre a les germanes. La correspondència entre el conte de *Lo Rondallayre* i la peça teatral d'Arús és més evident encara en l'aparició d'un altre objecte simbòlic, les xinel·les de vidre, que en la narració catalana es descriu de forma similar: “Mes veus aquí que ab la pressa qu' era fujida, per la escala li caigué una xinel·la de cristall que no's pogué entretenir á cullirla y que 'ls criats van trobarne.”

És igualment significativa l'aparició dels estris simbòlics i màgics del fus i la filosa amb què treballa tiranitzada la Ventafocs, estris que Arús farà aparèixer anys després a *Les tres germanes*. Com veurem, es tracta d'uns objectes molt apreciats i representatius en la rondallística i altres formes literàries. Aquests objectes no apareixen en les altres versions dramàtiques o narratives de la Ventafocs que he llegit, per bé que sí en altres contes com la *Bella dorment*, almenys en sengles versions de Giambattista Basile i Charles Perrault.

La peça d'Arús s'inicia en una sala del palau del baró, on es troben les tres germanes emprovant-se uns vestits i conversant sobre el ball, mentre que Laura (la Ventafocs) treballa filant i introdueix la història de la vella i l'ametlla màgica, fantasieig de la noia que les germanes reproven. Aquest rebuig envers la Ventafocs es materialitza també en la negació del vincle familiar amb ella, tal com fa el baró, que en tot moment renega de la paternitat.

Arnau, el preceptor del príncep, apareix a la segona escena com un captaire afamat (“vell y pobre”, que sol·licita “caritat”), i que rep les atencions i la compassió de Laura, a diferència de les dues germanes que, entretingudes amb les banalitats dels vestits i la bellesa, el menyspreen i no hi mostren cap mena de compassió. En arribar el baró a la tercera escena, delaten la germana perquè ha donat llet calenta al captaire i demanen al pare que castigui la Ventafocs

El baró, que presumeix d'haver preservat el prestigi de la família fins aleshores, expressa algunes preocupacions a les dues germanes pel fet que es troba a la ruïna: “los

---

<sup>638</sup> Francesc MASPONS I LABRÓS, “La Ventafocs”, *Lo Rondallayre*, Barcelona: 1871, p.91-92.

restos del patrimoni, / poch á poch m'hi anat gastant.” Per això els explica, amb ànim de casar-les, que el príncep volta per la vila i que el rei, mort recentment, ordenà en testament que el fill havia de casar-se en un termini que s'esgota aquella nit, quan se celebra un ball. A a més de presentar el príncep com a “ensenyat de l'Arnau”, en destaca la saviesa i influència:

un sabi,  
un home que tot ho sap  
y del que se'n contan fets  
que sorprenen per lo estranys  
Parla igual y se fa entendre  
com naltres lo catalá,  
lo rus, lo francés, lo xino,  
lo llatí, grech y alemany;  
escriu al dret y al revés  
sens' donarli cap empaig;  
coneix totes las estrellas  
de la petita á la gran.

(Escena III, acte I)

Es tracta d'una llarga descripció en què introdueix un anacronisme, explicat amb una nota de l'autor per aclarir que, si bé Arnau fa seguir els llamps amb una barra, el parallamps no existia en l'època en què està situada l'obra i que va ser inventat per Benjamin Franklin, “mort en 1790.” L'alquimista Arnau guareix malalties i “guarda un llibre de gargots / qu' explica l'or com se fá.” Es compara “ab lo mateix Satanás, / per lo que logra l' que vol / si be ho logra per mal art.” (Escena III, acte I).

En marxar les cruels germanes, que ordenen a Ventafocs que faci totes les feines, arriben Arnau i el príncep, a l'escena cinquena. Laura els explica que és òrfena d'una mare que es casà amb el baró, aleshores també vidu i amb dues filles; en morir la mare quan ella tenia set anys restà desconsolada perquè “May per ell d' amichs llavis / brotan frases de ternura, / sols escolta en sa tristura / per consol, no mes agravis.” Aquest testimoni d'humilitat i resignació indigna el príncep camuflat, que la interroga i que descobreix totes les injustícies que viu la noia, per a qui el conhort és el res per la mare: (“¿perque vuy la companyía / si parlo ab la meva mare?...”).

En sentir que el baró la crida amb el nom de Ventafocs, el jove expressa al preceptor que la noia l'ha captivat i que li recorda una dama que havia vist anteriorment (“En mon pit sento una flama / qu' apoderantsem de mí, / me turba l'enteniment; / potse 'ls ulls del pensament / sa imatge gravada aquí, / á Laura l'han feta pendrer.”). Arnau, com un perfecte coneixedor de la trama, li fa saber que Macari s'ha fet passar per príncep, un servent descrit com a “ridícul, grosser / ordinari, xabacá....” I li reforça el

seu instint amorós amb una reflexió elogiosa sobre Laura, que associa a una predestinació i als valors de la humilitat i de la igualtat:

Se jutja per apariencia  
tot al mon es consemblant.  
Lo tendre y sensill llenguatge  
d'aquest àngel candorós,  
no hauria arribat á vos  
sense pendre' aquet ropatge  
¡Ah, quant y quant carácter noble  
que ni menos pensariau  
confós, perdut entre 'l poble...!

(Escena VI, acte I)

El baró (“dels Aglans y del Riu-sech”) es perd en elogis quan descobreix la identitat d'Arnau, a l'escena setena; però menysprea, junt amb les seves filles Rosa i Carme, la presència de l'escuder (en realitat el príncep). El savi els explica que els han visitat per convidar-los al ball i dur-los en el cotxe a palau. Aquesta notícia accelera les ambicions de les germanes, que en els seus comentaris escarneixen la Ventafochs, qui no podrà assistir-hi: “Oh tu array que tens la sort / qu 'á n' aquí 't porti una vella / richs vestits de lo millor... / La cridas quant serem fora.” (Escena IX, acte I).

Quan arriba Macari disfressat de príncep procedent d'una cacera, a la desena escena, baró i germanes es tornen a desfer en elogis cap a ell, mentre que el fals príncep els adreça paraules altisonants i els convida a pujar a la carrossa: “de las ninfas d'aquests boscos, / de las noyas qu' hi vegetan. / Baró, diu que vos sou pare / de dos trossos de bellesa...?” D'altra banda, Arnau, quan el pare de Laura no accepta que vagi al ball, assegura a la noia discretament que sí que hi assistirà. A la següent escena Laura reconeix la veu del vell pobre a qui va ajudar en les paraules d'Arnau (“Tens bon cor, del cel l'ajuda / may en vida 't mancará.”).

El quadre segon (“Los fills de la son”) obre l'escena dotzena amb un temple fantàstic: animals nocturns, urnes d'or i grans plantes de cascall amb el rètol “Opi.” Es tracta del “Temple de Morfeu”, en què el déu mitològic s'adreça als diversos Somnis (“entre ells los de Fantasia, de Capritxo, los Alegres...”) i els recorda que “Sou vosaltres los que avuy / vos toca estar de servey.” A la següent escena Arnau desperta Morfeu i li demana que Laura torni a tenir un somni: al quadre tercer (“La velleta”) el déu dels somnis estén una vareta i Laura apareix amb un vestit brillant gràcies a l'ametlla que li ha proporcionat la vella, que ocupa el seu lloc i pren la filosa per treballar. Amb les escenes del quadre quart finalitza el primer acte, en què Arnau agraeix l'acció de

Morfeu, que pronuncia aquests versos mentre tots els somnis porten a terme la dansa final que creix “fins arribar al deliri” amb torxes enceses:

¡Son las dotse: fills del Somni.  
á marxarne disposeus  
de las sombras de la nit  
en lo vaporós mantell;  
per escampáus com rosada  
en tot lo gran univers,  
des la barraca del pobre  
fins al palacio del rey;  
als uns dantlos esperansas;  
als altres remordiments.

(Escena XIV, acte I)

Laura es troba amb Arnau al palau del príncep, al segon acte, envoltada de riqueses. Creu trobar-se en un somni i recorda l’aparició de la vella i l’ametlla, així com les paraules del savi, que li ha proporcionat una rosa amb què passarà desapercibuda i adquirirà “fermesa / talent, gracia, de tal modo / que semblareu diferenta.” Laura es transforma en una noia elegant i amb seguretat: “Quin cambi se m’ha operat; / regonech que mas ideas / se desenvolpan molt fácil.../ qu’ he rebut nova existencia...” (Escena III, acte II).

Més endavant el baró instrueix les dues filles en les arts de la seducció i els suggereix que no s’apartin del príncep durant el ball:

Per lográu qué s’ necesita?  
casi be res en substancia:  
molt de mimo, molt d’agrado,  
molt de foch en las miradas,  
un sonris sempre á los llavis,  
sospir á cada paraula,  
y esclamá ab coqueteria  
ab lo ditet á la barba:

(Escena VI, acte II)

Però Macari mostra el seu tarannà més franc i rústec a l’escena vuitena mentre conversa amb les dues noies, i fins es mostra contrariat per tanta adulació per part de les germanes (“So campetxano, bó, fresch, / prendas todas las mes bonas / per ser un merit de seny.”). També les assabenta que té la intenció de casar amb l’escuder la germana que no es casi amb ell, una circumstància que provoca la disputa entre ambdues germanes a la següent escena.

Quan el príncep, disfressat d’escuder, es troba amb les germanes i els planteja el propòsit de Macari de casar-lo amb una de les noies, totes dues el rebutgen per la seva posició modesta: “Mes atrevirse á tenir / ab mi semblants pretensions...? / es precis no

havey judici, quina insolencia... quin cop!” (Escena XII, acte II). Després el príncep realitza un monòleg en versos tetrasíl·labs en què sospesa la conversa amb les dues germanes i afirma que optarà per una dona que l’estimi per allò que és i no per la corona:

Totas aspiran  
al esplendor  
de la corona  
que ‘ls tenta molt;  
cap d’ ellas cerca  
ni planta mou,  
per cautivarne  
per habé’ ab goig,  
lo cor de l’ home,  
lo seu espós [...]

(Escena XIII, acte II)

El príncep i Laura es troben de nou a l’escena catorzena. Ell la recorda com la dama que havia vist el dia abans a missa i al passeig i que coincideix amb la descripció del viatge oníric de la vella i les ametlles que narra Laura al primer acte: Ventafocs li respon amb l’expressió del dubte (“També pot ser no... / que ‘l llavi murmura / pot ser no era jo.”) i atribueix a un “somni plascent” aquella identificació. En el joc de somnis Laura és transportada a palau per voluntat de Morfeu, mentre que ell manté la imatge de la Ventafocs fixada anteriorment en una confusió expressada calderonianament: “Que ‘m resta en la vida, / si aixó no es vritat? / si es somni, mentida, / so molt desdixat!” En el diàleg amorós el príncep li assegura que assistirà al torneig com a paladí seu.

Laura, després d’exposar dubtes i la confusió en un monòleg, resta més tranquil·la perquè Arnau li assegura que tot i comptar amb el talismà –la rosa– l’agitació que pateix és a causa de l’amor.

A l’escena dissetena retornen les germanes i el baró: aquest rondina perquè Macari l’ha anomenat responsable del celler i no s’hi sent a gust: “... i dich que no vuy escriurer, / que ‘m nombri alguna altre cosa... / mes m’ ‘estimo ser ministre.” Carme i Rosa, competitives, recelen i malparlen en apartats davant la bellesa de Ventafocs, que actua ben al contrari de les germanes, perquè en fa comentaris elogiosos i els regala joies i diamants. En aquesta conversa el baró nega tenir una altra filla, però ha de corregir l’afirmació gràcies a la intervenció d’Arnau i reconèixer que té una “Una fillastra; / no ‘s pot dir de la familia.” Laura ofereix aleshores uns brillants per aquesta filla petita, mentre que Arnau constata els actes egoistes del baró i de les dues germanes.

A la següent escena Macari, amb tot el seguici de cavallers que arriben del torneig i el príncep camuflat d'escuder, guanyador, diposita les espases dels cavallers vençuts als peus de Laura, a qui proclama com “la mes bella de totes; / la que té virtuts mes santas!” Les paraules del príncep irriuen les dues germanes, que se senten ofeses i el critiquen. Però Macari, després de dubtes i desoïnt Arnau, atorga la corona a Laura per fer-la reina, idea que la noia rebutja amb un llarg al·legat i una paràbola sobre l'amor imposat a una pastora per un rei.<sup>639</sup>

¿Perqué serveix la riquesa,  
los honors, joyas, ni galas,  
si alcansar es impossible  
la pau de lo cor trovarne?...  
Estimar poguersho dir,  
endeвина' una mirada,  
es la ventura mes gran;  
res fa 'l lloch, ni que per tapa  
tinga lo doser d'un trono,  
ó 'l sostre d' una cabanya:  
¡d' aquest mon haver la ditxa  
sens amor, no hi ha esperansa!

(Escena XIX, acte II)

Davant la insistència de Macari (“vuy qu' accepteu la corona: / es lo rey qui vos ho mana.”), Laura fuig corrents i perd la xinel·la de vidre. Macari pretén seguir-la, però Arnau el convenç que ho faci l'escuder (el príncep), idea que el baró celebra (“Ben pensat, un rey no corra.” (Escena XX, acte II). Precisament el baró, a la següent escena, instiga les filles perquè no s'apartin de Macari i el sedueixin amb “molta perfidia y constancia!” Però en quedar-se tot sol, i insistint en la voluntat d'obtenir la influència reial, realitza una insinuació de transvestisme poc habitual en el teatre català de l'època, si bé es tracta d'un recurs teatral ancestral: “Me disfressaré de dona; / bona treta, ben pensada.../ que s' escapa de las fillas...? / no s' escapará del pare!” (Escena XXI, acte II).

El tercer acte arrenca després del quadre sisè i la transmutació de la darrera escena: un ball de disfresses de les “Festas régias” amb il·luminació veneciana, màscares, torxes i barques que travessen un estany. Les tres primeres escenes estan protagonitzades pel baró, indignat i atrafegat en la feina d'ordenar el celler que li ha assignat Macari (Secretari del majordom). L'acompanya Aleix, amb qui descarrega la seva frustració, ja que per a ell és una deshonra el fet de treballar: “Si no cridas, no 't

---

<sup>639</sup> Aquests versos van ser editats anys després amb Rossend Arús com autor al recull “¡Recort etern als que 'ns deixaren!” *Lo Teatro Regional*, núm. 247, 31/10/1896, p. 284-285. El poema no té títol i és l'únic del recull que està encapçalat amb un asterisme, emblema maçònic (\*).

respectan, / se te'n burlan, ja estás fresch...! / No aguanto que ningú 'm falti, / ma noblesa m'ho exigeix..." Un cop fan la feina, quan estan posant números amb guix a les botes, els tonells comencen a moure's i a ballar. Es tracta d'un episodi que Arús reproduirà de forma molt semblant a *La filla del rei*, en què unes fades fan un boicot a una celebració i fan ballar les ampolles del celler, o bé a les gerres d'aigua que es mouen a *Les tres germanes*, entre altres imatges que proporcionen vida a objectes quotidians en aquestes obres.

A l'escena tercera, quan Aleix marxa esporuguit, les botes ballen amb un conjunt de bacants i el baró s'endormisca fins que les ballarines de Bacus esternuden i el desperten. En aquesta seqüència grotesca els tonells es converteixen en nans "estranyos ab caps descomunals" que el persegueixen quan fuig. Tot seguit s'obre el quadre setè amb el baró i Aleix novament, a la sala de pas del palau. El baró li descriu el succés que ha viscut al celler i l'aparició dels nans: "Uns vinticinch. / Ab un cap qu' á Mataró / de mes grosos no n' han vist"; "Surtan sens que me n' adoni / com turba de mals esprits; / vinga ballar la sardana / tenintme tancat al mitx..." (Escena V, acte III).

El savi Arnau els troba a l'escena sisena i els explica que l'episodi de les bacants i dels nans ha estat un somni i que hi ha noves sobre Laura. A continuació s'obre el quadre vuitè al saló, on les dues germanes parlen de Laura, sobre la fugida, la xinella i el fet que Macari l'hagi besada "com si fos relíquia santa" i hagi optat per ella. Rosa confia que aquella nit expira el termini per casar el príncep-rei i que Laura no tornarà "y allavors nosaltres dugas / som las duenyas de lo camp." (Escena VII, acte III).

Macari les troba a l'escena vuitena, temorós perquè creu que han descobert que no és el rei vertader i li guarden rancúnia per haver triat la Laura ("estàs de baixa Macari; / que ja no soch rey sabran!"). Per això els demana disculpes i es justifica amb l'argument que "Lo meu genit es estrany, / so novelesch; m'impressiono / ab molta facilitat." Però apareix el baró a la següent escena amb impaciència per explicar l'episodi del celler, que les filles no mostren interès per sentir. El baró, que ha patit una transformació a l'episodi dels nans i les bacants, i que vol renunciar de majordom del celler, revela accidentalment en un malentès la sospita que Macari no és en realitat el rei, fet que provoca pànic en Macari ("Ja hi caigut; so destronat"). Una notícia que irrita les germanes, les quals li retreuen que té un nom "vulgar" i que ja veien que era de "classe baixa", a la qual cosa Macari respon que "Ja som iguals..." El baró descobreix aleshores que el príncep-rei vertader és l'escuder:



L'escuder que va venir  
ab el sabi Arnau á casa;  
lo valerós que va vencer  
á tots los qu' hi van combatre,  
erigintse en caballer  
de la misteriosa dama.

(Escena IX, acte III)

A l'escena desena el príncep recorda a Arnau la cerca de Laura i la crida de “quantas noyas hi existeixin / sens mirar rango ni classe.” El capteniment i les decisions del príncep fan que el baró supliqui una darrera oportunitat per a les seves filles, responent a la qual cosa li atorga en forma d'escarment que una de les germanes es casarà amb Macari: “Se que pel meu escuder / tenen amor entranyable; / una d' ellas, qualsevol / s'hi casará aquesta tarde.” Aquesta decisió, que complau a Macari, d'altra banda disgusta les germanes (“Ab despreci se ‘ns humilia!”; “A mi lo despit me mata...!”), mentre que el baró exerceix un paper contradictori de falsa oposició (“Ja m'heu sentit, no hi callat; / á mi cap rey no m'espanta!”), tot i que després acata les ordres del príncep.

A l'escena tretzena entra la Ventafocs vestida humilment com al primer acte, fet que causa sorpresa poc abans en les germanes (“Per acavarnos de perdre, / no mes qu' ella ‘ns hi faltava!”). Els explica que ha anat a palau perquè la família no havia tornat a casa i perquè ha sentit la crida reial que convocava totes les noies del lloc. Les germanes la tornen a escarnir i la volen fer marxar o que s'amagui. Laura els respon que “Una noya es per un rey, / sentia dir á la mare” (el primer vers remet al títol de la comèdia en un acte de Conrad Roure). I intenten convèncer Laura perquè sigui ella qui es casi amb l'escuder Macari, una idea que accepta fins que les germanes dedueixen que ella no parla de l'escuder autèntic (“Un moment; esperat, / no sortís per la culata / lo tret. Del que va venir / ab l'Arnau no se te'n parla”). Laura descobreix en aquell moment que el seu escuder és en realitat el rei. I malgrat que les germanes l'amenacen que marxi, decideix restar al palau.

El príncep-rei apareix a la següent escena mentre Laura es lamenta del fet que el seu escuder sigui el rei (“Era ‘l rey...! Deu meu qu' hi fet!”) i que les germanes l'odiïn tant. El príncep la consola en veure-la trista, i Laura li explica que volia assistir al ball, però el pare l'hi havia prohibit. També li descriu els somnis, que actuen de desencadenant del desenllaç de l'obra:

Laura– De primer vos no erau rey,  
anavau com de servey,

ningú no vos feya cas.  
 Príncep– Ningú...?  
 Laura– Tan sols una dama  
 qu' ha arriuat ab escuders,  
 molts patxes, palafraners,  
 d' esplendor donantli fama....  
 Príncep– Com pot ser... 'Heu vist...  
 Laura– Si.  
 Príncep– Vos?  
 Laura– En somnis... Luego hi parlavau;  
 m'ha semblat que la estimavau,  
 os he vist content, ditxos...  
 Príncep– Es vritat lo somni, Laura;  
 l'estimo ab idolatria;  
 per ja may la pensa mia  
 son recort podrà distraura!

(Escena XIV, acte III)

Arnau anuncia que cal fer efectiu del testament del pare perquè s'esgota el temps: "Príncep vinch prevenirvos / que n'ha arriuat lo moment, / que segons lo testament / es precis lo decidirvos." A l'escena setzena entren el baró i les germanes, que pretenen que Laura s'amagui i no participi al ball. Però Arnau fa una intervenció transcendental per explicar que "Per obtenir la fortuna / de ser l'esposa del príncep, / es necessari lograr / aquesta rosa tenirne." I afegeix tot seguit que la prova prèvia per esbrinar-ho és saber, per les mides, de qui és la xinella de cristall que els porta el patge. Davant d'això la Ventafocs tem que descobreixin la seva condició ("No ho dech dir, lo desengany / fora la mort de lo príncep; / ell se creu qu' es d'una dama, / per ella d'amor suspira..."), mentre que les germanes exclamen que la prova és una "farsa" o bé que sotmetre-s'hi fora un acte "ridícul", per la petitesa de la xinella. El baró, en un darrer intent de promocionar les germanes, intenta demostrar que Carme i Rosa "Tenen los peus com pinyons; / es que 'n venim de familia. / Miram á mi, soch un home, / no so nano y bona mida...!"

L'arribada d'un patge a l'escena dissetena resol la incertesa, perquè ha trobat l'altra parella de la xinella al palau del baró i aclareix que aquest té una tercera filla "que va pobrament vestida." També descobreix Laura, dissimuladament amagada a la sala, a qui Arnau planteja aleshores la pregunta si les xinel·les són seves: Laura respon amb un "Pot ser si... pot ser no..." i intenta esquivar el compromís fent al·lusió al somnis, però el savi preceptor li fa calçar la xinella i tots comproven que la Ventafocs n'és la propietària.

Laura i el príncep es fan declaracions amoroses en aquest final feliç. I la Ventafocs demostra que no guarda ressentiment pel baró, de qui es reconeixen com a

pare i filla, “paternitat” que comparteix amb Arnau, amb qui també es designen com a pare i filla després de l’exposició elogiosa del savi:

Era precís lo trovause,  
per ben complerta tenirla,  
una esposa, amable, bella  
de virtuts y prendas rica.  
Gracias á la bona sort  
qu’ ha volgut afavorirme  
lo qu’ ab afany ne cercava  
s’ enclou en ‘quest ángel, príncep.  
Ella humil en l’infortuni,  
en la desgracia sumissa;  
es modesta en lo esplendor;  
la grandesa no ‘n l’altiva.  
Felis lo mortal qu’ alcansa  
tal tesor!

(Escena XVII, acte III)

L’última escena està precedida de l’obertura del quadre desè, “Lo somni realitat”, a un palau fantàstic descrit amb columnes de plata que giravolten i nimfes, salts d’aigua, etc., una imatgeria al·legòrica habitual en molts desenllaços d’obres d’Arús.

El darrer acte es clou amb el gran ball de nimfes i amb Laura i el príncep al tron, que pregunta a la noia sobre el somni. La Ventafocs li respon amb l’expressió “Ay... potser sí... potser no... / potser si que n’era jo.” I finalitza amb les paraules didàctiques d’Arnau:

Per trovarte en ‘quest palau  
de riquesa parlant mostra,  
que si l’afecte ‘t demostra,  
del que t’ aprecia l’Arnau;  
també ‘t diu, que ‘l qu’ es fidel  
a la virtut y puresa,  
sentne pobre, te riquesa;  
vivint al mon, viu al cel.  
¡No es precís galas ni flochs  
per lograrne benandansa!  
ab fe y bon cor, tot s’ alcansa,  
com Laura la Ventafochs!

### **4.7.3. Les tres germanes. Cuento fantàstic en 3 actes, dividits en 8 quadres i en vers català (1882)**

Aquesta obra va ser escrita l'any 1882, però no es té coneixement que arribés a ser representada.<sup>640</sup> El fet que es conservin diversos manuscrits apunta a la possibilitat que fos estrenada en algun teatre menor o bé que se'n preveïés la representació

A la BPA se'n conserven dos manuscrits, amb tres lligalls cadascun (Arús VI-7). Una d'autògraf en full gran i plegat, i una còpia amb lletra rodona i cursiva signat amb una filigrana, amb l'anotació de l'any "1882." A l'AB dos, un amb cal·ligrafia semblant a la de l'autor (1053) i un altre destinat a l'apuntador compost de tres lligalls (917/1-3), signada "B. M."

Segons Antoni Elías de Molins, tant *Les tres germanes* com *La filla del rei* van ser musicades per "D. Mariano Carreras", però als manuscrits no s'indica. El nom coincideix amb el cèlebre escenògraf que havia participat en la representació *La Ventafocs* (no em consta que es dediqués a la música, tot i la seva vinculació al Liceu). Podria tractar-se d'una confusió amb Laureà Carreras, que, com hem vist, havia musicat *La Llúcia dels cabells de plata*.

*Les tres germanes*, igual que *La filla del rei*, se subtitula "Cuento fantastich", adjectiu que proliferà en el teatre de l'època amb matisos diferents. De fet, ja ho era *La Ventafocs*, encara que no s'hi especificui. *Les tres germanes* és, però, a la vegada, una paròdia de la rondallística ambientada en l'edat mitjana, una època ja molt parodiada, per la qual cosa té un caràcter jocós. Ara bé, Arús no porta a terme aquest exercici paròdic com a *Lo Comte En Jaume* (1869), sinó que executa l'acció en una ambientació meravellosa.

Tant la relació fraternal com l'esquema ternari estan presents en moltes obres, per la qual cosa no és estrany que proliferin títols idèntics o similars als d'Arús en diverses literatures, com la cèlebre obra homònima posterior de Txékhov. Com que les que conec no revelen una clara influència en Arús, i tot i que en alguns casos coincideixen alguns motius, em centraré en les catalanes. Per exemple, feia temps que s'havia publicat el "quento" de Josep Argullol "Les tres germanes."<sup>641</sup> Difereix força de l'argument d'Arús, tot i alguna coincidència, com que una filla es digui Elvira, el pare

<sup>640</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 295.

