

**El conflicte social en el teatre català
del tombant de segle (1890-1909):
identitat de classe, moral social i debat polític**

**Tesi doctoral de Joan Tomàs Martínez Grimalt
Dirigida pel Dr. Francesc Foguet i Boreu**

**Departament de Filologia Catalana
Doctorat en Arts Escèniques
Universitat Autònoma de Barcelona**

2014

Disseny de la portada: Miquel Albertí

Il·lustració original: *La Esquilla de la Torratxa*

Sumari

Introducció	7
1. Context polític, social i cultural: les noves coordenades de la modernitat	24
1.1 El tombant de segle a Catalunya: política i societat	25
1.2 L'Exposició Universal i l'Eixample: la ciutat nova	29
1.3 La nova geografia teatral de la ciutat	32
1.4 El teatre català: entre la crisi del Romea i la voluntat institucionalitzadora	37
1.5 Un nou horitzó cultural i intel·lectual	41
2. Debat d'idees en el teatre català del tombant de segle: conflicte social i estètic. Aproximació a una geografia ideològica del corpus	48
2.1 El debat	52
2.2 Els autors	66
3. Identitat de classe, moral social i debat polític: els elements del conflicte	74
3.1. Identitat de classe: espais i problemàtiques	75
3.1.1 Identitat i ofici	75
3.1.2 Les condicions laborals i la vaga	81
3.1.3 La desocupació, la malaltia, la invalidesa i la vellesa: l'estat invisible	91
3.1.4 La propietat privada i la propietat col·lectiva	100
3.1.5 Praxi política i debat teòric: la dimensió política de la confrontació social	104
3.1.6 Els espais de sociabilitat del treballador: llocs de referència i simbologia associada	116
3.1.7 El món del teatre i de l'espectacle	135
3.1.8 Diaris, periòdics, revistes i producció literària	146
3.1.9 La construcció dels personatges: figures i models	153
3.1.9.1 L'heroi	155
3.1.9.2 El retrat del "mal obrer"	174

3.1.9.3 Les figures femenines: màrtirs i deshonrades	179
3.1.9.4 Els personatges auxiliars de l'heroi	191
3.2 Moral social: els valors del món del treball i de l'ofici	196
3.2.1 Els temples de la dignitat	199
3.2.2 Caritat i autosuficiència, honradesa i perfídia	201
3.2.3 Les xacres socials: l'alcoholisme i el joc	207
3.2.4 La importància de la instrucció i de la formació autodidacta	218
3.3 Debat polític: caciquisme i guerres colonials	225
3.3.1 El caciquisme	226
3.3.2 Les guerres colonials	238
4. El teatre catòlic: un contrapunt necessari	251
4.1 El desplegament del teatre catòlic i dels seus mitjans de difusió	252
4.2 Eixos programàtics i problemàtiques del teatre catòlic	256
4.3 Eixos temàtics essencials del teatre catòlic: moral i societat	264
Conclusions	274
Fonts i bibliografia	278
Annexos	
1. Referències biogràfiques dels autors més desconeguts	318
2. Fitxes de les obres del corpus	328

A les silencioses parets de l'antic hospital de Sant Pau i de la Santa Creu, testimonis muts d'aquest llarg viatge.

CONFLICTE m.:

||1.Topada hostil, lluita; estat d'oposició. Isqueren a camí al hostol..., e haüt conflicte entre ells..., foren desbaratats, doc. a. 1435 (Ardits, I, 326). Allà on fon lo major conflicte de la batalla, *Tirant*, c. 328. Al millor dia hi haurà un conflicte, *Vilanova Obres*, IV, 58.

||2.Cas de dificultat greu, enutjós de resoldre. Per tants conflictes qui són en tu..., aconsolar te vull un tant, *Spill* 15000. Un caualler... trobà lo gran conflicte com son senyor lo rey era mort, *Tomic Hist.* 41.

Fon.: kumfliktə (Barc.); komfliktə (Val.); komflittə (Palma).

Etim.: pres del llatí *conflictum*, 'topada'.

(*Diccionari Alcover-Moll*)

Introducció

El present treball neix de la voluntat d'afavorir un nou marc de recerca per als estudis teatrals catalans; un marc vehiculat per una mirada transversal que abasti la majoria de les ciències humanes i socials, des de la història a la filologia, passant per l'antropologia, la sociologia i la ciència política, i que les vinculi de manera efectiva per tal de facilitar una mirada més integrada dels processos teatrals, tant des d'una perspectiva sincrònica com diacrònica. Aquesta proposta sincrètica i transversal, però, no és nova ni original. De fet, fa anys que la història social i la història cultural s'han deixat contaminar per eines teòriques i conceptuals provinents d'altres disciplines i viuen immerses en un procés de renovació temàtica i de continguts. Ara bé, en els estudis teatrals a casa nostra, podem constatar que, tret de comptades i honroses excepcions, s'han tendit a privilegiar certs aspectes i a centrar el focus, sobretot, en els textos i la seva recepció, en l'autoria o en la política institucionalitzadora, tot deixant una mica de banda altres aspectes fonamentals com el públic, la performativitat o els espais i els usos del fet teatral. A més, tenim la sensació que aquest fenomen es fa especialment significatiu a mesura que es retrocedeix en el temps i es vol fer història del teatre “en majúscules”. En realitat, com ja hem dit, aquest treball no planteja, ni molt menys, cap revolució metodològica. Simplement pren en préstec alguns conceptes i eines teòriques (“moral social”, “sociabilitat”, “cultura política”, etc.) a bastament contrastades en altres àmbits científics i disciplines per mirar de modular la mirada cap al que en podríem anomenar una història social del teatre o, en termes més generals, una història social de la cultura.

Fetes aquestes precisions, també cal dir que l'elecció del tema no ha estat fàcil. Havíem treballat en estudis anteriors la dimensió social del teatre català de finals del segle XIX i principis del segle XX en l'àmbit de l'associacionisme i del teatre d'aficionats. Tanmateix, l'anàlisi dels discursos des d'una perspectiva que integrés l'evolució de les estètiques i gèneres teatrals amb la dinàmica política i social, ens semblava un tema prou temptador. Per una banda, perquè creiem que complementa, des d'una vessant, si es vol, més teòrica i menys pragmàtica, els esmentats estudis societaris, en tant que reuneix en un mateix corpus temàtic obres professionals i obres amateurs, autors reconeguts i autors desconeguts¹ i, sobretot, perquè també pot ajudar a situar i posar en relació dos àmbits fins ara compartimentats i, moltes vegades, contraposats. Però també, per una altra banda, perquè serveix com a primer tast per abonar el terreny

¹Vegeu “Catàleg d'obres” a Fonts i bibliografia.

de cara a ulteriors prospeccions més àmplies i ambicioses tant pel que fa a la cronologia com a l'àmbit territorial en aquesta mateixa matèria, un terreny fins ara poc transitat i conegut. Finalment, la decisió de prendre el conflicte social com a element d'anàlisi temàtica transversal fou relativament senzilla. Era un subjecte que es justificava a si mateix per la pròpia centralitat que va gaudir en els debats de l'època, tant entre la crítica com entre els teòrics i, al mateix temps, per la presència constant i insistent, des d'una perspectiva qualitativa o quantitativa, en les mateixes obres, tant les de l'àmbit professional com les de l'àmbit amateur, ja fos a través de la incorporació de les classes treballadores com a protagonistes i motor de les mateixes peces, ja fos a través de la importància temàtica de certs elements derivats del mateix conflicte social (identitat de classe, patró moral, acció política, etc.). El treball que segueix vol suggerir algunes idees en aquest sentit, resoldre algunes incògnites però, sobretot, deixar moltes preguntes i interrogants sobre la taula de cara al futur.

Reflexió terminològica i estat de la qüestió: el conflicte social en la literatura dramàtica catalana. A la recerca d'una història social de la cultura

El conflicte social es defineix no només a partir d'allò que l'escola clàssica marxista n'ha dit les "condicions materials objectives", sinó també a partir d'un conjunt de pràctiques i creences de llarg recorregut històric, de naturalesa política, moral i cultural que, fins fa relativament pocs anys, havien estat menystingudes per les ciències humanes i socials. El conflicte social, gràcies a la influència de la ciència política, la sociologia, la psicologia o l'antropologia, ha anat evolucionant fins a situar-se en un àmbit allunyat de les velles interpretacions ideològiques, pròpies del liberalisme vuitcentista, o mecanicistes, pròpies del primer marxisme. En els darrers anys, s'ha convingut en què el conflicte social no només podia expressar-se a través dels moviments de masses, sinó que ho podia fer a través de qualsevol forma d'oposició o d'enfrontament, individual o col·lectiva. Així mateix, també s'ha redimensionat el paper de l'element cultural, com a condició fonamental en tota manifestació pública i privada del conflicte social i s'ha destacat la seva autonomia respecte dels grans processos de canvi social, en tant que expressió que pot existir dissociada d'altres dinàmiques econòmiques i polítiques.² Així doncs, és a redós d'aquesta concepció més integral del "conflicte social" que emergeix a la superfície un altre concepte que creiem fonamental i que, per a nosaltres, constitueix el nucli de la nostra reflexió metodològica: el concepte de cultura política. En els darrers trenta o quaranta anys, el concepte ha vist modificat substancialment el seu significat originari, provinent de la ciència política.³ De fet, respecte a la seva definició primigènia, entesa com la manifestació d'uns valors de consens dins un sistema polític tancat,⁴ s'ha passat, gràcies a la seva incorporació a l'àmbit de la història i de la sociologia, a una concepció molt més oberta i flexible, que ha acabat derivant en una dimensió ambigua i laxa, en un calaix de sastre (mites, símbols, opinions, actituds, regles, preceptes, pràctiques, principis polítics, etc.) proper

²Vegeu Lorenzo Cadalso, Pedro Luis: *Fundamentos teóricos del conflicto social*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2001, p. 10-11.

³Vegeu Sánchez Prieto, Juan María, "De los conceptos a las culturas políticas: Perspectivas, problemas y métodos", *Anthropos*, núm. 223, 2009, p. 106-118.

⁴Vegeu Almond, Gabriel i Verba, Sidney: *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, Princeton University Press, Princeton, 1963.

a la ideologia, i que encara està pendent de redefinir.⁵ Per exemple, l'historiador francès Serge Berstein, ens els darrers anys, ha intentat matisar la noció de cultura política i l'ha definida com un fenomen plural i evolutiu, al mateix temps que ha provat de sistematitzar-ne alguns dels elements constitutius clau.⁶ En aquest treball, per cultura política assumim la definició que ha sintetitzat Pere Gabriel i l'ús metodològic que en proposa.⁷ Per tal d'establir els elements que integren qualsevol cultura política i, en conseqüència, de la representació del conflicte entre “cultures”, hem de partir de l'anàlisi de símbols, usos, pràctiques, espais i creences, que s'hi vinculen. És per això que hem cregut pertinent integrar conceptes com els d'identitat de classe, moral social o de filiació i debat polític, en tant que elements constitutius i indestruïbles d'aquesta proposta analítica.

Així doncs, el conflicte social, amb totes les seves variants, com hem vist, no és una categoria ni una etiqueta estètica o literària. És quelcom que va més enllà de les tendències, dels gèneres i de les modes. I, precisament, esdevé, en aquest espai cronològic, un element central i reiteratiu en les formulacions no només teòriques, sinó també pràctiques. El conflicte social, a redós de la dinàmica política i social, cobra una centralitat i una versatilitat anteriorment desconegudes en la literatura dramàtica catalana. I ho fa per diversos motius, aliens i no aliens al fet teatral.

Des d'un punt de vista exclusivament metodològic, centrar el debat en la “qüestió social”, per exemple, creiem que implicaria diversos inconvenients. Per una banda, aquesta terminologia és molt pròpia del tombant de segle i, en certa manera, entenem

⁵Per a una perspectiva completa de l'evolució del concepte en les quatre darreres dècades vegeu Diego Romero, Javier de: “El concepto de 'cultura política' en ciencia política y sus implicaciones para la historia”, *Ayer*, núm. 61, Madrid, 2006, p. 233-266.

⁶Serge Berstein explica que cada cultura política tendeix a construir una visió integral del món i de la seva evolució, amb la perspectiva d'una “societat ideal”, que es manifesta a partir d'una sèrie de creences i expectatives que es tradueixen en un sistema de representació compartit: “Toute culture politique qui ne s'adapte pas est condamnée à disparaître par inadéquation avec les réalités de la société.” Vegeu Berstein, Serge: *Les cultures politiques en France*, Seuil, París, 1999, p. 24-30.

⁷Pere Gabriel diu textualment: “Ara bé, si acceptem el repte de treballar en l'anàlisi de la 'cultura política', sobretot pel que fa al substantiu cultura, creiem que es poden eixamplar molt l'entramat d'aspectes i eines que cal considerar en l'estudi del comportament històric dels sectors populars. Es poden introduir ara, amb eficàcia i centralitat, al costat i amb una relació entrelligada amb les ideologies, les associacions i la seva actuació en el món més oficial de política o l'educació [...] elements fonamentals també com la moral, l'experiència social, el simbolisme i la representació, la memòria, etc. [...] Aquí el terme pretén fixar, fonamentalment, la formulació al llarg del temps d'uns certs corpus de conceptes i valors clau usats per determinats sectors i grups socials per a l'anàlisi i la interpretació de la societat i la política”. Gabriel, Pere: “Sobre la cultura política popular i obrera a Catalunya al segle XIX. Algunes consideracions”, *Cercles*, núm. 8, 2005, p. 17-20.

que guarda en la seva mateixa formulació un sentit inconcret i eufemístic. De la mateixa manera, orientar el debat cap a formulacions més pròpies dels estudis filològics i teatrals o del mateix debat teatral (“teatre social”,⁸ “teatre sociològic”, “teatre obrer”, “teatre d’idees”),⁹ ens situaria en un atzucac irresoluble de matisos. A més, aquestes categories ens ofereixen, des de l’òptica de la història social de la cultura, una perspectiva opaca perquè centren l’objectiu prioritàriament en la producció literària concreta. Per dir-ho en altres paraules: tendeixen a desvincular ficció i realitat, com si fossin dos plans oposats. En canvi si, com hem dit, posem l’accent en el conflicte social, podem blindar-nos contra les ambigüitats i els equívocs semàntics ja plantejats. Així doncs, i en correlació amb els elements identificats en el corpus, cal actuar amb prevenció i, com hem dit, no caure en la temptació d’assimilar la presència del conflicte social en escena amb la categorització d’una obra com a “social” o “ibseniana”, per posar només dos exemples. Altres models teatrals de factura anterior, sainets, quadres de costums i melodrames, per exemple, coexistiran amb aquestes noves formes i integraran també elements derivats del conflicte social.

