RAMON BACARDIT

EL TEATRE CATALÀ DEL SEGLE XIX I LA REALITAT CATALANA DE L'ÈPOCA

1. La formulació d'un model de realitat

És ben sabut que el teatre escrit en català a principis del segle XIX procedia bàsicament d'una tradició que a grans trets podríem anomenar costumista, i que tenia els seus orígens en les farses medievals i en el teatre breu d'origen castellà. En efecte, al llarg del XVIII el teatre en llengua catalana es mou en els paràmetres del teatre breu, de l'entremès o el sainet,[1] i en els marges del que podríem anomenar teatre comercial. Tanmateix, no hauríem de negligir la importància d'aquesta producció dramàtica. No només per la seva importància quantitativa, sinó també i, especialment, per l'interès, diguem-ne, qualitatiu.

L'èxit esclatant d'aquest teatre i la seva llarga pervivència ens diuen moltes coses de la mena de funcions que tenia en el context social. D'una banda, és segur que responia a unes necessitats d'un públic que, en un sentit ampli, podem qualificar de popular,

1. La denominació d'aquest teatre és variada, al costat del terme "entremès" hi trobem de vegades el de "pas", tot i que, sobretot a mitjan segle XIX s'imposà el terme sainet, al costat del de "joguet" o "joguina", seguint així una moda castellana. Serrà i Campins (1987: 36-37) creia que hi havia una evolució de l'entremès al sainet, mentre que Sirera (1994: 42) considera que el sainet és un gènere nou que neix a les darreries del segle XVIII i que es diferencia clarament de l'entremès barroc. Pel que fa al propòsit del meu treball la distinció no és especialment rellevant.

Caplletra 50 (Primavera 2011), pp. 113-138

tenint en compte, però, que aquí el concepte comporta la idea de transversalitat, ja que els sectors burgesos no s'estaven de representar alguns d'aquests textos a les seves sales i alcoves (Fàbregas 1972: 54). De l'altra, el component costumista d'aquestes obres permetia consensuar una imatge de la realitat local per contrast amb la d'altres topants. Per exemple, la gran audiència que tenien a Barcelona els sainets castellans de Ramón de la Cruz a la segona meitat del segle xviii, visible en els catàlegs d'alguns editors barcelonins, havia de comportar la voluntat d'aproximar el món del saineter a les coordenades catalanes. Si la fórmula funcionava amb personatges madrilenys, havia de funcionar també amb personatges catalans, és a dir, amb uns referents més propers i familiars. Una bona il·lustració del que dic ens la dóna el *Sarau de La Patacada* (estrenat el 16-9-1805)[2] de Josep Robrenyo, influït clarament per alguns sainets de Ramon de la Cruz de temàtica semblant, però que recull, a més, un fet que s'esdevingué realment a Barcelona una nit de carnestoltes del 1803 i que, segons Curet, «fou durant molt de temps motiu de gresca i d'enraonies entre la gent vagarina i murmuradora de la ciutat» (1935: 107-108).

Al marge de les influències directes de la tradició castellana, era habitual que els entremesos o sainets utilitzessin fonts literàries de procedències ben diverses, això sí, evolucionades i/o adaptades a les circumstàncies temporals i locals. Així, alguns tenien un clar origen medieval, com el *Sainet nou del porc i de l'ase* que Fàbregas vincula a la *Farce de Maître Pathelin* (1975: 125-126). M'interessa destacar, però, que tant en un cas com en l'altre l'assumpció de la realitat en què es basen els textos no és *problemàtica*, és a dir, que el consens a què m'he referit més amunt era bastant generalitzat i és per això que hi trobem des d'autors d'extracció molt popular al costat d'altres procedents del món de la menestralia o de les professions liberals (notaris, arquitectes,...) que solen aportar una major dignitat literària a les peces i, òbviament, una visió més classista de la realitat. Tanmateix, la transversalitat devia funcionar prou si ens atenem a l'èxit que tenia aquesta producció dramàtica.

Amb Robrenyo fa la seva aparició espectacular la temàtica política que trobem també en *Lo rei Micomicó* (1838) d'Abdó Terrades. El teatre que fins llavors tendia a sancionar públicament i exemplarment uns valors cohesionadors, començava a esdevenir un àmbit obert al debat i a la propaganda. Els canvis revolucionaris de finals del segle xviii i principis del xix havien provocat l'aparició d'un públic nou o, millor,

2 La data de 1825 donada per Artís (1933) va ser rebatuda de manera convincent per Curet (1935), tot i que curiosament ni Fàbregas (1975: 152) ni Morell (1994: 19) ni l'editor posterior (Mestres 1998: 59 / 2004: 159) se n'han adonat. Poblet (1965: 50) plantejà la possibilitat que es tractés de dues versions de la mateixa obra; això explicaria que el 7 de febrer de 1825 fos presentada com a «divertido y gracioso juguete nuevo» (Suero, 1990, III : 331). Això o que després de vint anys podia passar per nova per què ningú ja no se'n recordava. Suero dóna també la referència de l'estrena del 16 de setembre de 1805 que ja havia assenyalat Curet (Suero 1990, II: 182).

d'unes necessitats noves que havien de portar a qüestionar el relatiu consens de les formes de teatre profà breu que havien proliferat al llarg del setcents. Ara els tipus que apareixien en aquestes obres havien de ser més fàcilment localitzables, menys genèrics del que eren. Si Robrenyo posa en escena capellans carlins com el pare Llibori, els trets que el caracteritzen no són només els tòpics que es podien aplicar des de la tradició anticlerical d'origen medieval, cal que tingui els tics que el delatin políticament. Breu: els espectadors hi havien de veure el rector integrista de les parròquies de molts pobles del país[3]. Per tant, si els dicursos sobre la realitat, les ideologies, són presents en el teatre, la imatge d'aquesta realitat ha de ser menys sumària del que havia estat per esdevenir complexa i contradictòria. Aquesta nova realitat es presta a ser remodelada i recreada des de perspectives diverses i la diversitat és menys innocent que la que apareixia, tímidament, en les obres de finals del segle XVIII.

L'evolució, doncs, del sainet (crec que ja en podem dir així) anà en la direcció de compondre una imatge de la societat de l'època que incloïa cada cop més la visió dels valors de les noves classes emergents. Aquí em retinc a l'hora de parlar de "burgesia", bàsicament perquè no n'hi havia una sinó unes quantes i sovint amb valors no del tot coincidents. Existia una alta burgesia financera molt lligada als projectes de l'estat i compromesa en més o menys grau amb la seva governabilitat, però hi havia també sectors més mitjans i fins petits els interessos dels quals eren més locals i més coincidents amb els dels petits o grans propietaris rurals. Hi havia així mateix una menestralia especialment important a Barcelona que apostava per valors més obertament liberals i, finalment, despuntaven unes classes treballadores que començaven a reclamar el seu dret a l'oci i necessitaven uns productes culturals adequats a les seves aspiracions i que els afirmessin clarament com a grup. En definitiva, el panorama era força més complex del que podria semblar a primer cop d'ull.

Com ha observat Josep Fontana, és en el període que va de 1833 a 1843 que els canvis s'acceleren i «cal reajustar tot l'edifici de la societat per adequar-lo a les exigències del desenvolupament capitalista» (1998: 245). No deu ser casualitat que en aquests mateixos anys s'incrementi al Principat la producció de peces breus i, alhora, que el català hi sigui cada vegada més present de forma exclusiva, en detriment del bilingüisme habitual en aquesta mena de textos. La gran difusió i consum d'aquestes obres es veu confirmada per l'aparició d'edicions o pel fet que un aficionat com Ramon Pasqual arribés a aplegar vint-i-quatre sainets en una llibreta datada el 1837 (Fàbregas 1972: 56).