<sup>641</sup> *Lo Gay saber*, núm. 32, 20/6/1869, p. 255-256.

sigui duc (de Navarcles) i les germanes es caracteritzin, respectivament per saber brodar, planxar i cosir, activitat gràcies a la qual una es guanya el príncep, fet que permet recomanar-la com la més profitosa.

La imatge de la filosa fa fortuna en la Renaixença. Francesc Pelai i Briz publicà la rondalla "La filosa" a *Lo Gay Saber*.<sup>642</sup> Per exemple, Frederic Soler, en un dels *Cuentos de la bora del foc*, "Los set germans", publicat a *La Pubilla* el 1867, en fa aparèixer la filosa que cal col·locar "á dalt del terrat perque ells ho vegessin y tornessin, y si era un noy hi posaria una espasa, y que no tornessin may més á veurer son pare."<sup>643</sup> Fins i tot Pau Bertran i Bros, dos anys després de *Les tres germanes*, va publicar un article titulat "La filosofia de la filosa":

Ara be, ¿què s'hi troba de bo á n' aquesta *filosofia de la filosa*? S'hi troba 'l poble d'ara tal com es en sa vida material psicològica, lo que fa, lo que pensa, lo que sent, lo que vol, y es ben clar que, com l'arbre de la tradició arrenca ses arrels de l' antigor més fonda traspasant ab nova filamenta totes les èpoques, s'hi ha de trobar igualment la imatge veritable del poble d'abans; podentse també axis estudiar, grahó á grahó de l'escala del temps, l'origen y descapdellament de les ideyes que per anys y panys han anat filantse pera surtirne al fi bon tros de l'hermosa tela de la civilitació humana, y fonamentar la veritable historia, no solament dels reys y guerristes y sabis, que venen á ser lo cap de l'humanitat, sinó de son cor y tot, que'l poble segurament representa.<sup>644</sup>

El títol de "Les tres germanes" també apareix entre les obres presentades, sense èxit, a un certamen convocat pel Centre Catalanista Provensalench amb el lema "Alfonbreu son camí." Segons el cartell, s'hi podien enviar obres de diversos gèneres fins al 25 d'octubre de 1880, que havien de jutjar Valentí Almirall, Adolf Blanch, Damàs Calvet, Àngel Guimerà, Josep M. de Lasarte, Francesc Miquel i Badia i Carles Pirozzini. La coincidència del títol pot fer pensar en l'obra d'Arús, bon amic d'alguns membres del jurat, però no sembla encaixar en els premis establerts.

El repartiment de personatges d'aquest peça és el següent:

|                        |                                |
|------------------------|--------------------------------|
| Filomena               | Lo Marqués de Castell-tort     |
| Elvira                 | Lo Marqués de Puig-bedell      |
| Clara                  | Erica (lo genit del bosch)     |
| Angustias              | Degotall (lo genit de la font) |
| Lo Duch de las Sureras | Oliver (patje)                 |

Les tres germanes s'inicia amb unes acotacions que indiquen es tracta d'un "Siti pintoresch", amb el castell i les muralles a la dreta i la fonteta "mitj destruïda" que raja,

<sup>642</sup> *Lo Gay Saber*, núm. 1, 1/3/1868, núm. 2, 15/3/1868; i núm. 3, 1/4/1868.

<sup>643</sup> "Cuentos de la bora del foc. Los set germans", *La Pubilla*, núm. 30, 29/12/1867, p. 2; i núm. 31, 5/1/1868, p. 2.

<sup>644</sup> "La filosofia de la filosa", *La Il·lustració Catalana*, núm. 102, 15/1/1984, p. 7-10.

a l'esquerra. La conversa de dos vilatans s'interromp amb la intervenció d'Ambròs, el majordom, que llegeix un ban per anunciar en nom del duc de les Sureres que l'alarma que els inquieta no té motiu i que poden tornar a casa, però que, en sentir el tercer toc de corneta, tots han d'acudir-hi de nou. El diàleg dels homes del poble anuncia el caràcter paròdic i la crítica antibel·licista de la peça: responen a la idea d'anar la guerra santa a Palestina organitzada pel duc proclamant "El ser vassall es un gust..."; o bé redueixen el conflicte armat al risc que els "trenquin ó brás o cama."

A la segona escena el duc i Ambròs conversen sobre el motiu de la guerra, i tots dos fan comentaris carregats d'escepticisme: el majordom perquè creu que si "s matan p'el mon, qu es matin. / jo prucurant engreixarme: / á la guerra s'hi pren mal / y no se n'hi pren á taula." Mentre que el duc, trencant les convencions, li respon que "Está clá, tu ets diferent, / á mi la gloria 'm reclama, / y no't pensis es un dirho, / y vaig de molt mala gana."

El duc se'ns presenta com l'antítesi del cavaller valerós, pendent també de la preocupació que si resta ferit a la guerra les seves filles no aconseguirien casar-se: "¿Qui las voldria / si ab aquesta infamant taca / s'entelaria l'escut..." Però que ha d'anar a la batalla perquè convé conservar el prestigi de l'escut amb les "Cinch sureras en camp d'or / y catorce aglans de plata."

A la conversa el duc expressa el neguit per les tres filles, sense ningú que les vigili, perquè d'Ambròs creu que no és "gaire espavilat" i que Angustias "es molt tana / per guardar á las tres noyas." I adverteix el majordom que, malgrat que no els deixa diners per a la subsistència, en cap cas tali els arbres del bosc, ja que hi habita el seu protector, el geni Erica. En canvi, ordena que elimini la font, de la qual creu que li provenen els seus problemes. En aquest moment la font fa caure un raig damunt del duc, a la qual cosa Ambròs respon que "Aixó's regá fora'l test" i aconsella que no es toquin la font perquè el seu geni aleshores hi intervindria. Però el duc es manté inflexible i ordena que l'elimini.

El pare s'acomiada de les tres filles i una d'elles, Elvira, li respon queixosa que "Aná á la guerra fa tonto":

¿D'allá ahont teniu d'anar  
no s'en diu la terra santa?  
Santa y moren com á moscas,  
si es dimoni...

(Escena III, acte I)

A l'escena quarta, el duc amonesta la filla Filomena perquè es plany massa al comiat, mentre que per sotamà Ambròs empaita i fa proposicions a Angústies, la criada que festeja secretament amb ell. El duc ordena que el deixin sol amb les filles i els dona els darrers consells, advertint-les que "ma tornada sols sab Deu." La seva preocupació és que "Com mes se guarda una noya / me segura se la té." Per això ha decidit fer tancar "hermeticament" les filles i la criada al castell "Com á cotorras..." També les informa que s'alimentaran mitjançant una corriola i un cistell amb què Ambròs els farà pujar els queviures. Però aquesta no és l'única mesura que ha previst per preservar les filles:

No obstant estas precaucions  
m'en aniria ab recel  
si á lo bon génit Erica  
vostre guarda no deixés.

(Escena V, acte I)

El geni del bosc apareix entre el fullatge del fons a l'escena sisena, després dels precés del duc com a "el protector de l'escut, / familia y 'l castell." El geni li recorda el pacte que van fer antigament amb l'avi perquè protegís el bosc. Però atén la sol·licitud del duc perquè li protegeixi les filles. Per fer-ho els col·loca tres filoses de vidre, que es trencaran en bocinets "aixís que falti al deber" alguna de les tres germanes. Quan Elvira respon que es tracta "De filar", el duc respon enèrgic que:

Si, filar dret.  
Pobre de la que quant torni  
plé de gloria en lo castell  
no m'en presenti la seva  
tan sencera com las veig.  
Si acás una de vosaltres  
ab son procedí entelés  
mas sureras en camp d'or  
ab los catorce agalanets  
y mákala me cridessin,  
jo ofegant l'amor patern  
la mataba allí mateix.

(Escena VI, acte I)

El geni, quan el duc li demana si "Tot aixó deu sé alegóric / dirá lo que jo no entench", li assegura que pot marxar tranquil, perquè poc abans ha recordat a les noies "que lo millor talisman / es la virtut." Quan Erica s'acomiada desitjant "Ampararte y protegirte / de la guerra vulgui Deu", el duc respon amb un comentari agnòstic: "Volguesseu recomanarmhi... / Cuatre lletras... no'l conech."

En sentir les cornetes i l'arribada dels disset guerrers amb "una bandera de color de chocolate" el duc es vesteix amb la cuirassa i el casc, moment en què es mostra

maldestre i poc avesat per a la guerra ("Y la llansa t'asseguro / ni un camalich dú tant pés."). El duc renuncia a dur la llança, perquè li fa nosa:

Duc— Es ridicul, ja ho conech,  
pero'm miro molt posible  
qu'em fassi mal jo mateix.  
Ambrós— Y cá...! Luego matar moros  
desarmat no hos hu penseu.  
Duc— Si han de viurer fins qu'els mati  
tot se morirán de vells.  
¿el caball com manaré?

(Escena VII, acte I)

Abans de partir el duc torna a fer una arenga als soldats i a la població, tot i que en un apart expressa que es faria enrere si pogués. Seguidament exclama "Braus guerreros, vostre Duch / bull de valor y ardiment / per portarvos á la guerra / ahont la glória trovareu", i recorda a la població que cal que treballin i paguin el delme i el cens.

A l'escena vuitena apareix el geni Degotall, que ha sentit les ordres del duc que destrueixin la font. En versos pentasíl·labs el geni de la font adverteix que si fan malbé la font "á la venjansa / m'entrego ab goig." Amb aquesta raó de venjança es proposa trencar les tres filoses, "pedras de toch / per descubrirne / tacas d'afront."

En finalitzar el soliloqui de Degotall apareixen els tres marquesos, a les palpentes, sense reconèixer-se i de puntetes, cadascun amb un instrument diferent (guitarra, violí i flauta). Han arribat a la fonteta, que era el seu objectiu. Un cop allí protagonitzen un seguit d'embolics i malentesos fins que es fan les presentacions amb els seus noms, títols, atributs i propietats. Després s'expliquen que han acudit tots tres per una filla del duc, motiu que porta a un nou embolic, ja que tots tres creuen que es tracta de la mateixa noia. Quan esclareixen el malentès i que cadascú pretén una filla diferent, fan un jurament de protegir-se mútuament:

Al contrari: Bons amichs  
que s'estiman com germans,  
y ja qu'el Duch á sas fillas  
'ns tanca ab perversistat,  
jurem tots tres protegirnos  
per pogue al castell entrá.

(Escena IX, acte I)

Els tres marquesos tornen a discutir-se i a entrebancar-se en malentesos, però finalment formalitzen el pacte, anacrònicament, en veu de Vista-alegre: "havem format societat / som sócios, poso l'idea / vosaltres el capital." Quan es mostren més desesperats, perquè no troben la manera d'accedir al castell, Degotall es manifesta i respon a la pregunta retòrica de Vista-alegre "Qui'ns hen treurá d'aquet fanch?" Una



irrupció del geni que va seguida del canvi d'escena, en què els cavallers li fan preguntes i Degotall respon que els ajudarà mogut per un "Un agravi de lo Duch / que sols lo sento venjam." Els tres cavallers accepten l'ajuda del geni, que els converteix en aigua per tal que així puguin arribar fins les noies.

Quan Ambròs i els criats omplen les gerres d'aigua a la font, els tres marquesos, convertits en aigua, resten dins les gerres. El majordom, que prepara la cistella per pujar les provisions al castell, també amaga una carta d'amor per a Angústies. Però envia els criats a dalt i resta adormit a la pedra de la font per l'efecte màgic de Degotall. Durant el son d'Ambròs es produeix el pas al quadre segon, amb canvi d'escenari, el d'una caverna fosca plena de roques i molsa.

A la cova del geni, Ambròs desperta i es demana si "Estich despert ó somio..." Degotall li explica que es troba "En una grandiosa gruta / que no'n surts ni viu ni mort." I l'amenaça que restarà en aquella cova per vida si tira a terra la font com li va manar el duc. Quan Ambròs fa el comentari "Sabeu que te de ser trist / passar lo dia com vos / á las foscas com las ólivas / y aborrit com un mussol?", el geni li respon que "p'el meu palau / l'astre rey es astre fosch", i amb la vareta transforma la gruta en el palau de Degotall, que dona pas al quadre tercer.

A la darrera escena del primer acte apareixen unes ballarines al palau d'estalactites, jocs d'aigua, cascades i un "trono de petxinetes, verda molsa, etzavaras, regarots, y molta lluna." Sorprès, Ambròs diu que, "Si aixó es pau may vinga guerra, / Jo m'hi fonch! Quin bé de Deu!"

El segon acte (i quart quadre) comença en una sala gòtica amb tres balcons, on es troben les tres germanes, que filen la filosa de vidre. Angústies ha entrat des de la terrassa d'un balcó i llegeix la carta que li ha fet arribar Ambròs, en què li proposa un trobada clandestina, perquè "després de vint anys / de suspirá y de gemechs / no hi haurá ningú qu'ens mani / fora'l Duch de lo Castell." Li proposa de fer una trobada amorosa a la torre de Ponent, de la qual té la clau. Angústies, que diu a les noies "no vuy sé una tirana", els permet entretenir-se una estona més fins les nou i els diu que ella marxa a fer el rosari a la cambra, amb la intenció de trobar-se amb el seu amant.

Les noies conversen a soles i critiquen que la presència d'Ambròs a la fonteta hagi fet marxar els cavallers que tocaven música, sobre els quals Clara i Elvira expressen esperances amoroses, mentre que Filomena es mostra més desconfiada de les intencions dels tres joves. Elvira, més avesada al festeig, exposa que se sent presonera i que "Ja estich esperant el dia / qu'el pare tot satisfet / me digui ja'ts una dona / vols un

espós? Aquí'l tens." Ho mostra tant que, quan Clara respon que ja té feta la idea de com ha de ser el seu cavaller, la germana li respon: "Un de sol? Donchs perque ho sápigas / jo una dotzena." Durant la conversa Clara percep sota la claror de la lluna al balcó que les gerres d'aigua es mouen, i quan Elvira assegura que es troben protegides al castell amb reixes, s'obren de bat a bat les finestres i les germanes fugen corrents.

Els tres cavallers, accedeixen invisibles a la cambra i protagonitzen un nova escena d'embolics a les fosques, perquè es trepitgen i ensopeguen entre ells. Quan les germanes conversen amb la llum d'una espelma abans d'anar a dormir, els cavallers responen a les fosques els seus comentaris, en un nou joc d'embolics, fins que Filomena se n'adona: "Si no qu'es imposible /deya qu'una veu humana / ha respost aixi." Les germanes confonen les ingerències dels tres cavallers amb un eco, davant el qual Elvira es mostra més valenta i decidida:

Unas fillas d'un guerrero  
qu'un eco las intimida;  
Si'ns será una diversió,  
ja veureu com s'aprofita.<sup>645</sup>

(Escena IV, acte II)

En la diversió de l'eco els cavallers llencen floretes a les noies, fins que en la còmica situació Elvira comença a riure i els cavallers tot seguit també:

Hem fet bon descobriment,  
tenim un eco sublime:  
al menos si de parlar  
ab ningú'l pare nos priva  
podré ferhi la cotorra.

(Escena IV, acte II)

En sentir l'esternut de Castell-tort les altres dues germanes s'espanten i pretenen fugir, moment en què Elvira remarca: "Ens quedan els talismans. / Protegiunos bon Erica." Aleshores els tres marquesos resten visibles i les tres noies fugen corrents cadascuna a la seva cambra. Vista-alegre, Castell-tort i Puig-bedell continuen creien que són invisibles i que les tres noies els han plantat. El primer proposa que els altres dos pugnin a les cambres pel pedestal: que Puig-bedell faci d'estàtua i Castell-tort s'hi enfili. Abans, Castell-tort ha proposat fer una serenata amb els seus instruments, descartada perquè no els convé fer soroll, i també fer un cop a la porta de les cambres, idea que Vista-alegre rebut:

---

<sup>645</sup> En aquesta escena Elvira promet a Clara, per treure-li la por dels sorolls i acompanyar-la a la cambra que "per adormirte / 't contaré una rondalla / ben alegre y ben bonica: / no: será millor qu' et parli / del caballer que t'estima."

Usar violencia ab las donas?  
No fareu gayres conquistas.  
Aquest medi manifesta  
quant es vostra cobardia.

(Escena V, acte II)

Vista-alegre explica als dos companys que ell no participarà en l'operació perquè la proposta és seva i que la intenció és espantar les germanes i que obrin les portes, per a la qual cosa caldrà que ell es trobi al passadís. Davant les suspicàcies dels altres dos, els aclareix que es tracta que totes tres obrin les portes "igual qu'alló de las cartas: una cau, tota la fila." Per convèncer-los promet ajudar-los perquè "ja ho sabeu, noblesa obliga." Així i tot, quan Puig-bedell etziba a Castell-tort un "Ah, gallina!" perquè no vol baixar el primer, en un apart el segon mostra desconfiança pel pla del seu company: "Vesme insultant, ja t'hi tinc /ja carrega'l mestre Titas. / Ell d'estatua, jo devant, / 'l meu paper no denigra." A la següent escena Vista-alegre també menysté els seus companys en un apart ("D'aixó jo no'n dich Marquesos / se n'ha de dir papanatas.") i revela els seus plans per conquerir Clara, sense comptar amb la promesa feta als companys. Un apartat en què el cavaller es deixa portar per la imaginació amorosa:

Melancolich, molta mel,  
suspirs, ays, dolsas paraulas,  
languidés, l'ulls qu'es tanquin,  
aquesta es la bona táctica.  
De segur que la marejo  
es tan facil fascinarla  
vuy que caygui á n'els meus peus  
vuy qu'es mori á ma morada.

(Escena VI, acte II)

Quan Castell-tort treu el cap per la finestra Clara fuig i es troba amb Vista-alegre, que es presenta i li explica l'estratagema que ha seguit per poder veure-la. Al diàleg que mantenen el cavaller l'afalaga i la intenta convèncer que no convé que esperi el pare, ja que no tornarà de Palestina ("Es tan lluny Palestina, / no tornarne tothom logra" i "aposto qu'en vida / no'l torneu á veurer mes."). Amb aquestes paraules Clara, dubtosa de les paraules i les intencions del cavaller (que li augura un futur "reclosa com una monja / destinada á vestir sants" si no s'entrega a l'amor), fa una crida a Erica, que fa que tot quedi fosc.

Angústies surt de la seva cambra a les palpentes i aleshores Vista-alegre la confon amb Clara, a la vegada que la criada creu que es tracta d'Ambròs, amb qui s'havia citat abans. El cavaller la intenta seduir amb amoretes ("En mon ser no hi ha una

fibra / qu'en aquet moment no cremi, / esperant l'anhelat premi.") i l'abraça, acció que apassiona Angústias tot i mostrar-se pudorosa. El malentès s'atura amb la batallada de les deu, quan la criada surt al balcó per respirar després de tanta agitació. Allí coincideix amb l'Ambròs real, a l'escena nou, que la convida a baixar al jardí. A la següent escena Vista-alegre, que busca la criada, surt al balcó sense adonar-se que no hi ha barana i cau avall.

El quadre cinquè s'obre al jardí, descrit envoltat de flors i amb un sortidor, on es troba l'estàtua sobre un pedestal. S'hi troben el marquès de Castell-tort i el de Puig-bedell, que comenten la traïció de Vista-alegre, que creuen que ha anat a la seva per trobar-se tot sol amb Clara. El segon proposa que convoquin de nou Degotall perquè els ajudi, i el geni, que ja està al corrent de tot, apareix a l'escena dotzena en el seu auxili. Degotall els explica que no ha estat per culpa de Vista-alegre, sinó que la intervenció d'Erica ha provocat que el company caigués des del balcó, però que ben aviat es retrobarà amb ells. També els informa que les germanes acudiran a la font, i el geni els dona un cop de mà convertir-los en estàtues per tal que les puguin sorprendre. Per facilitar que els cavallers sedueixen les noies, ja que mostren moltes inseguretats, el geni també els proporciona uns diamants que trobaran al sortidor i que les satisfarà:

No está en mi lo fervos vencer  
mes si acás ellas aceptan  
los brillants que trovareu  
dintre de la conxa aquella  
la victoria es per vosaltres  
l'exit corona l'empresa.

(Escena XII, acte II)

Però al jardí apareixen primer Angústies i Ambròs, on ella es mostra contrariada que l'home es mostri tan tímid ("Desde qu'hem baixat un ensa: / á dalt tan atrevidot / y ara ni parleu apenas."). Quan Ambròs recita uns versos per justificar la seva conducta ("Pareix que no tinga vida / y el meu cor de tan que crema / si l'hi posavan demunt / feya bullí una caldera.") Castell-tort esternuda i Puig-bedell hi suma un comentari. A la interferència dels cavallers-estàtua s'hi afegeix la confusió en la conversa entre la parella de criats, ja que Angústies li parla d'allò que li ha dit abans a la cambra i Ambròs no entén de què li parla. Les estàtues continuen provocant la confusió entre els dos amants, i quan Castell-tort etziba "Mala bestia!", Angústies, convençuda que l'hi ha adreçat el seu amant, el rebutja amb aquestes paraules:

No hi badat boca. Deixeume,  
ja conech lo vostre engany,

heu jugat ab ma ignocencia.  
A dalt vos trobava fi,  
parlabau d'altre manera,  
m'heu demanat un abrás  
y jo tot una donsellà  
hos he permés...

(Escena XIII, acte II)

Puig-bedell proposa foragitar els dos amants per tal que no hi siguin quan arribin les germanes ("No'n sortiran si no'ls treyam."), i amb crits espanta la parella, que noten que les estàtues es belluguen. Quan marxen, Elvira i Filomena, que fugien de les cambres, arriben al jardí. Quan Elvira diu a la germana que "No temis, nostres galans / ja dehuen trobarse lluny..." els dos cavallers convertits en estàtua es manifesten per indicar que es troben allà.

Filomena i Elvira, que primerament els retreuen que s'hagin presentat allà d'aquella forma, demanen als dos cavallers que marxin del castell, petició davant la qual Castell-tort i Puig-bedell insinuen que se suïcidaran si no poden estar amb elles ("Marqués un'onssa d'arsenich"; "Prefereixo sal fumant."). Puig-bedell ofereix a les afligides amants, abans de marxar, els diamants que els ha proporcionat Degotall: "Acepteune aquestas joyas / que vos donan ab cor franch / dos caballers que son victimas / d'un amor qu'els es fatal." (Escena XIV, acte II) Dues germanes acceptes el regal, però no Filomena, que hi veu inconvenients, tot i que hi accedeix per llàstima. Durant aquesta escena Castell-tort i Puig-bedell fan les declaracions d'amor a les dues germanes, que a canvi els demanen que jurin fidelitat i obediència. L'acotació assenyala que Castell-tort i Puig-bedell s'hi acosten, els besen les mans i les abracen, moment en què els cauen les filoses i es trenquen. En aquell moment arriba Clara, sorpresa perquè s'han fet malbé els dos talismans. En arribar-hi Vista-alegre, en veure que les dues germanes es trobaven aparellades amb els seus companys, intenta besar la mà de Clara, que el rebutja i li pega una bufetada. (Escena XVI, acte II)

Les acotacions indiquen que Clara surt corrents i les germanes la segueixen. Puig-bedell i Castell-tort també fugen i les segueixen. En aquest moment apareix Ambrós amb gent armada, que per advertència d'Erica continuen la persecució dels cavallers.

Després, en presència dels tres marquesos, Degotall els retreu que "Sou cobarts, / os espantan debils donas...", i els encoratja a seguir-les. (Escena XVII, acte II) Quan marxen es troben cara a cara els dos genis, que estableixen una discussió sobre els fets: Degotall li recorda que ha perdut la batalla, perquè s'han trencat les filoses. Però Erica li

respon que "Tot se concilia", i vaticina una solució i victòria en la pugna entre els dos genis, i referint-se a la família afirma: "Lo salvarla tinch á gloria / y penseu si ho crech lograu / quant aixis en mon palau / ja's festeja la victoria!" Tot seguit el quadre sisè s'obre al palau d'Erica amb ballarines, descrit amb "Assientos de tronchs, adornos fets amb fullas, cortinatjes d'eura, catifa d'herba, arrels entreteixidas per tot."

L'acte tercer comença a la galeria del palau oberta al jardí, on Ambròs i Angústies es mostren preocupats per les conseqüències del trencament de les filoses. El majordom ordena detenir els cavallers i anuncia un "bon cástich" per a ells, instigat per Angústies. De seguida s'anuncia la detenció dels tres cavallers, que reben insults i retrets per part de la parella. Ambròs els adverteix: "Calaboso, palla humida / tancats á dindre parets / que l'agonia absorveixen, / qu'apagan tots los gemechs." Però els cavallers demanen poder explicar-se i que no siguin presents els homes armats. A l'escena tercera el majordom els concedeix la paraula, amb la indicació que "no hi ha gracia ni gracias" (al qual Castell-tort respon un "Bé, mentres quedi'l Putxet..."). Els tres cavallers es confessen culpables i "causa de la trencadissa", però tot seguit ho justifiquen amb l'argument que "Nostre amor la juventud / 'ns escusa l'atropell", i apunten a la responsabilitat del majordom i Angústies: "'Ls mateixos qu'el deber / tenian de vigilar." Aquests arguments espanten la parella, que amb el canvi de tornes resten intimidats per la possibilitat de la presó i la forca. Gràcies a això arriben a un acord: deslliguen els cavallers a canvi del silenci sobre la negligència en la responsabilitat de vetllar per les germanes. Poc després s'anuncia el retorn del duc de les Sureres, i per això fan amagar els tres cavallers a la cambra d'Angústies. (Escena III, acte III)

El duc arriba ferit, però no de la guerra sinó a causa de la caiguda del cavall indòmit, que l'ha fet caure diversos cops, accident que explica en una llarga i còmica descripció:

Vaig sé un beneit del cabás  
en no donarli codillo  
puig venia á dirme'l pillo  
"Puja, puja, ja veurás..."

[...]

Del tot una galopada,  
la meva veu no's creguda,  
después á brida batuda  
al últim gran escapada.  
Saltaba'ls márges, els horts,  
igual que á las sevas camas  
per nervis tingués ressorts.