Revisió bibliogràfica general i estat de la qüestió

Als Països Catalans, ja sigui per omissió, ja sigui perquè el focus d’atenció s’ha centrat, com hem dit, preferentment en altres aspectes, els estudis teatrals que s’han interessat pel teatre des d’una perspectiva social, entesa com la integració de la dinàmica històrica en el relat simbòlic, han estat més aviat pocs, tot i que comptem amb una

⁸Jordi Castellanos ens adverteix de la necessitat de precisar molt millor els límits del tot imprecisos d’allò que s’ha volgut anomenar literatura o, en el cas que ens ocupa, teatre social: “La literatura és una activitat eminentment social, que surt del marc en el qual neix i torna inevitablement a ell, perquè és on té el receptor, el lector. Tota és «social» i, si es vol, pot ser llegida des d’una perspectiva social. Ara bé: dins de les convencions en les quals ens hem mogut d’ençà del Romanticisme, ens hem creat una categoria, aquesta que anomenem 'literatura social', que sovint en lloc d’ajudar-nos a descriure els productes literaris que pretesament en formen part acaba enredant-nos perquè no té ben definides les fronteres”. Castellanos, Jordi: “La mirada social dels escriptors en els anys del Modernisme”, *Anuari Verdaguier*, núm. 19, 2011, p. 155

⁹L’atractiu despertat per aquests termes i un cert ús i abús dels mateixos per part de la crítica, la historiografia i els estudis literaris, ens poden fer córrer el perill real de deformar (en tant que magnifiquen els elements de ruptura respecte la tradició anterior) una producció, en realitat prou diversa. Aquests etiquetes, juntament a altres conceptes com “modernisme”, “regeneracionisme”, “ibsenisme”, “vitalisme”, entre d’altres, ens situen en un estat de coses, però que no és ni una fotografia absoluta ni fixa.

tradició pròpia i arrelada.¹⁰ En certa manera, Xavier Fàbregas inaugurarà amb el seu cèlebre volum *Teatre català d'agitació política* (1969) aquesta tradició. Fàbregas, amb una lectura sistemàtica en clau política i social del repertori teatral català desterrà la visió de la història del teatre com a història de les grans figures i de les grans obres¹¹ i obrí noves perspectives. Fàbregas, des d'una visió luckacsiana i estructuralista,¹² va intentar revisar tota la tradició teatral catalana des de la matriu d'un teatre de caràcter polític essencialment popular, tot privilegiant l'anàlisi minuciosa dels textos per sobre de la recerca hemerogràfica i posant especial atenció a la interrelació entre la producció dramàtica, popular i culta, i l'evolució social, econòmica i política.¹³

¹⁰Sense voler ser exhaustius, i per posar només alguns exemples, citem els estudis d'alguns autors que podríem considerar pioners com Josep Artís o Àngel Carmona. Vegeu Artís, Josep: *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Institució del Teatre, Barcelona, 1933; Carmona, Àngel: *Dues Catalunyaes. Jocfloralescos i xarons*, Ariel, Barcelona, 1967. També podem comptar en aquesta breu relació amb les aportacions més significatives d'altres historiadors del teatre contemporanis com Enric Gallén, pel que fa a diversos temes relacionats amb el teatre català del segle XX, Francesc Foguet, en relació amb el teatre durant de la Guerra Civil de 1936-39 a Catalunya o Antoni Nadal, en relació amb l'obrerisme mallorquí dels primers decennis del segle XX. Vegeu Gallén, Enric: *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Institut del Teatre i Edicions 62, Barcelona, 1985; ídem: "Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer franquisme" dins Carbó, Ferran (ed.): *Les literatures catalana i francesa: postguerra i 'engagement'*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 163-186; Foguet, Francesc: "El teatre amateur català en temps de guerra i revolució (1936-1939)", *Els Marges*, núm. 62, 1998, p. 7-40; ídem: "Teatre amateur a l'Orfeó Gracienc (1936-1939)", *Revista de Catalunya*, núm. 140, 1999, p. 87-109; ídem: *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Institut del Teatre i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999; ídem: "POUM: cultura i teatre a la rereguarda republicana (1936-1939)", *Serra d'Or*, núm. 491, 2000, p. 57-61; ídem: "El teatro universitario en la Cataluña de la Segunda República (1935-1937)", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 25, núm. 3, Filadèlfia, 2000, p. 821-888; ídem: *Teatre, guerra i revolució: Barcelona, 1936-1939*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2005; Foguet, Francesc (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Punctum & Generalitat de Catalunya, Lleida, 2008; Nadal, Antoni i Perelló, Aina: *Literatura obrerista a Mallorca (1900-1936)*, Ajuntament de Palma, 1993; Nadal, Antoni: *El primer de maig a Palma (1890-1936)*, Ajuntament de Palma, 1988.

¹¹L'obra més representativa d'aquesta antiga manera d'entendre l'evolució teatral és la *Història del Teatre Català* de Francesc Curet. Vegeu Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, Editorial Aedos, Barcelona, 1967.

¹²Vegeu Badiou, Maryse: "De la bellesa d'una corba el·líptica. Apropament a una metodologia", *Serra d'Or*, núm. 549, 2005, p. 669-670. Compartim les reflexions de Núria Santamaria sobre els tics mecànics i reduccionistes del mètode estructuralista, tot i que constatem, com ella, que voler valorar l'obra de Fàbregas des de la perspectiva que ens confereix la història seria una temptativa "injusta" i "anacrònica". Vegeu Santamaria, Núria: "Les lliçons de l'historiador Xavier Fàbregas", *Serra d'Or*, núm. 549, 2005, p. 680-681.

¹³Vint-i-cinc anys després de la seva publicació, Ricard Salvat encara destacava la importància cabdal d'aquest llibre en el conjunt de la producció de Fàbregas, tant per la seva originalitat com per l'impacte que va tenir en els estudis teatrals catalans: "Sentim una especial predilecció pel llibre *Teatre català d'agitació política* perquè fou i, encara és, una aportació absolutament necessària. En aquest assaig, Fàbregas ens aporta una visió de l'altra Catalunya teatral, de la Catalunya proletària i lluitadora, de la Catalunya burgesa quan no vol exercir com a tal. Aquesta Catalunya que normalment és oblidada pels

Des d'aquest referent llunyà amb reminiscències fundacionals, intentarem situar de manera aproximada, per tendències i línies de recerca, les principals contribucions bibliogràfiques, ja sigui des de la història, des de la filologia o des dels estudis teatrals, que ens servit com a referents per al marc metodològic del nostre treball.

En primer lloc, podem situar els estudis que s'han generat a la recerca de la reconstrucció d'un o de diversos àmbits d'una cultura política concreta, dins els quals el teatre ha adquirit un protagonisme rellevant, al costat d'altres expressions artístiques com la música, la poesia, el cartellisme o la pintura. En l'àmbit de la tradició cultural anarquista, per exemple, cal destacar les aportacions de Lily Litvak,¹⁴ així com també, en l'àmbit de la tradició cultural marxista, els estudis de Francisco de Luis Martín.¹⁵ Pel que fa a una lectura més actual, també cal destacar els recents estudis de la professora de la Universitat d'Ovideo Beatriz Peralta sobre la construcció de la cultura socialista a Portugal en els anys de la Primera República lusitana a partir de l'estudi dels autors, dels discursos i de les activitats teatrals desenvolupades en aquell període, en una

poders burgesos, que ells sí que exerceixen com a tals poders, del Principat. Era un llibre que calia fer i que és absolutament convenient perquè en el fons, tot explicant zones del nostre teatre que s'han mantingut a les fosques, no fa més que enriquir el panorama del nostre teatre". Vegeu Salvat, Ricard: "A propòsit de Xavier Fàbregas" dins DA: *Homenatge a Xavier Fàbregas. Universitat de Paris-Sorbonne (Centre d'Etudes Catalanes, 16 de novembre de 1993)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, p. 11; Gallén, Enric: "Xavier Fàbregas, historiador del teatre català modern" dins DA: *Homenatge a Xavier Fàbregas. Universitat de Paris-Sorbonne (Centre d'Etudes Catalanes, 16 de novembre de 1993)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, p. 67-69.

¹⁴En el cas de Lily Litvak, els seus estudis sobre l'anarquisme espanyol, en general i el català, en particular, han servit per traçar les línies mestres de les primeres manifestacions culturals anarquistes a casa nostra. Litvak no només ha contemplat les orientacions estètiques d'aquestes manifestacions, sinó que també ha incidit en la idea de la creació d'una cultura pròpia en un sentit ampli, que abraça des de producció literària a la pintura, passant pel teatre i pel propagandisme. Pel que fa específicament al teatre, Litvak ha destacat els mecanismes en què se sustentaven les representacions, les seves motivacions i organització, elements imprescindibles però moltes vegades menystinguts a causa de la centralitat del text com a objecte d'estudi. Vegeu Litvak, Lily: *La poesía científica anarquista*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1979; ídem: *Musa libertaria: arte, cultura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, Antoni Bosch, Barcelona, 1981; ídem: *La mirada roja: estética y arte del anarquismo español, 1880-1913*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988; ídem: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990.

¹⁵Els estudis de Francisco de Luis Martín són una reconstrucció integral dels diferents aspectes de la construcció cultural socialista durant els primers decennis del segle XX. El seu interès per temes poc treballats fins aleshores com la iconografia, la moral, la simbologia, la litúrgia o l'arquitectura socialista ha permès obrir moltes noves vies i perspectives. Ara bé, les aportacions concretes per a l'estudi del teatre són menors i es limiten a una exhaustiva relació dels espais de representació i a algunes escadusseres referències al funcionament de quadres artístics socialistes. Vegeu Luis Martín, Francisco de: *Cincuenta años de cultura obrera en España, 1890-1940*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 1994; Luis Martín, Francisco de i Arias, Luis: *Casas del Pueblo y Centros Obreros socialistas en España*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 2009.

perspectiva que tendeix a integrar l'anàlisi de la cultura política en relació amb la literatura dramàtica.¹⁶

Més enllà de l'estudi cultural de grans tradicions polítiques, ens els darrers vint anys també s'ha desenvolupat notablement la recerca entorn de la "sociabilitat", com una eina de renovada importància historiogràfica per a l'anàlisi de l'articulació política de base, més enllà d'un enquadrament o d'una afiliació política concreta.¹⁷ En aquesta direcció treballen Serge Salaün i el grup del CREC (Centre du Recherche sur l'Espagne Contemporaine), pel que fa a la recerca sobre les diferents manifestacions espectaculars, de les més cultes a les més populars.¹⁸ En aquesta mateixa línia, també hi podem encabir els estudis de la jove investigadora francesa Jeanne Moisand, professora de la Universitat Paris-I, membre de l'Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine¹⁹ o els ja

¹⁶En els seus estudis, Beatriz Peralta, va més enllà de la simple descripció d'una cultura política determinada en relació amb el fet teatral i planteja, des d'una posició bastant arriscada, que l'escassetat de fonts per a analitzar la construcció del moviment socialista portuguès pot compensar-se a partir de les fonts literàries i periodístiques. Tot i que els estudis de Peralta facin referència a un espai aparentment llunyà, com és l'escenari portuguès, amb repertoris diferents i dinàmiques particulars, la perspectiva és útil ja que assenyalava algunes variables força útils a l'hora d'elaborar un estudi d'aquestes característiques. Vegeu Peralta, Beatriz: *La cultura obrera en Portugal: teatro y socialismo durante la Primera República (1910-1926)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2009; ídem: "Literatura y Movimiento Obrero en Portugal: la cultura política del socialismo en su teatro", *Espacio, tiempo y forma, serie V, Historia Contemporánea*, núm. 23, 2011, p. 37-54.

¹⁷Pere Gabriel i José Luis Martín Ramos, ara fa vint anys, en plena reflexió sobre la utilitat i pertinència del concepte de "sociabilitat", ja destacaven la importància d'aquesta perspectiva per tal de superar certs prejudicis i biaixos molt arrelats en els estudis històrics: "La historia cultural y la historia de la sociabilidad puede derivar ciertamente hacia el folklorismo más provinciano y localista [...] Ahora bien, puede ayudarnos a ensanchar, al menos, la consideración de los mecanismos organizativos y de articulación de la vida política y del movimiento político, haciendo caso de una recomendación vieja: hablar más del movimiento, de la clase que no del grupúsculo, el partido estricto o la política oficial. También, entender y trabajar los mecanismos y las redes básicas de intercomunicación y difusión de una cultura política 'urbana'". Gabriel, Pere i Martín Ramos, José Luis: "Clase obrera, sectores populares y clases medias" dins Bonamusa, Francesc i Serrallonga, Joan (eds.): *La sociedad urbana en la España Contemporánea*, Asociación de Historia Contemporánea, Barcelona, 1994, p. 151.

¹⁸Vegeu Salaün, Serge: "La sociabilidad en el teatro (1890-1915)", *Historia Social*, núm. 41, 2001, p. 127-146; Ricci, Evelyne: "Les voies idéologiques et esthétiques de la filiation socialiste: Juan A. Meliá, auteur de théâtre". Dins Montoya, Corinne, Montoya, Manuel (eds.): *La Question de l'auteur, actes du XXXè Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Brest, 2002, p. 331-347; Salaün, Serge, Ricci, Evelyn i Salgues, Marie (eds.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005.

¹⁹Vegeu Moisand, Jeanne: "Madrid y Barcelona, capitales de cultura en el mercado internacional del teatro a finales del siglo XIX (1860-1910)", *Ayer*, núm. 79, 2010, p. 201-222; ídem: "Entre tréteaux et barricades. Théâtre et mobilisation ouvrière à Barcelone, 1868-1909", *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 186-187, 2011, p. 42-57; ídem: *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin-de-siècle*, Casa de Velázquez, París, 2013.

clàssics del desaparegut Carlos Serrano fundador del CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains).²⁰

Finalment, tampoc no podem deixar de banda els estudis que, ja sigui des de l'òptica de la recepció d'autors estrangers o des de la vinculació entre ideologia i estètica, han analitzat la penetració de nous models i formes de teatrals i la seva repercussió sobre la producció autòctona. En l'àmbit concret del tombant de segle a l'Estat Espanyol, hem de comptar amb els treballs de Francisco García Pavón,²¹ pioner en la introducció del concepte de teatre social a l'Estat Espanyol; Jesús Rubio Jiménez,²² que se centra en l'estudi de la recepció de la influència del realisme i del naturalisme a la literatura dramàtica castellana; Marisa Siguan,²³ que focalitza l'anàlisi en la recepció d'Ibsen i Hauptmann a Catalunya i, amb moltes reserves, d'Antonio Castellón,²⁴ que intenta sistematitzar l'estudi l'ús polític i partidista del teatre en el tombant de segle.