Aquesta tendència es consolida de manera notable en dècades posteriors, especialment en la dels anys cinquanta, en què, per exemple, apareix l'edició de

3. Recordem la figura del frare trabucaire que trobem en moltes de les seves peces (Fàbregas 1969: 44-45).

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

l'obra completa de Robrenyo, justament l'any en què s'inicia el Bienni progressista: 1855. Tot i que els continguts dels sainets semblin haver variat poc amb els anys, el nou interès és molt indicatiu del canvi d'actitud cap a aquestes formes de teatre. La seva brevetat, la facilitat de la posta en escena (a cases particulars o locals de barri llogats per al cas i, molt aviat, a teatres de segona categoria), les escasses pretensions literàries i la possibilitat de trobar una complicitat immediata amb l'auditori el feien especialment apte per a les formes d'oci d'una menestralia que necessitava espais on consagrar les seves formes de sociabilitat. Si la burgesia tenia espais com el Cercle del Liceu on es podien concertar negocis i matrimonis, a petita escala els menestrals que constituïen les societats dramàtiques i llogaven locals per fer-hi funcions teatrals aspiraven a consolidar uns àmbits de relació que els cohesionessin com a grup davant la mobilitat social que anaven imposant els nous temps. No ens ha de sorprendre gens que aquesta audiència es reconegués més fàcilment en un teatre fet en la seva llengua i, doncs, més assequible per a ser representat per ells mateixos en els elencs d'aficionats. Un cop suprimides les estúpides prohibicions decretades pel comte d'Espanya el 1829 i afavorida la construcció de coliseus per les successives lleis de desamortització dels béns eclesiàstics, el teatre com a forma de diversió popular i a l'abast de les diverses classes socials començà a ser un fet.

Tot plegat comportava, a més, la progressiva incorporació del món de l'espectacle a les lleis de mercat capitalista regides per l'oferta i la demanda. Això volia dir que el valor d'una obra teatral es mesurava per l'audiència que era capaç de convocar. Si fins llavors els criteris de valoració literària depenien d'allò que deia l'acadèmia i, sobretot, de la capacitat de fomentar els bons costums, ara un melodrama que aconseguís impactar en la sensibilitat de les noves masses populars o una comèdia que arrenqués fortes rialles era *bona*, i ho era perquè agradava al públic, perquè donava diners a l'empresari i, molts menys, a l'autor que podia així plantejar-se una certa professionalització encara que aquesta passés, lògicament, per dedicar una bon part dels seus esforços a la liteatura en castellà i alternés així les dues llengües. En un teatre com el català, eminentment popular i al marge de la literatura culta, aquests criteris tenien encara més força. Per tant, els autors havien d'oferir al seu auditori unes obres on aquest s'hi pogués reconèixer fàcilment, i, per damunt de tot, unes obres que fossin entretingudes. En un primer moment això volia dir fonamentalment que fessin riure.

El component costumista havia estat sempre a la base del teatre popular profà, des de les antigues farses medievals, ara, però, el grau de fidelitat a la realitat representada havia de ser més alt i calia primfilar més. Des de l'Edat Mitjana i al llarg de l'edat moderna les formes de vida de la societat a penes havien canviat però a partir de la revolució industrial els canvis s'havien accelerat, havien aparegut tipus nous i els tradicionals (el vell enamorat, l'avar, el fanfarró...) prenien fesomies noves. Un estudiant que passa gana o un *banyut* enganyat per la dona ja no eren garantia per si

sols de comicitat. Calia competir per l'audiència i això volia dir ser hàbil a l'hora de donar formes noves a continguts vells. A més, el romanticisme i el seu nou codi de valors començava a popularitzar-se entre el públic menestral. En definitiva, els sainets ja no podien ser com abans.

Pensem, per exemple, que una part de la comicitat de les obres de Soler com a Pitarra, les seves gatades i paròdies, raïa en les referències explícites a llocs, costums i personatges característics de la Barcelona del moment. Això afectava des de la temàtica d'obres seves com *Liceistes i cruzados* (1865) o *El Pla de la Boqueria o el rovell de l'ou* (1869), fins a les referències molt concretes com la que trobem a S*i us plau per força* (1866). En el diàleg entre dos personatges, Maria i senyor Quim, es diu el següent:

> MARIA:
> Avuy sí que està amorós!
> Sr. QUIM:
> Y això que no he fet billars

Per entendre l'acudit cal saber que hi havia a Barcelona un famós constructor i venedor de billars anomenat Amorós. O a *La botifarra de la llibertat* (1864) uns presumptes herois eren: «En Pau Boix, lo brut del Born y lo Xato de l'Encant», tres figures ben conegudes dels baixos fons barcelonins (Roure 1926, II : 220-226). A més, no s'estava d'utilitzar expressions lingüístiques de moda en aquell moment, algunes molt específicament barcelonines. Així doncs, el que presenta l'autor és una realitat ben immediata que fàcilment enganxava els espectadors.

El fenomen Soler (Pitarra) resulta especialment detonant en aquest procés que vinc definint, ja que ell és pròpiament el primer autor de consum, modern, que és fitxat ràpidament per l'editor López Bernagossi, el qual féu un bon capital amb la venda dels *Singlots poètics* de Pitarra que començà a publicar a partir del 1864 i que eren oferts també a l'entrada del teatre quan s'hi representaven obres de Soler. A través de la pràctica de la paròdia, reivindicada expressament per ell a l'epíleg a *El boig de les campanilles* (1865) o en el pròleg a *Les joies de la Roser* (1866), en què retreu l'exemple de Cervantes i es considera en la tradició que va de Quevedo a Vallfogona o Moratín, intenta bastir un model de literatura popular que respongui a les necessitats de les noves audiències. En definitiva, vol crear uns gèneres (els diversos tipus de *singlot*) que recorrin a l'humor per donar una visió deformada de la realitat a través de la qual resulta fàcil inserir-hi elements de crítica als costums del moment. Els referents ja no eren a la tradició que provenia de l'entremès i les farses medievals, sinó les noves formes de teatre a cavall de la literatura culta i la tradicional que estaven consolidant la literatura de consum a França o a Madrid (Íñiguez Barrena 1999: 18-19).

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

Aquestes formes teatrals admetien amb més facilitat que d'altres les referències irònniques a qüestions polítiques i socials, ja que la base del seu èxit era la complicitat amb el públic. És per això que en les gatades pitarresques hi trobem al·lusions gens innocents a la política del moment. Així, per exemple, a *El punt de les dones* (1864) es diu que al taller d'un sabater «cambien més d'aprenents que Espanya de ministeris» (Pitarra 1864: 3). A la mateixa peça una dona presumeix d'anar *eleganta* gràcies al *contrabando*, ja que havia estat casada amb un carrabiner. A *Les carbasses de Montroig* (1865) Josep intenta convèncer un capità que un noi casat i amb fills del poble sigui llicenciat. El militar li diu que per llei els joves han de fer el soldat encara que estiguin casats. Quan l'oficial diu «la Reina manda» la resposta de Josep és «¡Gran feyna!» I quan li diuen que el pot rescatar pagant «seis mil reales», Josep esclata:

JOSEP:
Té rahó, batua'l món.
¡Vaya una lley més igual!
Lo rich sense cap perill
té'ls *dineros* ben *seguros*,
y així'l rich pert trescents duros
y'l pobre ha de perdre un fill.
(Soler 1865: 17)

Els exemples es multiplicarien. El que m'interessa remarcar, però, és que la realitat que el dramaturg posa en escena cerca la complicitat d'un públic que ha de fer-se seu i, per tant, cal que li parli en el seu llenguatge i des dels seus valors. Quins són aquests valors? Podríem dir que menestrals, tot i que no exclusivament: el públic obrer, de brusa i espardenya, compartia en l'essencial la visió del món plantejada en aquestes obres de Pitarra. Aquesta era l'audiència que alimentava el teatre en català i que fou la responsable del gran esclat d'aquest teatre a partir de 1864.

En efecte, l'aparició d'autors com Josep M. Arnau, els germans Busquets o el mateix Francesc Camprodon (que ja era un dramaturg d'èxit en castellà) suposa un canvi qualitatiu important en el sainet que es feia al Principat (les Illes i el País valencià seguiren una camí diferent). Fàbregas ja havia observat l'evolució del sainet cap a la comèdia de costums (Fàbregas 1986: 302-303), a força de construir trames més complexes i ampliar les peces a dos actes. També en la construcció dels personatges que tendeix a superar la pura caricatura, malgrat que en el rerafons hi siguin visibles alguns dels tipus habituals en la tradició del sainetística. Aquesta tendència també anirà acompanyada d'una progressiva idealització dels ambients en què transcorren les obres. D'una manera paral·lela a la comèdia castellana d'un Bretón de los Herreros, s'exalten els valors rurals com a millors o més autèntics, menys afectats que els de la

capital. La dialèctica entre la gent de *fora* i els barcelonins és a la base de més d'un sainet i comèdia de l'època, des del de Francesc de Sales Vidal que ho enuncia en el títol *(Els de fora i els de dins*, 1865) fins als de Josep M. Arnau com *La pubilla del Vallès* (1865) o *En el camp i en la ciutat* (1869). El mateix autor ens dóna mostres de la Catalunya marinera en obres com *Els banys de Caldetes* (1865). De fet, els diversos paisatges de la Catalunya del moment aniran apareixent en les obres d'aquests autors, especialment en la de Soler, que com veurem més endavant, acabà construint una mena d'imatge totalitzadora de la realitat catalana.