[...]  
Estich cruixit dels ronyons  
y tota l'espatlla esquerra...  
vagi qui vulgui á la guerra  
que per mi tots hi estan bons.

(Escena IV, acte III)

El duc, adulat per Ambròs ("Vencedor, cubert de gloria / la sortida vos fa honor."), anuncia que convida els guerrers acompanyants i el poble a beure lliurement als cellers perquè "lo trinch de las copas / ne supleixi al de 'ls acers."

Quan resten sols majordom i duc aquest li demana si ha passat alguna novetat durant els dies que ha estat fora, i Ambròs li respon "res de notable" i que les noies es troben "Frescas, guapas." També l'interroga sobre les filoses, i expressa un "Mosca!" quan el majordom relativitza la importància dels talismans. (Escena V, acte III)  
L'arribada d'Oliver amb tres cartes deté la conversa sobre l'espínós assumpte. Es tracta d'una missiva que llegeix Ambròs, tremolant de por, perquè les han enviades tres cavallers: el Marquès del Dematí, el del Migdia i el baró de la Tarda, que demanen la mà de la filla del duc.<sup>646</sup> (Escena VII, acte III)

El duc es mostra molt content de la petició matrimoni, una proposta que ja tenia parlada anteriorment amb el marquès de Roquetes. Però a l'escena vuitena arriben el marquesos de Vista-alegre, el de Castell-tort i el de Puig-bedell, que fan entendre que són els cavallers que esperaven. Aleshores el duc fa avisar el nunci perquè porti les noies.<sup>647</sup> (Escena VIII, acte III) Mentre dialoga amb els cavallers es mostra satisfet per la correcció que mostren ("Quina gent, sembla de sucre; / de tans modos se fonen."), i s'ofereix a exhibir-los la prova que les noies conserven la virtut, malgrat que li repeteixen que no cal: "Y sobre tot innocentas...! / Vamos no son del que corra, / del que dich en qu'ho estranyi / vos donaré las provas."

En arribar les filles el duc els presenta els marquesos, que segons ell han vingut a reclamar la promesa contreta a través el marquès de Roquetes. Ben aviat els reclama les tres filoses de vidre, i després d'algunes vacil·lacions Clara en mostra una. L'única filosa que conserven la van passant de germana a germana, fins que el duc els demana les tres filoses juntes per tornar-les al geni. Les filles supliquen aleshores el perdó

---

<sup>646</sup> Aquesta escena conté un detall que fa pensar en Frederic Soler: el duc de les Sureres no pot seure a causa del caiguda del cavall, que manté moltes coincidències amb la figura del baró d' *El Castell dels tres dragons* (1865), que durant la peça no seu al tron perquè s'està fent un bany de cames amb mostassa.

<sup>647</sup> En aquesta escena el duc fa la comparació "Semblas en Simon de l'ombra", pseudònim atribuït al dramaturg Joan Perelló i Ortega.

simultàniament. El fet irrita el duc, que avisa que "tal insult no queda impune" i clama venjança. Quan Puig-bedell li demana que s'ho prengui amb calma, li respon:

¿Puch ferho si en lo camp d'or  
la meytat d'aglans m'hi faltan  
quant may mes ne borraré  
del escut aquesta taca...!

(Escena X, acte III)

Els marquesos intenten calmar el duc dient que no cal donar-hi importància i "fer tan cas d'unas filosas..." entre rialles; i fins que de filoses se'n poden comprar perquè "no van caras." Fins arriben a convèncer el duc, que expressa un "Bons marits! Que cataplasmas!" Quan Vista-alegre pretén explicar la veritat sobre la identitat dels tres marquesos arriba Oliver i explica que ha fet entrar al castell el Marquès del Dematí, el del Migdia i el baró de la Tarda.<sup>648</sup> (Escena XI, acte III)

El duc comença a sospitar dels tres joves, que murmuren en aparts. Aleshores Vista-alegre es decideix a explicar la veritat ("Que s'acabi aquesta intriga. / Nosaltres no som senyor..."), i Castell-tort aclareix que "S'abona la trencadissa." El duc desembeina l'espasa a la vegada que les filles demanen clemència, però desisteix perquè "la meva espasa / no s'embruta ab gent indigna. / Tinch butxi... per arreglarho." Poc després fa una llarga intervenció en què retreu que en dotze hores que ha durat el fracassat viatge a Palestina ha passat tot allò. També els adverteix que els farà "matá inventantme / los suplicis mes terribles"; i, mogut per la venjança, ordena als guàrdies que també detinguin les filles, Ambròs i Angústies. En aquest moment se sent un gran tro, que el duc endevina que es deu a l'aparició d'Erica.

Però Erica no hi apareix com venjatiu i adreça unes enigmàtiques paraules: "Si l'amor las ha trencadas / l'Himeneo ho compondrà." El duc li retreu que "Ab lo sonrís á n'els llabis / vens Erica al meu palau", i que el que voldria és veure els dos talismans. I el geni li respon que restitueix les dues filoses amb aquests arguments:

Que tot termina  
De la concordia ab l'abrás.  
Jo'l primer dono l'exemple:  
olvidant tot lo passat  
te porto'l mateix qu'estaban  
las filosas de cristall.

(Escena VII, acte III)

---

<sup>648</sup> Aquí Ambròs realitza un apart en què adverteix un desenllaç fatal per a ells: "¡Prepareus...!", i tot seguit de la súplica un "Crec en un Deu..."



A continuació, apartant-li les filoses, aclareix que ni a ell ni al duc els correspon repartir-ne cap, i que són els cavallers i les filles respectives a qui els pertoca. El duc es convenç ràpidament que "Aixó son tres casaments", a la qual cosa Ambròs demana la paraula per afegir-ne un altre, la boda amb Angústies i amb el permís del duc.

El geni del bosc realitza una intervenció que precedeix el quadre vuitè al temple d'Himeneu, on els tres marquesos prenen les filoses i les entreguen a les tres germanes i Erica estén la vareta sobre els seus caps:

Himeneo's regositja  
de tanta felicitat  
y sabent lo pur afecte  
que jo porto d'antichs anys  
per la familia del Duch  
de lo seu honrós casal  
vos deix venir generosa  
per la festa del palau.

El duc dona la benedicció als fills i als gendres, i també a Ambròs i Angústies, tot i constatar que "Vos Angustias, de filosa / no'n teniu."

#### 4.7.4. *La filla del rei. Cuento fantàstic en 4 actes i un pròleg, dividits en 23 actes (1883)*

*La filla del rei* va ser escrita el 1883, però es desconeix si va arribar a ser representada.<sup>649</sup> Com en el cas de *Les tres germanes*, no disposem de gaire informació sobre aquesta obra, més enllà de l'esment títol no compta amb molta més informació que els manuscrits, i les úniques fonts que mencionen aquestes obres provenen en el diccionari d'Antoni Elías de Molins.

Se'n conserven quatre manuscrits: dos a la BPA (Arús VI-8), un dels quals original compost de cinc lligalls i amb el títol alternatiu guixat (*Una vegada era un rey*)<sup>650</sup> i una còpia també de cinc lligalls amb lletra clara de copista, que a la segona pàgina conté el nom "Ramon Pons" guixat i, a sota, el de Rossend Arús afegit. Ambdós manuscrits estan signats amb una filigrana. D'altra banda es conserven dues còpies a l'AB, una amb lletra similar a la de l'autor (1027) i una altra amb cinc lligalls amb lletra rodona de copista (128/5), que com en el cas de *Les tres germanes* ens fa pensar que podria haver estat estrenada en algun teatre menor o bé almenys projectar-se'n la presentació.

Com les dues obres precedents, *La filla del rei* segueix el patró de peça teatral de gènere fantàstic basada en rondalles populars i incorpora elements del teatre de màgia. No solament el personatge de la princesa, amb un tractament idealitzador prototípic es recurrent en la literatura universal, sinó fins i tot el títol.

Així es titula també una cèlebre cançó popular catalana amb diferents variants recollides en diversos cançoners.<sup>651</sup> Cal destacar també la rondalla popular de l'Alta Cerdanya "Els tres germans i la filla del rei, per la vinculació d'Arús amb aquelles contrades.<sup>652</sup>

El fet que la mare d'Arús fos originària de Das (Baixa Cerdanya) i que l'autor hi passés llargues temporades durant la infància per motius de salut, fan pensar que la

---

<sup>649</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 296.

<sup>650</sup> *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores*, p. 175, cita l'obra com *Una vegada era un rey*, títol alternatiu guixat per l'autor a un dels manuscrits de la BPA.

<sup>651</sup> Albert CARBONELL I SAURI, "Catalan Folksongs", <https://www.albertcarbonell.info/works/catalan-folksongs> [Darrera consulta: 9/6/2020]. Aquest web ofereix un ampli recull de cançoners populars publicats els segles XIX i XX, en els quals es troben diverses versions de "La filla del rey."

<sup>652</sup> Jordi Pere CERDÀ, *Contalles de la Cerdanya*, Barcelona: Editorial Barcino, 1961. Als agraïments de l'autor a la nova edició del 2001 s'indica que la font oral d'aquesta rondalla és Maria Subirà, dita La Pastora, de Sahúja (Alta Cerdanya).

podria haver escoltat oralment. A més a més, l'argument de la rondalla cerdana manté certes analogies amb aquesta peça i l'anterior. En la rondalla, un sobirà que vol casar la seva filla difon un ban en què s'especifica que els candidats hauran de passar tres proves. Els tres germans, que són pagesos, les realitzen, però només les supera un, gràcies a un porc, un ànec i una mosca, els qual havia ajudat anteriorment.

A l'obra d'Arús el rei també vol casar la filla, amb qui en rescata el cor que li han pres unes fades. Participen en el repte Belluguet i tres pretendents més, que l'ajudaran, però a assolir-lo, perquè els salva la vida.

De totes maneres, la peça teatral, d'una extensió considerable si tenim en compte les altres obres teatrals d'Arús, conté altres elements que apunten a un deute amb diferents tradicions culturals, alguns dels quals ja han estat remarcats per Magí Sunyer, apuntant que "és molt probable que s'hi refonguessin elements rondallístics i llegendaris", a vegades amb un tractament diferent.<sup>653</sup>

Fins i tot la denominació dels personatges en recorda altres. Així, el nom de la princesa, Blanca-flor, és també el de la mare de Tristany, i està present en cançons i rondalles de la literatura popular catalana, tot i que la caracterització sigui diferent. Belluguet coincideix amb la traducció catalana del nom del dimoni Rumpelstilzchen d'una narració popularitzada pels germans Grimm. El nom del maligne Barba-Roja recorda el cèlebre corsari, a més de jugar amb les connotacions diabòliques d'aquest color de cabell. La fada Ondina, el nom de la qual remet a la mitologia germànica, és un referent actualitzat per un "ball fantàstic" representat molt anteriorment al Liceu i el 1877 al Teatre Principal,<sup>654</sup> que degué inspirar la creació el mateix any de la societat particular de ball La Ondina.<sup>655</sup>

El Doctor Manxiula pren nom d'un pegat medicinal molt popular encara a l'època, si bé la paraula té un significat dialectal a la Cerdanya ('escampador', 'llufa') i en altres llocs del Pirineu pren el de 'bufetada violenta', o, al Pallars, 'ventositat'.<sup>656</sup> El nom del personatge coincideix amb el pseudònim que ja s'havia usat, entre altres publicacions, a *La Llumanera de Nova York*. La coincidència amb el nom del personatge de *La filla del rei* podria fer pensar, no necessàriament, que és un pseudònim d'Arús, però es tracta de "Cartas de Madrid" en què l'autor es presenta com a metge,

---

<sup>653</sup> M. SUNYER, "Pròleg" a *Teatre popular. Rossend Arús i Arderiu*, p. 24-26.

<sup>654</sup> *Diario de Barcelona*. núm. 185, 4/7/1849, p. 3147; *La Imprenta*, núm 326, 22/11/1877, p. 5210.

<sup>655</sup> *La Imprenta*, núm. 209, 28/7/1877, p. 5297.

<sup>656</sup> V. FIGUERA I ABADAL, Manel. "El parlar de la Cerdanya", *Primeres Trobades Culturals Pirinenques. La globalització al Pirineu*. Col·lectiu Pirineus Cultural (Eds.), Govern D'Andorra / Generalitat de Catalunya, 2005, p. 71.

professió que semblen corroborar les referències mèdiques d'altres articles i es podrien fer altres hipòtesis d'autoria a partir d'aquests o altres indicis.<sup>657</sup> D'altra banda, aquest nom de personatge i pseudònim, però, van continuar utilitzant-se després de la mort d'Arús,

Un altre element característic de l'obra és l'aparició de la pedra filosofal, i per bé que també hi apareixen altres elements màgics, aquest té un important recorregut literari.

Aquest terme compta amb antecedents en la tradició medieval esotèrica i alquimista, al gust maçònic. D'altra banda, esta molt present en diverses obres literàries, a algunes de les quals fins i tot dona títol. Per posar només un exemple pròxim a Arús, *La pedra filosofal* intitula una comèdia signada per "Simón de l'Ombra" i estrenada al Teatre de l'Olimpo el 1873, i editada com hem vist, aquest mateix any amb el pseudònim i el 1895, per tercer cop, amb el nom de l'autor, Joan Perelló i Ortega.<sup>658</sup> El contingut de la comèdia de Perelló, lluny de connotacions alquímiques, fa referència a la pedra filosofal com a motiu d'inspiració literària, tal i com podem copsar en aquest diàleg de l'escena setena:

Llucia— Mes té un genit tan estrany.  
 Miri: ara té la manía  
 de està escrivint nit y dia  
 y aixi ho fa ab molt gran afany.  
 Vol compondre una comèdia...  
 Pere— ¿Una comèdia?  
 Llucia— Si tal:  
 «La pedra filosofal.»  
 Diu que semblará tragedia.  
 Pere— Ja faré que no l'acabi.

El repartiment de personatges d'aquest peça no manté cap ordre o jerarquia per importància dels actors:

|                         |  |
|-------------------------|--|
| Blanca-flor             | L'avi  |
| Fada de la neu          | Pau  |
| Reyna de las papallonas | Geroni   |
| Ondina                  | Un senyor mistera                                |
| Laya                    | Lo somni capritxós                               |
| Lo rey                  | Escuder 1er                                      |
| Lo princep Belluguet    | Escuder 2on                                      |
| Lo prince Pelendengues  | Escuder 3er                                      |
| Lo princep Fiero        | Nobles, damas, didas, patjes, criats y escuders, |
| Lo princep Mal-agradós  | músichs guardias, Heralts d'armas, venedors y    |

<sup>657</sup> Xavier Vall m'apunta que un candidat podria ser Pompeu Gener, per les seves estades a Madrid i algun detall com la recepció de les teories Brown Séquard, però caldria estudiar-ho a fons.

<sup>658</sup> Simón DE L'OMBRA, *La pedra filosofal*, Barcelona: Establiment Tipogràphich de Jaume Jepús, 1873; Joan PERELLÓ I ORTEGA. *La pedra filosofal*, Barcelona: Imp. Pujol y Cia, 1895.

|                    |   |
|--------------------|---|
| Barba-roja         | venedoras, Poble d'ambos sexes, un nunci, osos, vellas, |
| Bon-Janot          | papallonas, ninfas, negres, dimonis                     |
| Lo Doctor Manxiula | botellas, (bailarinas) efectes de porcelana, etc. etc.  |

El pròleg arrenca amb el quadre titulat “Lo gorch del mal esperit”, en una barraca situada a l’alta muntanya, al costat d’un torrent, on l’avi pica un morteret. En les paraules del seu monòleg descobrim el motius de la seva acció: “Aquesta pedra foguera / qu’ inutilment la buscaba / ja es aqui... ja l’esmicolo”, per combinar-la amb l’or que ha obtingut a les altes muntanyes i el sofre del volcà. El vell “miserable” apareix impacient i amb una ambició creixent, perquè l’assoliment del seu misteri el portarà a ser “Rey de los monarcas...” i amo de l’univers. Quan aconsegueix constatar l’èxit del descobriment, mitjançant la invocació “cessi'l vent y aquestos sitis / cobrin la vida que ‘ls falta”, tot seguit l’aigua del torrent es torna cristal·lina i broten els arbres i surten les flors.

Quan l’avi acudeix a buscar més pedres al volcà apareix el personatge de Barba-roja, que en un apart descriu les intencions que l’han dut fins allà (“Qué fora del meu poder? / Qué fora de las fadas / si de sortir ab la teva / impunement te deixaba?”).

Es presenta com “Jó'l gefe de policia de debó” i “lo princep de las pedras, / lo génit d’estas montanyas.” Barbar-roja, omniscient, li retreu que “vols ser de l’Univers duenyo? / á Deu pretens compararte?” I amb l’exclamació de “Torni á reinar la foscó / llum y vida destronante” estimba l’avi muntanya avall i desapareix.

El protagonista, Belluguet, arriba a la barraca i canta els versos de la cançó popular “Las balladas”:<sup>659</sup>

A la plassa ballan cocas – be m’ hi deixaréu anar  
 com que sò tan boniqueta – ballador no ‘m faltará.  
 Flor de lliri, clavell y violeta  
 lo teu amor m’ ha de matar.

Belluguet troba l’avi entre uns esbarzers i ferit, però el vell, que es nega a ser conduït al poble per ser guarit, li explica que “No hi caygut... un home vil / m’ha precipitat ab sanya...”

L’avi abans de morir, a més d’encomanar-li la venjança contra Barba-Roja, li revela el secret conservat dins del morteret que “un poder immens s’hi tanca...” i li demana que no se’n desprengui, que el defensi amb la seva vida i que l’amagui de tothom. Tot seguit s’obre el quadre segon al palau del Rey Sopas.

---

<sup>659</sup>Per exemple, es recull a Francesc Pelai BRIZ i Josep SALTÓ, *Les cançons de la terra*, Volum II, Barcelona: J. Roca y Bros, 1867, p. 61-68.

El majordom, Bon-Janot, entra en escena amb un monòleg amb to humorístic sobre el naixement imminent de l'hereu (“Poguerse calsar un regne / quina ganga: jo fos d'ell!”). Espera l'arribada del doctor Manxiula i de les dides que han de ser seleccionades per tenir cura del nounat. Es tracta d'unes escenes còmiques, perquè el doctor quequeja i el majordom fa desfilar les dides de forma castrense: “Lo milló es passá revista, / tot ho faig militarment.”

Al quadre tercer s'exhibeix una ambientació luxosa amb canelobres subjectats per dues estàtues “representant una parella egiptia” i dos grans quadres de la fada de la neu i de la fada del foc. Els patges porten al Bon-Janot una ampolla medicinal, que el majordom tasta amb l'excusa que és el seu deure:

Ah! “Malvesia de Sitjes  
á n'en Manxiula conech,  
es un doctor que m'agrada:  
sempre ordena bons remeys.  
Com que tant se falsifica  
la precaució no es demés.

Aquesta beguda havia intitulat la comèdia *La Malvasia de Sitges* de Francesc de Sales Vidal.<sup>660</sup>

A l'escena vuitena apareix el rei, inquiet pel desenllaç del part i per una altra preocupació: no vol que es faci públic el naixement del fill i per aquest motiu no hi haurà campanades ni canonades (“ni sisquera un trist cohet.”). El rei explica al majordom que el motiu és que no vol que les fades intervinguin, com de costum, en el naixement de l'hereu; perquè si s'invita les fades i es discuteixen “barallantse ellas ab ellas / com minyonas de safreig”, això afectaria el nadó, que podria esdevenir gep, esgarrat o lleig:

¿y detrás d'ellas que vé?  
Que si una s'ha disputat  
ab la sogre ó l'home seu,  
‘l mal humor que tragina  
‘l paga ‘l pobre que neix.

(Pròleg, Escena VIII)

Bon-Janot, amb prevenció, recorda al rei que el seu avi venerava les fades i que per aquest motiu es mantenen el seus retrats a palau, comentari que el rei respon caricaturant-lo: “era molt flach de servell, / temerós, molt pusilanim, / un ningú per fé ‘l

---

<sup>660</sup> Francesc de SALES VIDAL, *La Malvasia de Sitges*, Barcelona: Establ. Tip. de Jaime Jepús, 1866. Va ser estrenada al Teatre del Campos Elíceos el 17/7/1866; C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarrá*, p. 219. Un manuscrit autògraf de *La Malvasia de Sitges* es conserva, precisament, a la BPA, així com un exemplar editat el 1866 i altres peces de l'autor.

valent.” El rei li recorda, per demostrar la poca eficàcia de les fades, que quan el pare va negligir la invitació de la fada del Llampec, aquesta va aparèixer de la sucrera i li va anunciar, posant la mà al front del nen, que “De mas germanas es l’obra / desferla no puch ni dech, / será elegant, será guapo, / pero... vuy no tinga seny”, fet que qüestiona el senderi del rei.

En aquesta escena el majordom proposa fer una cadena (a l’acotació s’indica “com els bomberos quant se cala foch”) per fer-li arribar les notícies sobre el part, perquè el rei li ordena que li facin “saber per entregas / no será may tan violent.” Quan Bon-Janot li anuncia que la reina ja és mare amb un “Bona-nova!”, el rei introdueix un nou anacronisme amb un equívoc (“Bona-nova... si y Putxet, / ab noms de pobles no hi vinguin, / els geroglífichs no entench.”), al qual en segueixen d’altres fins que el majordom anuncia que ha nascut una noia i no un hereu, notícia que no provoca un gran trasbals en el rei per l’expectativa de tenir un nen. No obstant això, davant la comitiva de nobles demana que es conservi el secret del naixement i mostra la preocupació “Quina cara hi posaran / las fadas...Oh!... Ja las veig! / Que tornin á dir las ximplas / qu’en aquest cap no hi ha seny.”

Però les fades comencen a entrar en acció: a l’escena desena el rei anuncia un àpat perquè està afamat i “menjarem y brindarem / fentne brometa de totas / las fadas de l’Univers.” La fada de la Neu i la del Foc surten dels quadres i comencen a actuar convertint la sopa juliana en verdures crues, fent que el cap de bou i de senglar saltin a la taula, i llebres i colomins vius també. El rei de seguida entén que “Es una broma pesada / de las fadas, n’estich cert.” Fins que arriben el doctor Manxiula i la dida, en realitat la Fada de la Neu disfressada. El rei decideix batejar la nounada amb el nom de Blanca-flor, pel color de la cara i perquè a cada galta sembla que hi tingui clavells (el comentari de Bon-Janot és “Es un nom que fá romanso”, en al·lusió a la presència en el romancer).

En el moment que el rei entrega la nena Blanca-flor a la dida i li demana “Cuydarla bé me promets?”, la fada de la Neu es mostra com a tal davant la sorpresa general (i es befa del rei recordant-li el que deia la fada del Llampec: “El teu cap es cap de suro / de carbassa, sense seny.”). La fada l’adverteix de la represàlia que pagarà pel seu orgull i desdeny: la filla “será hermosa, / de gracias será un portent”, però li

prendran el cor, que la fada portarà al Pol Àrtic per enterrar-lo en un a muntanya de gel.<sup>661</sup>

El rei, lluny de preocupar-se per la sostracció del cor de Blanca-flor, expressa uns avantatges pràctics i materialistes que creu que afavoriran la princesa:

no farà cas de ximplesas  
del amor, ni sentiments;  
no tindrà palpitations  
sustos, pesar, ni basqueig...  
No res la desganará,  
y tenint un bon ventrell  
y bona taula sens mida  
'l cor no serveix per res.

El pròleg finalitza amb el boicot de la celebració per part de les fades, que fan ballar les ampolles del celler i que surtin ànecs volant dels instruments de vent dels músics que havien d'actuar.

Al primer quadre del primer acte es titula “Belluguet.” Aquest jove de vint anys rememora les paraules del seu avi, que li havia demanat que conservés aquelles pólvores, sense dir-li el secret que guardaven. Reflexionant-hi i mostrant escepticisme, el jove fa caure una mica de pólvores i diu “pols se queda”, moment en què apareix escrit a la paret amb lletres de foc “Demana.” De seguida entén les propietats de les pólvores màgiques, que converteixen la mísera barraca en un panteó de marbre en què apareix la representació de l'avi. Gràcies a aquesta substància, Belluguet passa a ser ric i poderós, i tot llançant una mica de pols enlaire demana: “Portam tu al lloch que pugui / sortir be de mas empresas / aqui sols hi puch trovar / necessitat y pobresa, / una vida vagabunda / com l'avi passá la seva...” Abans d'emprendre el viatge, fa un repàs a la barraca i pensa en “El morter... la pols aquella... / La mania del pobre avi / que ficava tenia sempre.”

El quadre cinquè, “La crida”, s'obre a la plaça d'una ciutat on hi ha l'“Hostal del mico vert.” S'hi indica que davant esperen Barba-Roja disfressat de veí i una fada de gitana que ofereix la ventura. El primer príncep que arriba a l'hostal és Mal-agradós (un personatge que reiteradament respon “Basta” i “Prou”), que demana dinar abans d'una hora i la millor cambra; posteriorment arriben Pelendengues i Fiero, amb les mateixes exigències a l'hostaler Pau i finalment Belluguet, que demana quedar-se el celler i la cuina perquè paga “en el acte, al contado / y tot ab monedas d'or.” Els tres prínceps,

---

<sup>661</sup> Quan el rei observa que el cor que s'emporta és d'or, Bon-Janot fa un altre dels comentaris sarcàstics habituals: “O de dublé / avuy tan se falsifica...”



després de discutir pel torn, es presenten a Belluguet i descriuen totes les seves propietats i signes heràldics:

Pelengues– Jo ni menos se'l qu'es meu,  
se'n cuyda 'l meu majordom.  
A mi se'm llevan la gorra  
sobre tres mill pajesots,  
me cuydo de sas mullers  
y ás fillas faig un dot.  
Al meu escut y campeijan  
un reguitsell de cargols  
simbols cabal de la ditxa  
sense nuvols, llamps, ni trons.