Hipòtesis de partida

En primer lloc, com a primer element temàtic clau, volem constatar en aquest treball si el conflicte social, entès en els termes que l'hem definit, va esdevenir un element transversal de bona part de la producció dramàtica catalana durant el període del tombant de segle, seguint una tendència europea més o menys clara, que es remuntava, almenys, a la dècada dels anys quaranta del segle XIX a França, amb el melodrama social i que es perfilaria més endavant amb la substitució del paradigma romàntic pel realista. A casa nostra, aquesta tendència creiem que hauria d'englobar tant el teatre professional com el teatre no professional, sovint menystingut, i que reivindicuem, en termes generals, com a termòmetre igualment vàlid per a avaluar la presència d'ingredients i de fenòmens socials en el teatre. Tot i la influència cabdal en el

²⁰Vegeu Serrano, Carlos: "Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX" dins AD: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, CSIC, 1983, Madrid, p. 263-277; Salauin, Serge i Serrano, Carlos (eds.): *1900 en España*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1991

²¹Vegeu García Pavón, Francisco: *El teatro social en España (1895-1962)*, Taurus, Madrid, 1962.

²²Vegeu Rubio Jiménez, Jesús: *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Libros Pórtico, Saragossa, 1982; Rubio Jiménez, Jesús (coord.): *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1998.

²³Vegeu Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, Promociones i Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1990.

²⁴Vegeu Castellón, Antonio: *El teatro cómo instrumento político en España, 1895-1914*, Endymion, Madrid, 1994

tombant de segle d'autors com, sobretot, Henrik Ibsen, però també Gerhard Hauptmann, Maurice Maeterlink, Bjørnstjerne Bjørnson, Lev Tolstoi, entre d'altres, amb els quals s'introdueixen nous debats i models, per exemple, entorn del paper de l'individu en la societat o de les convencions morals i socials, també creiem que no s'ha de menystenir l'existència d'una tradició pròpia, covada en el marc d'una cultura radical-democràtica amb un destacat component social i polític més o menys clar, almenys des dels temps del Sexenni Democràtic i s'ha de ponderar la penetració real d'aquestes noves tendències.

En segon lloc, per tal de demostrar, o no, la centralitat temàtica del conflicte social i de les seves derivacions i per tal de fer un repàs exhaustiu de tots els ítems esmentats sense caure en apriorismes, s'han de posar en relació un nombre significatiu i suficient de textos dramàtics per tal d'analitzar, extreure i sistematitzar els ítems referits que configuren els tres àmbits que són objecte d'estudi i que entenem que vertebrin aquest contenidor més gran codificat com a "cultura política": identitat de classe, moral social i debat polític. Això implica elaborar un corpus d'obres a partir del buidatge sistemàtic de publicacions periòdiques generals i especialitzades i que inclogui espais i autors de qualsevol naturalesa, professionals i no professionals.

En tercer lloc, cal tenir en compte que el teatre catòlic, tot i créixer diametralment oposat a la resta de cultures polítiques, especialment les de l'esquerra liberal i democràtica, tal vegada compartia, malgrat la distància ideològica, alguns referents ètics i socials, i es va desenvolupar en un marc netament societari homologable (o mimètic) al d'aquestes altres cultures polítiques. El seu relatiu "fracàs" en termes d'implantació i diversificació, probablement es degué a limitacions pràctiques, al seu escàs marge de "possibilitats escèniques" i, en darrera instància, a la seva pròpia automarginació social i política, mostrant-se bel·ligerant i intransigent, no només amb l'esquerra política, sinó amb qualsevol altra expressió d'inspiració "liberal". Tot i que creiem que el teatre catòlic necessita d'un marc d'estudi propi i particular, l'hem decidit incloure en el nostre treball ja que aporta un contrapunt interessant, en tant que actua d'acord amb un efecte mirall i respon a uns mateixos estímuls i contextos que la resta de la producció teatral. Sense fer una recerca tan exhaustiva com en la resta del corpus, així mateix hem pogut elaborar, en base al buidatge de les principals publicacions teatrals catòliques d'aquests anys, un conjunt que creiem suficient per analitzar, a grans trets, la repercussió i representació del conflicte social en aquest món i la generació d'una moral social pròpia i particular.

Tanmateix, volem insistir en què l'objectiu final d'aquesta recerca és demostrar la centralitat i transversalitat del conflicte social dins la producció dramàtica catalana durant un període determinat, com és el del del tombant de segle, així com també valorar i revisar el pes específic i la contribució final de cadascun dels autors, no només quantitativament, sinó també qualitativament. Però no només això, sinó també sistematitzar cadascun dels elements d'anàlisi referents a la complexitat de debats polítics, ideològics i estratègics, així com també els referents als elements de representació i autorepresentació cultural, per tal d'elaborar una cartografia sociològica i simbòlica de la conflictivitat social com a eix central de la producció dramàtica d'aquest període. La restricció a l'àmbit teatral està condicionada pels propis límits de la recerca, tot i que molt probablement podríem trobar un contínuum temàtic d'aquestes mateixes discursos i problemàtiques tant en la producció novel·lística com en la poètica. En tot cas, tot aquest material podria servir per fonamentar una investigació paral·lela, imprescindible per tal de completar el panorama literari.

Finalment, volem constatar que, en contraposició, en aquest treball hi trobarem, només d'una manera tangencial, una interpretació literària dels textos seleccionats i un estudi sobre la recepció o les estètiques del període, atès que aquests no són els objectius centrals de la recerca.

Relació i justificació de la cronologia i del corpus

La tria del marc cronològic 1890-1909, com qualsevol tria, serveix sempre, tot i els elements de justificació, un punt d'arbitrarietat inevitable. Així i tot, creiem que el període escollit respon a una unitat de temps coherent, tant en termes històrics, com en termes teatrals.

Pel que fa a la perspectiva històrica, existeix un cert consens entre els estudiosos a situar entre aquestes dues dates diversos elements clau, tant en l'evolució política com social de l'Estat Espanyol. El primer lloc i, segurament un dels més importants, és l'inici de la crisi de la Restauració com a instrument i sistema polític i, en conjunt, de l'*statu quo* socioeconòmic resultant del sistema canovista. Un altre, tampoc gens menyspreable i estretament vinculat amb el primer és l'augment de la conflictivitat social i la

diversificació i complexitat de les formes de protesta.²⁵ I és que, en aquests anys, sobretot a Barcelona, en particular, i a Catalunya, en general, coincidiren elements tan importants com l'impacte del terrorisme, la desafecció provocada per la desfeta colonial del 1898, la primera crisi seriosa del caciquisme, sobretot a la Catalunya urbana, amb la irrupció del catalanisme i la reorganització republicana, la innovadora estratègica política d'Alejandro Lerroux en clau de masses en el si del republicanisme, el moviment de la Solidaritat Catalana o, finalment, la Setmana Tràgica, símbol de la conflictivitat social de tota una època.²⁶ És cert que la majoria d'aquests elements pivoten entorn del moment exacte del canvi de segle i els seus anys posteriors, més o menys el període 1898-1909, però no podem obviar els primers anys de la darrera dècada del segle XIX. Probablement, la perspectiva quedaria coixa si no contempléssim dins la mateixa dinàmica elements tan importants com ara l'Exposició Universal de Barcelona del 1888, en l'àmbit econòmic, la promulgació del sufragi universal masculí per part del govern liberal de Sagasta (1890), en l'àmbit polític, o l'inici de la celebració del Primer de Maig (1890), en l'àmbit social, per citar només tres exemples.

Pel que fa a la perspectiva teatral, en primer lloc, cal destacar que, durant aquests anys, es va produir l'eclosió i evolució d'una voluntat transformadora, encara que fos des de cercles relativament tancats i intel·lectualitzats, dels models i gèneres teatrals per tal homologar-los al nous aires que corrien per Europa. A grans trets, els abanderats del modernisme serien els que reivindicaran la superació d'antics paradigmes (teatre en vers, drama i melodrama romàntic, historicisme, etc.) per abraçar una nova onada provinent d'Europa compromesa amb el realisme com a bandera i amb Ibsen, Hauptmann, Maeterlink o Tolstoi com a grans referents escènics. Ara bé, aquests anys no només foren anys de canvis per a la literatura dramàtica, sinó també per a la geografia teatral de la ciutat i per als models i pautes de consum. A poc a poc va anar aflorant a Barcelona una oferta més diversificada, rica i orientada cap a un públic cada vegada més extens i interclassista. Una dinàmica que, ens termes generals, no només era

²⁵Vegeu Romero Maura, Joaquín: *La rosa de fuego: el obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, Grijalbo, Barcelona, 1975; Ealham, Chris: *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

²⁶Existeix una extensíssima bibliografia sobre la Setmana Tràgica. Només per ressenyar les obres més importants vegeu Benet, Josep: *Maragall i la Setmana Tràgica*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1963; DA: *Els Fets de la Setmana Tràgica (1909): actes de les jornades organitzades pel CHCC, 28 i 29 de maig de 2009*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2010; Bengoechea, Soledad (coord.): *Barcelona i la Setmana Tràgica, 1909: arrels i conseqüències*, Ajuntament de Barcelona i Edicions La Central, Barcelona, 2012.

privativa de la capital catalana. Si contemplem l'evolució del conjunt de l'Estat, també ens trobem amb un període complex i canviant, en què es produïren moltes temptatives renovadores i en què s'establí una dialèctica constant entre les velles i les noves formes, dramàtiques i empresarials. Ho il·lustra d'aquesta manera Serge Salaün:

El període abarcado (1890-1910) es indiscutiblemente uno de los más complejos, efervescentes, porque los géneros o fórmulas teatrales coexisten, pujan por subsistir o imponerse, porque, frente a todas las tradiciones, asoman manifestaciones de una modernidad tan reñida como necesaria, y porque, contra una sociedad arcaica (pero más que resistente) o preindustrial, se instalan mecanismos que anuncian la futura cultura industrial de masas.²⁷

De fet, no és casual que la major part de la bibliografia sobre el teatre social espanyol hagi triat la darrera dècada del segle XIX com a dècada “fundacional”.

Pel que fa a la hipotètica modificació de les dates extremes, la tria d'un marc més folgat per la forquilla inferior, que inclogués tota la primera etapa de la Restauració, çò és, des del 1874 fins a 1909 o, fins i tot, des de l'inici del Sexenni (1868),²⁸ probablement ens hagués aportat una visió més integrada i general de l'evolució de les dinàmiques teatrals anteriors al tombant de segle, un lapse molt breu que tradicionalment s'ha tendit a sobredimensionar per diversos factors tant estrictament històrics, com culturals i literaris (estètica *fin de siècle*, auge del modernisme, penetració del realisme i del simbolisme), i ens hagués permès situar tota una nòmina d'autors de tradició democràtica i republicana que inicien el seu periple durant el Sexenni, o fins i tot abans, i que tindran una cabdal importància, no sempre reconeguda, per a la pervivència d'una tradició autòctona de teatre polític i social.²⁹ Tanmateix, un període tan ampli era inassumible per a un treball d'aquestes característiques, tant per l'amplada cronològica com per la disparitat d'ítems que haguéssim hagut d'incloure. Igualment, ampliar la forquilla per la banda superior també hagués estat possible,

²⁷Vegeu Salaün, Serge: “Autopsia de una crisis autoproclamada” dins Salaün, Serge; Ricci, Evelyne i Salgues, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 8.

²⁸Aquest és el marc cronològic que proposa Jeanne Moisand en el seu darrer article. Vegeu Moisand, Jeanne: “Entre tréteaux et”, p. 42-57.

²⁹Ens referim als casos de Joaquim Dimas (1822-1901), Jaume Piquet (1839-1896) o Joaquim Marinello (1839-1901), entre d'altres, Vegeu Gabriel, Pere: “Els herois del poble. Literatura de voluntat popular i militància política democràtica al segle XIX a Catalunya”, *Anuari Verdaguier*, núm. 17, 2009, p. 262-263.

almenys fins a 1918-1919, i així incloure els anys de la Primera Guerra Mundial. La tria final, tanmateix, ha estat condicionada per la voluntat de fer una recerca intensiva durant un període relativament curt, menys de vint anys, que ens permetés afinar el detall i elaborar un corpus suficient però, al mateix temps, manejable i versàtil.

Elaboració del corpus

El corpus a partir del qual s'ha elaborat aquesta recerca està format per 103 obres. D'aquest total, 76 han pogut ésser localitzades, ja sigui en forma de publicació impresa, ja sigui en format manuscrit. La resta, 27, no han pogut ésser localitzades.³⁰ Encara que d'aquest total de 27 obres no localitzades n'haguem pogut recuperar alguns fragments i algunes referències indirectes a través de ressenyes, comentaris, notes, etc., hem optat per no incloure-les en l'anàlisi en tant que no disposem d'un text complet que permeti contrastar la informació referida. Simplement, les hem incloses en la relació final per deixar constància de la seva detecció i classificació i per llegar el material a disposició d'estudis ulteriors. Som conscients que aquest total de 103 obres només són una mostra, una petita part d'un tot, però prou gran i funcional per poder ser operativa. Pel que fa a la dialèctica entre el micro i el macro, ens hem decantat per una posició intermèdia. És a dir, reconstruir un corpus suficientment gran per tal de garantir una certa diversitat, però prou petit com per poder anar al detall. Les obres han estat detectades a partir dels títols, de les referències creuades o de les ressenyes i notes sobre la seva representació o edició. Evidentment, això deixa un cert marge d'error perquè hi hagi hagut alguns títols que no hagin estat processats correctament o hagin estat desestimats indegudament.

Per a l'elaboració de corpus, s'ha procedit al buidatge de les principals publicacions catalanes especialitzades d'aquest període. La tria, per tant, ha estat decantada a favor de publicacions teatrals, culturals i literàries, sense menystenir la premsa generalista i diària. Aquest biaix respon a la voluntat de recollir les màximes dades qualitatives possibles i privilegiar el detall, el comentari i l'opinió per sobre de la visió global i del relat periodístic descriptiu. Així mateix, pel que fa a l'objecte del buidatge (l'elaboració d'un corpus d'obres en què el conflicte social hi tenguí un paper destacat), cal dir que les publicacions especialitzades tendeixen a cobrir millor i d'una manera més exhaustiva les funcions no professionals i societàries, que també s'han inclòs en la tria, conjuntament

³⁰Vegeu Annex 2.

amb el teatre comercial. La relació completa de les fonts consultades és la que segueix (en ordre alfabètic):³¹

Almanach de la Talia Catalana (1899), *Almanach de la Tramontana* (1891), *L'Avenç* (segona època, 1890-1893), *Avenir* (1905), *Catalònia* (1898-1900), *Catalunya Artística* (1900-1905), *De Tots Colors* (1908-1909), *La Escena Catalana* (1906-1909), *L'Escon* (1906-1909), *La Esquella de la Torratxa* (1890-1909), *La Il·lustració Catalana* (1890-1894), *La Il·lustració Catalana* (segona època, 1903-1909), *Joventut* (1900-1906), *Luz* (1897-1898), *Pèl & Ploma* (1899-1903), *Quatre Gats* (1898), *La Renaixensa* (1890-1898), *La Revista Blanca* (1898-1905), *La Talia Catalana* (1897-1899), *Teatràlia* (1908-1909), *Lo Teatro Catòlich* (1899-1900), *Lo Teatro Regional* (1892-1901) *Teatro Social* (1896) i *La Tramontana* (1890-1896).