Però al costat dels clixés idealitzadors o dels recursos estilístics previsibles no costa veure-hi sovint aspectes de la realitat quotidiana presentats de manera crítica pels autors. Per exemple, a l'obra d'Arnau esmentada més amunt (*La pubilla del Vallès*) hi trobem una referència al fet que els sermons de la missa fossin en castellà. Un personatge d'edat avançada se'n lamenta: «molts no hi entenen un borrall» (Arnau 1979: 25). Un altre dels temes habituals d'aquestes peces és el de la mobilitat social de l'època. El titol d'un sainet de Marçal Busquets n'és una bona definició: *Un poll ressuscitat* (1865). L'obra mostra les patètiques pretensions d'uns pagesos enriquits de cop per l'especulació desfermada arran del projecte d'urbanització del futur Eixample barceloní. La tipificació del personatge a què al·ludeix el títol és feta sovint a partir del lèxic amb què cal adreçar-se-li. Així, renya la criada perquè li diu de *vós* en lloc de *senyor*. O imposa a la filla un nou tractament:

> MERCÈ: Luego torno, pare...
> PEPET: *Pare* ! - Tens de dir *papà*
> MERCÈ*: Buenu*, papà, luego torno;
> corro a pelar un parell d'alls.
> (Busquets 1979: 175)

Les conseqüències del desig d'aparentar són visibles també a *Coses del dia* (1868) de Ramon Bordas Estragués, en què els personatges que volen passar per elegants i freqüentar amb militars de graduació parlen en castellà i van al Liceu, mentre que els que adopten formes de comportament més natural són fidels a la llengua i són assidus del Romea.

Tampoc no falten obres que remarquen la diferent actitud dels catalans i dels castellans. Mentre els primers desconfien de l'estat i van a la seva guiats per una ètica basada en l'estalvi i el treball, els segons solen ser fatus i amb tendència a sacralitzar els càrrecs burocràtics. Cal recordar que els castellans que corrien per Catalunya en aquells anys eren, bàsicament, funcionaris de l'estat. Així s'entén el següent diàleg extret de *Les tres alegries* (1869) de Josep M. Arnau:

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

SANTOS:
Y hoy día soy delegado
del gobernador civil
y usted ha faltado al gobierno!

JUST:
I bé, què m'explica a mí?
SANTOS:
Me explico porque me entienda,
mas es usted un infeliz.

JUST:
Un infeliç? Tinc set cases,
terres, camps i regadius,
i una bossa de xinxons
que no veu dia ni nit.
No em falta bestiar ni palla,
recullo blat, ordi i mill,
i grana per engreixar-lo
a vostè i els seus veïns.

(Poblet 1965: 159-160)

No costa gaire imaginar l'èxit que devien tenir rèpliques com aquesta entre el públic habitual del Romea o dels teatres de comarques. Es tractava qüestionar i/o reforçar els tòpics sobre uns i altres per tal d'aconseguir la cohesió com a grup. A la imatge del català com a avar o gasiu la resposta era distingir aquests defectes de la virtut de l'estalvi. Si el castellà tenia fama de desprès i generós potser de vegades era més aviat malgastador. El castellà era arrogant, fatu (la imatge ve de lluny, pensem en els diàlegs d'una obra del segle XVI com *La vesita*), el català en canvi només estava preocupat pel seu treball i desconfiava sistemàticament de l'administració i els organismes governamentals. Els estereotips sobre col·lectius han estat sempre una veritable mina per les formes de literatura costumista, entre d'altres coses perquè afavoreixen la comicitat fàcil. Ara, perquè això sigui així cal que hi hagi una base de realitat en l'estereotip que pugui ser identificada pel receptor des de la seva visió del món.

És evident que l'audiència popular i menestral del teatre català veia reforçada la imatge que tenia d'ella mateixa en aquestes obres. I, a més, participava amb plena complicitat de les picades d'ullet polítiques tan habituals en la producció anterior a la revolució de setembre de 1868. Tanmateix, des d'un punt de vista literari aquests textos no constituïen cap varietat gaire autòctona. De fet, el tipus de comèdia de

costums que practiquen aquests autors segueix en l'essencial els models del teatre castellà o de les obres franceses d'autors com Scribe (constantment afusellat per Albert Llanas o Eduard Aulés entre d'altres). El tènue realisme es veu complementat per un sentimentalisme perfectament ordenat i honest, ja que, en última instància, el referent de molts autors és la comèdia moralitzadora de Moratín posada al dia. I és que no n'hi ha prou amb omplir el teatre, cal que les classes més populars recordin quins són els valors que més els convenen per protegir-se dels altres estaments.

Per altra banda, no crec que es pugui parlar de cap voluntat programàtica destinada a fixar un imaginari català. Més aviat crec que en aquests anys previs a la restauració s'apunten imatges i estereotips que seran reelaborats posteriorment. A més, no hem d'oblidar que en el teatre en català com en el de qualsevol altra llengua una de les formes més característiques de *captatio benevolentiae* és, justament, presentar el col·lectiu nacional a què pertany l'audiència honorat amb les millors virtuts. Caldria distingir aquest mecanisme retòric de la voluntat explícitament reivindicativa o nacionalista. Vull dir que les puerils manifestacions d'orgull local són una cosa i la voluntat de fixar uns referents nacionals n'és una altra.

Tanmateix, la producció de Frederic Soler posterior a les gatades ens mostra una clara intenció apologètica de tot allò que en podríem dir propi de la catalanitat. Per exemple, a *Les heures del mas* (1869), ambientada en temps de Felip V, hi trobem una al·legoria sobre Catalunya, en una rondalla que presenta una pagesa feta reina que donà als seus súbdits la barretina per cofar-se i la verge de Montserrat per quan tinguessin tribulacions (Soler 1906 [4]: 77). Més endavant, un altre personatge fa una relació de totes les festes i costums catalans, des dels correbous als xiquets de Valls fins a la sardana o el tirabou. A *Els segadors* (1876) es balla un ball de la dalla a so de flabiols i tamborins i, fins i tot, una sardana (Soler 1906 [2]: 68). No hi falta, tampoc, un elogi a Barcelona:

> CIUT. 1:
> ¡Ah! ¡És la gran ciutat del món!
> GEM:
> Jo tinch un germà aucellaire,
> tavalot, qu'és un xarraire,
> y diu los ditxos com són:
> «Barcelona és bona
> si la bossa sona;
> sona o no sona,
> Barcelona és bona».
> (Soler 1906[2]: 46)

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

No crec que haguem de dubtar de l'efecte que sobre el públic tenien totes aquestes «ensabonades». Més aviat em sembla que hem de tenir en compte que si l'autor les utilitza és perquè sap que funcionen, que el seu auditori no només les aplaudeix, sinó que fins i tot les espera. Ja he dit que era important aconseguir que s'omplís la platea i, per tant, calia donar peixet als espectadors, amb els quals era fàcil establir-hi complicitats com aquestes que, dit sigui de passada, no eren les úniques. Efectivament, Soler no desaprofitava mai l'ocasió de presentar un discurs que remetia clarament a l'actualitat que vivien els receptors de les seves obres. En aquesta mateixa hi trobem anacronismes com que en ple segle XVII se'ns parli d'*indianos* i de *bullangues*. No només això. Soler ho aprofita per ridiculitzar les actituds conservadores:

CIUT.2:
Observarse y conservarse
perquè lo antich és lo bo.
GEM:
¿Fins quan és dolent?
CIUT. 2:
Y és clar.
Si jo dich sempre per mi:
ho havem trobat així
y així ho havem de deixar.
GEM:
¡Just! Y seguint tals rahons
quan lo primer ús seguíam
ara encara'ns trovaríam
a n'al bosch menjant pinyons.
(Soler 1906[2]: 46-47)

Per altra banda, el conflicte de l'època és focalitzat des de la perspectiva de la lluita contra els abusos del Comte-duc d'Olivares, en una clara dialèctica entre defensors de la llibertat i partidaris de la tirania, en la qual, a més, els sectors conservadors són presentats com a traïdors a la pàtria. Tenint en compte la data d'estrena de l'obra no costa gaire adonar-se que Soler està fent una obra anticarlina en la qual, com és habitual en la seva producció, la catalanitat amb totes les seves tradicions va lligada a la defensa dels postulats liberals i s'oposa frontalment a la concepció ultramuntana. Recordem que els carlins ja eren fustigats directament a *Les joies de la Roser* (1866).