(Escena II, acte I)

Belluguet, confessa que no té propietats ni llinatge, però que és prou ric per quedar-se el patrimoni de tots i que per això ha comprat rebost, cuina i celler de l'hostal “mes com al drinch de la espasa / prefereixo lo soroll / que fan los vasos quant xocan.” Pelengues explica als cavallers que són allà per assistir a la festa que es fa al poble i poder veure el retrat “de l'hermosa Blanca-flor”, a qui li manca el cor perquè “Una fada malehida / li robá estant al bresol / enterrantlo lluny d'aquí, / a n'á l'altre part del mon.” Belluguet està al corrent de la crida que ha fet el rei i durant la conversa es fa patent la rivalitat entre el jove i els tres prínceps. El quatre pretendents surten a veure el retrat de la princesa, mentre que a l'escena tercera es troben Barba-roja i la fada, qui li explica que “Un mortal te un talisman / que nostre poder insulta / puig lo fá igual á nosaltres / que á n'ell tot se l'hi subjuga.” Barba-roja accepta les ordres de la fada:

Es á dir convé llensarlo  
per lo camí d'aventuras  
rodejarlo de perills  
ferne que tinguin cabuda  
en son cap raras capritxos,  
mortificarlo ab astucia,  
en fi, forsarlo á que gasti  
aquella pols qu'ens insulta.

(Escena III, acte I)

Un cop a l'hostal Barba-Roja porta a terme intrigues per crear recels a l'hostaler. Els prínceps i Belluguet han sortit a la festa de poble i ballen amb unes pageses, de les quals els duen una penyora de cadascuna (mocador de pita, agulla de pit, una trena de cabell i l'anell).<sup>662</sup>

Una comitiva reial passeja el retrat de la princesa cobert amb un vel pel poble, i Bon-Janot llegeix la crida del rei que informa que qui rescati el cor de la princesa “á la

---

<sup>662</sup> A l'acotació s'indica que “el ball te de ser un dels del ‘l país, la sardana, ‘l ball rodó, ‘l del ciri &&”

montanya del glás” serà el seu espòs. Quan els patges descobreixen el retrat, els quatre pretendents resten enlluernats per la bellesa de Blanca-flor i signen el llibre del compromís. Belluguet aleshores els adverteix “Que só lo vostre adversari / terrible jo vos previnch”, moment en què apareixen els homes del poble i l’hostaler armats i instigats per Barba-roja, convençuts que les penyores de les pageses són fruit del flirteig amb les seves dones. Però Belluguet els llança les pólvores màgiques i els homes resten en roba interior.

Al quadre sisè, “Lo gran secret”, rei i majordom conversen sobre els candidats a rescatar el cor de la princesa. el pare considera que “hi han caygut quatre moixins / quatre llussos al bertrol” i dubta que dels pretendents n’hi hagi un “prou aixerit / per ferli sentir amor.” Tampoc confia en les qualitats de la seva filla:

Mes cà! Per compte de filla  
es un marmol lo que tinch,  
una orxata d’arrós, d’ordi...  
que miranta sols un xich  
ja de fret tot l’encostipas  
y t’agafan tremolins.

(Escena IX, acte I)

Bon-Janot, que nota el rei especialment preocupat, li demana el motiu pel qual cada dia es tanca trist a la cambra i surt amb les galtes vermelles. El rei, primerament, es justifica amb l’explicació que ho fa per tractar “asumptos del estat”, però davant les evidències li explica el “terrible secret”: el dia que les fades van robar el cor a la seva filla, quan es va tancar a la cambra per plorar, va aparèixer a la llar de foc “una bruixa fastigosa” que se li adreçà amb un “Rey tonto. Rey sabatassas...” Aquesta fada li va advertir que ell també hauria de pagar el càstig per haver-les ignorat: cada dia a les dotze rebria una parell de bufetades a les galtes. El rei les ha comptades des d’aleshores, inclosos els anys de traspàs, en onze mil set-centes:

Cada dia quant se senti  
de las dotze’l primer ninch  
rebrás d’una má invisible  
de tas galtas al bell mitj  
un parell de bofetades  
de las qu’inflan tot seguit.

(Escena IX, acte I)

El rei, un cop ha compartit aquest secret amb el majordom, li ordena que faci sortir tothom en mitja hora, quan siguin prop de les dotze. I mostra la intenció d’anar a

veure el “sabi majich Renius” perquè li solucioni aquesta maledicció.<sup>663</sup> Aleshores entra Belluguet, a la desena escena, i es presenta com un admirador enamorat de la princesa, que elogia reiteradament mentre el rei s’amoïna pendent de l’hora. Belluguet, també capficat perquè els tres prínceps es troben amb la princesa a la sala, s’acomia del rei amb un “Abur sogre: hasta la vista.”

Al quadre setè, “Los quatre pretendents”, el rei, que ha confessat a Bon-Janot que Belluguet li “agrada en tanta manera / que cap mes n’escolliria”, arriba al saló i parla amb Blanca-flor, que li manifesta que no té predilecció ni interès per cap dels pretendents:<sup>664</sup> “Ni bé ni mal. Trovo qu’els homes / ells ab ells tots se retiren, / que tots s’asemblan.” A la conversa, la filla es mostra indiferent, i el rei, que li explica que caldrà anar a recuperar el cor, li fa diverses preguntes per comprovar la seva apatia. Quan arriben els quatre pretendents, Belluguet es presenta com el candidat per recuperar el cor a l’Àrtic: “jo hos ‘seguro la conquista: / será alló d’arribá y moldrer / y passarne la farina”; unes promeses i oferiments que segueixen els altres tres prínceps. Belluguet aleshores desplega i llegeix un pergami del Pol Àrtic:

Defensan esta montanya  
focas y osos blanchs terribles  
d’una carn bona y gustosa  
que la pot menjar qui tinga  
la sort de qu’ells de primer  
no l’hagin volgut cropirsel.  
Es al cim d’esta montanya  
á la punta en què termina  
ahont la fada de la neu  
va enterrar lo cor sublime  
de l’hermosa Blanca-flor  
de nostre bon Rey la filla.

(Escena XIII, acte I)

El rei s’excusa perquè ha de marxar a veure el mag Renius i deixa a soles la princesa i Belluguet. El jove li recita uns versos amb una definició de l’amor, que la princesa no és capaç de sentir:

Estimar princesa hermosa  
de lo goix es la demencia  
es de dós fé una existencia  
es tornarse vers la prosa.  
[...]  
es la gota que regala  
de la font en selva umbria,

---

<sup>663</sup>Pot inspirar-se en el cognom Reniu (potser al·ludint algú, com el polític de nom Melitó, però no necessàriament, perquè el retrat del personatge és força difús).

<sup>664</sup>Més endavant el rei mostra l’admiració per Belluguet amb els apartats “Que bé s’explica... / Que fogós...” i “A ser dona / m’hi casaba deseguida.”

on lo refilet plascent  
de lo festiu rosinyol  
del bosch en lo manso dol  
quant la nit la fosca esten  
es sé esclau tot sentne lliurer  
es escamparne ternura  
es fe eterna la ventura  
amar, per últim es viurer...

(Escena XIV, acte I)

Belluguet, resignat a les respostes indiferents de la princesa, li anuncia que marxa a cercar el cor. Però abans es troba amb el rei, a qui el mag Renius que li ha revelat que la fada “no té jurisdicció” fora del seu regne i que el millor “es mudarse d’ayres.” En tocar les dotze el rei s’excusa que ha de marxar un moment a la cambra i Belluguet sent les bufetades, que el rei mira de justificar: “Poca-cosa, / he castigat á un lacayo.” Aquest fet el decideix a demanar a Belluguet poder marxar amb ell al viatge per recuperar el cor de Blanca-flor, malgrat els perills: “Res m’espanta. / Só pare y aixó m’abona.../ per l’interés de ma filla... / (posantse la ma á la cara) y altres rahons més fortas.” En emprendre el viatge el rei pronuncia que “Vagi com vagi. /Primer jo que la corona.”(Escena XVII, acte I)

El quadre vuitè, “L’Etna”, arrenca al soterrani d’un palau de Catània, on ja es troba Barba-Roja esperant els dos viatgers i revela l’objectiu que Belluguet esmerci les pólvores màgiques: “Voleu anar fins al glás, / jo pel foch hus faré corre.” Per això provocarà les tempestes al mar durant el viatge i l’erupció del volcà Etna, i amb aquesta intenció invoca “Flegeton y l’Stigia”, els rius infernals del foc i l’odi: “genis de la lava, sombras, / lo manat per mon Senyor / de cumplir doneu reposta.”

El rei i Belluguet arriben a Catània després d’una gran tempesta marítima. El monarca es mostra admirat del valor del jove i li assegura que “sá com ‘llá seré ‘l teu sogre... / tu ets un gendre que no engendra / ‘l mal humor.” Però justament aleshores l’Etna inicia una erupció i el rei s’alarma per les tremolors i perquè Belluguet li assegura que es troben en un palau construït damunt del volcà: “Y som rostits á las horas....? / Per pollastre no hi nascut, / sembla que tot me cau sobre.” (Escena XIX, acte I) Belluguet salva la situació amb l’ajuda de les pólvores màgiques, que fan aparèixer un geni bo (“baylarina vestida de sereno”) i bombers amb ales que fan una muralla d’aigua per protegir-los.

La primera escena del segon acte comença en un hostel, els propietaris del qual dialoguen sobre el client que s’hi ha hostatjat aquella tarda. Laia percep coses estranyes

en ell, mentre que Jeroni es mostra satisfet perquè és un bon client (“Es un home que sab viurer / y que té la bossa llarga.”). Però Barba-Roja, que ha sentit la conversa, sorgeix d’un racó i els provoca, juga amb ells amb trucs de màgia i els intimida. La parella d’hostalers, sotmesa, segueix la corda al temut client i Laia interpreta per la pudor de sofre que es tracta del diable. Després, a l’escena tercera, Barba-Roja porta a terme un monòleg que confirma la sospita de la parella: “Té’l seu cantó divertit / no deixa de tenir guassa / la missó que’m van donar / lo meu Senyor y la Fada.”

Belluguet i el rei arriben a l’hostal, i aquest li assegura que, pel seu poder meravellós, és “un sabi per la màgia / un mal esprit, un dimoni / una bruixa que dús calsas.” A més a més, constata que des que es troba de viatge han deixat de produir-se les bufetades de les dotze. Entaulats a l’hostal s’estableix una lluita de poders màgics entre Barba-Roja i Belluguet: quan Jeroni porta vi, pollastre o postres al geni, el jove els fa traslladar a la seva taula. Fins que Barba-Roja, irritat, els diu el seu nom i Belluguet el reconeix li etziba que “Avuy de l’Avi / portaré á cap la venjansa”, i el geni li respon que “Vuy ta sanch!” I tots dos es convoquen a un duel a espasa al cementiri.

A la sisena escena el rei li comenta a Belluguet que troba “tonto anar / al cementiri á matarse?” Aquí el jove referma que no ha de témer res perquè és invulnerable i que no caldrà desplaçar-se al cementiri perquè ell el farà venir on són, ja que “d’aquest modo ningú’s cansa...” Tot seguit s’obre el quadre dotzè al cementiri. Allà el rei torna a tenir apetit i, quan Belluguet l’emplaça a esperar-se de consumir la venjança, ja que així tindran més gana, respon: “Quin xicot! L’aná á matarse / li fa l’efecte d’absenta.” Belluguet torna a llençar les pólvores màgiques i canvia l’hora a les dotze.

Barba-Roja sorgeix a l’escena vuitena. El rei proposa que el duel ha de comptar amb testimonis i el geni, tot i que retreu que són excuses per evitar la confrontació, presenta un seguit de noms de morts del cementiri: un notari, un militar, un metge, un mestre de nois, un ministre... fins que Belluguet, impacient, tria el d’un valent capità.<sup>665</sup> Abans del duel els morts s’han despertat per observar-los. Belluguet travessa Barba-Roja amb l’espasa, però tot i que el jove assegura que “Ja es complerta ta venjansa”, el

---

<sup>665</sup> El rei diu, quan estan a punt de batre’s, que “Jo prou feya com Beltoldo / que no volia cap arbre, mes aquest ab lo seu génit...” (Escena VIII, acte II) Fa referència a un dels contes del *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno* (1620), concretament al moment en què Bertoldo ha de ser penjat en un arbre. El *Catálech General* de la BPA de 1895 recull el títol de *Historia de Bertoldo*, editat a Madrid el 1849, una de les diverses edicions d’aquest recull de contes.

geni reapareix (el rei diu “Un altre ell!” i “Es un home doble”) i executa noves amenaces i desapareix:

‘L talisman que may deixas  
t’ha salvat: donanhi gracias  
mes si no es avuy demá  
en mas mans hi tens de caurer.

(Escena VIII, acte II)

A la següent escena fantasmes i “fochs follets” empipen el rei, i cal que Belluguet torni a fer ús de les pólvores per foragitar-los. Després s’inicia el quadre de “La fada de la neu” i una breu escena en què la fada convoca Barba-Roja, amb qui conversa sobre la situació: el geni li confirma que tot està sota control i tranquil·litza la Fada de la Neu, neguitejada perquè si aconsegueix el cor “s’ha acabat el poder” seu. La fada li explica que no manté bona relació amb la Reina de les fades, amb qui s’ha vist poc abans i que li retreu el rigor que exerceix sobre Blanca-flor. Barba-Roja li garanteix que portarà a terme els seus plans:

Recobreu la calma vostra,  
allunyeu tot recel  
qu’ avans que la Reyna sápig  
lo filat que preparem  
de son talisman lo princep  
del tot se’n haurá desfet  
y vostre justa venjansa  
com el sol brillar veureu.

(Escena XI, acte II)

Al quadre següent, “Lo somni”, rei i jove conversen a la cambra sobre la princesa i la idea que s’assembla al pare, que el rei defensa recurrent al refranyer: “‘ls testos som com las ollas / diu l’adagi dels mes vells.../ jo soch l’olla, ella ‘ls testos.” El rei li fa confidències nocturnes i li explica l’atracció per una duquessa vídua que havia enterrat vint-i-tres marits, per qual la seva muller mostrava gelosia. En adormir-se apareix Lo Somni Capritxós, que comprova que tots dos dormen profundament i amb una invocació fa aparèixer uns quadres amb un seguit d’imatges meravelloses (un cor alat travessat per una fletxa, la princesa acaronent un lloro, un dimoni que espanta uns nens...). Després que tots dos balucegin algunes paraules, canvia el quadre amb les imatges de la princesa convertida en marbre amb un gosset i una gran lluna plena i un home “ab bata, casquet, y una geringa á la má.” En un altre quadre la princesa es banya en un riuet i el rei està a punt de naufragar en una barqueta.

Lo somni capritxós, a l'escena catorzena, compleix les ordres de Barba-Roja (“No t’entretinguis... la grossa... / ja ‘ls has girat ‘l servell.”), i transforma l’espai dels llits de l’hostal en el quadre “Lo palacio de la porcelana”, construït amb una nombrosa llista d’objectes elaborats amb aquest material, on han anat a raure el rei i Belleguet. Allà es troben un senyor (“vestit com una sota de cartes”), a qui Belluguet li desuneix el braç del cos en donar-li la mà. Aquest senyor explica que es troben al palau de la porcellana: “Tots los que venen aqui / son transformats en objectes / de la pastas del palacio / per la fada Transparente.”<sup>666</sup> Poc després apareix Bon-Janot, convertit en una sucrera, que els informa que la princesa també es troba al palau, convertida en una pastora de porcellana.

Blanca-flor apareix a l’escena dissetena, i els adverteix que no la poden abraçar perquè “me trencarian.” Una circumstància que el rei aprofita per introduir un altre comentari humorístic i amb anacronismes (li recomana una pasta per enganxar la porcellana trencada, de la qual “A casa se’n consum molta”):

Mes desgracia se pot veurer?  
Tindrè de posarli frágil  
á sobra ab una targeta,  
ó si no sense malicia  
algun dia me la trencan.

(Escena XVII, acte II)

Blanca-flor, que els demana que la socorrin, al mateix temps els adverteix que és impossible sortir del palau. Una obstacle que Bon-Janot descriu com “un munt de trenta mil plats / que ‘ab estrepit caure’s deixen” que impedeixen escapolar-se’n (sobre els quals el rei fa el comentari “Guardia de plats, i que ‘es cursi”). Però tot seguit el majordom esmenta una mina al costat del forn (que “guardan dos xinos, / dos ninots que dormen sempre”) com a possible sortida.<sup>667</sup>

Belluguet, el majordom i el rei realitzen una expedició per trobar la sortida, que fracassa, i a l’escena dinovena el senyor Mistera explica a la princesa que ha sentit crits de clemència i que han convertit el pare en una sucrera. El rei, convertit en ninot de porcellana, els demana que marxin del palau, i Belluguet, en la fugida, trenca la figura en què s’havia convertit Blanca-flor, acció que el rei li retreu amb un “No t’acostis, no t’acostis, / mans balbadas tot trencas.” (Escena XXI, acte II)

---

<sup>666</sup> Els encanteris que converteixen persones en objectes compten amb els precedent de narracions com *La bella i la bèstia* o *Alicia al país de les meravelles*. (Escena XIII, acte II)

<sup>667</sup> Poc després (Escena XVII, acte II), la princesa diu unes paraules en un breu monòleg, en què apareix la menció a la caserna-presó de la Ciutadella de Barcelona: “mes que palacio d’aquí / s’en pot dir una Ciutadela.”

El tercer acte s'obre amb el quadre setzè, que ens retorna a l'hostal, en què Belluguet i el rei desperten del llarg son en sentir una forta trencadissa i comenten els somnis que han tingut. Arriben a la conclusió que el passatge del palau ha estat obra de Barba-Roja i el rei interpreta els símbols que han vist ("La sucrera indica sucre, / un llaminé, desitj gran"; "Trencadissa daltabaix / de porcelana denota / guerra á mort, á foch y á sanch"). Es tracta d'unes interpretacions que recorden les dels antics auguris, però actuen també com a símbols literaris.

Des de l'hostal, Belluguet i el rei viatgen per separat mitjançant les pólvores màgiques, que els porten a Groenlàndia (al quadre dissetè), on també es troben els altres tres prínceps en una barraca entre les muntanyes.

Els tres prínceps conversen sobre les peculiaritats del nou territori, on és el darrer dia d'estiu (comenten la climatologia, la fauna, l'alimentació...). També parlen del seu objectiu, recuperar el cor de Blanca-flor, convençuts que Belluguet ha fracassat en el viatge a la terra verda. I arriben a l'acord de sortejar-se qui dels tres es casarà amb la princesa quan recuperin el cor. Mentre fan la juguesca (treure un paperet d'un barret), apareix Belluguet, que la impugna ("Protesto: no es vàlit / hi faltava aquest volant"). L'aparició provoca gran sorpresa, ja que no entenen com hi ha arribat. (Escena IV, acte III)

El rei apareix quan Belluguet es mostrava capficat per la seva absència ("Mes que s'haurá fet [d]el Rey... s'haurá quedat enrahonant..."), mentre Barba-Roja aguaita rere seu per actuar quan se li hagi esgotat "tot lo talisman." El rei li explica al jove que té molta calor, perquè una indígena l'ha vestit amb pells, i descriu tot de curiositats sobre el territori: "No més qu' oli de ballena / aquí behuen á tot drap, / y's menja sols salmó crú?"

Quan Belluguet marxa un moment per esbrinar quin és "lo cami menos distant", el rei resta sol i és envoltat i perseguit per quatre óssos, fins que torna a reaparèixer Belluguet i amb les pólvores màgiques i els fa retrocedir. Després torna a emprar el talismà per obtenir un trineu, del qual tiraran els quatre óssos, i s'encaminen cap a la muntanya de glaç, on es troba el palau.

Al quadre divuitè, al palau de gel dalt d'un puig i amb sentinelles vestits de blanc i armats (amb "una llansa qu'es caramell de glás"), la Fada de la Neu i Barba-Roja conversen sobre l'arribada de Belluguet, que calculen pròxima. La fada mostra preocupació pels esdeveniments, i Barba-Roja efectua una llarga exposició per



demostrar les flaqueses humanes (amb la introducció d'una crítica política i ètica) i refermar que el jove no reeixirà en el seu intent:

Qué fâ lo banqué aixerit  
rumbeijant ab los monissos  
sustrets á quatre infelisos,  
relliscades de profit.  
Lo politich de conciencia  
que per no deixá 'l turró  
's tenyeix de tot coló,  
rellisca... per conveniencia.  
Un diné á la má del pobre  
fa lliscá 'l caritatiu,  
lo vanitós un xiu xiu  
al dá un xich del que l'hi sobra.  
Calumnia llisca 'l dolent  
á l'orella del vehí,  
l'intrigant per lo seu fi  
al magnat un cumpliment.  
Llisca 'l barco sobre l'ola,  
lliscan sabis, los obtusos,  
y per relliscar d'abusos  
cap terra com l'espanyola.

(Escena IX, acte III)

L'arribada els tres prínceps, pàl·lids, morts de fred i amb el nas vermell, els alerta. Els tres pretendents, però, queden convertits en estàtues de gel a les roques. Sense competència, Belluguet i el rei també es dirigeixen al palau de glaç, amb les adversitats del fred. I el rei es mostra queixós per les baixes temperatures ("Lo sublime de l'istiu / de debó ara comprench"; "qui pogués está á l'infern."), situació en què fa servir nous anacronismes:

Ay princep, ara comprench  
lo que val l'escalfa-panxas,  
la xamaneya, 'l braser  
y tots los altres invents  
que los necis als que 'ls usan  
els tractan de fredulenchs.  
Per una trista escalfeta  
'n donaria un castell...

(Escena XI, acte III)

Belluguet i el rei, que han vist els tres prínceps en forma d'estàtua congelada, arriben prop de l'urna on es conserva el cor de Blanca-flor, custodiada per sentinelles, als quals llança més pólvores màgiques. Així aconseguixen trencar l'urna, de la qual resta "suspés en l'aire un cor d'or qu' en surt una flama blava."

Un cop recuperat el cor, el rei demana a Belluguet que "Tú, qu 'et costaria molt / desglassá aquestos pobrets?" Porta a terme aquesta petició perquè se sent molt afortunat

i no vol “que la desgracia / se cerneixi en l’entorn meu”; amb el talismà desfà els encantaments i filtres de les fades de l’Avern i fa un gran foc que els allibera.

La Fada de la Neu i Barba-Roja, que han vist com s’emporta el cor, planegen la venjança: per una banda, el segon calcula que el talismà de Belluguet està a punt d’esgotar-se, i, per altra banda la fada, que li proporciona la vareta, li ordena que, si no pot recuperar el cor de la princesa “per compte de lo perdut / allavors portam ‘l d’ell.”

Al quadre dinovè, situat en una vall amb molta vegetació i flors, el rei apareix perseguit per les papallones i Belluguet fa servir l’últim pessic de les pólvores màgiques per fer-les fugir. Barba-Roja, coneixedor d’aquesta feblesa, es fa present un altre cop, a l’escena catorzena, per fer-los pagar “un terrible castich.” Però l’aparició de la Reina de les Papallones en auxili de Belluguet i del rei atura les represàlies del geni, davant del qual fa prevaldre el seu poder. La Reina de les papallones explica el motiu d’aquest posicionament:

Per deute de gratitut!  
Un jorn lo princep aquest  
me va lliurar de la mort  
trayentne afilat acer  
qu ‘ab crudeses me clavá  
un malvat, un company seu.  
Veus si es justa la defensa?  
Ara pago ‘l deute aquell...<sup>668</sup>

(Escena XI, acte III)

El tercer acte finalitza, després de les amenaces de Barba-Roja, amb una “pantomima” i al·legoria amorosa de papallones i flors, i un gran ball final.

El darrer acte s’inicia al palau del rei, on Bon-Janot llegeix una carta als presents a la cort que anuncia l’arribada del rei i en què el majordom no escatima l’adulació (“l’ilustre, rumbós, magnanim, / excels y divi Rey nostre.”). Anuncia que ja ha entrat al regne sobre una papallona, i que cal preparar la princesa i una bona rebuda.<sup>669</sup> Després, a la segona escena, la princesa demana a què obeeix tant enrenou, i quan el majordom li explica la nova, Blanca-flor s’hi mostra indiferent i freda davant la notícia. Bon-Janot aleshores li llegeix la carta del rei, en la qual ordena que prepari la princesa per a la rebuda i que hi disposi un bany rus molt calent, ja que es troba “que no ‘m puch tenir /

---

<sup>668</sup> El rei, com a contrapunt humorístic, quan la Reina de les papallones els ofereix les seves terres com a protecció, diu en un apart referint-se a la seva afició lepidopterològica que “Si arriba á saber que jo / quant era petit, un nen, / me divertia ab agullas... / Si ho recordan ja estich fresch.”

<sup>669</sup> Bon-Janot també diu a la presentació, sobre el fet que el rei viatgi en una papallona, que “me confon las llisssons totas / que d’historia natural / tinch rebudas á l’escola.”

vinch cansat, perdut y mort.” El rei, a la carta, també comunica jocosament que retornen amb el cor robat per les fades:

“Digas á ma ilustre hereva  
qu’ el princep li porta alló  
l’article aquell que li manca,  
y que si per mala sort  
cor no ha tingut fins avuy  
desd’ ara ne tindrà dos.”

(Escena II, acte IV)

La princesa, però, manifesta una total indiferència i apatia i es retira a dormir, ja que creu que el pare “tenintme en poch / hagi escollit per entrar / un’ hora que m’ es destorp.”

El rei i Belluguet arriben a palau amb grans aclamacions de nobles i del poble, i porten amb ells la “luxosa caixeta” que dipositen al mig de l’escenari. Tots dos acudeixen a la cambra de la princesa, i el pare mostra comprensió per trobar-la adormida (“Es clar... tantas emocions...”), mentre que Belluguet li recita un conjunt de versos amorosos abans del procediment per retornar-li el cor (“la flama qu’ á mi m’abrassa / vindrá á tu donante vida, / per tas venas correrá / foch ardent, lava divina.”).