El principal punt feble d'aquesta selecció, imputable a la seva pròpia naturalesa, probablement radica en el caràcter fragmentari de la mostra. Són molt poques les publicacions de les quals hem pogut seqüenciar un període superior als cinc anys, ja sigui perquè s'ultrapassa el marc cronològic proposat, ja sigui per la seva brevíssima trajectòria (*Teatro Social* o *Avenir*, per exemple). Aquest fet, en si mateix, no suposaria un problema si no fos perquè detectem una lleugera infrarepresentació dels dos extrems cronològics del període (inferior 1890-1895 i superior 1905-1909). Igualment, s'haguessin pogut sumar algunes capçaleres més, amb forta implantació popular, com ara *El Diluvio* o *La Publicidad*. Tanmateix, s'ha hagut de limitar la cerca a les publicacions esmentades per qüestions de viabilitat temporal, sense desestimar algunes incursions concretes.

També, com es pot observar, només hi ha una sola publicació que cobreixi tota la cronologia. Aquesta és *La Esquella de la Torratxa*. La tria, però, en cap cas, ha estat ni atzarosa ni gratuïta. *La Esquella*, de fet, és una de les publicacions catalanes més longeves dels segles XIX i XX³² i que més predicació gaudí entre les classes populars.

³¹Els anys, entre parèntesi, no indiquen la durada total de la publicació, sinó la seva presència en relació amb la cronologia proposada.

³²Símbol i emblema del republicanisme progressista d'ampli espectre fou publicada ininterrompudament des de 1879 fins a 1939, juntament amb la seva publicació germana, *La Campana de Gràcia*. Durant el període que ens ocupa (1890-1909), la direcció de la publicació fou a càrrec de Josep Roca i Roca que, a més, assumia regularment les tasques de crític teatral i d'articulista d'actualitat sota els pseudònims més diversos (Rata Sabia, P. Del O., etc.). Vegeu Rodergas, Josep: *Els pseudònims usats a Catalunya: recull de 3800*, Editorial Millà, Barcelona, 1951.

Al marge d'aquestes publicacions, que han estat buidades de manera sistemàtica, s'ha consultat de manera puntual i esporàdica alguns altres diaris i revistes per verificar fets puntuals o per contrastar referències directes o indirectes d'altres mitjans. Aquest és el cas de *Las Noticias*, *Lo Vendrellench*, *El Liberal* o *El Poble Català* etc. No cal dir que, per a la tria de les capçaleres a partir de les quals s'ha fet el buidatge ha estat decisiva la consulta dels llibres clàssics i habituals sobre hemerografia catalana contemporània.³³ Així mateix, també hem pogut comptar amb el suport de les fitxes elaborades per Josep Maria Junyent i publicades el 1951 sota el títol de *Medio siglo de teatro en Barcelona: 1901-1950: Talía en fichas*.³⁴

La voluntat d'elaborar un corpus exclusivament bastit a partir de material primari parteix de la premissa de no servir-nos d'apriorismes a l'hora de configurar-lo. És a dir, d'interrogar les fonts directes sense filtres. Aquesta estratègia, tot i els possibles riscos que comportava, tant metodològics com procedimentals, i les dificultats per tal de prospectar i reportar un conjunt de referències primàries òptim, a la llarga, s'ha mostrat, al nostre entendre, satisfactòria i ha permès recopilar un corpus suficient i prou divers per a poder engegar el treball.

Val a dir que els fragments teatrals que se citen a les pàgines següents, han estat reproduïts, sempre que ha estat possible, a partir de les primeres edicions impreses de les obres. En els casos en què no existia cap edició impresa, hem acudit, si l'hem trobada, a alguna còpia original manuscrita. Com que la publicació de la pràctica totalitat de les obres, que abracen gairebé vint anys, és anterior a la normativa fabriana, els textos que hem trobat són extremadament variables i vacil·lants. Per aquest motiu, i per facilitar la lectura, ens hem pres la llicència d'adaptar l'ortografia, sempre que no afectés la fonètica, i la puntuació, segons la normativa. Pel que fa als criteris generals, ens hem remès a l'Alcover-Moll. En canvi, els fragments periodístics d'opinió els hem deixat en la seva versió original.

³³Vegeu Givanel, Joan: *Bibliografia catalana*, Institució Patxot, Barcelona, 1931; Torrent, Joan i Tasis, Rafael: *Història de la premsa catalana*, Bruguera, Barcelona, 1966.

³⁴Els volums que hem pogut consultar van de l'1 al 22, la qual cosa implica que només es cobreixin els anys des de 1901 a 1906. Tot sembla indicar que, tot i que el projecte era molt ambiciós, no se'n publicaren més volums. Vegeu Junyent, Josep Maria: *Medio siglo de teatro en Barcelona: Talía en fichas*, sn, Barcelona, 1951.

1. Context polític, social i cultural: les noves coordenades de la modernitat

El tombant de segle a Catalunya: política i societat

El significat del tombant de segle és rellevant, com a comú denominador, d'una crisi aguda, almenys en l'àmbit hispànic, del sistema polític i del model d'organització social i territorial i, al mateix temps, d'un canvi substancial en l'estructura social, tant pel que fa a la irrupció de les classes professionals com pel que fa a la diversificació i estratificació de les classes treballadores. Òbviament, podríem fer referència a molts altres elements, però els dos esmentats són els que, a grans trets, creiem que millor configuren el context immediat del nostre objecte d'estudi.

Pel que fa a la crisi de la Restauració borbònica, s'ha deixat sentir especialment en la producció historiogràfica, que ha tingut en la data fetitxista del 1898 un referent ineludible, en tant que ha jugat inevitablement un paper crucial en la configuració d'aquesta geografia mental. Tot i que la data ha patit abusos d'ordre commemoratiu i revisionismes de tot tipus, creiem que és útil encara que sigui com a frontissa simbòlica, més enllà de la mera consideració com a categoria historiogràfica. Tradicionalment, però, aquesta data s'ha vinculat més a al crisi del model d'estat i, en conseqüència, a la constatació de la ruptura del consens social, que no a la interrupció, manteniment o multiplicació d'unes expressions artístiques i culturals concretes. I és que potser les arrels d'aquests fenòmens s'havien enfondit ja molt abans en el cos social. El progressiu qüestionament del positivisme, de la relació entre individu i societat, el nou paper dels intel·lectuals, com hem dit abans, però també dels tècnics i dels professionals i, en conseqüència, de la producció i reproducció material i artística, suraven en aquest nou ambient. Un nou ambient que no es pot entendre si no és a partir del xoc d'un vell món que s'esllanguia però maldava per reinventar-se, aquí potser trobem el germen de l'anomenada "revolució conservadora", i d'un nou món que pujava i buscava el seu lloc. En l'àmbit polític, a Catalunya, aquesta situació es traduí ràpidament en l'aparició en escena del catalanisme polític, no ja com a testimoni identitari i cultural d'uns temps remots, sinó com la plasmació concreta d'unes reivindicacions polítiques presents i com la primera esquerra important en el pacte polític de la Restauració. Després del desastre colonial, es posà de manifest la precarietat de l'estructura de l'estat i la seva incapacitat per sobreposar-se al seu fracàs. Per una banda, perquè l'exclusió d'unes majories socials en la participació política, en un moment en què s'avançava cap a la construcció d'una

societat de masses, ja no era possible³⁵ i, per una altra banda, perquè la fractura entre una part de la burgesia catalana, la petita i mitjana burgesia industrial, la més afectada per la pèrdua del mercat exterior de les colònies i que voldrà protegir els seus interessos a través de la reivindicació d'una descentralització política i econòmica, i l'aparell de l'estat, ja era massa gran. Així doncs, no podem parlar només de presa de consciència d'una petita part de la societat catalana, sinó de mobilització de bona part del cos social. A Barcelona, les eleccions legislatives i les municipals de 1901³⁶ significaren la ruptura definitiva de la lògica bipartidista electoral anterior, amb baixes participacions i repartiment de diputats i regidors entre els partits dinàstics. L'aparició de la Lliga Regionalista i la revifalla dels republicans³⁷ significaren una reformulació i una revitalització dels paràmetres vuitcentistes, tant en l'àmbit conservador com en l'àmbit progressista i, en termes pràctics, l'entrada en un nou cicle, amb nous actors polítics que, a la llarga, havien d'esdevenir hegemònics. Però, sobretot, definia un nou marc de participació política molt més directe, massiu i democràtic.³⁸ Potser un dels factors explicatius de tot aquest procés el podem trobar en el fet que es produís un fracàs en el procés de nacionalització espanyola, en els termes d'adhesió ciutadana a un projecte polític i simbòlic, sobretot si ho comparem amb altres exemples veïns com ara Itàlia o França. I és que, segurament, com bé indica Borja de Riquer amb la seva polèmica idea de la “feble nacionalització”,³⁹ els mecanismes integradors necessaris per propiciar aquest procés, abans ni tan sols havien existit.⁴⁰ Un altre dels factors explicatius el trobem en el creixent interès de la intel·lectualitat catalana ja a les darreries de segle XIX per l'acció política i institucional, el que Jordi Casassas ha anomenat “el factor polític” i que suposà una transició definitiva cap a la modernitat en aquest àmbit i una

³⁵Vegeu Izquierdo, Santiago: *República i autonomia. El difícil arrelament del catalanisme d'esquerres, 1904-1931*, Afers, Catarroja, 2006, p. 23-25.

³⁶Per consultar els resultats electorals vegeu Izquierdo, Santiago: *La primera victòria del catalanisme polític: el triomf electoral de la candidatura dels “quatre presidents”*, Pòrtic, Barcelona, 2002.

³⁷Cal no oblidar tampoc el paper que va jugar el nacionalisme republicà representat, en primera instància, entre 1906 i 1909, pel Centre Nacionalista Republicà, com una resposta a la deriva de la Lliga cap a posicions conservadores i classistes. Vegeu Izquierdo, Santiago: *República i autonomia. El difícil arrelament del catalanisme d'esquerres, 1904-1931*, p. 65-72.

³⁸Vegeu Izquierdo, Santiago: *República i autonomia. El difícil arrelament del catalanisme d'esquerres, 1904-1931*, p. 27.

³⁹Vegeu Riquer, Borja de: “La débil nacionalización española del siglo XIX”, *Historia Social*, núm. 20, 1994, p. 97-114.

⁴⁰Vegeu Riquer, Borja de: “El 98, un xoc d'identitats” dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999*, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 52-53.

major professionalització de “l’ofici” i que es vehiculà en diversos fronts, entre els quals podem destacar el pes de la premsa i la seva multiplicació, diversificació i especialització.⁴¹

Pel que fa a l'estructura social, com bé ha estudiat Pere Gabriel, el tombant de segle a Catalunya el podem entendre, com un autèntic període de transicions. Un període llarg i conflictiu en què es diversificà el ventall social amb l'aparició d'un espectre de grups molt més ampli, tant pel que fa als sectors socials intermedis com pel que fa a la classe obrera. Les professions liberals (metges, advocats, arquitectes, veterinaris, enginyers, etc.), per exemple, creixeren espectacularment.⁴² Aquest creixement també va afectar, però, en menor proporció, a batxillers, professors i estudiants universitaris i altres relacionats amb el món de l'educació. Finalment, cal no deixar de banda el món dels empleats, dependents i treballadors d'escriptori, un món molt lligat al comerç i a la banca, però cada vegada també més vinculat a les institucions públiques, el qual arribà a ser el grup més nombrós entre aquestes classes intermèdies.⁴³ No és estrany que en aquests anys es produís l'aparició d'una institució com el CADCI (1903), que donava acollida a aquest col·lectiu *declassé*, tot combinant funcions sindicals, instructives i recreatives i que, en poc més de cinc anys de vida, ja comptava amb més de 1.500 associats.⁴⁴

El creixement significatiu d'aquests sectors, segurament els més dinàmics i amb una certa consciència “d'avantguarda civil”, topà amb els límits ja comentats d'un estat oligàrquic i caciquil, recelós d'obrir i ampliar la seva base social, però també significà un estímul per a la demanda. Per a la demanda, en general, de béns de consum, però, sobretot, de béns culturals. En conseqüència, el nombre de persones dedicades a l'art i a l'espectacle també va créixer.⁴⁵ Un salt realment espectacular. I és que aquestes noves

⁴¹Si entre 1877 i 1887, l'etapa més difícil de la Restauració, just havien aparegut 13 diaris a Catalunya, entre 1888 i 1899 n'aparegueren 107. Vegeu Casassas, Jordi: “Els ambients intel·lectuals a Catalunya a la fi del segle XIX”, *Afers*, vol. XIII, núm. 31, 1998, p. 564-567.

⁴²Si a mitjan segle XIX, l'increment era de menys del 5% per cada decenni, en el tombant de segle, ja era del 10%. Així, es passà de 7.200 professionals liberals a 1887 fins a 8.000 a 1900 i 9.000 a 1910. Vegeu Gabriel, Pere: “Transicions i canvi de segle” dins Gabriel, Pere (dir.): *Història de la cultura catalana*, vol. VI, Edicions 62, Barcelona, 1995, p. 38.

⁴³Es passà de 47.000 individus a 1887 a 62.000 a 1900. Vegeu Gabriel, Pere: “Transicions i canvi de segle”, p. 40.

⁴⁴Vegeu Lladonosa, Manuel: *Catalanisme i moviment obrer: el CADCI entre 1903 i 1923*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, p. 77.

⁴⁵De les 500 persones dedicades a l'espectacle a 1887 es passà a les 2.400 a 1900. Vegeu Gabriel, Pere: “Transicions i canvi de segle”, p. 38.

classes no només consumien cultura, sinó que la consumien d'una manera molt més massiva i industrialitzada.⁴⁶

Per la seva banda, dins el que podem anomenar genèricament classes treballadores o classe obrera, encara era molt notori, com en el cas de la majoria de països mediterranis, el pes del vell perfil de l'obrer d'ofici. És a dir, aquell obrer qualificat i amb un domini integral de les tècniques de treball, capaç de controlar totes les fases de la producció. Aquest col·lectiu havia estat sotmès al mercat de treball assalariat, però encara no estava plenament integrat en el procés de producció com un esglaó de la cadena mancat de qualsevol autonomia. En altres paraules, tot i viure un procés de degradació professional, l'obrer d'ofici encara no s'havia "proletaritzat" i conservava part de la seva autonomia.⁴⁷ De fet, el mot *proletari*, com veurem en analitzar la identitat obrera, almenys durant el segle XIX, va tenir un cert component negatiu, a diferència de les expressions *clases artesanas* o *classe obrera*, que mantenien un sentit positiu, i fou principalment utilitzat pels grups més radicals amb voluntat provocativa.⁴⁸ Aquest món obrer s'articulava a partir de les federacions d'ofici i estava molt vinculat a la reivindicació laboral estricta, tot i que, molt en la línia de l'economia moral de Thompson, en contraposició a l'economia política esgrimida per les classes dirigents, propugnava un sistema de valors i uns vincles de sociabilitat alternatius, això sí, permanentment amenaçats per l'evolució del model econòmic. Alguns d'aquests valors, a vegades invisibles en les llistes de "catecismes polítics", com el reconeixement al treball ben fet,⁴⁹ l'autodidactisme com a plataforma d'ascens social, l'honestetat, la virtut o l'honor, seran molt influents, com veurem més endavant, en l'evolució de la literatura dramàtica en aquest període.