Així, doncs, defensa de la catalanitat entesa sempre en termes de la ideologia compartida per la majoria del seu públic, essencialment barceloní i adscrivible a la

tradició política del liberalisme. Valors mesocràtics, que prioritzen la reconciliació per sobre del conflicte, com veiem amb el pare que ens presenta Soler a *Les heures del mas*, conformat malgrat haver perdut de la guerra, i que no té inconvenient a acceptar a casa seva un partidari de Felip V perquè: «qui en guerra enemich m'era / crech que en pau no me en deu ser» (Soler 1906[4]: 10).

També de defensa del treball per sobre de l'ociositat dels que viuen de les seves rendes. Així, el baró d'*El ferrer de tall* (1874) representa més l'hereu escampa d'una família de propietaris rurals que un veritable aristòcrata setcentista. De fet, la carregada contra el feudalisme que trobem al text, no és una crítica del carlisme i els sectors que li donaven suport? Si ho mirem des d'aquest punt de vista l'obra resulta més actual, i encara més quan el manxaire fa el seu famós parlament, que sembla condensar l'explicació de per què el poble es va comportar com ho va fer durant el sexenni democràtic. Allò que ens diu el text és que el de baix rep sempre i de tot arreu. Com en altres ocasions, Soler se serveix d'una dita popular que ja trobem a *La fugida de la Regència de la Seu d'Urgell, i desgràcies del pare Llibori* (1822) de Josep Robrenyo: «si tot ho paga el manxaire, / diu un ditxo català» (Robrenyo 2004 I: 152). Doncs bé, el manxaire d'*El ferrer...* acaba la seva reflexió en els termes següents:

qui en té la culpa? El manxaire.
I el manxaire, que ja és net
d'allà on li dóna la gana,
perquè del clatell la llana
a clatellades li han tret,
per guanyar d'un cop el plet,
es torna pillo, xerraire,
rata, astut, dropo, cridaire,
gelós, brut i emmascarat,
perquè així sigui vritat
que en té la culpa el manxaire.
(Soler 1981[4]: 52)

No hi hauria aquí un intent d'explicació / justificació del comportament de les classes populars en els fets polítics que acabaven de passar? L'obra es pot entendre des de la perspectiva del petit burgès que ha vist fracassar la revolució democràtica pels excessos dels uns i el reaccionarisme fanàtic dels altres. El desengany pel resultat d'aquest procés històric és ben visible en les reflexions cíniques d'un dels personatges, Boi, que recomana fer les coses a l'inrevés del que reclama l'honestedat i la noblesa, és a dir, actuar amb *l'esquerra* en lloc de fer-ho amb la *dreta* (ell és esquerrà):

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

puix si fer-ho tot ben dret
ha de dar armes an els vils,
i ha de perdre tants de mils,
i ha de dur afanys com aquest,
ara i sempre i fins quan ja
vegi als peus del llit la mort
Déu em deixi obrar ben tort
i morir sent esquerrà.

(Soler 1981[4]: 58-59)

Crec que aquestes al·lusions a la política del moment eren prou clares per al públic que veia l'obra el 1874. No són un cas aïllat. En podem cercar d'implícites o fins i tot explícites en altres obres de Soler. La complicitat que pressuposen és bàsica per crear un marc referencial que aporti als receptors de les obres la necessària il·lusió de realitat; un sentit del real que legitimava el sistema simbòlic de la catalanitat plantejat per la producció soleriana. Eren aquests elements els que asseguraven la veracitat de les obres i atorgaven el caràcter d'actualitat als símbols exaltats per l'autor. D'aquesta manera les cançons populars, les corrandes, l'ús de la barretina s'integraven com a part de pràctiques actuals i eren viscudes com a símbols vius. El públic del teatre català tenia aquests referents prou propers com perquè una mínima actualització els reforcés en tant que elements identitaris. Darrere d'un costumisme i un historicisme convencionals, apareix sovint una reflexió sobre el món que voltava els espectadors, feta, hi insisteixo, des de la perspectiva d'un liberalisme mesocràtic, moderat, prou transversal com per integrar sectors socials relativament diversos. En el fons, la realitat que presentava Soler era la que sabia que volia veure el seu públic i entre l'oferta d'ell i la demanda de l'auditori es teixia un complex trellat de relacions que constituïa un patró del real literari, és a dir, d'aquella imatge novament «consensuada» de la realitat que és apta per a ser literaturitzada.

En definitiva, el teatre en català de la segona meitat del vuit-cents construeix un model de realitat que respon a les necessitats d'un públic urbà, que hi troba no només una clara font de distracció, sinó també un sistema simbòlic amb el qual s'identifica perquè li recorda els seus orígens més immediats, i, alhora, li permet establir un joc de complicitats amb la realitat quotidiana, encara que sigui a través d'un distanciament retòric com el de l'ús de la història. Això fa que els valors que es trasllueixen en les comèdies i els drames catalans siguin conservadors en tot allò que té per objecte preservar el grup, les classes menestrals, dels arribistes o dels perills del desclassament, però ho siguin molt menys quan es tracta de reivindicar certs drets reclamats pels estaments mitjans o per defensar les formes de llibertat assolides per la revolució burgesa.

Ara bé, l'atenció a l'actualitat s'expressava també en l'obra de Soler a través de veritables al·legories polítiques com *L'últim rei de Magnòlia* (1868), en què reflexiona sobre el procés revolucionari que s'iniciava aquell any i s'exalta la figura del general Prim. En d'altres, de manera més directa, com en la crítica del que anomenava *papallones*, en l'obra homònima (*Les papallones*, 1869), és a dir, els joves burgesos que es despreocupen del tot de la política per dur una vida de disbauxa (Fàbregas 1969: 110-111). En obres com *Els polítics del gambeto* (1871) o *La fira de sant Genís* (1872) hi podem trobar reflectit un escepticisme cada cop més accentuat respecte de la classe política i una desconfiança no pas menor en les classes més populars. Els recels i les desconfiances de Soler devien ser força compartits per bona part del seu públic, que seria agosarat qualificar de burgès.

En aquells mateixos anys del sexenni democràtic, autors com Rossend Arús o Ermengol Marquès es mostraren més a prop de la tradició encetada per Robrenyo i abordaren un teatre de continguts més clarament revolucionaris. Així, les obres del primer es caracteritzen per una clara voluntat apologètica que pretén instruir l'audiència en els nous valors democràtics. És el cas, per exemple, de *Mai més monarquia!* (1873) o d'*El primer any republicà* (1873), ambdues batejades amb el nom de *revistes polítiques*. El seu principal actiu de cara al públic és, òbviament, el fet que tracten sobre les taules l'actualitat espanyola del moment, criticant obertament alguns dels personatges clau de la revolució de setembre com Prim, Topete o Serrano, a qui considera traïdors a la causa inicial, ja que allò que qüestiona l'autor és la mateixa institució monàrquica, tot i que no s'està tampoc de criticar el centralisme i d'exaltar el valor del treball per sobre les rendes (Fàbregas 1969: 129-130). Marquès per la seva banda es dedica a il·lustrar el pati de butaques amb el record de personatges mitificats per la tradició revolucionària local: *La ronda d'en Tarrés* (primera part 1871 i la segona sense datar) *L'heroi de Martorell o el Noi de la Barraqueta* (primera part 1872, segona, 1873). De vegades el pes del protagonisme es repartia de manera col·lectiva, com a *Visca el poble sobirà!* (1868), que té l'originalitat de ser una comèdia en tres actes escrita en prosa però que ens ha arribat només com a manuscrit, tot i que es va arribar a estrenar al Liceu (Fàbregas 1969: 137). En aquests textos, la reelaboració de la realitat es fonamenta com en les obres de Robrenyo en el consens ideològic amb el públic, un consens que havia de ser més indiscutible encara que en les comèdies o els drames de Soler, tot i que els auditoris fossin ideològicament propers.