A la cambra hi ha Barba-Roja amagat, i quan obren l’estoig del qual apareix una flama que retorna el cor a Blanca-flor, al mateix moment una altra flama sorgeix del pit de Belluguet, que “revolteija per l’ayre y va á perdrers en los arbustos ahont hi ha en Barba-Roja.” El comentari del jove, posant-se la mà al pit, indica l’operació que s’ha dut a terme: “Es estrany... un cor perdut... / un de trovat...” La princesa, ben aviat, acudeix “ímpetuosament” als braços del seu pare per mostrar-li afecte i agraïment. Belluguet, en canvi, es retira a dormir perquè “un tercer sobra / ab expansions de familia”, i en un apart reconeix que “Las llágrimas me fastidian.”

Blanca-florli respon retraient-liles paraules d’amor que abans ell li havia adreçat. Belluguet, davant la preocupació del rei i de la princesa, que creuen que potser està esgotat de tantes aventures, reconeix que el problema és que “Tinch fam canina / Lo que ‘m passa aquí teniu, / m’heu permés di ‘l que sentia.” El rei, davant l’actitud de fredor de Belluguet, arriba a la conclusió que ha estat víctima d’una sortilegi i que li han pres el cor, unes paraules després de les quals Barba-Roja, que restava amagat, respon amb un “Acertat!”:

Mes ell qu’ era tot volcan  
tornarse aixis! Será victima  
d’algun malvat sortilegi  
d’aquellas donas terribles...

Potsé á n'ell ara li falta  
lo primé agent de la vida?

(Escena V, acte IV)

Barba-Roja justifica tot seguit que no s'insulta el poder impunement i que “L cor qu' haveu recobrat / per Blanca, la vostre filla, / l'hi será una font perenne / d'amarguras y desdítas...” i el rei respon: “Quina venjansa mes cursi / es miserable, mesquina...” Després d'això el rei rep dues bufetades a la galta, novament, i toquen les dotze.

A l'escena setena arriben els tres prínceps per parlar amb el rei, i li expliquen que han estat vençuts “per sortilegis tant sols / la lluyta no ha estat legal / com á caballer pertoch.” I plantegen a Belluguet, en boca de Pelendengues, un desafiament amb armes, del qual el vencedor es casarà amb la princesa. Els tres cavallers llencen els seus guants a Belluguet, però aquest, indiferent, defuig l'enfrontament perquè:

Trovo qu' es lo mes ridicul  
esposarme á quedar mort  
perque heu tingut l'humorada  
própia no mes de xicots  
de llensarme als peus tres guants.

El comentari de Belluguet irrita els tres prínceps, que desembeinen les espases, actitud bel·licosa que atura la princesa. El rei, per la seva part, els adverteix que Belluguet no es podrà casar en el seu estat, però els recorda que ell els va desglaçar quan estaven convertits en estàtues gelades. Quan durant la discussió Belluguet mostra, indecorosament, tan sols una preocupació desmesurada per menjar (segons el rei “Cor sota cero, / Boca cent graus”), els tres prínceps queden sorpresos del seu estat, “com si fós mort...!”(Escena VIII, acte IV)

Després que Blanca-flor porta a terme un monòleg de laments (“De la seva indiferencia, / de la seva cobardia, / tot perdut per culpa mia, / dirne crim fora demencia.”), sorgeix de la font la fada Ondina, que deixa veure una gran gruta amb nimfes i estalactites. Ondina li assegura que en un futur serà feliç i que la Reina de les fades, que no comprèn la maldat de la Fada de la Neu, l'ajudarà a recuperar el cor del príncep. Ondina li explica que coneix que el cor es troba al Palau del sortilegis, amagat per “un génit que lo té / de pórfido dindre un vás”, i que per poder accedir-hi “L'amor t'inspirará / l'instant... la penetració... / en aixó totas sou destrás.” Li aconsella que hi faci anar els tres prínceps i que enganyi l'encantador “logrant inspirarli amor / que no't

doldrà de fingir.” (Escena IX, acte IV) També li proporciona un collaret amb propietats màgiques fet amb gotetes d’aigua pura, que la protegiran.

Quan els tres príncep es troben amb Blanca-flor per fer-li proposicions de matrimoni i mostrar els seus atributs, amb l’autorització del rei, la princesa els proposa un mitjà per poder decidir amb quin d’ells casar-se: els planteja que l’acompanyin al Palau dels sortilegis, on diu que “L’habita un varó eminent” que l’ajudarà en la selecció del cavaller. Tots tres hi mostren disposició, malgrat els advertiments del perill i que els demani que guardin el secret.

Blanca-flor els transporta al País efímer gràcies al collaret màgic i a un palanquí que activa prop de la font. Les indicacions del quadre vint-i-u descriuen un paisatge canviant, en què una casa elegant es torna “vella, negra y fastigosa” en pocs segons. Una ràpida caducitat que s’observa en arbres, flors, etc. Hi apareix Barba-Roja, que s’adreça a un munt de focs follets perquè capturin i matin els prínceps, però amb la consigna que respectin la princesa, perquè des que li van retornar el cor l’ha captivat (“ma feresa m’ha vensut?”). (Escena XI, acte IV)

A la dotzena escena la princesa els explica que a la terra efímera el temps passa més ràpid que al món real: “l’existència aquí / dura no mes que dotze horas, / en espay tan petit / se neix, s’envelleix, se mort: / ve l’hivern, passa l’istiu...” I dos dels prínceps, que comencen a notar els símptomes del pas veloç del temps, marxen a buscar cavalls perquè Blanca-flor diu que se sent cansada. Pelendengues, junt amb la princesa, fa els càlculs amoïnats sobre la correspondència del pas del temps en aquell territori, mentre que Blanca-flor, en un apart, confirma que se sent segura gràcies al collaret. Pelendengues envelleix per segons, i es neguiteja quan veu com els arbres es desfullen. (Escena XIII, acte IV)

Quan arriben Fiero i Mal-agradós, sense els cavalls perquè han mort a causa del ràpid pas del temps, els tres prínceps mostren preocupació pels efectes de la terra efímera. Poc després se sent un tro i d’una roca apareix el missatge “Sou perduts, si no marxeu avans toqui mitja nit”, i després que una esfera que marca “las dotze menos cinch minuts”, els tres cavallers fugen del País efímer (als retrets de la princesa sobre el jurament que van fer, Pelendengues li respon que “Ho he jurat, donchs m’en desjuro / no vuy correr mes fatichs.”).

Barba-Roja es fa present a l’escena quinzena, i adverteix la princesa que morirà en cinc minuts, però que ell la pot salvar. Blanca-flor el segueix fins al quadre del Palau dels sortilegis, on hi ha dues velles amb “vestimenta cómica y estranya.” La princesa

observa que el lloc és molt trist i pobre, a la qual cosa Barba-Roja, amb ànim de seduir-la, li proposa tots els seus poders i fins i tot els seus secrets:

Tots nosaltres ne fugim  
de las morada esplendidas.  
[...]  
mes cálmat, pera complauret  
jo't puch fer si tu ho anhelas  
jardins qu' estiguin suspesos  
com Babilonia la bella,  
jo soch igual á las fadas  
qu 'ab rencor te persegueixen,  
sols una paraula digam  
y ton esclau me contemplas.

(Escena XVII, acte IV)

El geni, malgrat mostrar dubtes sobre les intencions reals de la princesa, li respon totes les preguntes, perquè ella li ha promès “consagrame tota entera” i viure amb ell. Fins al punt que li planteja si li permetria tenir la clau de la porta misteriosa on:

A dintre vasos de pòrfido,  
alli ben guardats se tenen  
los filtros y encantaments  
que sobre los humans pesan.

(Escena XVII, acte IV)

Barba-Roja li proporciona la clau, però, quan la princesa li respon que ella mai falta a la promesa, que “mes falta qu ‘el Rey mon pare / nos dongui la seva vènia...”, el geni treu una vareta, traça un cercle i esclata un tro després del qual apareixen el rei i el majordom dormint. L’excusa de la princesa per no saludar-los, tal i com l’anima el geni, és que el rei té el costum de fer la migdiada després de dinar i no convé despertar-los, ja que aleshores s’aixeca de mal humor. I li proposa, per tal que el rei estigui alegre quan li sol·liciti la vènia, que entretant li mostri les dependències del seu palau. Barba-Roja s’hi avé i diu que li presentarà els seus súbdits, un diàleg amb aparts en què Blanca-flor confirma que té la clau i que sols li manca la vareta (“La tindrè... m’ha dit Ondina, / sols calia ser coqueta”); i en què es mostren les mútues desconfiances i perspicàcies:

Barba-Roja– (M’enganyará? Ella es dona  
pro jo só bruixot...)

[...]

Blanca-flor– (Ell es bruixot pero jo  
só dona... )

(Escena XVIII, acte IV)

A l’escena dinovena les dues velles fastiguen el rei i Bon-Janot mentre estan dormint i que creuen que es tracta de mosques i mosquits. Les velles els posen tabac en pols sota el nas i els provoquen esternuts. Després que tots dos es preguntin què s’han

fet ensumar (pel tabac de les velles), el rei explica el somni que ha tingut, una inserció de crítica política d'actualitat:

Rey— Me trovava en un país  
que tothom se creya abte  
y prou bó per ser govern  
y en ta vida tu no has vist  
terra mes desgovernada.  
Quin desgabell, quins embulls,  
que d'ordres! Tothom manava...

Bon-Janot— Y ningú creya?

Rey— Cabal.

Bon-Janot— Es mal antich: era Espanya.

(Escena XIX, acte IV)

Les velles continuen importunant el rei i el criat, mocant-se i produint un fort soroll, o bé amb insinuacions en què es mostren enamorades, fins que arriba Blanca-flor i les foragita amb la vareta màgica. Pare i criat se sorprenden de trobar-se allí la princesa, i aquesta els explica que està preparant el casament amb Barba-Roja (el rei li replica que “No hi convinch, no vuy tal gendre”), però que es tracta d'un estratagema per retornar el cor al príncep.

Quan Blanca-flor demana per Belluguet el rei li respon que es passa el dia pescant: “Dematinet al safreig / despues al rech las granotas, / á la tarde s'en vá al riu / y s'atura al pou quant torna.” Després de sentir això, la princesa estén la vareta i provoca un tro que fa aparèixer Belluguet assegut sobre una roca i amb una canya de pescar, preocupat per si piquen els peixos. Blanca-flor aleshores assegura que “Tan notable indiferencia / gracias á mi cessará”, i demana al rei i majordom que vigilin mentre ella porta a terme l'operació; invoca la protecció d'Ondina i trenca el recipient del filtre amb els versos “Perque cessin els teus mals, / porque recobris la vida, porque estimis com avans...”

Belluguet, un cop ha recuperat el cor amb una “Súbita transformació”, s'alegra de trobar la princesa. En aquest moment arriba Barba-Roja, que profereix unes amenaces (el criat, que s'amaga rere el rei, exclama “Ve'l Judas...”). L'aparició sobtada de la fada Ondina resol la situació: li recorda que ja no compta amb la vareta de la Fada de la Neu i l'envia amb ella “per tota una eternitat”, perquè “La tirania dels genis / no rebrotará ja may.” L'acte es clou didàcticament per Ondina:

Per da 'l premi que mereix  
vostra constancia exemplar  
un temple d'amor vos dona  
ma reyna ab aquest palau.

Amb un cop de vareta la fada obre el quadre “Apoteosi de la constància”:  
“Magnífich y suntuós palau tot d’or y edificat entre mitj de boscos de flors. Ninfas per  
tots cantons”, etc.

Es tracta, doncs, d’una ambiciosa obra que, amb un gran aparatositat  
escenogràfica i amb diversos registres, recrea elements meravellosos arquetípics, que es  
desmitifiquen, grotescament, amb comportaments degradants i amb algunes al·lusions  
actuals.



## 5. LES VERSIONS CATALANES

### 5.1. *Les màquines de cosir. Anunci industrial en 1 acte i en vers català (1880), traducció de Las máquinas de coser (1876), de Ceferino Tresserra*

D'aquesta traducció es conserven l'original a la BPA (Arús VII-30) i una còpia amb lletra similar a la de l'autor a l'AB (1071). Elías de Molins va assenyalar que el 1880 va ser estrenada al Teatre Romea.<sup>670</sup> Jordi Galofré afegí que va ser escrita aquell any i especificà que es tractava d'un "arreglament" de l'obra castellana esmentada de Cerafi Tresserra.

Tal i com remarca Sunyer, es tracta d'un traducció en homenatge a Ceferí Tresserra, que "pertanyia a la mateixa formació política que Arús, va ser sempre un lluitador infatigable per les seves idees i, observant la data de la traducció al català, Arús la degué emprendre per tal d'homenatjar el company de militància després de la seva mort, esdevinguda aquell mateix any."<sup>671</sup>

Tot i que no tenim constància que els dos autors tinguessin un vincle personal, és raonable pensar en la complicitat ideològica d'Arús en dedicar-li la traducció. Quinze anys més jove, Arús hi compartia la militància republicana i la pertinença a societats secretes, en el cas de Tresserra a una societat carbonària.<sup>672</sup> Una afinitat que s'estableix també en l'aspecte cultural, especialment per l'admiració mútua per la figura d'Anselm Clavé.

*Las máquinas de coser* ha estat estudiada per Ana María Díaz Marcos.<sup>673</sup> Va ser estrenada el 10 d'agost de 1876 al Teatre del Bon Retiro de Barcelona i va ser publicada aquell mateix any.<sup>674</sup> Una edició amb la dedicatòria al polític Josep Robau Donadeu, militant de l'ala més esquerra del partit republicà que formà part la I Internacional.

---

<sup>670</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 174; J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 294.

<sup>671</sup> M. SUNYER, "El dramaturg Rossend Arús i Arderiu", *Rossend Arús i Arderiu. Teatre complet I* (1865-1873), 2019, p. 43.

<sup>672</sup> Pere GABRIEL, "Militància democràtica i literatura a Catalunya. El segle XIX", *Catalonia*, núm. 1, (2008), p. 1-21.

<sup>673</sup> V. Ana María DÍAZ MARCOS, "'Las máquinas de coser' de Ceferino Tresserra melodrama publicitario y compromiso social", *Letras peninsulares*, vol. 20, núm. 2-3, 2007-2008, p. 443-457.

<sup>674</sup> Ceferino TRESSERRA Y VENTOSA, *Las Máquinas de coser: pieza dramática en un acto y en verso*, Barcelona: [Est. Tip. de Luis Tasso], 1876; Ara bé, aquesta data publicada a l'edició de l'obra no concorda amb les notícies aparegudes a la premsa: *La Imprenta*, núm. 233, 20/8/1876, p. 5603, informava que "Se ensayan 'Las moscas á la mel' y 'Las máquinas de coser.'"; *La Imprenta*, núm. 238, 25/8/1876,

La premsa la va anunciar al juliol juntament amb una comèdia d'Arús, *La llanterna màgica*:

El teatro del Buen Retiro [...] En el propio teatro están en ensayo para ponerse en escena dentro de breves días la pieza dramática titulada *Las máquinas de coser*, la catalana *La Torre dels misteris* y la comedia fantástica *La llanterna màgica*. [...] y alguna otra no representada en Barcelona.<sup>675</sup>

La traducció catalana d'Arús es va estrenar el 9 de febrer de 1880 al Teatre Romea, un teatre on no havia representat cap obra des de *Lladres de ciutat* el 1869.<sup>676</sup> La premsa la va anunciar de forma molt breu:

Dilluns dona 'l sèu benefici á Romea, 'l primer galant jove D. Federico Fuentes, posant lo drama Lo Contrametros y estrenant la pessa *Las máquinas de cusí*.<sup>677</sup>

Entre altres diaris, el *Diari Català* va inserir el programa del Romea que incloïa l'obra d'Arús, sense citar-lo.<sup>678</sup> Aquesta estrena no degué tenir gaire èxit, perquè a la premsa no he localitzat anuncis de noves representacions ni cap referència més a la traducció d'Arús.

No és casualitat que el manuscrit de *Les màquines de cosir* d'Arús hi hagi indicat sota el títol que l'"arreglo al catalá" és "propietat de Don Narcís Domenech y Nadal." Aquest Narcís Domènech era un empresari que apareix en anuncis de "Máquinas de cusir y fer mitjas" al carrer Ample, 21.<sup>679</sup> Està documentat, a més, com a maçó, iniciat per Arús el 1883 a la Lògia "La Verdad" i actiu als congressos catalanistes.<sup>680</sup> De fet, la premsa de l'època ja va indicar que l'obra de Tresserra era "para hacer propaganda en favor de las máquinas del Sr. Domenech".<sup>681</sup>

En canvi, Josep Maria Figueres suggereix que l'obra d'Arús, sense citar-ne l'autor, estava relacionada amb la campanya de promoció de l'empresa Singer:

Efectua també accions promocionals de relleu, com ara construir una màquina de cosir gegant de quatre tones, i en combinació amb el certamen literari i artístic de La Bordadora obsequia amb una miniatura de plata d'una màquina de cosir. És tan gran el rebombori de les màquines de cosir que el febrer de 1880 s'estrena al Romea l'obreta *Las maquinas de cusir*.<sup>682</sup>

---

p. 5722, situa l'estrena del dia 24: "Las máquinas de coser' pieza dramática estrenada con brillante éxito anoche."

<sup>675</sup> *El Correo de Teatros*, 29/7/76.

<sup>676</sup> Arxiu digital històric dels espectacles del Teatre Romea: situa erròniament la data d'estrena el novembre de 1880, amb el títol "La màquina de cosir": <https://www.teatromeapropietat.cat/ca/arxiu-digital/espectacles?view=espectaculo&id=236> [Darrera consulta: 10/6/2020].

<sup>677</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 55, 7/2/1880, p. 2.

<sup>678</sup> *Diari Català*, núm. 253, 7/2/1880, p. 269.

<sup>679</sup> *La Il·lustració Catalana*, núm. 7, 10/9/1880, p. 56.

<sup>680</sup> Pere SÁNCHEZ FERRÉ, "Biografía masónica de Rossend Arús", 1987, p. 10 i 17.

<sup>681</sup> *Revista de Andalucía*, núm.6, 3/1/1876, 94.

<sup>682</sup> *El primer diari en llengua catalana: Diari català (1879-1881)*, Barcelona: IEC, p. 211.

Amb aquestes dades podem establir que la traducció de l'obra de Ceferí Tresserra era un doble homenatge: a l'escriptor republicà traspasat aquell any i al germà maçó i l'empresari de màquines de cosir.

*Les màquines de cosir*, en qualsevol cas, manté molta fidelitat a l'obra original castellana, tant en els termes com amb la mètrica, tot i algunes variacions, com podem comprovar en aquests fragments del final de les obres:

***Las máquinas de coser***

María— Està bien.  
Roberto— (Dirigiéndose al público).  
A ver  
cual reciben justos loores  
entre ángeles y entre flores  
LAS MÁQUINAS DE COSER.

***Les màquines de cosir***

Enriqueta— Diga.  
Robert— Qu' ensalsadas á desdir  
sigan entre resplandors  
entre angelets y entre flors  
las máquinas de cusir.

## 5.2. Amb Eduard Vidal i Valenciano, *La taverna. Drama popular en 9 quadros, altres tants de la vida real, inspirat i basat en la novel·la de l'eminent escriptor francès É. Zola L'Assommoir (1877) i arreglat en prosa per al teatre català [a partir de la versió teatral de William Busnach i Octave Gastineau] (1884)*

Aquesta obra en col·laboració és la que ha obtingut més interès historiogràfic, com a introductora del naturalisme en el teatre català, en què se segueix considerant una fita.<sup>683</sup>

La recepció catalana de Zola s'ha remuntat i s'ha enriquit força.<sup>684</sup> D'altra banda, Josep Yxart ja va ressenyar la novel·la *L'Assommoir* en una carta a Narcís Oller del 2 de maig del 1877, l'any en què es va publicar.<sup>685</sup> De totes maneres, sens dubte la traducció d'Arús i Vidal és una contribució molt important a la presència del realisme en l'escena catalana.

Se'n conserva un manuscrit a la BPA (Arús VI-4) i va ser editada el 1884, l'any de l'estrena, que es va realitzar al Teatre Tívoli el 15 de març de 1884.<sup>686</sup> *La taverna* es presenta com una versió catalana de la novel·la emblemàtica del naturalisme *L'Assommoir*, d'Émilie Zola, que es va publicar el 1876 com a fulletó i el 1877 com a llibre. De totes maneres, encara que Arús i Vidal no ho confessen, parteixen de l'adaptació teatral de Gastineau i Busnach.<sup>687</sup> Abans que es representés la traducció catalana, a més de l'adaptació francesa, ja se n'havia estrenat, al Teatre Novedades de

---

<sup>683</sup> V., p. ex., Enric GALLÉN "Pròleg" a *El debat teatral a Catalunya*, p. 103-104. *Ibid.*, p. 461-463, es recull el pròleg de la traducció. Ha estat força estudiada, més aviat des de la perspectiva del coautor: Joan SOLÉ I BORDES, "Notes sobre el teatre d'Eduard Vidal i Valenciano", *Miscel·lània Penedesenca*, núm. 4, 1981, p. 203-236; M. GÜELL BARCELÓ, *Folguem i treballem millor. El teatre vilafranquí en un pròleg, tres actes i un epíleg*, Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1993; "Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna (L'Assommoir)*, de Zola", *Olèrdola*, gener 1995-desembre 1996, p. 109-129, reeditada a J. M. DOMINGO; M. M. GIBERT (ed.), *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX. El Vendrell 28, 29 i 30 de setembre de 1995*, Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000, p. 357-375; *Biografia (provisional) d'Eduard Vidal i Valenciano*, Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1999; Francesc FOGUET, "Vigència del teatre d'Eduard Vidal i de Valenciano", *150 anys de música. Societat Coral El Penedès*, Vilafranca del Penedès: Societat Coral El Penedès, 2012, p. 83-103; M. SUNYER, "Vidal i Valenciano. Literature of a new society", *Catalan Review*, núm. 28, 2014, p. 171-188.

<sup>684</sup> La bibliografia és ja abundant. Sobre els primers vestigis de Zola, V. X. VALL, "Referencias hispánicas a Zola y a la medicina experimental en 1868", *Revista de Literatura*, núm. 144, 2010, p. 499-512.

<sup>685</sup> Albert BENSOUSSAN, *José Yxart. 1852-1895. Théâtre et critique à Barcelone*. Lille: Université de Lille III p. 823-824, i Rosa CABRÉ, *Epistolari Josep Yxart – Narcís Oller (1867-1895)* tesi doctoral, Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, 1985, p. 722.

<sup>686</sup> Barcelona: Arxiu Líric-Dramàtic d'En Rafael Ribas, 1884.

<sup>687</sup> *L'Assommoir, drame en cinq actes et neuf tableaux avec une préface d'Emile Zola*, Paris: G. Charpentier, 1880. Com s'hi indica, s'havia estrenat al Théâtre de l'Ambigu el 18 de gener de 1879.

Madrid l'1 de desembre de 1883, un arranjament a l'espanyol de Mariano Pina Domínguez, en què, curiosament, es subtitula l'obra com a melodrama.<sup>688</sup>

De fet, Manuel Güell ja ha remarcat que la traducció respon a una petició d'Antoni Totau, a qui es dedica la versió catalana, perquè tenia la exclusiva de la versió castellana la companyia que l'havia estrenat.<sup>689</sup>

Les relacions intertextuals entre l'adaptació francesa i la catalana han estat estudiades ja també per Güell, que conclou que “podem afirmar que la traducció/versió de l'obra és directa del francès perquè manté fil per randa, en quasi tots els quadres, el mateix ordre d'escenes i manté els diàlegs fonamentals.”<sup>690</sup> Güell matisa, però, que es tracta d’“una veritable «adaptació» teatral, i no es limita a una simple traducció de la versió francesa de Busnach” i que “La versió de Vidal i Arús vol intentar suavitzar al màxim els elements més crus i compromesos del naturalisme de Zola, que de fet ja estaven suavitzats en la versió teatral de Busnach.”<sup>691</sup>

Güell també destaca que *La taverna* és “una de les primeres obres en prosa del teatre català; de fet, fora la tercera després de *La mà oculta* d'Arús i Arderiu de principis del 1883 i *El gra de mesc* de Feliu i Codina del novembre de 1883.”<sup>692</sup> Una dada que no del tot exacta, tot i que ha estat reproduïda per molts estudiosos del teatre, perquè com ja hem vist Arús va escriure un conjunt d'obres en prosa, la primera *Lladres de ciutat* el 1865.

En qualsevol cas, Güell considera sobre la qualificació de naturalista la traducció dels dos dramaturgs catalans que:

Vidal i Arús no són tan «naturalistes» en aquest aspecte. Recordem que, en general, a Catalunya el naturalisme que es va escriure fou «light», és a dir, sense assumir plenament els principis de Zola. Ni Yxart, ni Oller van estar totalment d'acord amb aquest positivisme radical ni amb la concepció de la famosa frase de Zola segons la qual l'home és més fisiologia que psicologia.<sup>693</sup>

Així i tot, la crítica a *La taverna* va ser agressiva en alguns casos, en què sovint associaven l'obra al naturalisme, a la cruesa i la “repugnància.” Des de la premsa humorística també hi va haver comentaris de reprovació envers l'obra, com el breu “*La Taberna* me parece bastante mala en los dos únicos actos que he visto. Acertó usted en

---

<sup>688</sup> *La Taberna (L'Assommoir). Melodrama en tres actos y ocho cuadros, arreglado a la escena española*, Madrid: Imprenta de Cosme Rodríguez, 1883. Caldria comparar més les versions castellana i catalana.

<sup>689</sup> “Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna (L'Assommoir)*, de Zola”, p. 361.

<sup>690</sup> *Ibid*, p. 361-362.

<sup>691</sup> *Ibid*, p. 364.

<sup>692</sup> *Ibid*, p. 366.