També cal destacar, sense voler entrar en disquisicions sobre l'enquadrament polític o les adhesions militants, el creixent paper dels centres, societats i ateneus en la

⁴⁶*Ibid.*, p. 37-40.

⁴⁷Vegeu Andreassi Cieri, Alejandro: "La conflictividad laboral en Cataluña a comienzos del siglo XX: sus causas", *Historia Social*, núm. 29, 1997, p. 25-26.

⁴⁸Vegeu Gabriel, Pere: "Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta" dins Sanz Rozalén, Vicent i Piqueras Arenas, José A. (eds.): *En nombre del oficio. El trabajador especializado: corporativismo, adaptación y protesta*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 240.

⁴⁹No és casualitat que Richard Sennett inclogui en la seva anàlisi de l'organització del treball en el capitalisme postindustrial com una de les principals resistències, encara avui, a l'establiment d'un sistema de multiplicació i degradació en l'adquisició permanent d'habilitats i competències, el "valor artesanal". És a dir, la recerca de la qualitat, del treball ben fet com un objectiu en si mateix, sense cap tipus d'instrumentalització, a partir de l'aplicació d'un codi d'autodisciplina, sense judicis externs. Vegeu Sennett, Richard: *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 92-101.

socialització de les classes treballadores i el seu procés d'instrucció i culturalització, un paper reconegut i promogut pel conjunt de l'esquerra, des del republicanisme reformista, passant pel lerrouxisme, l'anarquisme o el socialisme marxista.⁵⁰ Aquest enquadrament, ja fos com a fórmula correctora de les desigualtats, com plataforma per a la il·lustració popular o com a trampolí en la recerca de l'emancipació social, gaudia d'una àmplia acceptació. Des de mitjans del segle XIX fins a 1914 es produí un desenvolupament notabilíssim de l'associacionisme de base barrial que va prendre quatre formes principals:⁵¹ el casino, un centre eminentment recreatiu, generalitzat a diversos barris de Barcelona des de mitjans del segle XIX; l'ateneu, espai que combinava activitats formatives i instructives i elements d'oci; la cooperativa, espai de gestió col·lectiva on s'organitzaven formes alternatives de consum però on l'oci també hi tenia cabuda, i la germandat de socors mutus, centrada a l'assistència mèdica i a l'ajut a la dependència.⁵²

L'Exposició Universal i l'Eixample: la ciutat nova

En el cas català, en general, i barceloní, en particular, s'ha insistit molt en el paper crucial que jugà l'Exposició Universal de 1888 com a punt de partida simbòlic i material en aquest tombant de segle. Una exposició que es justificava no només com a constatació de les darreres innovacions tècniques i del propi poder industrial, sinó també per la voluntat de demostrar que Barcelona era un urbs emergent, projectada cap al futur, una ciutat europea i mundial i no només una ciutat espanyola, amb tota la càrrega retòrica identitària i cultural que això comportava.⁵³ I és que, en paraules de Claudi Ametlla, Barcelona havia “deixat d'ésser la capital provincial per a esdevenir la capital

⁵⁰Vegeu Solà, Pere: *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1936): l'Ateneu Enciclopèdic Popular*, La Magrana, Barcelona, 1978, p. 36-37.

⁵¹Del conjunt de l'associacionisme, més enllà del propi de les classes populars, en podríem definir moltes més formes, tot i que hem de tenir en compte que una denominació diferent no sempre implica una funció diferent. Per consultar un ventall molt més ampli de formes i nomenclatures vegeu DA: *España en sociedad: las asociaciones a finales del siglo XIX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998, p. 33-60.

⁵²Vegeu Gabriel, Pere: “Sociabilidad obrera y popular y vida política en Cataluña 1868-1923”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, núm. 17-18, Aix-en-Provence, 1993, p. 145-156.

⁵³Vegeu Cardwell, Richard: “Ciudad del futuro: Barcelona y el fin de siglo europeo” dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999*, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 7-9.

de Catalunya, com en l'antigor".⁵⁴ Així mateix també cal ressenyar el paper de les menys coneguda Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions de 1892 que completava un cicle expansiu que es remuntava al Sexenni o, potser, fins i tot, abans. Un cicle expansiu que havia posat els fonaments de la nova societat burgesa, però que també n'havia marcat els seus propis límits. L'exposició es justificava per la necessitat d'obrir la ciutat al món, de fomentar la inversió exterior i d'estimular, diversificar i modernitzar la producció interior.⁵⁵ Per tant, podem entendre que, si bé l'Exposició Universal de 1888 significava la culminació d'un projecte social, el de la burgesia industrial catalana, alhora significava el tancament d'un cicle i l'obertura d'un altre.

I és que la ciutat de Barcelona, en el tomb de segle, es trobava en plena expansió territorial i demogràfica, situació provocada per dos processos paral·lels. Per una banda, l'annexió dels municipis de Gràcia, Sant Gervasi, Les Corts, Sants, Sant Andreu i Sant Martí el 1897 i el d'Horta el 1904 i, per una altra banda, el desenvolupament de l'Eixample, encara en plena construcció, com a espai articulador de la nova ciutat. El resultat d'aquests dos processos fou, en termes absoluts, un creixement de població espectacular. Es passà de 334.000 habitants el 1897 a 587.000 el 1910. Però no només cal destacar l'aspecte quantitatiu. Aquesta reorganització de l'espai determinà una nova consciència de ciutat, uns nous valors i, en conseqüència, una nova identitat, alhora que portava associat un nou creixement urbanístic, una nova xarxa viària i de transports i, òbviament, com ja hem apuntat, una reformulació dels espais de sociabilitat formals i informals.⁵⁶

L'Eixample barceloní, a diferència del d'altres ciutats, actuà com a xarxa ordenadora i unificadora entre la ciutat antiga i els nuclis agregats. I és que el Pla de 1859-1860 no va començar a prendre una forma definida fins a la darrera dècada del segle XIX, coincidint amb la inclusió de les poblacions del pla de Barcelona.⁵⁷

⁵⁴Vegeu Ametlla, Claudi: *Memòries polítiques, 1890-1917*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1963, p. 126.

⁵⁵Vegeu Casassas, Jordi: "La Exposición Universal de Barcelona de 1888. Notas para un estudio de historia cultural" dins DA: *Haciendo historia: Homenaje al Profesor Carlos Seco*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989, p. 406.

⁵⁶Vegeu Gabriel, Pere: "Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d'entreguerres, 1918-1936" dins Oyón, José Luis de (coord.): *Vida obrera en la Barcelona de entreguerres: 1918-1936*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1998, p. 102.

⁵⁷Això contrasta amb una imatge tòpica que havia volgut presentar l'aprovació del Pla Cerdà i la seva execució com a tot u. Però la realitat és que fins als anys vint i trenta del segle no s'acabà de completar del tot la trama urbana de l'Eixample. Vegeu Gabriel, Pere: "Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920" dins García Delgado, José Luis (ed.): *Las ciudades en la*

La vida social, igualment, es va veure alterada significativament amb tot aquest procés. Perquè l'Eixample, més enllà del seu paper com a espai físic, arquitectònic i monumental, jugà un paper cabdal com a nou centre de vida ciutadana. Aquest, en la seva part central, la que podem situar quatre o cinc illes a banda i banda del Passeig de Gràcia, va esdevenir un perllongament de l'eix econòmic i polític de la ciutat i, en conseqüència, l'espai on s'havia de projectar, en clau cosmopolita, la burgesia amb llurs il·lusions i interessos. Però no una burgesia qualsevol, sinó la més estretament vinculada al món professional i administratiu modern, una classe en franca expansió, com ja hem esmentat. El període del tombant de segle fou, per dir-ho d'alguna manera, el del traspàs físic d'aquesta burgesia al seu nou entorn, lluny de l'atapeït centre. Metges, arquitectes i advocats havien de trobar en la combinació de despatx professional, habitatge nou i luxós i espectacles de categoria, la clau de volta d'aquesta nova forma de vida.⁵⁸ I és que des de l'Exposició Universal fins a 1901, a l'Eixample s'hi erigiren 3.751 edificis de nova planta. Això, a banda de l'esmentat traspàs de població, implicava una multiplicació i concentració de serveis, no només vinculats a les necessitats primàries, sinó també al lleure i a la formació (sales d'art, acadèmies i col·legis professionals, etc.).⁵⁹ Això constata, una vegada més, que l'Eixample, sobretot, fou l'expressió de les necessitats i aspiracions d'unes classes hegemòniques en transformació. No és casualitat que la limitació dels metres urbanitzables per solar provoqués l'augment correlatiu dels preus en aquesta zona i n'exclogués automàticament els sectors populars,⁶⁰ que creixien amuntegats en les primeres i segones perifèries de la ciutat.

La ciutat no fou insensible a aquest traspàs poblacional i veié com es modificaven substancialment els eixos de la seva vida social i cultural. Si les Rambles havien estat l'eix principal en el vuit-cents, especialment en la seva part central, entre la Plaça del Teatre i el carrer de l'Hospital, on es concentraven els millors cafès, teatres i fondes de

modernización de España. Los decenios interseculares. VIII Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1992, p. 61-63.

⁵⁸No endebades, algunes obretes còmiques d'aquest període reflecteixen molt bé aquest trasllat físic de la burgesia. Ens referim concretament, per posar només dos exemples, a *Un pis a l'Ensanxe* (1887) de Josep Feliu i Codina i *Mala nit!* (1888) de Josep Maria Pous. Vegeu Martínez Grimalt, Joan Tomàs: "El teatre breu en les societats obreres barcelonines durant la Primera Guerra Mundial (1914-1918): una aproximació" dins Marcillas, Isabel i Santamaria, Núria (coords.): *Teatre breu: procediments, formes, contextos*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2013, p. 251-253.

⁵⁹Vegeu Casassas, Jordi: "Barcelona: pensament i vida cultural" dins Sobrequés, Jaume (dir.): *Història de Barcelona, vol. VII*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995, p. 352

⁶⁰Vegeu Uría, Jorge: "Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española", *Historia Social*, núm. 41, 2001, p. 92-93.

Barcelona, en el tomb cap al nou segle aquest paper l'havia d'assumir la zona de Canaletes i la de la Plaça Catalunya, on se situaren els locals més luxosos i cosmopolites, com l'Hotel Continental (1894), l'Hotel Colón (1902) o la Maison Dorée (1897).⁶¹ Uns locals que havien de solucionar “la manca d'hotels i la pobra categoria dels existents” i el fet que a Barcelona “li mancava aquell hotel d'envergadura que els turistes rics podien ambicionar i tenen dret a esperar en una ciutat com la nostra”.⁶² En aquests anys, precisament també es reformaren els cèlebres Magatzems El Siglo (1898).⁶³

La nova geografia teatral de la ciutat

La geografia dels espais teatrals òbviament es veié condicionada per la reconfiguració urbana de la ciutat. Una ciutat, com hem pogut observar, en franca expansió i que, no només transformà el seu teixit urbà, les seves comunicacions i la seva estructura i distribució poblacional, sinó que també modificà els seus hàbits i les seves pautes de consum cultural. Un canvi que es produí en paral·lel a una sèrie de transformacions substancials en la configuració del teatre en si mateix com a producte espectacular i en la seva difusió i recepció. L'inici de la dècada dels noranta suposà un punt d'inflexió destacat en l'evolució dels models teatrals i empresarials. Al mateix temps que la ciutat creixia i que l'oferta teatral es feia més complexa i moderna, en conseqüència, Barcelona progressivament s'erigia en un centre artístic potencialment cosmopolita de referència europea.

En els dos darrers decennis del segle XIX, la distribució geogràfica dels espais teatrals es modificà substancialment.⁶⁴ A partir de la Restauració borbònica, als tres grans centres històrics de la ciutat vella, el Teatre Principal, el Gran Teatre del Liceu i el Teatre Romea, s'hi varen anar afegint altres teatres de nova creació establerts al *limes* de la ciutat nova, en un moviment que es podia entendre en clau sociològica. L'Eixample

⁶¹Vegeu Gabriel, Pere: “Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920”, p. 66-68.

⁶²Vegeu Nadal, Joaquim Maria de: *Memòries d'un estudiant barceloní. Cromos de la vida vuitcentista*, Editorial Dalmau i Jover, Barcelona, 1952, p. 101-102.

⁶³Vegeu Marfany, Joan-Lluís: “Burguesia, modernització cultural i catalanisme” dins Gabriel, Pere (dir): *Història de la cultura catalana, vol. VI*, Edicions 62, Barcelona, 1995, p. 23-25.

⁶⁴Pel que fa a la diversificació i especialització del teatre com a producte espectacular a la ciutat de Barcelona vegeu Gallén, Enric: “La vida teatral fins a la Primera Guerra Mundial” dins Riquer, Martí de i Molas, Joaquim: *Història de la literatura catalana, vol. VIII*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 379-394; Ramon, Antoni i Perrone, Raffaella: *Teatres de Barcelona, un recorregut urbà*, Albertí editor, Barcelona, 2013.

no només havia esdevingut el centre rector que havia d'articular urbanísticament la nova Barcelona, sinó que s'havia convertit, sobretot, com hem dit, en la representació de la nova geografia urbana de la burgesia barcelonina: l'exemple més evident d'un nou espai construït a partir d'uns nous valors i d'una nova identitat. Un primer cas el trobem a la Plaça Catalunya, aleshores un espai caòtic i sense urbanitzar, on s'inauguraren el Circo Ecuestre (1879) i el Teatre Ribas (1884), després anomenat successivament Catalunya i Eldorado. En la mateixa dècada dels vuitanta, també s'obriren nous teatres a l'Eixample, com el Teatre Líric (1881) o el Teatre Calvo-Vico (1888), més tard anomenat Granvia. Finalment, cal esmentar també el cas d'altres teatres ja en funcionament des de mitjans de segle, però que patiren canvis d'ubicació i d'estructura com és el cas del Tívoli o del Novetats.⁶⁵ Així doncs, en les dues darreres dècades del segle, a mesura que s'urbanitzava i s'ocupava definitivament la part central de l'Eixample, s'hi anaren establint nous centres d'oci.⁶⁶ Aquesta expansió teatral en el període de la Restauració no fou privativa de Barcelona. De fet, formava part d'una tendència comuna a tot l'Estat Espanyol, que incloïa tant les grans ciutats (Madrid, Barcelona, València) com les petites i que va tenir com a resultat una ratio altíssima de teatres per ciutadà, molt per sobre de França, Anglaterra o Alemanya.⁶⁷

Així doncs, per una banda, mentre els locals històrics del centre, el Principal i el Liceu, s'erigien com a fogars de l'alta burgesia barcelonina, centres operístics per excel·lència, i el Romea es mantenia com a bressol del teatre català, amb un públic relativament interclassista però amb força presència menestral, per una altra banda, els teatres de nova creació s'anaren especialitzant per a respondre a unes noves necessitats de consum molt més diversificades.⁶⁸

⁶⁵Vegeu Gallén, Enric: "Teatro y sociedad en la Barcelona modernista" dins Salaün, Serge; Ricci, Evelyne i Salgues, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 252-253.