En una línia semblant caldria situar la producció de l'autor i empresari de l'Odeon Jaume Piquet, que es pot dir que s'especialitzà en el teatre de la més immediata actualitat. Així, el dia divuit de setembre de 1868 presentava en aquell teatre la peça en un acte *El pronunciament* i el 1870 publica *¡¡Catalans, abaix les quintes!! y viva la llibertat*, que denomina «episodi d'actualitat» i que estrenà un any més tard al teatre Español. La fórmula li degué funcionar prou bé i així entre els mesos d'abril i maig de 1873 estrenava una sèrie d'episodis dedicats a la guerra que se seguia contra els

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

carlins amb els títols següents: *Ripoll y Berga, La victòria de Puigcerdà*, *Un somni de l'absolutisme o l'entrada de Savalls a Barcelona*, *Donya Blanca la postissa o el banquet d'en Savalls a Ribes.* La immediatesa era portada al límit. Per exemple, el divendres 27 d'agost de 1875 l'autor anunciava a la premsa una obra sobre la caiguda de Puigcerdà en mans de les tropes anticarlines. El fet es produí l'endemà dissabte i diumenge els espectadors barcelonins podien veure una obra sobre l'esdeveniment amb el desenllaç previst, tal i com remarcava l'autor en l'anunci al *Diario de Barcelona* del dia 29. La seva manera de treballar era la següent:

> Lo dilluns portaban los partes del diari que les tropes sortian de Barcelona pera sitiar Puigcerdà, ell ja comensaba á escriure una comedia y anunciaba estrenarla lo pròxim diumenge contant qu'altres partes de lo dimecres o bé'l dijous, li facilitarian datos per sa terminació qu'ell combinaba, y d'un modo ó altre y ab ajuda de la seva especial companyia, estrenaba la obra lo dia citat, tenint los plens de públich y butaques com ell desitjava.
>
> (Saltiveri 1896: 168)

El que feia, doncs, era elaborar una crònica en bona part fictícia de la realitat, però que s'ajustava a allò que el seu públic volia veure. Era la presentació de l'actualitat més immediata des de la perspectiva d'unes classes populars que assistien al teatre per a reafirmar la seva visió del món i els sistemes de valors que havien configurat a partir de la modelització de la realitat feta des d'una òptica genèricament progressista.

Però no era només la política la que excitava la seva vocació de cronista, moltes de les seves obres es basaven en fets truculents que havien passat a la ciutat i que eren d'actualitat per al seu auditori. Com assenyalava Saltiveri: «Desde *L'assessinat del carrer de l'Aurora* á *Lo llas escorredor*, no hi havia fet per petit que fos que'n Piquet no'n fes una comedia per lo proxim diumenge» (Saltiveri 1896: 168). Entre les més famoses de les seves produccions cal destacar *La monja enterrada en vida o el secret d'aquell convent*, que l'autor preveia estrenar el 8 de febrer de 1885 però que fou prohibida a Barcelona a instàncies de l'autoritat eclesiàstica. Els fets en què es basava havien succeït a mitjan gener del mateix any; per tant, en pocs dies Piquet havia escrit l'obra, l'havia feta assajar i estava ja a punt de posar-la en escena (Artís, 1935: 5). Els aspectes misteriosos d'un esdeveniment que no quedà del tot aclarit donaren peu en la ploma del dramaturg a un veritable melodrama d'amors impossibles i de foscos interessos de l'església. De fet, l'autor donava al seu públic allò que aquest volia i en reforçava la veracitat pel simple fet de convertir en literatura una llegenda urbana, tot *interpretant-la* des dels paràmetres ideològics del populisme anticlerical. L'aposta resultà tan efectiva que arribà a crear un relat mític que es reencarnava a cada aixecament revolucionari. Tant el 1909 com el 1936, el mite resultà prou operatiu com per provocar la imatge macabra de les monges desenterrades.

Com es pot veure, la figura de Piquet és extraordinàriament interessant. Per començar, té una producció d'obres en català comparable a la del mateix Frederic Soler, sense comptar la seva obra en castellà. Com Soler, fou empresari durant un període relativament llarg. Només a l'Odeon ho fou entre 1871 i 1886, any en què tingué un plet amb el propietari de la finca, que acabà perdent. Significativament, un cop sense teatre va intentar aixecar-ne un altre en uns terrenys al Paral·lel, aquesta vegada sense èxit. A propòsit, cal remarcar que ja intuís que el futur del teatre comercial i popular passaria per aquella part de la ciutat.

Tornem, però, a la comparació entre els dos dramaturgs. Ambdós autors tenen un auditori que coneixen bé i al qual donen allò que vol. En el cas de Soler, literàriament molt superior, es tracta d'un auditori amb unes majors pretensions socials, tot i que en el fons la distància entre els dos públics és menor del que podria semblar. N'és un clar exemple que després de tancar l'Odeon els assidus d'aquest teatre es desplacessin al Romea, o que Piquet sigui autor d'algun drama rural en què pretenia imitar Soler. A més, no va dubtar a qualificar de *gatada* alguna obra seva. Així doncs, la principal diferència entre els patis de butaques dels dos teatres cal cercar-la, com ja he apuntat, en el diferent horitzó, expectatives entre uns i d'altres, el caràcter més obertament truculent i ingènuament demagògic de les obres de Piquet no hauria agradat sobre les taules del Romea. Tot i que, després de la desaparició de l'Odeon, i no per casualitat, el teatre regentat per Soler modificà en part la seva oferta i el mateix autor de *La dida* temptejà obres una mica més truculentes i d'acció com *El monjo negre* (1889), en un clar intent de recollir el públic que la desaparició de l'Odeon havia deixat desassistit.

Soler, més proper al procés de la Renaixença, disposava d'un entorn d'amistats literàries i polítiques molt allunyat del món de Piquet i plantejava un model de realitat que, com hem vist, focalitzava un elements que la seva audiència podia interpretar com a identitaris i que servien, per tant, per cohesionar-los. Sospito que en el cas del públic de Piquet allò que servia de cohesionador eren els valors progressistes i republicans, tot i que caldria una lectura a fons de la producció d'aquest autor per poder-ho establir i això cau lluny del propòsit d'aquest treball. Remarco, això sí, que un estudi contrastat de la producció dels dos dramaturgs ens permetria saber molt sobre la veritable distribució de papers ideològics i de funcions integradores del teatre en català de l'època. És evident que els segments de població que seguien un i altre no estaven clarament distanciats ni molt menys enfrontats, si més no, obertament. Pero també em sembla clar que responien a demandes diferents.

2. L'arribada del *REALISME*

Així, doncs, a l'inici de la dècada dels vuitanta, el teatre en català havia configurat una imatge de la realitat catalana que era àmpliament assumida per un públic nombrós.

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

Ja hem vist com el primer costumisme procedent de la tradició de l'entremès provenia de la tradició medieval i presentava uns tipus genèrics que funcionaven en el relatiu estatisme de la societat de l'antic règim. A partir del segle XIX la major mobilitat social i la nova funció del món de l'espectacle en tant que portador d'idees i de valors que contraposaven els diversos grups socials havia obligat a tenir en compte una nova realitat, més complexa, més compartimentada. Calia refer de nou el consens, però ara s'havia de fer a partir dels diferents estaments. Com ja hem anat veient, a Catalunya els sectors menestrals i populars trobaren en el teatre fet en la llengua del país un món en el qual es reconeixien i en el qual podien expressar les seves necessitats i els seus desitjos. Això fou possible perquè els autors, Soler especialment, mai no perderen el sentit de la realitat i saberen reelaborar-la en funció de les exigències d'una audiència que s'havia convertit en el veritable jutge literari de qui depenia la sort dels dramaturgs.

Ara bé, el fet que una escola literària que es pretenia «realista» aparegués en el panorama havia de provocar tot un trasbals. Aquest moviment literari s'havia anat imposant a tot Europa especialment en l'àmbit de la novel·la. En el teatre el realisme fou més moderat i quan arribà l'hora dels autors naturalistes els fracassos se succeïren. Calgué esperar a les darreres dècades del segle perquè autors com Zola obtinguessin ressò en el món de les taules, i encara a costa de veure reconvertides algunes de les seves novel·les en purs melodrames. De fet, alguns autors, com Hristić (1977: 135), consideren el teatre realista un híbrid resultat de portar sobre les taules els plantejaments propis de la novel·la. Més enllà del desacord amb un postulat tan radical, és evident que des d'un punt de vista històric el realisme teatral deriva de la moda de la novel·la realista. Pensem, per exemple, en l'atracció per la narrativa dels Goncourt que mostrava Strindberg al pròleg a *La senyoreta Júlia* (1893), un dels manifestos del naturalisme teatral (Nagler 1952: 583-586).