<sup>693</sup> *Ibid*, p. 367.

lo otro.”<sup>694</sup> En concret, des d’*El Busilis* s’hi van llançar altres dards. A la secció d’aquest periòdic amb el títol “Conversacion”, que repassava temes d’actualitat amb humor, s’hi referien fent aparèixer el terme “repugnantes”:

–Paso. *La Taberna*,  
Que aquí nos ha arreglado Valenciano  
Y aquel Rosendo Arús, que es de secano,  
No me gusta: la accion es casi eterna;  
Los tipos, repugnantes;  
El arreglo... al azar,  
Y ha habido precision de recortar.<sup>695</sup>

Algunes crítiques estaven dirigides contra a la influència del models francesos, “la moderna escuela francesa”, el realisme o la descripció no idealista de les classes populars:

*L’Assommoir*, de Zola, ha sido arreglado á la escena catalana por los Sres. Vidal y Valenciano y Arús y Arderiu, bajo el nombre de *La taberna* y presentado á la escena del teatro de Novedades. Bajo ninguna forma artística, admitimos ese realismo que quiere introducir la moderna escuela francesa. Así, pues, fijándonos sólo en el arreglo de *L’Assommoir*, diremos que sus autores han hecho cuanto han podido para salir en bien de su empresa; pero que retratan á nuestra clase popular de un modo muy distinto de lo que verdaderamente es. La obra bien presentada y esmerada ejecución por parte del señor Tutau y Sras. Mena y Abella.<sup>696</sup>

Un article més extens criticava l’adaptació catalana i recordava que la versió castellana estrenada a Madrid havia estat vetada “á que se representara su traducción en provincias como no lo sea por la compañía que él protege y es de su gusto.” No estava exempt d’atacs, amb la reiteració del terme “repugnant”, però amb alguns comentaris elogiosos sobre la traducció i l’adequació realitzada pels dos autors:

El arreglo de los señores Vidal y Arús traslada perfectamente las gracias y defectos del original. El drama, como la novela, es una serie de escenas y episodios casi desligados, descubriéndose en los más capitales el rebuscamiento y el afan de separarse de lo común. El lenguaje, cuya traducción era la principal dificultad del arreglo, resulta también en el drama un factor importantísimo. El argot del barrio de la Chapelle de París, ha sido convertido por los autores del arreglo en el caló de nuestros arrabales fabriles. El objeto que se propusieron queda perfectamente conseguido. *La Taberna* es una fotografía exacta de *L’assommoir* tanto que el efecto producido por el drama es el mismo que produjo la novela.

El público no se interesa propiamente en el conjunto, pero sigue con afan los detalles. Algunos de estos parece que van á conmovier el ánimo del espectador, pero luego la conmocion se convierte en repugnancia, ante la abjeccion en que todos por lo regular acaban. *La Taberna* es uno de aquellos dramas al salir de los cuales nadie se atreve á formular un parecer concreto, pero todos han oído con interés varias de sus escenas.

[...]

<sup>694</sup> *El Busilis*, núm. 62, 28/3/1884, p. 4.

<sup>695</sup> *El Busilis*, núm. 63, 4/4/1884, p. 2.

<sup>696</sup> ‘J.A. de T.’, *Enciclopedia Musical*, núm. 3, 31/3/1884, p. 23.

El embrión de escuela naturalista es hoy por hoy todavía algo informe, presentado con ciertas condiciones repugnantes á nuestro modo de sentir y de juzgar; pero no se olvide que de él puedo salir el arto característico de nuestra época.<sup>697</sup>

A banda de l'interès historiogràfic per la innovació d'Arús i Vidal, i per la introducció del naturalisme en l'escena catalana, *La taverna* es va continuar representant durant anys. El 1886 es va reposar al Teatre Novetats en una funció en benefici de l'actor Jaume Capdevila.<sup>698</sup> Encara el 1907, molts anys després del traspàs d'Arús, la Societat La Provençal del barri de Sant Martí en va fer una representació:

una representació extraordinària del preciós drama *La Taberna*, famosa obra de Bartrina y Arús y Arderius, extreta de la novela de Zola «L' assomoir».<sup>699</sup>

---

<sup>697</sup> «L'ASSOMMOIR EN ESCENA», *El Diluvio*, núm. 82, 22/3/1884, p. 223-224.

<sup>698</sup> *El Diluvio*, núm. 39, 8/2/1886, p. 114.

<sup>699</sup> *La Escena Catalana*, núm. 11, 15/6/1907, p. 7.

### 5.3. Amb J. M. de Lasarte, *Justícia catalana. Drama en 4 actes i en vers català (1887)*, traducció de *Fueros y desafueros (1858)*, de Francesc Morera

D'aquesta traducció en col·laboració amb Lasarte se'n conserva un manuscrit a la BPA (Arús V-2). L'obra va ser editada el 1887<sup>700</sup> i es va estrenar l'1 d'abril de 1887 al Teatre Catalunya, una sala inaugurada el 1886 i en què dirigia la companyia Antoni Tutau.<sup>701</sup>

L'obra original de Morera es va estrenar al Circ Barcelonès molts anys enrere, el 14 d'abril de 1858 i va ser editada aquell mateix any.<sup>702</sup> L'edició conté uns versos de Quevedo que fan al·lusió al títol i que no apareixen a la traducció al català: “Catalunya lastimada / con mortales desafueros / suplicando por sus fueros / está ya desaforada.”

El drama històric situa l'acció a la Guerra dels Segadors i a Barcelona. La traducció al català inclou els títols dels actes que ressegueixen els esdeveniments de la revolta: “La vigilia del Corpus”, “Amor y pàtria”, “¡Santa Clara!”, “Las rocas de San Bertran.”

Magí Sunyer ha remarcat que, com la traducció d'*Ausias March*, de Víctor Balaguer aporten una “mitificació de la Catalunya indòmita” amb “una repercussió molt gran en el catalanisme, en el progressisme i en el republicanisme.”<sup>703</sup> Hi afegeix una altra motivació en la traducció de Morera, un homenatge al dramaturg que havia traspassat l'any abans:

No sé si es tractava d'un encàrrec, però sí, perquè consta en l'obra publicada, que la Diputació Provincial de Tarragona, en sessió ordinària, va acceptar la dedicatòria de l'obra tot fent una lloança del Cantor del Francolí, «qui amb sos fets i escrits tan ardorosament treballà per la santa i bona causa de la reivindicació dels drets de la nostra estimada Catalunya».<sup>704</sup>

L'edició conté una breu dedicatòria prèvia que constata que es tracta de la traducció de l'obra castellana de l'“inspiradíssim poeta” Morera, així com el repartiment d'actors que van participar a l'estrena, entre els qual destaquen Agneta

---

<sup>700</sup> Barcelona: Estab. tip. de Joaquim Solé y Piqué, 1887.

<sup>701</sup> Xavier MUNIESA; Carme TIERZ, *Barcelona, ciutat de teatres*, Barcelona: Viena Edicions/Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 152.

<sup>702</sup> Fitxa de l'Institut del Teatre. Libr. Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1858. Una altra fitxa de l'IT assenyala també l'edició de Barcelona: Imp. de el Porvenir, 1858. *La Esquella de la Torratxa*, núm. 481, 31/3/1888, p. 200., informava de la publicació de la “notable traducció catalana” del drama de Francesc Morera.

<sup>703</sup> M. SUNYER, “El dramaturg Rossend Arús i Arderiu”, p. 42.

<sup>704</sup> *Ibid.*



Monner, Antoni Tutau Enric Borràs, Lluís Llibre o Jaume Capdevila, habituals en les representacions d'obres d'Arús.

Podem parlar d'una adaptació fidel a l'original en espanyol, que respecta els versos heptasil·labs, l'argument i l'estructura de l'obra, si bé amb unes variacions evidents, com a la darrera escena, en què la versió catalana es mostra més compromesa nacionalment i més airada:

### ***Fueros y desafueros***

Mas si Castilla se encena  
por lo que ella ha producido  
des de hoy mas verá perdido  
el floron de su corona.  
Sepa que el poder violento  
de los pueblos á la saña  
es la miserable caña  
que troncha el furor del viento.  
(volviento los ojos hácia la ventana)  
Asi se rompe el escudo  
que protege inícuas leyes...  
Mártir de un error de reyes  
duerme en paz, yo te saludo.

### ***Justícia catalana***

Aixi se trenca l'escut  
ab que 's resguarda un tirá!...  
Ta mort venjada será.  
*Descobrintse ab molt de respecte*  
Pobre mártir!... jo 't salut!  
Catalunya al oblit dona  
ton passat, sense mal esguart:  
á ton butxí Felip quart,  
ni l'oblida, ni 'l perdona;  
que ab magestat soberana,  
aquest poble, independent,  
sostindrà sempre esplendent.

L'estrena va comptar amb molt bona crítica, com la de *L'Esquella de la Torratxa*, que en descrivia l'argument històric. Malgrat afirmar “Y com han passat de modo aquesta lley de dramas”, i que “Avuy estém més per l'acció, per l'estudi dels caràcters, per la justificació de les situacions, pèl color històrich en las produccions d'època, ó per la veritat real en las que passen en nostre dias”, n'elogiava el treball dels autors, no sense apuntar l'aparició d'anacronismes durant la representació:

La traducció del drama del Sr. Morera ha sigut fet á conciencia pels Srs. Arús y Lasarte. Hi ha tiradas de versos que conservan tot lo vigor del original, y algunas potser l'aventatjan, gracias al carácter enérgich de la llengua catalana.

[...]

Respecte a la direcció escènica se'ns acut una observació. Apareixen entre 'ls concellers alguns porrers, vestint la gloriosa gramalla, lo qual no deixar de ser un contrasentit, passant l'acció del drama en temps de Felip IV, ó siga en 1640.<sup>705</sup>

L'edició de l'obra el 1888, d'altra banda, també va ser elogiada a la premsa:

Aquest drama, en quatre actes y en vers català, es interessant per las bonas situacions escènicas en lo mateix desplegadas. Aquellas turbulencias á que donaren lloch los excessos de las tropas de Felip IV per tota Catalunya, aparéixen ben delineadas; l'interés es creixent en cada acte y l'espectador fácilmente resta identificat ab los principals personatjes de la acció, ben presentats y ab definit carácter propi.<sup>706</sup>

---

<sup>705</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 430, 9/4/1887, p. 170.

<sup>706</sup> *La Il·lustració Catalana*, núm. 192, 15/7/1888, p. 215.

## 6. EL TEATRE EN CASTELLÀ

Les obres castellanques han estat ressenyades per Magí Sunyer que, a més d'oferir-ne una breu sinopsi, apunta que gran part obeeixen a traduccions o adaptacions, particularment d'obres franceses.<sup>707</sup>

### **6.1. *Una casa en Chamberí. Comedia en 1 acto arreglada a la escena española, en prosa castellana (1875)***

El subtítol assenyala ja que és un arranjamant i el títol en remarca la ubicació en aquest castís districte de Madrid. Es tracta de la primera obra d'Arús castellana, després de la precoç *La hija del sepulturero*. Se'n conserven tres manuscrits a la BPA (Arús VII-17), dos d'autògrafs datats el 16 de setembre de 1875, un dels quals amb una dedicatòria buida. En l'altre manuscrit, signat "Fiol", hi consta "Agosto 17/1876." N'hi ha un a l'AB (742) amb lletra que podria ser també de l'autor i amb la indicació "Año 1876." Jordi Galofré dedueix que va ser redactada entre el 14 i el 16 de setembre de 1875.<sup>708</sup> No n'he trobat més informació, més enllà de la notícia que anunciava que "Próximamente" es representaria a un teatre barceloní.<sup>709</sup>

### **6.2. *Fausto. Drama fantástico en 5 actos, divididos en 17 cuadros, arreglado a la escena española, en prosa castellana (1875)***

Aquesta obra és una adaptació de *Faust. Drame fantastique en cinq actes, quatorze tableaux*, d'Adolphe d'Ennery,<sup>710</sup> obra francesa de la qual es conserva un exemplar a la BPA. No cal dir que el mite de *Faust* té una llarga tradició, en què destaca Goethe.<sup>711</sup> Ja em vist que s'hi podria relacionar parcialment *Mister Hume!* (1880).

D'aquest "drama" d'Arús n'existeixen dos manuscrits a la BPA (Arús VII-18), un d'autògraf i un quadern que només conté el primer acte i signatura del copista "Fiol." El primer té l'any corregit, 1875 per 1876, i el segon és datat "Octubre 29/75." A l'AB se'n conserva un altre manuscrit (738), amb una cal·ligrafia semblant a la de l'autor.

---

<sup>707</sup> M. SUNYER, "El dramaturg Rossend Arús i Arderiu", p. 19.

<sup>708</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 297.

<sup>709</sup> *El Correo de Teatros*, 13/11/1876.

<sup>710</sup> París: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1858.

<sup>711</sup> *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*, (Ed.) Arno GIMBER; Isabel HERNÁNDEZ, Madrid: Editorial Complutense, 2009.

L'autògraf de la BPA conté el repertori d'actors, alguns de renom: Carme Alentorn, Luisa Márquez, Rafael Ribas i el seu fill Rafaelito, Joan Bertran, Joan Perelló, Miquel Pigrau.

Es va estrenar el 6 de febrer de 1876 al Teatre Espanyol, remarcant-ne l'espectacularitat escenogràfica. Comptava, a més, amb música de Joan Rius. El dia anterior s'anunciava que "Mañana por la tarde tendrá lugar la primera representación del gran drama de magia, titulada «Faust.»"<sup>712</sup> El dia de l'estrena s'especificava amb més detall:

TEATRO ESPAÑOL—Nueva función de magia para hoy por la tarde.— Estreno el grandioso drama de espectáculo en cinco actos y 17 cuadros, arreglado al español para darlo á conocer en este teatro, cuyo título es «Faust» desempeñado por la señoras Miguez, Alentorn y González, y los señores Rivas, Perelló, Bertran, Pigrau, Garro y otros artistas. En esta obra se presentarán siete decoraciones nuevas, pintadas por el señor Planella: lujosos trajes de doña Pelegrina Malatesta, nuevos efectos de guardarropía y atrezo, tomando parte en su representación dos cuerpos de coros y baile y un numeroso personal de comparsaría á fin de que sea puesta con todo aparato y propiedad.<sup>713</sup>

S'hi va mantenir, si més no, fins al 20 de febrer en una tercera representació en aquest teatre:

Mañana por la tarde tendrá lugar la 3ª representación del grandioso y muy aplaudido drama de magia y espectáculo, de don Rosando Arus y Arderiu, cuyo título es «Fausto.»<sup>714</sup>

Per tant, aquest "drama fantàstic" es va vincular a la comèdia de màgia.

### **6.3. Amb Joaquim M. Bartrina, *El nuevo Tenorio. Leyenda dramática en 7 actos, en prosa y en verso* (1880)**

Com remarca Conrad Roure, "la obra que más producto dió a Arús fué la que en colaboración con J. M.<sup>a</sup> Bartrina escribiera, *El nuevo Tenorio*, leyenda en siete actos que hoy todavía se representa con éxito."<sup>715</sup> A la BPA se'n guarda el manuscrit, correccions de galerades i altra documentació (Arús VI-18/19). Caldria estudiar la contribució a l'obra dels coautors.

---

<sup>712</sup> *La Imprenta*, núm. 36, 5/2/1876, p. 851.

<sup>713</sup> *La Imprenta*, núm. 37, 6/2/1876, p. 875.

<sup>714</sup> *La Imprenta*, núm. 50, 19/2/1876, p. 1187.

<sup>715</sup> *Recuerdos de mi larga vida*, vol. III, p. 259-263.

El 1878 ja es volia representar a l'entorn de Tots Sants. Descartada la representació al Circo, s'anuncia per a *El Principal* "á la mayor brevedad."<sup>716</sup> Segons informen diverses publicacions Arús va voler escenificar-la al Liceu el Dia de Difunts de 1880, l'any que havia mort Bartrina, però, com consta a la premsa i esmena la segona edició de l'obra, es va estrenar al Teatre Ribas el 3 de novembre de 1885 (no el 1886, com figura a la primera edició).<sup>717</sup> L'obra va ser molt representada i reeditada (també a Sud-Amèrica).

De totes maneres, ha estat més analitzada per la bibliografia sobre Bartrina que sobre Arús, però en caldria encara un estudi ecdòtic i comparatista a fons, relacionant aquest mite no solament amb el tractament de Zorrilla, sinó també amb moltes altres recreacions, tenint en compte, en especial, la visió ideològica dels coautors.

#### **6.4. *El cazador de águilas. Drama en 4 actos y un prólogo, arreglado a la escena española, en prosa castellana (1880)***

D'aquesta obra es conserva el manuscrit autògraf a la BPA (Arús VII-18). Va ser estrenada al Teatre Espanyol el 17 d'abril de 1880 i anunciada moltes setmanes abans. Malgrat que en alguna publicació se'l descriu com "un drama original", d'altres el van anomenar "arreglo" i, tal i com el títol indica, es tracta d'un arranjament d'alguna obra per determinar.

Va comptar amb un èxit considerable si tenim en compte que es va mantenir com a mínim nou anys en cartellera. Un fet amb el qual segurament té molt a veure el talent empresarial d'Antoni Tutau. Anna Maria Vila reproduïx unes consideracions de Josep Artís sobre el "pragmàtic" director i empresari Tutau. en què apareix citat el drama castellà d'Arús:

S'ha de dir que Tutau, director i empresari, anava preferentment a la seva, que en aquella hora precisa eren drames del caire de "La portera de la fàbrica", "El cuchillo de plata", "El cazador de águilas", [...] títols que nodrien el seu repertori habitual. [...] Una referència immillorable em permet d'assegurar que a la segona temporada col·laborà Tutau a l'obra de l'«Associació d'Autors Catalans» amb un cert desmenjament.<sup>718</sup>

---

<sup>716</sup> *La Imprenta*, núm. 296, 2/11/1878, p. 7546. Agraeixo aquesta referència a X. Vall. V. diversos treballs seus: "Joaquim M. Bartrina i Àngel Guimerà", p. 131; "Un poema de Joaquim M. Bartrina en lloança de Frederic Soler i de la Renaixença", p. 125-179; "Joaquim M. Bartrina, cervantista", *Anales Cervantinos*, núm. 51, 2019, p. 279; "La recepció de Baudelaire abans del Modernisme", *Estudis Romànics*, vol. XLII (2020), p. 211; "La ciència en la poesia de Joaquim M. Bartrina", *Studi Ispanici*, núm. 45, 2020, p. 82.

<sup>717</sup> Madrid: Florencio Fiscowich, 1886; Madrid: Florencio Fiscowich, 1887<sup>2</sup>.

<sup>718</sup> A. M. VILA FERNÁNDEZ, *El teatre català a Tarragona en la segona meitat del segle XIX*, Universitat Rovira i Virgili, 2015, p. 358.

La premsa informa que “Ab lo titol de «El cazador de águilas» se ha presentat al actor senyor Tutau un drama en 4 actes que se diu que s’estrenarà lo dia de son benefici.”<sup>719</sup> I a mitjans d’abril s’anuncià, per a l’endemà dissabte, l’estrena del “drama en 5 actes”, juntament amb la peça *Es l’hora* al Teatre Espanyol.<sup>720</sup> *El cazador de águilas* es va estrenar, doncs, el 17 d’abril.<sup>721</sup>

*La Campana de Gràcia* va vaticinar l’èxit d’aquest drama castellà d’Arús, tot i que li atribuïa un títol que no corresponia:

“Dissapte al Espanyol vá estrenarse un drama original del mateix autor de *El registro de la policia*, titulat *El cazador de águilas*.

L’autor de l’arreglo Sr. Arús Arderíu vá ser cridat á taulas; y algunas escenas ván escitar en gran manera l’entussiasme del públich. Es un’ obra que donará moltas entradas.”<sup>722</sup>

L’octubre de 1881 es va reposar al Teatre Novetats, anunciat com el “grandioso drama en 5 actos.”<sup>723</sup> El 1883 s’anuncia que “se ensaya el drama «El cazador de águilas,» que tanto éxito obtuvo en las anteriores temporadas” al Tívoli destacant “El grandioso drama en 5 actos, de don Rosendo Arús, [...] en el que tanto se distingue el señor Tutau.”<sup>724</sup> El 1884 *El cazador de águilas* està present a la cartellera durant el desembre, al Teatre Tívoli, en una funció de Societat Coral Euterpense La Catalana i en una altra de la societat Bartrina per al dia de Cap d’Any.<sup>725</sup>

Con el aplaudido ó interesante drama en cinco actos «El cazador de águilas,» arreglo de nuestro estimado amigo don Rosendo Arús y Arderíu, dará esta noche en el teatro del Tívoli su función semanal, correspondiente á la tercera de abono, la distinguida sociedad «Bartrina,» que cada día ve recompensados sus exfuerzos por la numerosa concurrencia que asiste á sus espectáculos.”<sup>726</sup>

El maig de 1889 encara es representava, ara al Teatre Novetats, a càrrec de la companyia d’Antoni Tutau<sup>727</sup> i en “beneficio del actor Sr. Gumá” a la funció de dilluns.<sup>728</sup>

---

<sup>719</sup> *Diari Catalá*, núm. 306, 31/3/1880, p. 662.

<sup>720</sup> *Diari Catalá*, núm. 352, 16/5/1880, p. 115, el dia abans anunciava les funcions per a diumenge i dilluns al Teatre Espanyol, a les tres de la tarda “lo drama EL CAZADOR DE ÁGUILAS.”

<sup>721</sup> *Diari Catalá*, núm. 323, 17/4/1880, p. 790. “Avy dissapte.–Benefici del primer actor don Anton Tutau.–Estreno del drama en 5 actes EL CAZADOR DE ÁGUILAS.”

<sup>722</sup> *La Campana de Gràcia*, núm. 565, 25/4/1880, p.2. *El registro de la policia* és un drama en vuit actes i prosa d’Eduard Vidal i Valenciano.

<sup>723</sup> *La Publicidad*, núm. 1337, 23/10/1881, p. 3.

<sup>724</sup> *La Publicidad*, núm. 2067, 30/11/1883, p. 3.

<sup>725</sup> *La Publicidad*, núm. 2489, 26/12/1884, p. 3; *La Publicidad*, núm. 2494, 31/12/1884, p. 4; *L’Arch de Sant Martí*, núm. 35, 21/12/ 1883. p. 546.

<sup>726</sup> *La Vanguardia*, núm. 636, 31/12/1884, p. 8537.

<sup>727</sup> *La Publicidad*, núm. [ ], 24/5/1889, p. 3; *L’Arch de Sant Martí*, núm. 39, 26/5/ 1889. p. 1198.

<sup>728</sup> *La Vanguardia* núm. 888, 25/5/1889, p. 3. [s.n]

## 6.5. *La huella del crimen. Drama en 5 actos y en prosa, arreglado a la escena española (1881).*

N' existeixen el manuscrit autògraf a la BPA (Arús VI-17) i dues còpies a l'AB: el ms. 741, amb una amb lletra semblant a la de l'autor i el ms. 503, cinc llibrets dels amb cal·ligrafia rodona de copista sense signatura. Aquest darrer manuscrit conté la indicació "inspirado en una causa célebre." I tots ells contenen el nom de l'autor.

A l'Institut del Teatre es conserva un manuscrit corresponent al tercer acte d'una obra homònima, en què s'assenyala que és de 1881, que l'autor és J. Bonnín i que hi manquen els altres dos actes de l'obra. També s'hi indica que la còpia del manuscrit procedeix d'"A. Millà."<sup>729</sup>

La premsa en va informar de l'assaig per al Teatre Novetats a finals de gener.<sup>730</sup> L'estrena es va anunciar per a dissabte 15 d'abril i a benefici de l'actor Modest Santolària:<sup>731</sup>

—Mañana sábado por la noche tendrá lugar en el teatro de Novedades el beneficio del estudioso primer galán joven señor Santularia, poniéndose en escena el drama en 5 actos del reputado autor dramático don Rosendo Arús y Arderiu, titulado «La huella del crimen», terminando con el soliloquio en verso catalán titulado «¡Jó!» Auguramos buena entrada en atención á las simpatías de que goza el beneficiado.<sup>732</sup>

Se'n va ressenyar el "buen éxito",<sup>733</sup> que, dies després en justificava una cinquena representació:

En vista del extraordinario éxito que obtuvo el drama *La huella del crimen*, de don Rosendo Arús y Arderiu, la empresa ha dispuesto la cuarta representación para el próximo domingo per la tarde.<sup>734</sup>

El 1888 es va reposar al Novetats en dies de Carnestoltes, anunciant-la com si es tractés d'una obra nova i d'actualitat.<sup>735</sup>

En este teatro tendrá efecto esta noche el beneficio de los porteros, poniéndose en escena el drama en cinco actos, hace muchos años no representado, «La huella del crimen», original del aplaudido autor don Rosendo Arús y Arderiu.<sup>736</sup>

<sup>729</sup> Josep Bonnín apareix a l'"Arxiu i copisteria" i els Germans Bonnín com a propietaris de l'Arxiu Líric-Dramàtic amb aquest nom, descrit com "Copisteria de vers y música." *Lo Teatro Regional*, núm. 261, 6/2/1897, p. 48; *Lo Teatro Catalá*, núm. 41, 6/8/1891, p. 5.

<sup>730</sup> *El Diluvio*, núm. 29, 29/1/1882, p. 916.

<sup>731</sup> *La Publicidad*, núm. 1506, 10/4/1882, p. 3. Aquest actor havia estat iniciat a la maçoneria per Arús i va prendre el nom simbòlic de "López de Rueda." V. L'apartat "Actors, autors i gent de teatre relacionats amb Rosend Arús" del meu Treball de Recerca.

<sup>732</sup> *La Vanguardia*, núm. 169, 14/4/1882, p. 2369.

<sup>733</sup> *El Diluvio*, núm. 107, 17/4/1882, p. 3284

<sup>734</sup> *El Diluvio*, núm. 111, 21/4/1882, p. 3414.

<sup>735</sup> *La Publicidad*, núm. 3630, 12/2/1888, p. 2. *El Diluvio* reproduïa la mateixa nota aquest dia.

<sup>736</sup> *La Vanguardia*, núm. 72, 13/2/1888, p. 2369.