⁶⁶Aquests nous teatres havien de substituir els locals d'esbarjo i els teatres d'estiu que havien poblat el Passeig de Gràcia a les dècades centrals del segle quan aquest encara era "una àmplia pista, vorejada de pedrissos amb roserars al respatller". Vegeu Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, p. 177-178.

⁶⁷Vegeu Salaün, Serge: "La sociabilidad en el teatro (1890-1915)", p. 135-136.

⁶⁸El Líric, per exemple, s'especialitzà en les funcions musicals i en els gèneres lírics. No endebades, aquest teatre acollí l'estrena absoluta de *Carmen* de Bizet a l'estat espanyol just després de la seva inauguració, el 2 d'agost de 1881. Vegeu Guardiet i Bergé, Montserrat: *El Teatre Líric de l'Eixample*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 2006, p. 184-187. Al seu torn, l'Eldorado o el Granvia ho feren: s'especialitzaren en el melodrama, la sarsuela i els "géneros chicos" i oferien espectacles a preus molt populars, generalment a cinquanta cèntims. Vegeu Termes, Josep i Abelló, Teresa: "Estructura i vida social" dins Sobrequés, Jaume (dir.): *Història de Barcelona, vol. VI*, Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1995, p. 180.

També cal tenir en compte el paper que jugà el teatre societari que, amb més o menys dificultats s'articulava d'una manera esporàdica o regular a les seus de les pròpies entitats i ocupava ocasionalment altres espais com el Teatre Asiàtic del Poble Sec o el Teatre Olimpo del barri de Santa Caterina. El problema d'aquestes manifestacions culturals i, sobretot, de la seva posterior anàlisi, potser rau en la seva relativa invisibilitat històrica que els ha condemnat fins fa ben poc a a una certa desatenció per part dels estudis acadèmics. Però s'ha de tenir en compte que aquest teatre, lluny de ser un teatre menor, tot i el seu caràcter reconegudament amateur, comptava amb elencs regulars, temporades completes i una vinculació molt més estreta del que pot semblar a simple vista amb els autors dramàtics i el circuit comercial. A més a més, a partir de la primera dècada del segle XX mostrarà una activitat creixent que el situarà en una posició privilegiada com a refugi del teatre català en els futurs anys de crisi.⁶⁹

Finalment, al marge del paper de les societats i de l'oposició entre la ciutat vella i la ciutat nova, en el darrer decenni del segle es va produir l'aparició d'un nou centre neuràlgic de l'oci entorn de l'Avinguda del Paral·lel i els seus carrers limítrofs, amb una variada oferta de tavernes, cafès, bars i envelats. De fet, una avançada d'aquest nou model d'oci havien estat els cabarets establerts a la part baixa de la Rambla, entre els quals podem esmentar el Palais de Fleurs, l'Alkàzar Español o l'Edén Concert.⁷⁰ La composició del Paral·lel es modificarà significativament amb poc temps.⁷¹ En el període inicial, el corresponent a 1890-1903, el Paral·lel encara era un espai liminal ple de barracons i tavernes on s'oferien preferentment espectacles de varietats i estava associat a un tipus de vida clarament marginal. En canvi, en el període que va entre 1903 i 1914 s'anà transformant i s'arribà a convertir en un autèntic centre d'oci, reclam per a tota la ciutat. Aquesta transformació es va notar no només en un canvi en els continguts

⁶⁹*De Tots Colors* l'any 1909 xifrava en dues-centes les societats en què es podien fer representacions teatrals. *De Tots Colors*, núm. 91, 01-X-1909, p. 610. Vegeu Martínez Grimalt, Joan Tomàs: *El teatre a les societats particulars de Barcelona durant els anys de la Primera Guerra Mundial (1914-1918): El CADCI i l'Ateneu Obrer del districte II*, Tesina de doctorat (director, Francesc Foguet i Boreu), UAB, 2010, p. 62-68. <http://ddd.uab.cat/record/63006>

⁷⁰Vegeu Gallén, Enric: "Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista" dins Sansano, Biel (ed.): *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*, Universitat d'Alacant, Alacant, 1997, p. 113-114.

⁷¹Per a més informació sobre l'evolució del Paral·lel durant aquest període vegeu Martori, Joan: "Els inicis del teatre al Paral·lel de Barcelona" dins Marcillas, Isabel i Santamaria, Núria (coords.): *Teatre breu: procediments, formes, contextos*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2013, p. 121-140; Albertí, Xavier i Molner, Eduard (dir.): *El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Diputació de Barcelona, Barcelona, 2012.

(revista, sarsuela, cuplet, cafè-concert), sinó també en la consolidació d'una composició social de públic molt més interclassista⁷² i en la construcció de teatres estables com el Teatre Circo Español (1892), el Teatre Nuevo (1901), l'Olympia (1901), l'Arnau (1903) o l'Apol·lo (1904), de tal manera que a 1905 ja eren nou.⁷³ El Paral·lel començà a disputar progressivament, en preu i en continguts, el protagonisme tant als teatres més populars com també als centres, ateneus i societats, l'hegemonia de l'oci entre les classes treballadores, amb una oferta assequible, diversificada i centralitzada. I és que, segons Serge Salaün, en el període comprès entre 1890 i 1915, a Europa, tot coincidint amb la crisi dels gèneres teatrals tradicionals, s'anà configurant un nou model de consum cultural molt més mercantilitzat i massiu, la màxima expressió del qual a l'estat espanyol, i potser a tot el vell continent, havia de ser el Paral·lel barceloní.⁷⁴ Una tipologia de consum cultural caracteritzada per una altíssima variabilitat de continguts i de gèneres, determinats per les modes i per la rendibilitat econòmica, que propiciava la coexistència en un mateix espai, simultàniament o successivament, d'espectacles tan diferents com ara circ, cinema, boxa, sarsuela, varietats, music-hall, melodrama, vodevil, cuplet o flamenc, entre d'altres. Josep Maria Francès a les seves memòries, tot fent referència a l'ambient del Paral·lel a 1905, il·lustra molt bé aquesta situació:

Como réplica al dramatismo de la situación política, la ciudad, por ser puerto de mar y cosmopolita, parece acentuar más y más sus devaneos colectivos. Por la calle se oye cantar a los ciegos y a los videntes el sobado estribillo:

Baldomera, Baldomera,
saca, saca la cadera...

que es parte principal de un entremés procaz, 'El ratón' que atrae mucho público. La Bella Chelito, con su clásica pulga y algunos atrevimientos multados por los gobernadores civiles, y que los públicos acceden a pagar a escote goza de mayor predicamiento que nunca [...] El Edén Concert y 'La Buena sombra', music-halls

⁷²Vegeu Gabriel, Pere: “Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d’entreguerres, 1918-1936”, p. 103-104.

⁷³Vegeu Salaün, Serge: “El Paralelo barcelonés (1894-1936)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21, núm. 3, 1996, p. 334.

⁷⁴Vegeu Salaün, Serge: “Cuplé y variedades (1890-1915)” dins Salaün, Serge; Ricci, Evelyne i Salgues, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 130-131.

de lujo, exhiben programas que hacen que los viejos cafés cantantes de linaje flamenco se parezcan a las representaciones sin mujeres de los Luises de Belén.⁷⁵

I Sagarra, a propòsit d'uns anys més tard, en referència a la composició social del Paral·lel deia:

La barraca que més freqüentàvem, per la ferocitat del seu públic, per la ferocitat del seu espectacle i per l'ínfim preu de les seves consumacions, era l'anomenat Teatre Gayarre. Des del prosceni d'aquell local, i per seixanta cèntims, un es podia sentir sultà d'enganyifa, vestit de peles de taronja i de teranyines inconfessables. Però la pornografia amb música de xotis o d'havanera no era pas el que tenia més eficàcia acadèmica, pels nostres pocs anys. Perquè la pornografia és sempre tronada, gastada, monòtona i vella com el món. La lliçó ens venia més aviat del públic. Allí es reunia una massa vociferadora i corejadora de les pitjors ignomínies, que seguia les tonades de l'escenari amb lletres inventades *ad hoc*. Aquelles lletres simplement bestials, i els bramuls que les acompanyaven, eren de vegades com una explosió de luxúria còsmica. Entre els proletaris de gorra i samarreta, els mariners i el personal del moll, s'hi veia sempre algun gitano vestit de senyor o algun personatge distingit, que hi anava d'amagatotis i es passava l'estona patint i donant ullades a tort i a dret. Però, la part més àcida dels espectadors, la constituïa un escamot de vells llibertins, aparentment pobres de solemnitat, encara que algun d'ells fruís d'una rendeta, i que ocupaven els primers rengles.⁷⁶

Com bé recull també la citació, l'ambient dominant al Paral·lel era més aviat de moralitat dubtosa, determinat pel paper de les artistes (cupletistes, ballarines, actrius, etc.), reclam comú de la majoria d'aquests establiments, del més sumptuós al més barroer, i que a través del galanteig, de la prostitució o del joc, pràctiques estretament vinculades al consum cultural mateix, configuraven una mateixa forma de sociabilitat, comuna i indissociable.⁷⁷ La irrupció d'aquest nou model de consum, en l'àmbit teatral, serà interpretada per l'univers "cultista" com un dels principals símptomes de l'anomenada "crisi de final de segle". És a dir, com la constatació d'una definitiva degeneració moral i artística de l'escena. Però és que el problema, com bé assenyala

⁷⁵Francès, Josep Maria: *Memorias de un cero a la izquierda*, Editorial Olimpo, Mèxic D.F., 1962, p. 187-188.

⁷⁶Sagarra, Josep Maria de: *Memòries, vol. II*, Edicions 3 i 4, València, 2004, p. 249-250.

⁷⁷Vegeu Salaün, Serge: "El Paralelo barcelonés (1894-1936)", p. 335.

Salaün, i és una constant que retrobarem, provenia més de la incapacitat (o desinterès) de les elits culturals per oferir una alternativa moderna i culta a la irrupció galopant del teatre comercial que a les pròpies condicions d'aquest nou model d'oci.⁷⁸

Aquest panorama determinarà una distribució dels gèneres teatrals i dels públics molt més diversificada, molt més “moderna” i, sobretot, en la qual les classes mitjanes i les classes treballadores tindran un paper cada vegada més destacat com a consumidores actives. De totes maneres, no hem d'oblidar que, tanmateix, una part del públic d'aquests espectacles, continuava essent principalment d'extracció burgesa i que la presència popular quedava relativament diluïda, almenys en aquest primer període, restringida als locals més barats o al galliner i a les galeries superiors als locals més sumptuosos, la qual cosa no impedia però, que les classes populars participessin igualment en el seu conjunt d'aquesta cultura teatral, a causa de la seva àmplia difusió oral a través d'altres instàncies: cafès, tavernes, músics de carrer, etc.⁷⁹ L'expansió definitiva d'aquest nou model d'oci comercial entre les classes populars, la vertadera creació d'una cultura de masses, haurà d'esperar a finals de la segona dècada del segle XX⁸⁰ i, així i tot, trobarà fortes resistències a causa d'una xarxa d'oci barrial fortament implantada i que cobria gairebé tots els nivells de la vida associativa.⁸¹

El teatre català: entre la crisi del Romea i la voluntat institucionalitzadora

Com hem comentat, l'inici de la dècada dels noranta suposà un punt d'inflexió destacat en l'evolució dels models teatrals i empresarials. Ara bé, en l'àmbit teatral català no tot eren flors i violes. El Romea, el coliseu històric del carrer de l'Hospital, es trobava en una situació si més no paradoxal: el seu principal actiu, Frederic Soler, alhora s'havia convertit en un llast artístic. Immers des de finals dels anys vuitanta en una crisi creativa,⁸² fruit de la pròpia incapacitat per renovar la seva proposta teatral,

⁷⁸Vegeu Salaün, Serge: “Cuplé y variedades”, p. 126-127.

⁷⁹Vegeu Salaün, Serge: “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, p. 138.

⁸⁰Per ampliar aquest tema vegeu Arévalo i Cortés, Just: *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002.

⁸¹Vegeu Oyón, José Luis de: *La quiebra de la ciudad popular: espacio urbano, inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerras, 1914-1936*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2008, p. 330-342.

⁸²Els símptomes d'esgotament ja havien quedat palesos a finals de la dècada dels vuitanta. En una àcida crònica, *La Esquella de la Torratxa*, en motiu de l'estrena d'*El monjo negre* de Frederic Soler deia: “¿Veritat qu'esperaven la meua opinió sobre l'estreno de *Lo monjo negre*? Donchs vegin, he decidit tancar-la en pany y clau, com prometo ferho en lo successiu ab moltas obras del Teatro catalá, mentres lo

crystal·litzada en el drama romàntic,⁸³ tot i els seus repetits èxits, havia anat esgotant els propis recursos. A més, havia de carregar amb la responsabilitat que, en bona mesura, la viabilitat del teatre depenia directament de la seva figura i del seu prestigi. Soler havia creat un teatre-empresa *ad hoc* en el qual, la nòmina restant d'obres i d'autors esdevenia totalment secundària, per no dir subsidiària, de la seva figura. Un altre dels símptomes d'esgotament del Romea, correlatiu a la crisi d'originalitat, era l'abundància de traduccions, especialment de melodrames francesos, que es feien passar per obres originals. Dos noms destacaren en aquesta activitat: Eduard Aulés i Antoni Ferrer i Codina,⁸⁴ aquest darrer, blasmat reiteradament per Josep Roca i Roca des de les pàgines de *La Esquella de la Torratxa*.⁸⁵ Per oposició a aquesta situació, només Guimerà representava una competència real, situació que ben aviat deixaria de ser una tibantor soterrada per convertir-se en un enfrontament obert.⁸⁶ Els esdeveniments es precipitaren arran de la cèlebre polèmica provocada per l'estrena de les obres *El monjo negre* de Frederic Soler i *Rei i monjo* d'Àngel Guimerà, amb mútues acusacions de plagi. Aquesta però, només fou la gota que feia vessar el got.⁸⁷ L'establiment de l'empresa de

teatro catalá no emprenga nous rumbos. Qué'n trauríam de repetir sempre lo mateix?". *La Esquella de la Torratxa*, núm. 569, 07-XII-1889, p. 778.