En l'àmbit que ens ocupa, el nou realisme compartia amb el model literari dominant en l'escena catalana el que podríem anomenar la fe en la fal·làcia referencial, però la duia a l'extrem de pretendre's un estil absolutament transparent. La diferència de fons era més aviat en l'abast que es donava a la mimesi dramàtica, o per dir-ho d'una altra manera, en què era digne d'aparèixer en escena i què no ho era. El debat, en el fons, afectava la moral i, doncs, la ideologia. Si per realisme entenem fidelitat a la representació dels usos, les formes d'actuar o de parlar de sectors diferents de la societat catalana, bona part de la dramatúrgia catalana hi era força propera. Ara bé, quan es tractava de reflectir determinades problemàtiques, especialment les referides a qüestions com l'adulteri, la cosa canviava. El concepte de real literari que tenien autors com Soler era el derivat de l'estètica romàntica i, per tant, la reformulació del model plantejada pel realisme i, sobretot, pel naturalisme venia a contrastar-hi de manera molt clara. Riera i Bertran en el pròleg a *Caritat* (1872), tan citat, es veu obligat a justificar-se de les modificacions que ha incorparat en la seva adaptació de l'obra de

Sardou, començant per l'ús del vers en lloc del de la prosa, que algun adaptador d'altres obres de Sardou al castellà havia mantingut. La raó principal dels canvis?:

> Mes lo públic del teatro català no és –bona cosa se'n manca!– lo públic de França i de Castella, i jo escric per a satisfer, dins les prescripcions ineludibles de l'Art i sens baixesa mercantil, lo gust de mos compatricis. Per ço és que m'he atrevit a les següents modificacions, a part de l'esporgament de molts detalls *excessivament* realistes i d'haver-hi intercalat més de quatre pensaments e imatges de la meva collita.
>
> (Bacardit & Gibert 2003: 446)

El públic, doncs, podia tolerar i fins agrair els elements realistes de les obres catalanes, però sempre que no fossin «*excessivament* realistes». L'adverbi, que el mateix Riera escriu en cursiva, és la clau de la qüestió. Quin és l'abast que cal donar-li?

El model de realitat que un autor com Soler havia contribuït a consolidar s'havia bastit a partir d'un sistema d'exclusions que venia determinat per uns valors sancionats socialment i, per tant, hegemònics en la societat catalana. Qualsevol autor dramàtic es veia en la necessitat, expressada per Riera, de satisfer el gust dels seus compatricis d'una manera més peremptòria que els novel·listes. Per entendre'ns: Oller podia vendre més o menys llibres, però les seves obres eren llegides en la intimitat i, per tant, el marge de llibertat que tenia, tot i ser reduït, era major que el dels dramaturgs que havien de convèncer un empresari que l'obra ompliria el teatre i que no seria motiu de cap escàndol públic.

Calia reajustar la convenció de la mimesi dramàtica en funció dels canvis ideològics que s'anaven produint en la societat de l'època per la influència del nou paradigma positivista i cientifista. Aquest paradigma reforçava la creença en el poder referencial del llenguatge, en la transparència dels mots a l'hora d'expressar la realitat, però també en el rebuig de tot el que no pogués reduir-se a la racionalitat. Per aquest camí reestablia un nou sistema d'exclusions diferents de l'anterior i apostava per una nova convenció que es pretenia no convencional, per un estil presumptament neutre que havia de donar compte de la complexitat del real. Tot i que, com ja sabem, el realisme acabava proposant una concepció alternativa del decòrum escènic que seguia restringint l'aparició de determinats aspectes de la realitat en la pràctica literària.

Però, quina era la principal dificultat que podia trobar-se un autor dramàtic a l'hora de decidir-se a fer una obra realista o naturalista?. Bàsicament el fet que el públic del teatre català, aquell que havia consolidat una determinada visió de la realitat amb la qual se sentia còmode, no tenia cap necessitat aparent d'eixamplar-ne els límits. Per què? Doncs perquè es tractava d'una audiència menestral i popular, incapaç de veure com a rutinari allò que ja el satisfeia, amb un horitzó d'expectatives que no tenia en compte el canvi, la renovació com a valor positiu. No tenia la dosi d'esnobisme artístic,

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

de pretensions literàries característiques d'un públic burgès per a qui la sociabilitat anava lligada inevitablement a les fluctuacions de les modes, i recordem que la literatura, l'art, no deixaven de ser un element sumptuari per a aquestes classes. Per dir-ho d'una manera breu que caldria matisar: el teatre en català tenia dificultats per ser realista perquè el públic burgès amb prou feiens si el freqüentava.

Per les mateixes raons costava incorporar-hi temàtiques cosmopolites, massa allunyades de la realitat més o menys idealitzada, però propera, que els mostraven les obres costumistes. Així i tot, els anys vuitanta havien de veure canvis importants, començant per la nova orientació que agafà el teatre de Soler amb obres com *Lo dir de la gent* (1880), un clar intent d'acostar-se a autors castellans com Echegaray. És un pas significatiu que va ser valorat favorablement des de les pàgines de *Lo Gay Saber.* Segons l'anònim redactor, l'obra marca un «vertader progrés y un camí distint en lo gènere en què tan nom s'ha guanyat lo distingit poeta» (15-12-1880: 280). Se'n remarca el realisme:

> lo senyor Soler, no obstant y esser des molt temps un reputat autor dramàtich, no havia entrat tant decididament com ara en lo camí espinós de l'escola moderna, atacant a aqueixa part de la societat que ab indiferència y obehint el capritxo deshonra y critica ab la falsa careta de la hipocresia.

Resulta significatiu que el camí de l'escola moderna sigui titllat d'*espinós.* Recordem de nou l'adverbi utilitzat per Riera i Bertran, calia anar en compte amb el que pogués semblar excessivament *realista*. La mateixa publicació n'ofereix una bona mostra en el comentari de *F. Comenti* a *La bolva d'or* (1880) de Josep Feliu i Codina, on es fa una pintura més aviat negra d'un ric cobejós, fet que mereix el retret de l'articulista, que considera que «s'estén un xich massa declamant sobre los richs, recurs que no aplaudim» (15-3-1880: 70).

Però l'obra més emblemàtica de Feliu és *Lo gra de mesc* (1883), que, a diferència de l'anterior, és escrita en prosa. La recepció de la seva estrena permet fixar quin era l'estat de la qüestió del debat del realisme en el teatre en català. Així, des de les pàgines d'*El Diluvio* (14-11-1883: 9495) es deia:

> Desde luego lleva ya para nosotros una gran recomendación: está escrita en prosa; esto es, en lenguaje natural. También ha sabido sacrificarse el señor Feliu i Codina en esta obra rompiendo con la poètica consuetudinaria en el Romea que exige finales de acto de brocha gorda... Nosotros le agradecemos esos dos rompimientos de lanzas con el público romeístico, tanto el de haberle propinado buena prosa, como el de privarle de finales de sensación y falsos.

Això mateix és remarcat per Josep Roca i Roca a *La Esquella de la Torratxa* (17-11-1883: 3):

> Acostumant al públich ab obras com *Lo gra de mesc*, lo mal avesat no trobaria mai a faltar aquells afectarros (sic) artificiosos y enlluhernadors dels finals dels actes, aquell llenguatge retòrich, produint-li de prompte no poca estranyesa, y aviat se convenceria de que l'art deleyta també, sense més recursos que les filigranes de la naturalitat, de la veritat y de la sencillesa.

Coincidència també a *La Ilustració Catalana (*30-XI-1883), que parla del gran pas que «ha iniciat dintre del teatro catalá un nou camí de bon gust y discreció». El 15-XII-1883 tornen a referir-se a l'obra en aquests termes:

> La primera calitat de la comedia, segons la manera de veurer, es que tots els personatjes són real y positivament vritat... L'altra calitat recomanable de l'obra es l'assumpto, que es no sols d'aquesta època present, sino vici de tot temps y conegut de tothom.

Per a *La Ilustración* (18-XI-1883) l'aposta de Feliu significa retornar «al antiguo rumbo que tantos días de gloria ha proporcionado al teatro catalán» i ho fa deixant de banda els «horroríficos argumentos» que havien dut a efectes «falsos completamente, y con los que en vano se esforzaban los actores para impresionar al público». Fixem-nos, doncs, com el realisme del text és vist des de la perspectiva de la renovació d'unes formes massa rutinàries i efectistes. De fet, aquí el realisme és valorat en tant que sinònim de naturalitat; és per això que des de les pàgines de *La Ilustración* es considera un retorn a l'«antiguo rumbo», és a dir, a les produccions catalanes que conservaven la frescor costumista que va donar els seus primers èxits a Soler. Ni tan sols la gent de *L'Avens* (novembre 1883) fan una valoració diferent. Yxart en la seva crítica publicada a *La Jornada* el 15 de novembre de 1883 ja havia remarcat que el públic del Romea no havia estat a l'alçada del que se'ls oferia (Vilà 2000: 473). Però el més significatiu és que des de les pàgines de *Lo Teatro Regional*, el 4 de gener 1896, amb motiu de publicar l'obra, que, per cert, havia romàs inèdita, el que se'n valora no és pas l'aportació realista en el sentit que esperaríem, sinó el de model de teatre que contrasta amb les obres més adotzenades que l'empresari Franqueza programava en aquells dies al Romea.