## 6.7. Amb Eduard Vidal i Valenciano, *Las aves de rapiña. Drama en 5 actos y en prosa castellana* (1885)

No se'n troba cap manuscrit, tot i que es tracta d'una obra prou documentada que, per exemple, apareix anunciada a la segona edició d'*El nuevo Tenorio*.<sup>737</sup> La premsa va descriure aquest drama com un arranjament d'una obra francesa. Encara que en algun cas es va atribuir a una adaptació de la novel·la *Philippe Derblay* de Georges Ohnet, tot apunta que es tracta d'una adaptació del també drama francès en cinc actes *Les oiseaux de proie*, d'Adolphe d'Ennery.<sup>738</sup> Un drama francès que, com en el cas del *Fausto*, es troba recollit al *Catálech General* de la BPA.<sup>739</sup>

El fet que no es localitzi l'adaptació d'Arús i Vidal i Valenciano no es permet assegurar que es tracti d'un arranjament del drama esmentat, però, si tenim en compte que Arús ja havia adaptat altres obres aquest dramaturg francès, per exemple el seu *Fausto*, i les coincidències del títol i de les característiques (cinc actes i en prosa), és molt probable. D'altra banda, cal destacar que posteriorment es va publicar a Mèxic *Las Aves de rapiña. Drama en tres actos*, d'Andrés Portillo.<sup>740</sup>

Elías de Molins indicà que *Las aves de rapiña* d'Arús fou estrenat al Tívoli.<sup>741</sup> A partir d'un diploma commemoratiu que es conserva a la BPA, s'ha cregut que ho va ser el 9 de maig de 1885.<sup>742</sup> L'estrena s'havia produït, però, abans.

Es va anunciar a mitjan gener:

La brillante sociedad «Bartrina», que se desvive en dar á sus funciones toda la variedad posible, anuncia para la que tendrá lugar esta noche en el teatro del Tívoli el estreno del drama «Las aves de rapiña», obra de la cual tenemos muy lisonjeras noticias y que indudablemente esté llamada á despertar gran interés en el público.<sup>743</sup>

Dos dies després s'informava de la funció en aquest teatre de l'«extraordinariamente aplaudido drama en 5 actos, arreglo de don Rosendo Arús,

---

<sup>737</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 300, ja esmentava que l'original d'aquesta obra no estava localitzat.

<sup>738</sup> *Les oiseaux de proie. Drame en cinq actes*, París: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1854.

<sup>739</sup> *Catálech General*, p. 79 i 109.

<sup>740</sup> Oxaca, Imprenta de Gabino Marquez, 1887.

<sup>741</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 175.

<sup>742</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 300, esmentava, d'altra banda, que l'original d'aquesta obra no estava localitzat.

<sup>743</sup> *La Vanguardia*, núm, 23, 15/1/1885, p. 328.



titulado *Las aves de rapiña*, que tan extraordinario éxito alcanzo el último jueves (22 de gener).”<sup>744</sup>

Dies después se’n ressenyava la segona representació:

Para esta noche anuncia la empresa del Tívoli la segunda representación del drama en cinco actos «Las aves de rapiña», arreglado á nuestra escena por los señores Arús Arderíu y Vidal Valenciano, y cuyo estreno tuvo lugar el último jueves en la función de la sociedad «Bartrina».<sup>745</sup>

—Anteayer tuvo lugar en el teatro del Tívoli la segunda representación del drama en cinco actos «Las aves de rapiña», el que valió á todos los actores que tomaron parte, valiosos y merecidos aplausos de la numerosa y lucida concurrencia que ocupaba aquet vasto local. Los señores Vidal Valenciano y Arús Arderíu, autores del arreglo, fueron llamados con insistencia al palpo escénico, junto con los actores, al final de los actos, en particular en el cuarto y quinto. En vista del éxito obtenido, la sociedad «Bartrina» repite dicho drama el jueves próximo, teniendo ya despachadas la mayor parte de las localidades. La empresa del citado coliseo está de enhorabuena.<sup>746</sup>

El darrer dia de mes la premsa va destacar els aplaudiments als autors i actors del drama “arreglat de l’original francés” i en vaticinava la continuïtat de l’èxit:

Tivoli. L’aplaudit y variat repertori d’aquest favorescut teatro conta ab una obra més, *Las aves de rapiña*, drama de molt efecte estrenat la senmana passada ab extraordinari aplauso. Y la veritat es que s’ho mereix. Los Srs. Arús y Vidal han arreglat l’original francés ab acert singular, la companyía treballa ab cor y discreció, y la Sra. Mena y ‘l Sr. Tutau, que desempeñan los principals papers, donan color y relleu als més insignificants detalls. Hi ha, entre altras, una escena que representa un desafío, que té un sabor de veritat que impresiona y fa posar la pell de gallina.<sup>747</sup>

En el teatro del Tivoli se ha estrenado con buen éxito un arreglo del francés hecho por les Sres. Vidal Valenciano (Don Eduardo) y Don Rosendo Arús, titulado *Las aves de rapiña*. El público tributó la noche del estreno justos y numerosos aplausos á los autores y a todos los artistas que tomaron parte en la representación de la obra. Esta dará sin duda muy buenas entradas.<sup>748</sup>

*Las aves de rapiña* es va tornar a representar encara al setembre al Teatre Novetats, atribuint a Arús exclusivament l’autoria de l’“arreglo”:

Para el jueves, festividad de Nuestra Señora de las Mercedes, se preparan escogidas funciones en el teatro de Novedades; por la tarde se representará el grandioso drama, arreglado á la escena española per Rosendo Arús titulado «Las aves de rapiña».<sup>749</sup>

El drama d’Arús i Vidal i Valenciano es va a reposar pòstumament també als Camps Elisis, el 1892 insistint a relacionar l’obra amb Ohnet:

---

<sup>744</sup> *La Vanguardia*, núm, 39, 24/1/1885, p. 538; *La Publicidad*, núm. 2519, 25/1/1885, p. 3, publicava un comentari similar.

<sup>745</sup> *La Vanguardia*, núm, 41, 25/1/1885, p. 566.

<sup>746</sup> *La Vanguardia*, núm, 43, 27/1/1885, p. 606.

<sup>747</sup> *La Esquilla de la Torratxa*, núm. 316, 31/1/1885, p. 2.

<sup>748</sup> *El Loro*, núm. 5, 31/1/1885, p. 4.

<sup>749</sup> *La Vanguardia* núm, 439, 22/9/1885, p. 615.

El domingo próximo pasado [sic] se estrenó en los Campos de Recreo, con mucho éxito, la celebrada comedia de Ohnet *Felipe Derbloy* [sic]; y el jueves próximo se estrenará otra comedia del mismo autor, pero arreglada á la escena española por don Rosendo Arús, titulada *Las aves de rapiña*.<sup>750</sup>

### **7.8. Amb Josep M. de Lasarte, *El doctor Lorenzo. Drama en 3 actos y un prólogo, dividido en 2 cuadros, en prosa castellana* (1886)**

D'aquest drama obra es conserven el ms. Arús VI-20 a la BPA i el ms. 739 a l'AB, que també sembla autògraf. Malgrat que no va ser editada, l'obra estava anunciada juntament amb altres obres: per exemple *La realidad y el delirio: drama en tres actos y en prosa* de José Echegary o a la segona edició d'*El nuevo Tenorio*.<sup>751</sup> Elías de Molins va descriure aquest drama com “en 4 actos y un prólogo.”<sup>752</sup>

Es tracta d'una obra conjunta amb Josep Maria de Lasarte, a qui ja m'he referit. En paraules de Magí Sunyer, que ha ressenyat *El doctor Lorenzo*, l'obra, que “transcorre entre Madrid i un poble de l'Aragó”, “desenvolupa una complicada trama cafida de sobresalt.”<sup>753</sup>

El títol va ser anunciat a la premsa a mitjan de març de 1886, descrit com un “arreglo”:

Dos conocidos escritores han terminado el arreglo á nuestra escena de un drama que con el título *El doctor Lorenzo*, tiene un ensayo la compañía dramática que actúa en el Novedades bajo la direccion del señor Tuatu.<sup>754</sup>

L'estrena de l'obra es va realitzar el 13 maig de 1886 al Teatre Novetats, en una funció en benefici de les actrius Dolors Delhom i Carlona Mena:<sup>755</sup>

—Escogida por demás es la función que tendrá lugar esta noche en el teatro de Novedades. Compónase del drama «El doctor Lorenzo»; cantará escogidos coros la sociedad «La Catalana» y debutarán las Esgrimistas Españolas, que la empresa ha contratado por tres funciones. La función es á beneficio de la joven actriz señorita Delhom y Mena.<sup>756</sup>

Setmanes després a *L'Esquella de la Torratxa* es va ressenyar l'estrena de l'obra, que classificaven com a melodrama:

*El doctor Lorenzo*, estrenat á Novedats, es un melodrama interessant, compendi de casi tots los melodramas que s'han escirt [sic] fins are. Hi ha 'l robo d'una caixa; un ignocent á qui las apariencias acusan; un home que tol de un plegat se torna cego; un metje generut

<sup>750</sup> *La Dinastia*, núm. 4467, 5, 12/8/1892, p. 1. [s.n]

<sup>751</sup> Madrid: Imprenta José Rodríguez, 1887; Madrid: Florencio Fiscowich, Editor, 1887.

<sup>752</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 175.

<sup>753</sup> M. SUNYER, “El dramaturg Rossend Arús i Arderiu”, p. 44.

<sup>754</sup> *El Diluvio*, núm. 76, 17/3/1886, p. 2218.

<sup>755</sup> *L'Arch de Sant Martí*, núm. 150, 13/5/1886, p. 442; *La Publicidad*, núm. 2993, 13/5/1886, p. 3.

<sup>756</sup> *La Vanguardia* núm, 220, 13/5/1886, p. 3029 ;

y més trempat que un pèsol, y nns un cambi de criaturas fet per una dida, que facilita molt lo desenllás. La producció va ser molt bèn rebuda.<sup>757</sup>

Encara, el 1888 el drama d'Arús i Lasarte es va tornar a anunciar, en preparació, per a noves funcions al Novetats: “se halla en estudio otro drama que lleva par título *El doctor Lorenzo*, y es debido á la pluma de dos conocido autores.”<sup>758</sup> Sabem que almenys es va arribar a assajar:

Novedades.— En este teatro se hallan en ensayo los dramas «Muralla de ferro» y «El doctor Lorenzo». El primero se pondrá en escena el lunes próximo, día en que tendrá efecto la función á beneficio de ia aplaudida actriz dona Carlota Mena.<sup>759</sup>

### **6. 9. El comité de salud pública. Drama en un prólogo y 4 actos, en prosa castellana (1887)**

Aquest drama ambientat en la Revolució francesa no ha estat localitzat ni s'ha pogut identificar l'autor de l'obra original en francès a què es referia la premsa. Està citada per Elías de Molins i Galofré ja va constatar que el manuscrit estava desaparegut.<sup>760</sup>

Es tracta d'un drama històric de cinc actes i un pròleg, descrit com un “melodrama” i, podem imaginar, que escrit en prosa.

Segons les notícies aparegudes a la premsa es va estrenar el 6 de novembre de 1887. El dia abans *L'Esquella de la Torratxa* el va anunciar breument: “Per diumenje s'anuncia l'estreno de un drama de sensació, titulat: *El comité de salud pública*.”<sup>761</sup> Però abans, el dia de Tots Sants, apareixia juntament amb l'anunci per a l'endemà al Teatre Novetats del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla i el *Nuevo Tenorio* “de los señores Bartrina y Arús.” La notícia sobre el Novetats es tancava amb l'estrena per a diumenge del drama *El comité de salud pública*.<sup>762</sup> Una informació que més endavant es va ampliar amb l'especificació que es tractava de la traducció d'un drama francès:

Mañana domingo, por la tarde y por la noche, se darán las dos primeras representaciones, en el Teatro de Novedades, del nuevo drama *El comité de salud pública*, traducida del francés expresamente para la Compañía que actúa en aquel coliseo.<sup>763</sup>

---

<sup>757</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 384, 5, 22/5/1886, p. 156.

<sup>758</sup> *El Diluvio*, núm. 9, 9/1/1886, p. 243.

<sup>759</sup> *La Vanguardia*, núm. 14, 10/1/1888, p. 2.

<sup>760</sup> A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 175; J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 298.

<sup>761</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 460, 5, 12/11/1887, p. 652.

<sup>762</sup> *El Diluvio*, núm. 305, 1/11/1887, p. 8933.

<sup>763</sup> *El Diluvio*, núm. 309, 5/11/1887, p. 9054.

Encara es va dur a terme el dijous següent una “3<sup>a</sup> representación del aplaudidísimo melodrama en un prólogo y 5 actos el «Comité de salud pública,» en el que tanto se distingue la señora Mena.”<sup>764</sup>

Tot i que no hi ha constància de la continuïtat d’aquesta obra, *L’Esquella de la Torratxa* li va dedicar un seguit d’elogis. Una crítica favorable que provenia de la complicitat republicana de la publicació amb el contingut del drama, que va saber “convertir l’arreglo espanyol á la bona causa”:

*El Comité de Salud pública*, arreglo de un melodrama francés, degut ó la ploma del Sr. Arús y Arderiu, es una producció interessant que ‘s desrolla ab una gran claretat, sense contusions, ni maranyas. L’argument ab tot y ser senzill, ompla perfectament los cinch actes y ‘1 prólech de que consta la producció. Los incidents en que abunda, ja dramátichs, ja cómichs, están tots en son degut lloch y apareixen molt ben desrollaats. De manera que ab tot y ser l’obra bastant llarga, no cansa may.

L’ esperit del original es molt realista, segons tinch entès; pero ‘1 Sr. Arús ab gran habilitat ha sapigut convertir l’arreglo espanyol á la bona causa. Los mals republicans que abusan del seu poder, son reaccionaris disfressats que treballan per la destrucció de la República.

*El Comité de Salud pública* ha tingut molt bon éxit, y de segur donará entradas, si com es de creure, en las successivas representacions, alguns dels actors quee l’interpretan, y que per altra part comprenen perfectament lo carácter dels respectius personatjes, se mostran una mica més segurs dels seus papers.

O á lo menos, si l’apuntador procura baixar la véu.<sup>765</sup>

## **6.10. *Los buscadores de oro. Drama en 4 actos y un prólogo, en prosa castellana (1888?)***

Se’n conserven un manuscrit autògraf a la BPA (Arús V-1) i una còpia de representació amb cal·ligrafia semblant a la de l’autor a l’AB (740). Aquest darrer manuscrit conté fulls reciclats de comptabilitat, en dos dels quals hi ha escrit l’any 1876 (p. 21 i 22), fet que ens permet situar l’obra com a mínim posteriorment a aquesta data.

Galofré ja va deixar constància que no es coneixia quan va ser escrita l’obra ni on fou representada, unes dades que tampoc aporta Elías de Molins.<sup>766</sup> Magí Sunyer, que ja ha assenyalat les llacunes existents sobre aquest títol i que el manuscrit no revela que es tracti d’un arranjament, la descriu com el trasllat a “l’ambient de l’oest americà propi dels relats de Thomas Mayne-Reid, que abunden a la Biblioteca Arús”, en què “L’embolic fulletonesc, amb secrets, anagnòrisis i un suïcidi, s’acaba solucionant en

<sup>764</sup> *La Publicidad*, núm. 3586, 8/11/1887, p. 3.

<sup>765</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 461, 12/11/1887, p. 665.

<sup>766</sup> J. GALOFRÉ, *La Biblioteca Arús*, p. 298; A. ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 175.

una història que enfronta el desvergonyiment de Corrigan amb l'honradesa d'aquells a qui vol perjudicar.”<sup>767</sup>

Desconeixem si l'obra es va arribar a estrenar, però l'octubre de 1888 *Los buscadores de oro* apareixia anunciat com a proposta al Teatre Novetats per a la temporada d'hivern junt amb altres títols:

Se ha publicado la lista de la compañía dramática que actuará en Novedade durante la temporada de invierno. Figuran en ella doña Carlota de Mena, doña Elisa Malli, don Antonio Tutau y don Jaime Capdevila.

La empresa propónese dar variedad á los espectáculos y ofrece estrenar las siguientes obras: *Su majestad el dinero*, *Ni cortado ni desecho* [...] y otras varias, entre ellas una tragedia de don Víctor Balaguer y los espectáculos *Los hijos de la mar ó el testamento*, *Los buscadores de oro* y *El pirata*.<sup>768</sup>

D'altra banda, existeixen dues obres teatrals homònimes però no contemporànies: el drama en cinc quadres *Andrés el Gambusino, ó Los buscadores de oro*, de 1851,<sup>769</sup> i *Los buscadores de oro. Escenas de la vida americana*, en dos actes, de 1922.<sup>770</sup> Si bé comparteixen amb el drama d'Arús l'exploració de l'exotisme en el tema i totes tres obres estan situades a Califòrnia, es tracta de tres obres teatrals amb personatges, argument i estructura força distants. Aquestes dues obres homònimes, per exemple, s'inicien a la sala d'una fonda en San Francisco” i la segona en un “Bar americano” de la mateixa ciutat. El drama d'Arús, en canvi, en una excavació minera a Califòrnia.

---

<sup>767</sup> M. SUNYER, “El dramaturg Rossend Arús i Arderiu”, p. 45.

<sup>768</sup> *El Diluvio*, núm. 276, 2/10/1888, p. 8466.

<sup>769</sup> Laureno SÁNCHEZ DE GARA; Vicente de LALAMA, *Andrés el gambusino o los buscadores de oro: drama en cinco cuadros, arreglado a nuestro teatro*, Madrid: Imprenta de Vicente de Lamala, 1851.

<sup>770</sup> Aurelio GONZÁLEZ RENDÓN, *Los buscadores de oro: escenas de la vida americana en dos actos, el segundo dividido en tres cuadros y un anuncio periodístico*, original y en prosa, Madrid: J. Amado, 1922.

## 7. CONCLUSIÓ

Arús es va dedicar al teatre ja de nen i, fins i tot, va escriure precoçment obres teatrals, com *La hija del sepulturero* (es donava per perduda, però n'he trobat una pàgina manuscrita, en què es data el desembre de 1854 i es manifesta el caràcter romàtic de l'obra) i *Llegir, escriure i... dejunar*, que s'ha situat l'any següent. Sembla que ambdues es van representar al Col·legi de Sant Isidor de Barcelona, on estudiava Arús.

L'inici de la carrera teatral adulta no es documenta, però, fins al 1865, amb *El senyor Pere*, una comèdia, en vers i en dos actes, situada a Sant Hilari en l'epidèmia de còlera d'aquell any i que planteja un frustrat casament de conveniència, amb alguns tocs de denúncia social i política, *Lladres de ciutat*, drama en prosa d'ambientació contemporània –tot i que l'epileg passa, anticipatòriament, vint anys després d'aquesta data–, que denuncia vehementment l'especulació urbanística a Barcelona i, més en general, la corrupció. Un poc posterior a *Tal faràs, tal trobaràs* (1865), d'Eduard Vidal i de Valenciano, i anterior a *Les joies de la Roser* (1866), de Frederic Soler, no sols és dels primers drames en català, sinó que, encara que la reivindicació social es troba també en obres romàntiques i transcendent el teatre de costums, suposa una certa aproximació, més deliberada o menys, al realisme, que no havia estat prou preuada ni estudiada abans del meu treball de recerca, encara que Jordi Galofré ja l'havia destacada en si i en relació al teatre català del seu temps. Magí Sunyer ha coincidit a remarcar la importància d'Arús en l'“aclimatació” d'aquest corrent a l'“escena catalana”, aspecte ressaltat també en la ressenya de Josep M. Domingo sobre la recent edició del *Teatre Complet* d'Arús.<sup>771</sup> Tot i ser una obra primerenca és de les més interessants d'Arús.

Havent topat amb la censura, no va tornar a estrenar obres de teatre fins després la Revolució de Setembre, amb *Lo comte En Jaume* (1869), una paròdia de drama històric romàntic a l'estil de les de Frederic Soler i satiritzant el repertori del Teatre Odeon. Arús es va interessar, però, escassament per l'ambientació en el passat, tot i que, poc després de parodiar-la, va traduir al català (1869/1870) el drama *Ausias March* (1858), de Víctor Balaguer.

---

<sup>771</sup> M. SUNYER, “El dramaturg Rossend Arús”, p. 24, i J. M. DOMINGO, “Rossend Arús i Arderiu”, p. 117.

En el teatre d'ambientació contemporània, Arús introdueix la denúncia social, tant en els sainets *Qui busca troba* (1870), en què una criada i una senyora escarmenten els seus luxuriosos pretendents, i, més accentuadament, *Lo pla de Palàcio* (1871), en què destaca la figura picaresca d'un venedor d'elixirs en el marc del mercat del seu barri del Born, com sobretot en el drama *Claudi F.* (1872), basat en un cèlebre cas de suplantació. Aquesta nova aproximació al realisme, encara poc introduït en el teatre i fins i tot en la narrativa catalana, tornarà a passar desapercebuda al públic, poc avesat a obres d'aquestes característiques, però també als crítics de l'època i als estudiosos posteriors.

Cal ressaltar també les revistes dels anys 1869, 1870 (se n'ha conservat només un esbós), 1871 i 1872, titulada *Lo primer any republicà*, i 1874 (no conservada), gènere de model en part periodístic que Conrad Roure i Eduard Vidal i de Valenciano ja havien introduït al català amb *Antany i enguany* (1865), tot i que Arús en potenciarà més l'aspecte polític i la hibridarà amb la "llanterna màgica", denominació teatral inspirada en l'aparell precinematogràfic. Conrearà més pròpiament el teatre de màgia a *La Llúcia dels cabells de plata* (1871), "tragèdia màgica catalana de guassa", superposant a la paròdia del drama històric elements fantàstics i espectaculars, característics del gènere i que complauen també Arús.

Durant la I República, com és lògic, s'accentuarà el teatre polític. Ho manifesten ben explícitament *Mai més monarquia!* i *Viva la Federal!* (1873), en què els títols enarboren el republicanisme de les obres. Cal tenir també present, però, el contingut ideològic de peces al·legòriques com *Mai oblida l'amistat* (1871), i *La Societat del Born: Filantropia i diversió* (1873), subtitulada amb el lema de l'entitat, ben definitori també de l'autor i del seu plantejament teatral, i, especialment, *La Caritat* (1874), escrita amb motiu de l'atac carlí a Prats de Lluçanès, en què apareix la Creu Roja, creada uns deu anys abans. Arús, per damunt de la propaganda anticarlina, promou l'antibel·licisme i la germanor.

El caràcter polític del teatre de Rossend Arús s'atenuarà durant la Restauració, tot i que persisteix l'anticarlisme en la lloa *Via fora Sometent!* i es critica el sistema social d'aleshores i en particular, la farsa electoral, en *Un ambo de regidors* (1878), en l'àmbit municipal barceloní, i *La mà oculta* (1880), amb temors conspiranoics i un ridícul aspirant a diputat. La majoria d'obres, encara que no sempre hi manqui la sàtira, més implícitament política o menys, es podrien adscriure al teatre de costums, en un sentit ampli, bé es tracti de drames, comèdies o peces breus i tant si són obres originals com

arranjaments o paròdies. S'inspiren en festes populars: *A dos rals l'entrada!* (1875), *Lo ball de la Candelera* (1877) i *La Patum pim, pam, pum* (1881); modismes: *Boigs fan bitlles* (1876) i *Granotes al cove* (1878); ambients, com *Cornellà, un minut!* (1877), anys abans de la *Sala d'espera* (1890), d'Àngel Guimerà, se situa en una estació de tren, la del poble on Arús mantenia vincles familiars i tenia una segona residència; oficis: *L'home de la dida* (1876) –figura recreada ja per Frederic Soler a *La dida* (1872) i *Lo didot* (1876)–, *Lo barber del rentamans* (1876), paròdia de la sarsuela *El barberillo de Lavapiés*, de Luis Mariano de Larra, *Mister Hume* (1880), famós prestidigitador esotèric de l'època, i *La cambrera* (1883); usos com els banys domèstics que intitulen *En remull* (1880); el matrimoni: *Jo* (1877), *Un pas de comèdia* (1878), en què destaca la figura del criat, i *Primavera i tardor* (1886), reelaboració d'*Amor i constància* (1878). Aquesta obra, juntament amb *Un àngel!* (1878), manifesta més accentuadament la seva tendència al melodramatisme.

En aquestes obres es troben elements realistes, sense que en conjunt responguin a aquest corrent. Arús, però, juntament amb Eduard Vidal i Valenciano, ofereix una versió, *La taverna* (1884), de *L'Assommoir*, novel·la emblemàtica de Zola i del naturalisme, publicada el 1876 com a fulletó i el 1877 en forma de llibre i que ja havia estat portada al teatre en francès el 1879 amb una adaptació de William Busnach et Octave Gastineau, de la qual parteixen.

Força eclècticament, no té inconvenient, però, a traduir també el melodrama *Las máquinas de coser*, de Ceferino Treserra o, amb Josep M. de Lasarte, l'antic drama històric *Fueros y desafueros* (1858), de Francesc Morera, sobre la revolta dels Segadors: *Justícia catalana* (1887), una de les darreres obres teatrals d'Arús.

Al començament de la Restauració, havia conreat el cicle nadalenc, innovant-lo per al gran públic, amb *Los pastorets* (1875) i la seva continuació *L'adoració dels tres reis d'Orient* (1876), poc després que Jaume Piquet estrenés *La infància de Jesucrist!*, o *Els pastorets en Betlem* (1871) i abans de *Lo bressol de Jesús, o En Garrofa i en Pallanga* (1891), de Frederic Soler. Per damunt de la comicitat dels pastors (Rabaquet, l'espavilat, i Patacot, l'ingenu), Arús hi renova els valors dels misteris cristians, criticant el reaccionarisme i projectant-hi l'ideal progressista, a fi de remarcar el triomf del bé sobre les forces infernals. A més de reprendre el teatre fantàstic amb *La llanterna màgica* (1876), en què a la denominació precinematogràfica de les revistes s'hi afegeix un "viatge" en el temps amb el referent explícit de Verne, i *Los quatre pecats* (1876), al·legoria religiosa amb forma de comèdia de màgia, recrea altres mites o estereotips



populars o popularitzats: *Robinson II* (1876), *La Ventafocs* (1877), *Les tres germanes* (1882) i *La filla del rei* (1883).

Mentre que anteriorment, exceptuant la primera peça citada, només escriu obres teatrals en català, bilingües o poliglotes, a partir de 1875 n'escriu en castellà, però, bona part es presenten com a arranjaments. En aquesta llengua, la versió lliurepensadora del mite de don Juan, *El nuevo Tenorio* (1878), en col·laboració amb Joaquim M. Bartrina, és l'obra d'Arús que ha tingut més projecció.