⁸³Soler no va dubtar en mostrar el seu menyspreu més absolut pel realisme i pel naturalisme en traspassar el debat els límits de la novel·la i penetrar en l'àmbit teatral: "Lo Realisme! Lo Naturalisme! Quantes voltes m'he parat en reflexionar lo injustament que, dant-li aquest títol, s'han calificat aquesta literatura i aquest Art que ara estan de moda! Doncs, què? És que per ventura només és natural i real lo repulsiu, lo asquerós i lo antipàtic? Existeixen només en lo món la covatxa immunda a on s'ajassen los gitanos, lo quarto dels mals endreços abambolinat de trenyines i habitat per rates que rosseguen baüls i estores podrides, i los tipos acangrenats del mendicant asquerós que només lo crostisser se li descobreix per entre els esquincalls de sa llànguida vestidura?" Vegeu Soler, Frederic: "Discurs llegit en la sessió inaugural del Centre Català per son autor lo President de dita Associació D..." citat a Bacardit, Ramon i Gibert, Miquel M.: *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, Institut del Teatre, Barcelona, 2003, p. 525-526.

⁸⁴Vegeu Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, p. 207-208.

⁸⁵I és que el cas de Ferrer i Codina fou prou escandalós. És per aquest motiu que *La Esquella* engegà una campanya de denúncia, per exemple, amb motiu de l'estrena de l'obra *La Suripanta*: "Sens dupte aquesta volta'l Sr Ferrer no s'ha contentat en girar del revés l'americana d'un altre, sino que'ha agafat tota una botiga de roba feta, y l'ha colocada, surgida y barrejada á son gust y plaher [...] Lo Sr. Ferrer y codina ha escullit d'aquí y d'allá havent fet una alfombra de retalls". *La Esquella de la Torratxa*, núm. 844, 15-III-1895, p. 167.

⁸⁶Vegeu Gallén, Enric (coord.): *Romea, 125 anys*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, p. 38-41.

⁸⁷Vegeu Foguet, Francesc: "Batalla de monjos". Notes sobre la polèmica entorn de *Rei i monjo* d'Àngel Guimerà i *El rei monjo* de Frederic Soler" dins Domingo, Josep M. i Gibert, Miquel M.: *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX (El Segle Romàntic)*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 2000, p. 133-154. No hem d'obviar tampoc altres elements de tensió, com el paper que havia jugat Guimerà en la creació de l'Associació d'Autors Catalans (1885), temptativa pionera per rompre l'hegemonia del Romea, o qüestions personals, amb un cert rerefons polític, com l'escissió de la

Salvador Mir al Teatre Novetats la temporada 1890-1891 significà la ruptura definitiva del monopoli del Romea en el teatre comercial català, però no només això, sinó també la constatació del final d'una època. La possibilitat real que els empresaris del Romea es decidissin pel teatre castellà a causa de la situació precària en què es començava a trobar l'empresa i l'esmentada dependència de la capacitat creativa de Frederic Soler, en entredit, foren dos dels factors que precipitaren la ruptura.⁸⁸ Així doncs, bona part dels principals noms de la companyia, recelosos del futur de l'empresa (Lleó Fontova, Teodor Bonaplata, Hermenegild Goula, Carme Parrenyo, etc.), juntament amb Guimerà, autèntic pal de paller de la iniciativa, es passaren a la nova empresa. Mentrestant, el Romea havia de viure temps difícils, coincidint amb la primera època de gestió de l'empresari Ramon Franqueza. I és que la progressiva decadència de Soler⁸⁹ i l'estancament del model teatral, propiciaren que l'escena del Romea restés vinculada a l'immobilisme i a la intranscendència.⁹⁰ Al Novetats, la companyia catalana, sota la direcció artística de Soler i Rovirosa i la direcció escènica d'Antoni Tutau, durà cinc temporades, fins a 1895. Al Novetats s'hi estrenaren moltes de les obres de Guimerà d'aquest període com *La boja*, *En Pólvora* o *Maria Rosa*, però també, per exemple, *Sogra i Nora* (1890), de Josep Pin i Soler, una de les primeres fites en la introducció del realisme al teatre català⁹¹ o *Senyors de paper!* (1892), de Pompeu Gener, obra que causà un gran escàndol.⁹²

Lliga de Catalunya (1887) del Centre Català d'Almirall, íntim amic de Soler. Vegeu Bacardit, Ramon: *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2009, p. 156.

⁸⁸Vegeu Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, p. 239-245.

⁸⁹Els atacs contra la seva persona i la seva obra se succeïren en aquest període, sobretot, des de les files de la incipient joventut modernista. Jaume Brossa, des de les pàgines de *L'Avenç*, a propòsit de l'estrena del poema dramàtic *Jesús*, s'acarnissava amb un Soler crepuscular que maldava per reinventar-se. Però Brossa, no només atacava a un Soler del qual ja parlava en pretèrit perfet, sinó també al públic que havia sustentat que, en plena connivència amb l'autor, havia sustentat el seu model de teatre: "Frederic Soler és la més definida individualisació de la poesia mediocre, accessible a la intel·ligència més tosca. És la més gran mostra de la facilitat incorrecta. Erraran llur camí intel·lectual els que vagin a cercar a les seves obres exemples de literatura sentida, expressiva, d'emoció en el fons i de bellesa en la forma [...] En Pitarra ha sigut el poeta de la menestralia. Ell ha divertit a dugues generacions de botiguers cànids, ciutadans honrats de Barcelona [...] L'èxit fenomenal d'en Soler sols me l'explico recordant la frase del meu amic Chamfort, espiritual moralista del segle XVIII: 'Lo que fa l'èxit d'alguns escriptors és la relació que hi ha entre la llur mediocritat d'idees i la del vulgo'." Brossa, Jaume: "Frederic Soler", *L'Avenç*, núm. 6 (segona època), 31-III-1893, p. 84-88 citat per Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Institut del Teatre, Barcelona, 2011, p. 394-396.

⁹⁰Vegeu Gallén, Enric (coord.): *Romea, 125 anys*, p. 40-41.

⁹¹En motiu de l'estrena de *Sogra i nora*, Yxart es felicitava que finalment la classe mitjana hagués pogut entrar com a actor de ple dret en un teatre català limitat a "las costumbres populares, o el drama idealista

Al marge de l'evolució de les empreses teatrals, un altre tema candent en l'agenda cultural foren els diversos intents d'institucionalització política del teatre en clau catalana,⁹³ en especial la creació d'un coliseu nacional, seguint l'exemple d'Irlanda o Noruega que possibilités la renovació en profunditat del repertori català i la seva homologació amb les principals escenes europees, amb el suport inestimable de l'elit política, foren temes reiteradament debatuts i que centraren bona part del debat teatral d'aquests dos decennis.⁹⁴ Una primera iniciativa en aquest sentit, fou l'encapçalada el 1897 per Àngel Guimerà, Josep Roca i Roca i Eduard Vidal i Valenciano. Els tres escriptors exposaren a l'Ajuntament de la capital catalana la seva preocupació per la difícil situació que travessava l'escena autòctona i sol·licitaren la protecció de les institucions públiques per a preservar el teatre català. Tot i la creació d'una comissió per estudiar el projecte i les múltiples declaracions de bones intencions, el projecte no prosperà. De bell nou, deu anys més tard, el debat es reprengué arran de l'enquesta sobre la possible creació d'un Teatre Municipal duta a terme pel regidor lligaire Lluís Duran i Ventosa. La iniciativa comptà amb la participació de noms il·lustres: altra vegada Àngel Guimerà, Adrià Gual, Joan Maragall, Josep Carner o Eugeni d'Ors, entre d'altres. Aquesta escomesa va deixar entreveure les diverses sensibilitats i creixents desavinences entre els “vells” modernistes i els “cadells” noucentistes, tant pel que fa a la ubicació física del futur teatre com, sobretot, en la futura funció que havia d'acomplir.⁹⁵ Ara bé, uns i altres plantejaven igualment la necessitat d'establir un mecanisme d'intervenció pública que garantís la creació d'un centre teatral de referència, amb una programació estable, de qualitat, juntament amb una escola d'actors (la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic el 1913 amb Adrià Gual al capdavant

y lírico de estirpe española”. Vegeu Yxart, Josep (edició a cura de Rosa Cabré): *José Yxart: crítica dispersa (1883-1893)*, Editorial Lumen, Barcelona, 1996, p. 256; Gallén, Enric: “Estudi introductori” dins Pin i Soler, Josep: *Teatre, I*, edició a cura d'Elisabet Velázquez, Arola Edicions, Tarragona, 2006, p. 9-36.

⁹² Vegeu Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, p. 240-242.

⁹³ Un recorregut complet per totes les temptatives institucionalitzadores des de 1890 fins a 1936 el podem trobar a Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, p. 209-294.

⁹⁴ Vegeu Gallén, Enric: “Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica”. Dins Aulet, Jaume, Foguet, Francesc i Santamaria, Núria (eds.): *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Punctum & GELCC, Lleida, 2006, p. 77-78.

⁹⁵ Vegeu Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, p. 42-46.

havia de satisfer aquesta demanda). Tanmateix, aquest debat plantejava una paradoxa: la mateixa classe social, la burgesia catalana que, com veurem s'havia resistit als intents de renovació teatral i que tan poc sensible s'havia mostrat, en conjunt, ja fos per distanciament ideològic, ja fos per manca d'interès,⁹⁶ al teatre del país, havia de ser la que havia de liderar, amb el projecte polític de la Lliga, des del poder municipal primer, i des de la Mancomunitat, més tard, modernitzar i situar en l'òrbita europea el teatre autòcton. Si més no, la voluntat institucionalitzadora romangué com un leitmotiv permanent en el debat teatral de les tres primeres dècades del segle XX sense que s'acabés concretant mai en cap projecte.⁹⁷

Un nou horitzó cultural i intel·lectual

En el cas de les pràctiques culturals i artístiques, cal remarcar, com ho ha fet a bastament Joan Lluís Marfany, l'adveniment i conceptualització d'una nova idea de modernitat forjada en el canvi de segle. Marfany ha posat l'accent en la transformació operada en les pautes de consum que adquiriren en aquell moment unes noves característiques molt vinculades a l'acceleració del canvi tecnològic i al paper que el consum havia de jugar en l'esfera de la vida privada. No endebades, bona part del discurs modernista, especialment el vinculat a sectors burgesos (Rusiñol, Casas, Maragall), perseguia aquest objectiu. Çò és, fer participar a la burgesia catalana, com diu Marfany, “una burgesia de costums morigerats, tronadets, de volada més aviat curta”⁹⁸ d'un procés d'adquisició de nous patrons de consum cultural i artístic que passaven per la sofisticació dels seus gustos i la culturalització dels seus costums. En poques paraules, fer-los participar d'un consum en clau ostentatòria, en una redefinició dels termes de l'oferta i la demanda. La dialèctica de l'art per l'art es revelava, més que

⁹⁶Vegeu Gallén, Enric: “Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica”, p. 78

⁹⁷Després seguiren altres propostes com la del dramaturg i també regidor per la UFNR, Ignasi Iglésias, el 1911, a l'Ajuntament de Barcelona perquè prengué la iniciativa en la construcció d'un Teatre Català, o la formulada pel Foment del Teatre Català i l'Associació Catalana d'Art Dramàtic, el 1915, altre cop a l'Ajuntament de Barcelona, per l'adquisició i reforma del vell Teatre Principal. També el 1915, altre cop Duran i Ventosa, liderà l'esmentada Associació Catalana d'Art Dramàtic en un nou embat a la recerca d'un coliseu pel teatre català. Finalment, a partir de 1917, com a president de la comissió de cultura de l'Ajuntament de Barcelona, reemprengué la vella idea de recuperar el Principal, que s'acabà desestimant en favor de la proposta de construcció d'un nou edifici a la Via Laietana. El projecte, després de molts entrebancs, fou presentat a concurs, però el cop d'estat de Primo de Rivera l'estroncava definitivament. Vegeu Curet, Francesc: *Història del teatre català*, p. 547-549.

⁹⁸Vegeu Marfany, Joan Lluís: “Burguesia, modernització cultural, catalanisme”, p. 27.

no pas com un debat estètic, com una construcció plena d'implicacions ideològiques, però, sobretot, econòmiques.

Síntomes clars d'aquest canvi, foren la revitalització dels oficis artístics, tot i que els modernistes rebutgessin aquesta categorització, o, en termes teòrics, el qüestionament del principi de la novetat per la novetat, el de reproducció i còpia, així com l'aferrissada vindicació del valor intrínsec de tot procés creatiu, preceptes molt en sintonia amb Ruskin, Morris i el preraphaelisme anglès,⁹⁹ per posar només alguns exemples. En general, no parlem més que d'un procés íntimament relacionat amb la integració general de la societat catalana, durant la dècada dels noranta del segle XIX, a una nova fase del capitalisme, molt vinculada amb la reconversió del model de producció, i per conseqüència de consum, especialment, del consum privat, que s'accelerará. És aquesta l'època dels grans magatzems, de la publicitat, de la moda, com a mecanisme estimulador de la demanda i, com veurem, molt especialment, de la transformació del lleure. És l'època del frontó, ben prest del futbol, del ciclisme, de les arts decoratives, dels inicis de l'automobilisme, de la il·luminació elèctrica, de la màquina de cosir i de la màquina d'escriure.¹⁰⁰

Tot aquest procés de sofisticació dels gustos i dels costums responia a l'atracció que generava un estil de vida molt més cosmopolita, pres dels referents europeus, en contraposició al provincialisme i, com en el cas de Milà, tot eludint el referent de la capital política pròpia i assumint, de facto, el lideratge cultural de l'estat.¹⁰¹ I és que, no endebades, en un acte mimètic, la intel·lectualitat modernista volia convertir Barcelona en "el París del migdia".¹⁰²

Aquest és un altre element que cal tenir també molt present: el de la configuració d'una intel·lectualitat com a tal, en un sentit ampli, autònoma, menys servil d'uns interessos partidistes i classistes i més preocupada del paper de l'art i de la societat. Una

⁹⁹Vegeu Sala, Teresa M.: "Les sensibilitats estètiques: de l'elitisme artístic al consumisme" dins Riquer, Borja de (dir.): *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans, vol. VII*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1996, p. 352-354.