Ja hem vist, a més, com la crítica a la política del moment no era especialment destacada, ja que, com remarcava el comentarista de *La Ilustració Catalana,* es tracta de vicis de tots els temps i coneguts de tothom. Val la pena consignar que Eduard Aulés ja havia estrenat una comèdia en prosa en un acte en què es satiritzava un polític disposat a fer el que fos per ser elegit: *Vots són triumfos* (1880), que no meresqué cap atenció especial de la crítica, potser per tractar-se d'una adaptació d'alguna obra francesa. Feliu, però, ja havia mostrat un cert interès a denunciar els problemes polítics en una

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

obra del 1878: *El mestre de minyons* «on presentava la patètica figura d'un mestre rural que malviu fent feines diverses perquè, segons era norma feia tretze trimestres que no cobrava» (Vilà 2000: 473).

Pel que fa a l'ús de la prosa, cal recordar que va tornar al vers en la seva obra catalana posterior, *Lo Nuvi*, que, tot i tenir-la enllestida el 1893, no s'estrenà fins al 1898, pòstumament. És probable que la freda reacció del públic a què es referia Yxart hi tingués molt a veure. Alguna cosa semblant devia passar amb *El dring de l'or* (1884) de Frederic Soler, també en prosa i que no va passar d'assaig prometedor. Tot i així, les ambientacions i les temàtiques de les obres de l'empresari del Romea experimentaren canvis significatius. Per exemple, a *100.000 duros* (1887), escrita en col·laboració amb J. Martí Folguera, tractava el tema de l'especulació borsària. En altres textos no dubtava a situar els arguments en ambients més clarament burgesos, com la «gran torre del Putxet» en què transcorre l'acció de la comèdia *La carta de navegar* (1889).

A més de l'evolució d'autors com Soler o Feliu cap a formes més realistes, hi ha dos fets significatius en tot aquest procés: l'estrena de la versió catalana de *L'Assommoir* de Zola (això sí, en la versió melodramàtica de Busnach) i la temporada de l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans (1885-1886), una alternativa al teatre en català fet al Romea que monopolitzava Soler i els seus més propers. Algunes de les obres presentades com *Mal pare,* de Josep Roca, i Roca o *No és tan fiero...,* d'Albert Llanas. Intents tímids per por a un auditori que encara no s'havia fet seu el model de realitat que començaven a apuntar alguns autors. Yxart se'n lamentava prou des de les pàgines d'*El año pasado*, però no hi havia més cera que la que cremava. El crític tarragoní trobava a faltar alguns dels personatges característics de la nova societat industrial representats d'una realitat social dinàmica que no encaixava en els motlles de la producció habitual que presentava el Romea (Yxart 1995: 347). Aquella atenció a la realitat més immediata que trobàvem encara en els sainets dels anys seixanta havia quedat reduïda a un repertori esclerotitzat que era, a grans trets, la fórmula que havia funcionat a Soler.

Pel que fa a *La Taberna*, la versió de l'obra de Zola a càrrec d'Eduard Vidal i Valenciano i Rossend Arús, hi destaca la voluntat d'apropar-la a la realitat immediata dels espectadors, com remarca Manuel Güell:

> Els casaments són en un restaurant de Pedralbes i Gervàsia mor a la Rambla. Gervàsia explica que ella és d'un poble de l'Empordà i per dir que fa fred es parla de que «l' Montseny está tot blanch» (Quadre I /Escena II). A més dels elements geogràfics, el context de l'obra és marcat per moltíssims detalls quotidians: un dels obrers menja pa amb tomàquet, s'escolta pel casament música d'una sarsuela anomenada *La Guardiola* (de la qual Vidal i Valenciano era l'autor de la lletra) i Eusebi, l'obrer honrat, diu a la seva mare que aniran al Romea a veure *El ferrer de tall*, (casualment els dies que es representava *La Taberna* s'estava representant *El ferrer*

> *de tall* al Romea), un dels personatges recita un fragment d'*El Tenorio* i per beure el Valentí demana: «Portam una copa del de'l Mono» (fent referència a l'Anís del Mono).
>
> (Güell 2000: 365)

Per si no n'hi hagués prou amb això, el llenguatge utilitzat a l'obra és fidel a la forma de parlar de les classes populars de l'època, fins i tot hi ha mostres d'expressions en caló. Però l'adaptació afecta molt especialment els continguts amb l'eliminació de tot allò que podia resultar massa cru per al públic local. En contrapartida, se subratllen els elements melodramàtics i, sobretot, es dóna un final esperançador, amb Fina la filla de Gervàsia que promet canviar de vida davant del cadàver de la seva mare, cosa que no passa ni a la novel·la de Zola ni a l'adaptació de Busnach.

És evident que si Vidal i Arús volien arribar al públic català havien de passar el ribot als aspectes del text que més xocaven amb els hàbits del teatre local. El sistema d'exclusions que contemplava el model de realitat literària actuava inevitablement. És significatiu que, malgrat els canvis introduïts pels autors, la crítica va retreure la immoralitat de l'obra i les escenes que trobaven repugnants. Però el que més va ferir alguns ressenyadors com, per exemple, el de *La Vanguardia*, fou precisament que els fets haguessin estat tan detalladament adaptats a la realitat catalana. Això significava haver de reconèixer una veritat que es volia negar. La idea era que aquestes coses passaven a París però no pas entre els obrers catalans (Güell 2000: 370). Aquesta era una realitat que no es volia acceptar. En aquest sentit es pot dir que l'obra va actuar com a revulsiu de les bones consciències, ja que acarava el públic barceloní amb un problema de responsabilitat col·lectiva que no es volia assumir. Aquests fets no «podien» sortir en escena. Tanmateix, i aquest és l'aspecte que m'interessa remarcar, el públic assistí regularment a les representacions i, en general, sembla que va acollir bé l'obra, però no acabà de tenir el ressò necessari com per impulsar altres provatures similars.

Així, doncs, la realitat que presentaven les obres catalanes anava eixamplant els seus límits, però sense canvis gaire profunds. Ara bé, els intents d'aproximació al paradigma realista que se succeixen entre 1880 i 1890 són especialment significatius perquè denoten una evolució en la societat catalana i en el públic del teatre local que s'acaba concretant en els inicis de la dècada de 1890. Progressivament es va reconfigurant el model de realitat que havien consagrat autors com Soler i s'obria la porta a una visió una mica més complexa i plural de la societat catalana. Els principals artífexs d'aquests canvis són, de maneres diferents, Emili Vilanova, Josep Pin i Soler i, especialment, Àngel Guimerà.

En efecte, en la dècada de 1890 es donen les condicions necessàries perquè es percebi una major dosi de realisme sobre les taules dels escenaris catalans. Recordem que el 1890 s'engega la campanya del Teatre Novetats amb Salvador Mir com a empresari i Antoni Tutau i Carlota de Mena com a actors principals. La iniciativa

Caplletra 50 (Primavera 2011), ISSN 0214-8188, pp. 113-138

pretenia reprendre l'impuls que havia propiciat la temporada de l'Associació d'Autors Dramàtics Catalans el 1885, però ara amb un biaix més explícitament realista. Va ser en el marc d'aquest projecte que es produïren algunes de les obres clau en la renovació del teatre en català. Josep Pin i Soler dóna amb *Sogra i nora* (1890) una bona mostra de comèdia de costums urbans, Vilanova amb *Les bodes d'en Ciril·lo* (1892) aconseguí un èxit de crítica i de públic (Gallén 1997: 109). Si la comèdia de Pin suposava un clar intent de superar la comèdia de costums soleriana tant en l'ambientació com en el tractament, el sainet de Vilanova representava també un salt qualitatiu respecte de la tradició per l'ús de la prosa i per la capacitat de captació de les formes de vida quotidiana. Però el camí emprès per aquests dos autors no va acabar de tenir la continuïtat desitjada. Guimerà, en canvi, se'n sortí més bé i apuntà ja a plantejaments més clarament naturalistes des de *La boja* (1890), malgrat que hagués estat escrita encara en vers. Els retrets que una part de la crítica féu a l'obra són indicatius de les restriccions imposades pel model de realitat representable. Així, Joan Bru i Santclement, des de les pàgines de *Lo Teatro Catalá* (23-XI-1890: 3-4), li retreu que «s'escorxa y's cou y's menja un conill en escena, que la dama's guarda un ganibet al pit dihent: dorm aquí entre dos coixins». En canvi, des de les pàgines d'*El Diluvio* (17-XI-1890: 9498-9499) remarquen la inversemblança de fer parlar en vers uns miners del segle xix. En general, la crítica queda perplexa per una obra que apuntava una clara modernitat en el tractament del tema, en l'ambientació, en la franquesa del llenguatge, en definitiva, en els elements clarament naturalistes que convivien amb un plantejament tràgic que es nodria d'una cosmovisió romàntica. Josep Roca i Roca, des de les pàgines de *La Esquella de la Torratxa* (22-XI-1890: 744-746), se'n sorprenia i remarcava el «caràcter casi epileptich» de la trama.