Arús va conrear nombrosos gèneres. Entre les absències, destaca la tragèdia, que volia recuperar la Renaixença i que no devia encaixar prou en els seus interessos teatrals. Ell mateix reconeixia que enllestia les obres molt de pressa (*No desitjaràs la muller del pròxim*, fins i tot “en un parell d'hores” o *Lo pla de Palàcio*, “en menys temps que es necessita per a representar-la”). Aquesta precipitació, que en part és compensada per la seva gran experiència teatral, perjudica la qualitat de les seves obres, però no n'impedeix l'interès.

Alternant o combinant la plasmació de la realitat amb elements fantàstics, va explorar diversos gèneres temàtics i formals, incorporant-hi variades influències i amb aportacions pròpies. Ressalten els precoços elements pròxims al realisme, encara que no han estat prou valorats pel públic ni la crítica ni la historiografia literària. De totes maneres, amb plantejaments burgesos, però bon coneixedor del món menestral i de les convencions teatrals, va aconseguir d'arribar a un públic popular, amb intenció sovint moralitzant. Amb un considerable èxit, va compaginar el didactisme amb l'entreteniment i la tradició amb la modernitat.

## 8. SELECCIÓ BIBLIOGRÀFICA

NOTA: N'excloc estudis de teoria literària i de context.

AISA, Ferran; VIDAL, Mei M., *Camins utòpics. Barcelona 1968-1888*, Barcelona: Edicions de 1984, 2004.

ANGUERA, Pere, “Liberalisme i cultura popular: la decadència dels balls parlats”, *Revista de Catalunya*, núm. 42, juny, 1990, p. 100-115.

ARREGUI, Juan P., *Los arbitrios de la ilusión. Los teatros del siglo XIX*, Barcelona: Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España, 2009.

ARTÍS, Josep, *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Barcelona: Institut del Teatre, 1933.

ARÚS I ARDERIU, Rossend, *Teatre complet I (1865-1873), i II (1874-1877)*, Magí SUNYER (ed.), Barcelona UB & BPA / Ajuntament de Barcelona; Tarragona: URV, 2019 i 2020.

BACARDIT, Ramon; GIBERT, Miquel M., *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, Barcelona: Institut del Teatre, 2003.

— “El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època”, *Caplletra*, núm. 50, primavera 2011. p. 113-138.

— “Del *sainet* a la comèdia de costums. El teatre en català entre 1855 i 1870 al Principat”, *Anuari Verdguer*, núm. 25, 2017, p. 9-16.

— “El teatre de Rossend Arús”, *Núvol*, 2020. <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre-de-rossend-arus-115682>

BERTHOLD, M., *Historia social del teatro*, Madrid: Punto Omega, 1974.

BOU, Enric (et.), *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*, Barcelona: Edicions 62, 2000.

BRAVO, Isidre, *L'escenografia catalana*, Barcelona: Diputació de Barcelona: Institut del Teatre, 1986.

BROCH, Àlex (et.), *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008.

- CABRÉ, Rosa, “Notes sobre els escriptors del realisme i la creació de la modernitat, 1868–1892”, Josep M. DOMINGO & Anna LLOVERA (ed.), *Del realisme. Aproximacions i testimonis*, Lleida: Punctum, 2013, p. 121-199.
- CAIRE, Marie-Pierre, *La vie théâtrale à Barcelone pendant le “Sexenio” Democratique (1868-1874)*, tesi doctoral dirigida per François Suréda, Universitat de Perpinyà, 2004. N’ha anat publicant altres estudis relacionats. V. <https://cresem.univ-perp.fr/le-cresem/membres/cv-caire-merida-marie-pierre>.
- CARMONA, Àngel, *Cataluña, mito y realidad*, Barcelona: Ediciones Nauta, 1975.
- *Dues Catalunyes. Jocfloralescos i xarons*, Barcelona: Edicions Ariel, 1967.
- CASINOS, Xavi, *La maçoneria a Barcelona, dels inicis a l’actualitat*, Barcelona: La Busca Edicions, 2000.
- CASSANY, Enric, *El costumisme en la prosa catalana del XIX*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres, 1990.
- *El costumisme en la prosa catalana del XIX*, Barcelona: Curial, 1992.
- “La influència del sàinet en la prosa costumista del segle XIX”, *Escalante i el teatre del segle XIX. (Precedents i pervivència)*, València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Abadia de Montserrat, 1997, p. 37-55.
- “Una tertúlia literària durant el bienni progressista”, Ramon PANYELLA (ed.), *La projecció social de l’escriptor en la literatura catalana contemporània*, Lleida: Punctum, 2007, p. 179-186.
- (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana. IV. Segle XIX*, Barcelona: Vicens Vives, 2009.
- CASSANY, Enric; DOMINGO Josep M. (dir.), *Història de la literatura contemporània*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2018.
- CASTELLÓN, Antonio, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid: Ediciones Endymion, 1994.
- Catàlech general: índex per ordre de autors y per ordre de materias* [de la BPA], Barcelona: Estampa La Catalana, 1895.
- “Catàlech de la Biblioteca particular de Rossendo Arús y Arderiu”, BPA.
- COMAS I GÜELL, Montserrat. *Víctor Balaguer i la identitat col·lectiva*, Catarroja-Barcelona-Palma: Editorial Afers, 2008
- CORREGER, Montserrat, *Al marge: escriptors catalans del segle XIX*, Benicarló. Onada Edicions, 2012.
- COSTA, Lluís, *La Llumanera de Nova York (1874-1881), un periòdic entre*

- Catalunya i Amèrica*, Barcelona: Llibres de l'Índex, 2012.
- CREXELL, Joan, “‘Cartes a la dona’ el primer llibre català als EEUU”, *Serra d’Or*, núm. 214, juliol, 1977, p. 23-25.
- CURET, Francesc, *Història del Teatre Català*, Barcelona: Aedos, 1967.
- DAZA, Juan Carlos, *Diccionario Akal de Francmasonería*, Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal, 1997.
- DÍAZ PLAJA, Aurora, *El teatre català del segle XIX*, Barcelona. Estudi conservat a l’Institut del Teatre de Barcelona, 1964.
- DOMÈNECH, David, *Les nits de Pitarra. Aproximació a la Rebotiga de Frederic Soler (1863-1871)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2019.
- “De com el pobre Sísif va acabar aplanant la muntanya. Una aproximació a la Biblioteca Arús”, *Item*, núm. 40, 2005, p. 59-86.
- “Alma Libertas: Aproximació històrica a la Biblioteca Arús”, *Llum entre ombres, 6 biblioteques singulars a la Catalunya contemporània*, Víctor OLIVA PASCUET (coord.); Montserrat COMAS I GÜELL (coord.), Vilanova i la Geltrú: Víctor Balaguer, 2011, p. 116-143.
- DOMINGO Josep M., “ROSSEND ARÚS I ARDERIU. Teatre Complet, I. 1865-1873”, *Els Marges*, núm. 121, primavera 2020, p. 116-117.
- DOMINGO Josep M.; CABRÉ, Rosa, *C’est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*, Lleida: GELIV, 2010.
- DOMINGO, Josep M.; DASCA, Maria; VERDAGUER, M. Àngels, *Bibliografia sobre literatura catalana del segle XIX*, Barcelona: Xarxa Temàtica de la Renaixença, prosseguida per Carola Duran a l’*Anuari Verdaguer*, 2003.
- DURAN, Carola, *‘La Renaixença, primera empresa editorial catalana*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2001.
- ELÍAS DE MOLINS, Antonio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona: Fidel Giró, 1889.
- ESPADALER, Anton M., “La recepció d’Ausiàs March a la Renaixença”, *Reduccions*, núm. 72, febrer 2000, p. 25-43.
- FÀBREGAS, Xavier, *Sainets de la vida picaresca*, Barcelona: Edicions 62, 1969.
- *Teatre català d’agitació política*, Barcelona: Edicions 62, 1969.
- *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial, 1972.
- *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona: Curial, 1975.
- *Història del teatre català*, Barcelona: Millà, 1978

- *Sainets del segle XIX*, Barcelona: Edicions 62, 1979.
- *Les arrels llegendàries de Catalunya*, Barcelona: Ed. La Magrana, 1987.
- “Cultura popular i mites burgesos durant la Renaixença”, *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*, vol. II, Barcelona: Estudis Universitaris Catalans / Curial Edicions Catalanes. 1994, p. 319-328.
- FARRÉS, Pere, “Els Jocs Florals de Barcelona i la renovació del teatre català (1875-1880)”, *Serra d’Or*, núm. 431, novembre 1995, p. 807-809.
- FERRER BENIMELI, JOSÉ A., *Bibliografía de la masonería*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.
- FOGUET, Francesc, “Vigència del teatre d’Eduard Vidal i de Valenciano”, *150 anys de música. Societat Coral El Penedès*, Vilafranca del Penedès: Societat Coral El Penedès, 2012, p. 83-103.
- FONT, Melcior, *El teatre català anterior a Pitarra (Robreño, Francesc Renart, Abdon Tarrades)*, Barcelona: Barcino, 1928.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María, “Teatro político en España en el primer tercio del siglo XIX”, *ADE Teatro*, núm. 143, 2012, p. 50-55.
- FRAU ABRINES, Lorenzo; ARÚS Y ARDERIU, Rosendo (dir.), *Diccionario enciclopédico de la masonería*, l’Havana: La Propaganda literaria, 1883.
- FUENTE MONGE, Gregorio L. de la, “La figura del general Espartero en el teatro decimonónico”, *Historia y política*, núm. 29, 2013, p. 103-138.
- GABRIEL, Pere (ed.), *Història de la cultura catalana*, vol. IV-V, Barcelona: Edicions 62, 1994-1995.
- “Militància democràtica i literatura a Catalunya. El segle XIX”, *Catalonia*, núm. 1, 2008, p. 1-21.
- GALLÉN, Enric (coord.), *Romea, 125 anys*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989.
- “Notícia sobre la recerca del teatre català del segle XIX”, *Anuari Verdaguer*, núm. 13, 2005, p. 307-326.
- GALOFRÉ I ILLAMOLA-SIMAL, Jordi, *La Biblioteca Arús: Rossend Arús i Arderiu (1945-1891) i la fundació de la biblioteca (1891-1895)*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història, 1975.
- *Bio-bibliografia de Rossend Arús i Arderiu (1945-1891)*, XI Premi Alòs-Moner. Conservat a l’Institut d’Estudis Catalans, 1976.

- “Rossend Arús librepensador y filántropo”, *Història y Vida*, núm. 169, abril 1982, p. 72-79.
- *Rossend Arús i Arderiu (1945-1891)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989.
- GIBERT, Miquel M., “Notes sobre la recepció del teatre francès en el *Diario de Barcelona* durant la dècada moderada (1843–1854)”, Francisco LAFARGA; Luis PEGENAUTE (eds.), *Traducción y traductores: del romanticismo al realismo*, Berlín: Peter Lang, 2006, p. 191-203.
- *Teatre romàntic. Manuel Angelon*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GUARDIET, Montserrat, *El teatre líric de l'Eixample (1881-1900)*, Barcelona: Pòrtic, 2006.
- GÜELL BARCELÓ, Manel, *Folguem i treballem millor. El teatre vilafranquí en un pròleg, tres actes i un epíleg*, Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1993.
- “Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna (L'Assomoir)*, de Zola”, *Olerdulae*, XX-XXI, 1995-1996, p. 109-129. Reeditat a: J. M. DOMINGO; Miquel M. GIBERT (ed.), *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX. El Vendrell 28, 29 i 30 de setembre de 1995*, Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000, p. 357-375.
- *Biografia (provisional) d'Eduard Vidal i Valenciano*, Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1999.
- ILLA I MUNNÉ, M. Carme, “La Biblioteca Pública Arús: noranta anys”, *Serra d'Or*, núm. 318, març 1986, p. 31-35.
- ÍNIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- LAFARGA, Francisco, “Teatro político español (1808-1840): ensayo de un catálogo”, Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro spagnolo del primo Ottocento*, Roma: Bulzoni, 1991, p. 167-251.
- LLANAS, Albert, *Trenta anys de teatre català* (a cura de Xavier Fàbregas), Barcelona: Edicions 62, 1975.
- LLOVERA JUNCA, Anna, “Notes sobre caritat i literatura, 1871-1899. Discursos sobre la virtut”, *Anuari Verdguer*, núm. 19, 2011, p. 307-321.

- MALUQUER, Joan, *Teatre català. Estudi històric-crítich*, Barcelona: Imprenta de la Renaixensa, 1878.
- MARTÍ I COLL, Antoni, “Notícia i glossa sobre la censura d’una obra de teatre a Mataró l’any 1857”, *Sessió d’Estudis Mataronins*, núm. 27, 2011, p. 43-44.
- MARTÍNEZ GRIMALT, Joan Tomàs, “El teatre societari a Barcelona en el tombant d’un segle (1890-1919). Les línies mestres d’un projecte d’història social de la cultura: algunes propostes i intuïcions”, *Revista de Catalunya*, núm. 290, abril-maig-juny 2015, p. 63-74.
- MAS I VIVES, Joan, “Notes sobre el teatre a Mallorca a l’època romàntica”, *Randa* núm. 9, 1979, p. 147-157.
- “El consum de teatre popular a Mallorca entre el 1860 i el 1890”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·lina*, núm. 52, 1996, p. 369-392.
- “Esquema per a una revisió del teatre català del segle XIX”, *ELLC*, XXXIII, 1996, p. 109-123.
- (dir.) *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, Palma: Lleonard Muntaner; Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2003-2006.
- MUNIESA, Xavier; TIERZ, Carme, *Barcelona, ciutat de teatres*, Barcelona: Viena Edicions/Ajuntament de Barcelona, 2013.
- MOLAS, Joaquim; JORBA, Manuel; TAYADELLA, Antònia, *La Renaixença, fonts per al seu estudi (1815-1877)*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Literatura Catalana, 1984.
- MOLAS Y CASAS, Juan, *Propiedades de obras dramáticas y líricas*, Barcelona: Imprenta sucesora de N. Ramírez, 1887.
- MONTANER, Joaquín, *La colección teatral de Don Arturo Sedó*, Barcelona: Seix y Barral, 1951.
- MORELL I MONTANDI, Carme, “El sàinet a Catalunya i a les Illes Balears”, *Aiguadolç*, núms. 19-20, 1994, p. 13-33.
- “Ideologies en el teatre català del sexenni democràtic i de la guerra civil (1868-1876)”, Josep M. SOLÉ I SABATÉ (coord.), *Literatura, cultura i carlisme. III seminari sobre carlisme organitzat per la Fundació Francesc Ribalta i celebrat a Solsona els dies 18 i 19 de març de 1993*, Barcelona: Columna, p. 155-186, 1995.
- “Catàleg d’obres catalanes i bilingües representades als teatres de Barcelona de 1859 a 1866”, *ELLC*, XXXIV, 1997, p.125-134.

- MORENO GARBALYO, Natividad, *Catálogo de los documentos referentes a las diversiones públicas, conservado por el Archivo Histórico Nacional*, Madrid: Dirección General de los Archivos y Bibliotecas, 1959.
- MUNNÉ-JORDÀ, Antoni, “La literatura catalana d’especulació científica i tecnològica de la Renaixença a la Guerra Civil”, Jordi FONT-AGUSTÍ (coord.), *Entre la por i l’esperança. Percepció de la tecnociència en la literatura i el cinema*, Barcelona: Proa, 2002, p. 69-96,.
- NOGUERO, Joaquim (1999), “Teatre amateur, un debat viu”, *Dovella*, núm. 63, 1998, p. 7-76.
- OLEZA, Joan, “El discurso liberal y el teatro antiguo español. Francisco de Paula Canalejas”, *Homenaje a Luís Quitante*, vol. II, València: Universitat de València, 2003, p. 267-276.
- ORTOLL MARTÍN, Ernest, “La Sala de les diversions del Museu Frederic Marès i les col·leccions de la societats recreatives del Born i del Niu Guerrer (1858-1910)”, *La Barcelona irreverent. De la Societat del Born al Niu Guerrer*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2012, p. 21-33.
- PABLO I GRAU, Jordi, “La Barcelona irreverent. El sentit de la paròdia”, *La Barcelona irreverent. De la Societat del Born al Niu Guerrer (1858-1910)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2012, p. 35-41.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona: Libreria Anticuaria, 1923-1927.
- PALOU I MIQUEL, Hug, “La visió del món contemporani en l’obra teatral de Josep M. Arnau i Pascual”, *Quaderns d’Estudis Aranyencs*, 2000, núm. 8, p. 28-62.
- PANYELLA I FERRERES, Ramon, *Francesc Pelai Briz: entre la literatura i l’activisme patriòtic*, Barcelona. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2013.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramatúrgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 1990.
- POBLET, Josep Maria, *Les arrels del teatre català*, Barcelona: Editorial Selecta, 1965.
- *Catalunya 1838-1913. Una panoràmica amb el teatre i els Jocs Florals*, Barcelona: Editorial Pòrtic, 1969.
- RIBAS, Rafael, *Catálogo General de las obras de esta galeria*. Barcelona: Archivo Central Lírico-Dramático, 1882.
- RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. VII-VIII, Barcelona: Ariel, 1986.



- RIQUER I PERMANYER, Borja de (dir.), *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vol. VI-VII, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1996-1997.
- ROMERO PEÑA, Mercedes, "Nacimiento del teatro político. La lucha en el escenario de serviles y liberales", María del Carmen GARCÍA TEJERA (ed.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2007, p. 41-52.
- ROSSELLÓ, Ramon X., "El monòleg", *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2011, p. 125-135.
- ROURE, Conrad, *Recuerdos de mi larga vida*, vol. I-III, Barcelona: El Diluvio, 1925-1927). Reedició: *Memòries de Conrad Roure: recuerdos de mi larga vida*, vol. IV-IX (a cura de Josep Pich i Mitjana), Barcelona: Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives; Vic: Eumo, 1993.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España (1890-1900)*, Saragossa: Universidad de Zaragoza, 1980.
- "La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación", *Segismundo*, núm. 39-40, 1984, p. 193-233.
- "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política", *Estudios de Literatura*, núm. 14, 1989, p. 129-149.
- "José Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro", *Crítica Hispánica*, vol. XVI, núm. 1, 1994, p. 119-140.
- CALDERA, Ermanno; CALDERONE, Antonietta, "El teatro en el siglo XIX", *Historia del teatro en España*, Madrid: Taurus, 1983, p. 434-438.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, *Història del teatre a Catalunya*, Lleida: Pagès; Vic: Eumo, 2006.
- SALES DE LA CRUZ, Mònica, *La rondalla en les revistes publicades a Catalunya durant el segle XIX*, Tarragona: Tesi doctoral Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, 2018.
- SALGUES, Marie, *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- SAMPER, Emili (ed.), *The Myths of the Republic: Literature and Identity*, Kassel: Edition Reichenberger, 2016.
- SÁNCHEZ FERRER, Pere, *La maçoneria a Catalunya, 1868-1936*, Barcelona: Edicions 62 / Ajuntament de Barcelona, 1990.

- "Els maçons a Catalunya: nacionalisme i lliurepensament", *L'Avenç*, núm. 218, 1997, p. 15-19.
- *La Maçoneria a Catalunya, 1868-1947*, Premià de Mar: Clavell, 2008.
- "Biografía masónica de Rossend Arús", José Antonio Ferrer Benimeli (coord.), *La Masonería en la España del siglo XIX*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1987, p. 833-849.
- SANSANO, Biel, "Some types of short theatre in eighteenth-century Valencia", *Catalan Review*, XIX, núm. 1-2, 2005, p. 265-284.
- "Francesc Renart i Arús (1783-1853) i els orígens del teatre català vuitcentista", *Catalan Review*, XXIV, 2010, p. 171-188.
- (coord.), *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*, Alacant: Universitat d'Alacant, 1993.
- SANSANO, Biel; CASTAÑO, Joan (ed.), *Sainets il·licitans de la Restauració (1874-1896)*, Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert / Diputació Provincial d'Alacant, 1997.
- SCHINASI, Michael, "Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado", Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, p. 36-44.
- SERRÀ CAMPINS, Antoni, "L'entremès, un gènere tradicional i europeu", *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1994, p. 179-293.
- *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.
- SIRERA Josep Lluís, *Passat, present i futur del teatre valencià*, València: Institució Alfons el Magnànim, 1981.
- SOLÉ I BORDES, Joan "Notes sobre el teatre d'Eduard Vidal i Valenciano", *Miscel·lània Penedesenca*, núm. 4, 1981, p. 203-236.
- SOLÉ CAMARDONS, Jordi, "Francesc Renart i el teatre "bilingüe" prerenaixentista. I unes notes sobre Josep Robrenyo i el teatre d'Eduard Escalante", *Text i context*, Barcelona: La Magrana, 1991, p.117-136.
- SUERO ROCA, M. Teresa, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1987.

- SUNYER, Magí, *Mitologia, simbologia i literatura (1890-1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.
- “The earliest theatre of Eduard Vidal i Valenciano. Literature of a new society”, *Catalan Review*, núm. 28, 2014, p. 171-188.
- “*Los pastorets* de Rossend Arús: el primer gran espectacle nadalenc contemporani català”, *Ara ve Nadal! Formes espectaculars en les festes d'hivern*, Editorial Afers, 2018, p. 267-277.
- “El dramaturg Rossend Arús i Arderiu”, pròleg a ROSSEND ARÚS I ARDERIU. *Teatre Complet, I. 1865-1873*. Barcelona: UB / BPA / Ajuntament; Tarragona: Publicacions URV, 2019, p. 9-61.
- “Pròleg” a Rossend Arús i Arderiu, *Teatre popular*, Barcelona: UB; Tarragona: URV, 2020, p. 9-26.
- TASIS, Rafael, *Els Jocs Florals de Barcelona en l'evolució del pensament de Catalunya (1859-1958)*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1997.
- TAVERA, Susanna, “Pròleg” a Rossend ARÚS I ARDERIU, *Cartas á la dona*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Biblioteca Pública Arús, 2015, p. 11-30.
- “Teatre català: Retalls de premsa”, BC, A XXVI 1-6 4º.
- TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier, *Barcelona ciutat de teatres*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Viena Edicions, 2013.
- TOMÀS, Margalida, *La Jove Catalunya. Antologia*, Barcelona: Edicions de la Magrana / Diputació de Barcelona, 1992.
- TORRENT, Josep; TASIS, Rafel, *Història de la premsa catalana*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1966.
- TUBINO, Francisco Maria, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Primera edició, Madrid, M. Tello, 1880.
- *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*. Reeditada: (a cura de Pere Anguera) Pamplona: Uargoiti Editores, 2003.
- *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*. Edició facsímil (amb un pròleg de J. M. Domingo i amb un índex d'Òscar Bagur i Marta Villalonga), Lleida: Punctum / Aula Màrius Torres, 2005.
- UBACH I VINYETA, Francesc, *Teatre català: apuntacions historicas-criticas desde'ls seus orogens fins al present estat*, Barcelona: La Renaixensa, 1876.

- VALL SOLAZ, F. Xavier, “Joaquim M. Bartrina i Àngel Guimerà”, *Joaquim M. Bartrina, entre les raons poètiques i les científiques*, Reus: Arxiu Municipal de Reus, 2002, p. 113-136.
- “Un poema de Joaquim M. Bartrina en lloança de Frederic Soler i de la Renaixença”, *Literatura i cultura reusenca del segle XIX*, Reus: Centre de Lectura, 2005, p. 125-179.
- “La ciència en la poesia catalana del segle XIX”, València: *Caplletra*, 2005, núm. 39.
- “Referencias hispánicas a Zola y a la medicina experimental en 1868”, *Revista de Literatura*, núm. 144, 2010, p. 499-512.
- “Joaquim M. Bartrina, cervantista”, *Anales Cervantinos*, núm. 51, p. 279, 2019.
- “La recepció de Baudelaire abans del Modernisme”, Barcelona: *Estudis Romànics*, vol. XLII, 2020, p. 203-225.
- VIALETTE, Aurélie, “Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español: Literatura, música, representación”, Maîtrisse, París, Sorbone Nouvelle, 2001.
- “Teatre efímer del carrer i director de barri: Rossend Arús i Arderiu”, 15è Col·loqui Internacional de la North American Catalan Society, 2015. [http://www.academia.edu/13578472/\\_Teatre\\_ef%C3%ADmer\\_del\\_carrer\\_i\\_director\\_de\\_barri\\_Rossend\\_Ar%C3%BAs\\_i\\_Arderiu.\\_digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Vialette\\_berkeley\\_0028E\\_10092.pdf](http://www.academia.edu/13578472/_Teatre_ef%C3%ADmer_del_carrer_i_director_de_barri_Rossend_Ar%C3%BAs_i_Arderiu._digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Vialette_berkeley_0028E_10092.pdf)
- “Bricoleur y director de barrio: Rossend Arús i Arderiu y la performance del archivo”, *Hecho Teatral*, núm. 17, 2017, p. 137-163.
- *Intellectual Philanthropy: the Seduction of the Masses*, West Lafayette: Purdue University Press, 2018.
- VILA FERNÁNDEZ, Anna Maria, *El teatre català a Tarragona en la segona meitat del segle XIX (1864-1880)*, Tesi doctoral dirigida per Francesc Massip Bonet, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2015.
- VILA, Pep, “Notes sobre el primer melodrama a Catalunya i al Rosselló (1863)”, *Revista de Catalunya*, núm. 76, juliol-agost, 1993, p. 143-152.
- VILLALONGA, Anna M., “El sàinet de màgia en català a la segona meitat del segle XVIII i la primera del XIX”, *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*, vol. I, Palma: Edicions UIB / Institut d’Estudis Baleàrics; Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2012, p. 130-161.

- YXART, Josep, *El arte escénico en España*, Barcelona: La Vanguardia, 1894-1896.  
Reeditat: Barcelona: Altafulla, 1987.
- “Teatro català. Ensaig històrich-crítich”, *Jochs Florals de Bachelona*, Barcelona: Estampa de la Renaixensa, p. 155-241. Recollit a íd., *Entorn de la literatura de la Restauració*, Barcelona: Edicions 62, 1879, p. 41-127.