En definitiva, Guimerà havia trencat de cop totes les barreres que la convenció teatral catalana tenia posades des de sempre. El crític de *La Ilustració Catalana* (30-XI-1890: 358) observava que els mateixos defensors locals del realisme s'havien espantat davant de la proposta de Guimerà. Tanmateix, l'ús del vers, encara que fos molt col·loquial i prosaic, atenuava parcialment la gosadia de la proposta. Però a partir d'*En Pólvora* i, sobretot de *Maria Rosa* (1894) l'ús de la prosa, la incorporació d'elements naturalistes en la presentació dels personatges i en el caràcter explícitament eròtic de les passions es convertiren en regla habitual en el seu teatre i transformaren el model de realitat construït pel teatre català anterior i, especialment, per Soler. Tot i que de manera tímida s'havia reformulat el consens establert entre l'audiència del teatre català i els autors dramàtics i aquest consens era més transversal, més interclassista que l'anterior. El teatre de Guimerà ja no era l'expressió de la cosmovisió d'uns estaments menestrals. La seva obra arribà a crear figures mítiques com Manelic, que gaudí d'una popularitat tan o més gran que la dels personatges solerians i, sobretot, d'una difusió internacional inimaginable per Soler.

3. Conclusions

Definitivament, amb Guimerà es consolida una audiència per al teatre en català clarament transversal. Aquesta major transversalitat es veu propiciada per l'auge del catalanisme. Quan a principis de la dècada de 1870 els membres de *La Jove Catalunya* reclamaven un teatre en català que s'acostés al que es feia a França o a Castella l'auditori que podia combregar amb aquestes idees era més aviat reduït i s'imposava la lògica dura del mercat: el públic no podia acceptar obres realistes i en prosa. De manera semblant, no semblava fàcil que s'avinguessin a les convencions de la tragèdia. Va caldre una bona dosi de militància per part dels amics de Guimerà per poder assegurar-li l'èxit de les seves produccions tràgiques. En la dècada de 1890 el catalanisme comença a tenir prou arrelament social com perquè els intents de fer un teatre realista i en prosa puguin tenir el suport d'uns sectors convençuts de la necessitat de reforçar el prestigi de la literatura catalana. Des dels espectadors de les primeres produccions de Soler ha passat ben bé una generació més arrelada al medi urbà i amb una idea de la catalanitat que va més enllà del pairalisme nostàlgic. Sociològicament també s'han produït alguns canvis: algun fill de burgès tocat de catalanisme assisteix a les obres en català amb una dosi d'esnobisme que no podia tenir el menestral. També hi ha els saltataulells i, en general, els treballadors de coll blanc.

Un nou públic, doncs, que té unes altres necessitats i que demana al teatre unes funcions diferents de les que demanava la generació dels seus pares. Si, malgrat tot, la modernització de l'escena catalana encara és precària és perquè no hi ha prou implicació dels estaments més clarament burgesos (Gallén 2005: 35). No hi serà, tampoc, en el període del modernisme i això explica el fracàs d'iniciatives com la del Teatre Líric o el fet que els autors més renovadors del moviment hagin d'acabar tirant la tovallola. Tot plegat acabarà amb la famosa crisi del teatre català que, no per casualitat, coincideix amb un notori èxit del teatre valencià a la capital catalana.[4] Per què? Doncs perquè el teatre valencià podia recordar a l'audiència més «rutinària» les obres catalanes de Soler i dels autors de les dècades de 1860 i 1870, mentre que aquesta mateixa audiència no s'acabava de reconèixer en el món que els plantejaven els autors modernistes. En definitiva, els canvis de públic no havien estat prou profunds com per provocar una transformació radical en l'horitzó d'expectatives que s'havia anat delimitant amb l'obra de Soler.

Ramon Bacardit
IES Montserrat Miró i Vila, Montcada i Reixac

4. Jaume Lloret ens ho demostrava en una aportació recent («El teatre valencià a Catalunya (1849-1954)») en el *II Simposi Internacional d'Arts Escèniques,* celebrat a Sueca entre el 10 i el 12 de desembre de 2009.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Arnau, J. M. (1979) «La pubilla del Vallès», dins Fàbregas, X. (cur.) *Sainets del segle XIX*, Barcelona, Edicions 62.

Artís, J. (1935) «La monja enterrada en vida», *Mirador* 355 (5-XII-1935), p. 5.

Bacardit, R. & Gibert, Miquel M. (eds.) (2003) *El debat teatral a Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre.

Busquets, M. (1979) «Un poll ressuscitat», dins Fàbregas, X. (cur.) *Sainets del segle XIX*, Barcelona, Ed. 62

Curet, F. (1935) *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Institució del Teatre.

Fàbregas, X. (1969) *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62.

— (1972) «El sainet popular», dins *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial.

— (1975) *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial.

Fontana, J. (1998) *La fi de l'Antic Règim i la industrialització (1787-1868)*, volum 5, dins Vilar, P. (ed.) *Història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62.

Gallén, E. (1997) «Guimerà i Vilanova, sainetistes. Notícia d'una recepció», dins Carbó, F./Rosselló, R. X./Sirera, J. L. (eds.) *Escalante i el teatre del segle XIX,* València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Gallén, E. (2005) «Estudi introductori» a Pin i Soler, J. *Teatre I*, Tarragona, Arola.

Güell, M. (2000) «Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna* (*L'assommoir*), de Zola», dins Domingo, J. M. & Gibert, M. M. (eds.) *Actes del Col·loqui sobe Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX*, Tarragona, Diputació de Tarragona.

Hristić, J. (1977) «The Problem of Realism in Modern Drama», *New Literary History* VII, 2, pp. 311-318.

Morell, C. (1994) «El sainet a Catalunya i a les Illes Balears», *L'Aiguadolç* 19-20, pp. 13-33.

Nagler, A. M.(1952) *A source book in Theatrical History,* New York, Dover Publications.

Poblet, J. M. (1965) *Les arrels del teatre català*, Barcelona, Selecta.

Robrenyo, J. (1998) *Tres peces*, Barcelona, Proa, Mestres, A. (cur.).

— (2004) *Teatre català I*, Tarragona, Arola Editors, Mestres, A. (cur.).

Roure, C. (1926) *Recuerdos de mi larga vida*, vol. II: *Cómo nació el Teatro Catalán*, Barcelona, El Diluvio.

Saltiveri, A. (1896) «Jaume Piquet», *Lo Teatro Regional* 230 (4-VII-1896), p. 168.

Serra i Campins, A. (1987) *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Sirera, J.-L. (1994) «Del sainet valencià i els seus límits», *L'Aiguadolç* 19-20, pp. 35-43.
Soler, F. (1865) *Les carbasses de Montroig,* Barcelona, Librería Española I. López.
— (1866) *Si us plau per força,* Barcelona, Librería Española I. López.
— (1906[4]) *Les heures del mas*, Barcelona, Librería Española I. López.
— (1906[2]) *Els segadors,* Barcelona, Librería Española I. López.
— (1981) El ferrer de tall, Barcelona, Selecta.
Suero Roca, M. T. (1990) *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 4 vols., Barcelona, Institut del Teatre.
Vilà, E. (2000) «*El nuvi* de Josep Feliu i Codina: la crisi d'uns models i la recerca d'una nova direcció dramàtica», dins Domingo, J. M. & Gibert, Miquel M. (eds.) *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX, Tarragona, Diputació de Tarragona.*