¹⁰⁰Vegeu Marfany, Joan Lluís: "Modernisme i modernitat: artistes i burgesia" dins DA: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, p. 20-21.

¹⁰¹Vegeu Casassas, Jordi: "Intervenció de Jordi Casassas i Ymbert: La institucionalització de la cultura a la fi del segle XIX" dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol. II*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 440-446.

¹⁰²Vegeu Riquer, Borja de: "La societat catalana" dins DA: *El temps del modernisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1979/1980*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995, p. 32.

intel·lectualitat que s'emmirallava en aquests referents, només cal recordar el baptisme d'avantguarda que alguns (Casas, Rusiñol, Brossa) anaren a rebre a la capital del Sena, per contraposició a Espanya, sistemàticament blasmada i criticada. Paradoxalment, però, a causa de la diglòssia imperant (l'any 1895 a Barcelona només hi havia un diari en català per quinze en castellà), i de les anormalitats estructurals de la cultura catalana, tot i produir-se a escala europea un notable floriment dels oficis intel·lectuals (literatura, periodisme, expressions artístiques), a Catalunya, la professionalització i la visibilitat d'aquest col·lectiu, en general, no era possible, amb comptades excepcions, sinó a través del castellà.¹⁰³

A mesura que el modernisme es constituïa com a “moviment”, a les primeries de la darrera dècada del XIX, entorn de la revista *L'Avenç*, en la seva segona època, es va anar palesant que la pregonada regeneració social havia de provenir del món de la cultura, de les lletres, de les arts. En poques paraules, que ells mateixos, escriptors i artistes, eren l'encarnació de la modernitat i, com a estament, tenien una missió. El modernista reclamava un lloc específic per a si mateix i per al seu art. Això és, subvertir l'aristocràcia del diner per la de la intel·ligència. Però quin era el motor de tot aquest procés? Doncs, la idea mateixa de modernitat. Una idea en forma de mite que, així, en termes abstractes, gaudia d'un ampli consens social, ja que compartia el missatge llençat per la burgesia en el cas de l'Exposició Universal de 1888, com hem pogut veure.¹⁰⁴ La conseqüència immediata d'aquesta posició, que se superposava a la sensació de trobar-se en el final d'una etapa, tant pel caire que havien pres les lluites socials i el discurs polític d'una part de l'esquerra, com per la descoberta d'un món cultural nou, el que venia d'Europa, que se situava als antípodes de l'herència cultural autòctona, fou la creació d'una nova imatge de l'intel·lectual, identificat amb l'avantguarda, moral, social i cultural. La d'un individu portador d'uns valors i d'unes creences úniques, avançades, fins i tot, genials, al marge dels interessos creats, compromès només amb si mateix.¹⁰⁵ Aquesta imatgeria redemptorista, si bé molt present, tanmateix, no ens pot fer perdre la

¹⁰³Pensem, per exemple, en els casos de Miquel dels Sants Oliver, Jaume Brossa, Joan Maragall, Raimon Casellas o Gabriel Alomar, entre d'altres. Vegeu Berrio, Jordi i Saperas, Enric: *Els intel·lectuals, avui*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1993, p. 104-106.

¹⁰⁴Vegeu Castellanos, Jordi: “L'escriptor modernista i l'esfera del sagrat” dins Penyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, Lleida, 2007, p. 127-128.

¹⁰⁵Vegeu Castellanos, Jordi: “El modernisme: els intel·lectuals i la política” dins Panyella, Ramon; Marrugat, Jordi (ed.): *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, GELCC i L'Avenç, Barcelona, 2006, p. 165-166.

perspectiva de la limitada repercussió real, almenys en un sentit sincrònic, d'aquest perfil.¹⁰⁶

Un dels temes més recurrents en la bibliografia cultural del tombant de segle és l'espai de trobada entre anarquistes i modernistes que s'anà covant des de principis de la darrera dècada del XIX. Un espai de trobada fruit de la pròpia evolució de cadascun dels actors en joc. Per una banda, l'anarquisme català, després d'uns anys totalment vinculat a les lectures sindicalistes de la Primera Internacional, passava per una fase de retraïment intel·lectual, de desconexió de l'obrerisme estricte, que coincidia amb una recessió de l'anarcosindicalisme i de maximalisme teòric, en què el publicisme i la lluita per la consolidació d'una cultura autònoma basada en l'autodidactisme havien de tenir un paper central. En poques paraules, l'anarquisme havia perdut la seva rigidesa formal anterior per convertir-se en un moviment alliberament humà de caire cosmopolita. Foren els anys de *La Tramontana*, de *Ciència Social* i de *La Revista Blanca*. Per una altra banda, un sector de la joventut modernista, el més esquerranós, çò és, el que mantenia una actitud més messiànica i una dialèctica més bel·ligerant i hostil amb el pensament i l'estètica burgesos (Jaume Brossa, Ignasi Iglésias, Pompeu Fabra i Pere Coromines en els seus primers anys, en definitiva, alguns dels joves de *L'Avenç* que després formarien el grup Foc Nou),¹⁰⁷ trobà en els elements àcrates una alternativa possible a la cultura oficial i els festejà per tal d'incorporar-los a una lectura antitradicionalista i esquerrana del catalanisme.¹⁰⁸ Aquest espai de trobada entre militància revolucionària i joventut intel·lectual, però, no fou privatiu del cas català, sinó que responia més aviat a una dinàmica comuna generada a moltes altres ciutats europees en el tombant de segle. En el cas castellà, per exemple, ens remet a Miguel de

¹⁰⁶Com bé assenyalava Josep Maria Fradera en relació amb la visió històrica de l'intel·lectual: "La influència cultural que nosaltres observem verticalment, des del present vers passats que tractem de refer en la mesura del possible, s'exerceix sempre en un espai horitzontal i en una conjuntura precisa, en la qual aquella s'exhaureix sense rastre o es projecta més enllà a través de filiacions diverses (deixebles, idees-força, que deien al segle XIX, que quallen, prejudicis o prevencions ben establertes...). Fradera, Josep Maria: "L'intel·lectual abans de l'intel·lectual" dins Penyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, Lleida, 2007, p. 80.

¹⁰⁷La majoria d'estudis citen reiteradament el diaris de Pere Coromines per reconstruir-ne les seves passes. Tal vegada s'hauria de fer un treball més extens recollint altres fonts. Per exemple, les memòries de l'advocat Amadeu Hurtado. En aquestes, hi hem pogut detectar lleugeres incoherències respecte alguns aspectes del grup: lloc de reunió, persones que el formaven, activitats que desenvolupaven, etc. Vegeu Hurtado, Amadeu: *Quaranta anys d'advocat. Història del meu temps, 1894-1936*, Edicions 62, 2011, p. 91-93.

¹⁰⁸Vegeu Sabater, Jordi: "Llibertaris i modernistes: catalanisme progressista i anarquisme catalanista" dins DA: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, p. 35-36.

Unamuno, Pío Baroja o Azorín, només per citar tres noms, algun dels quals el trobem entre la nòmina de col·laboradors de *La Revista Blanca*.¹⁰⁹ Aquest fet, es traduïa en un marc intel·lectual de referències i d'experiències compartides, la preconització d'un nou món, autònom i liberal, al marge del clericalisme, el tradicionalisme i l'integritisme. L'admiració per autors com Henrik Ibsen, Lev Tolstoi o Friedrich Nietzsche, més enllà del tòpic, demostra la força de penetració d'una concepció individualista, vitalista i redemptorista de transformació la realitat. Ara bé, els límits d'aquesta entesa ràpidament es feren visibles. En primer lloc, l'atemptat del Liceu (1893), perpetrat per l'anarquista Santiago Salvador, deixà algunes víctimes més enllà de la platea. La repressió indiscriminada contra el moviment obrer es cobrà diverses víctimes mortals i centenars d'empresonats. La desaparició de *L'Avenç* a finals d'aquell mateix any palesava que les connexions més o menys explícites entre l'anarquisme i un sector del modernisme havien afectat la confiança dels subscriptors.¹¹⁰ De totes maneres, la fi de *L'Avenç* no només fou imputable a aquesta circumstància.¹¹¹

En segon lloc, l'atemptat del carrer dels Canvis Nous el 1896 i el posterior Procés de Montjuïc, en què Pere Coromines fou encausat, empresonat i torturat i que provocà l'exili de Jaume Brossa a París, marcaren un punt de no retorn. I és que, les relacions esmentades, foren fruit d'una lògica conjuntural, d'una aliança estratègica, això sí, fonamentada en un marc conceptual comú, el de la cultura política obrera i el de la cultura política liberal democràtica, posicions que compartien un mateix utilitatge teòric

¹⁰⁹Vegeu Bastons, Carles: "Miguel de Unamuno y los anarquistas catalanes", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 30, 1995. p. 51-60.

¹¹⁰Aquesta circumstància s'explica, a banda de la pròpia activitat dels redactors, pel fet que en a *L'Avenç* hi treballaven com a tipògrafs destacats anarquistes com Eudald Canibell o Felip Cortiella. Sembla que Michele Angiolillo, qui va atemptar contra Cánovas del Castillo el 1897, també hi havia treballat una temporada. Vegeu Epps, Bradley: "Entre l'art i la frenologia: Santiago Rusiñol i els anarquistes" dins Panyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, Lleida, 2007, p. 114-116.

¹¹¹Massó i Torrents dóna una versió completament diferent dels fets. Imputa el final de la revista a les diferències internes del grup, concretament entre ell i Casas Carbó i Jaume Brossa. Suposem que es refereix a l'article de Brossa "Fredric Soler", del mes de març de 1893, amb motiu de l'estrena de l'obra *Jesús*: "En Brossa, durant els anys 1892 i 1893 (darrer de *L'Avenç*), va donar el to a la nostra revista [...] Els seus articles eren sempre importants i ben construïts. Algunes vegades (poques) tenien bon començament, pel mig s'emmalaltien i fluïxaven en acabar. Recordo que en el darrer temps (1893), en què el desig de rebentada el corpenia, en va fer una de tan crua contra en Frederic Soler, que no li deixava gairebé res sencer. En *Pitarra* va venir a la redacció tan desolat, que en Casas i jo vàrem acordar suspendre *L'Avenç* en finir l'any, fent acabar llavors els *Espectres* i els textos". Massó i Torrents, Jaume: *Cinquanta anys de vida literària, 1883-1933*, Tipografia Emporium, Barcelona, 1934, p. 30-31.

i unes visions del món i de la història molt semblants.¹¹² De fet, bona part d'aquesta joventut intel·lectual provenia d'una sòlida cultura política republicana que havia evolucionat adoptant un cert "aire anarquitzant".¹¹³ La majoria d'aquests artistes i intel·lectuals, la tornaria a abraçar, un cop confirmat el distanciament, aquesta vegada enquadrats dins el republicanisme catalanista.¹¹⁴ Tot i això, en els primers anys del segle XX, encara no s'havien romput del tot els ponts¹¹⁵ i encara hi hagué alguns punts de trobada com el fulletó d'homenatge a Ibsen en motiu de la seva mort (1906) en què hi participaren personatges de les més diverses procedències: alguns dels grans noms del Modernisme (Joan Maragall, Adrià Gual, Ignasi Iglésias o Apelles Mestres), republicans de pro (Gabriel Alomar, Antoni Rovira i Virgili), joves intel·lectuals amarats d'esperit *fin de siècle* (Alfons Maseras, Jaume Aiguader, Joan Puig i Ferrer) i, fins i tot, alguns elements obertament anarquistes (Emili Guanyavents, Eudald Canibell i Felip Cortiella).¹¹⁶ Per acabar aquest repàs i, com a corol·lari d'aquest marc de referències compartit propi del tombant de segle, citem un fragment de les memòries d'Amadeu Hurtado, advocat, i un dels membres més destacats de la defensa en el Procés de Montjuïc:

¹¹²Vegeu Gabriel, Pere: "Sobre la cultura política popular i obrera a Catalunya al segle XIX. Algunes consideracions", p. 29.

¹¹³Claudi Ametlla, en les seves memòries, fent referència als elogis amb què rebé la premsa avançada l'Escola Moderna de Ferrer i Guàrdia diu, amb una certa ironia: "Tothom sap que en Ferrer és anarquista, però en aquests temps, ¿quin republicà no ho és una mica? O qui no ho ha estat?". Ametlla, Claudi: *Memòries polítiques, 1890-1917*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1963, p. 144.

¹¹⁴Sense anar més lluny, Ignasi Iglésias, provinent del món societatari barrial (participà en l'Ateneu Obrer de Sant Andreu, de caire reformista), fou membre fundador del Centre Nacionalista Republicà (1906) i, més tard, fou elegit regidor de l'Ajuntament de Barcelona i designat Tinent d'Alcalde pel districte de Sant Andreu per Esquerra Catalana, en les eleccions municipals de 1907 ajornades i convocades de manera extraordinària el maig de 1909. Vegeu Pallarès, Joan: "Ignasi Iglésias, esbòs biogràfic, a 125 anys del seu naixement", *Finestrelles*, num. 8, 1996, p. 28. Per la seva banda, Coromines, ja en els seus anys universitaris, estigué vinculat amb el Partit Republicà Centralista. Igualment, com en el cas d'Iglésias, evolucionà cap al republicanisme catalanista i participà també en les instàncies unitàries del catalanisme d'esquerra dels primers anys de segle XX. Pel que fa a l'evolució ideològica de Coromines vegeu Duarte, Àngel: "L'evolució ideològica de Pere Coromines en la crisi de fi de segle, 1893-1896" dins DA: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, p. 25-33 i Izquierdo, Santiago: *Pere Coromines, Afers*, Catarroja, 2001.

¹¹⁵Un exemple d'aquest fet és la constant insistència des de la revista *Avenir*, apareguda el 1905 a redós de les vetllades homònimes promogudes per Felip Cortiella, en fer una crida als intel·lectuals que havien estat companys de viatge perquè no abandonessin del tot el seu compromís polític i cultural i seguissin col·laborant en espais comuns. Vegeu Sabater, Jordi: "Llibertaris i modernistes: catalanisme progressista i anarquisme catalanista", p. 40.

¹¹⁶Vegeu DA: *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen*, sn, Barcelona, 1906.

Les més altes manifestacions de l'esperit seguien la mateixa trajectòria desorbitada i confusa, sol·licitades per totes les ànsies d'un temps tumultuós; però eren les expressions de l'individualisme científic o filosòfic les que tenien més adeptes, des de les doctrines d'un Spencer, liberal evolucionista, fins a les afirmacions fulgurants d'un Nietzsche, interpretades com una poètica estilització de la força de la voluntat, a l'hora que les edicions populars divulgaven entre les masses, com un evangeli de la revolta, les elucubracions melodramàtiques de Bakunin i de Kropotkin. La mateixa tendència inspirava la literatura més difusa, com eren mes vehemències eloqüents d'un Zola, o el misticisme dissolvent d'un Tolstoi.¹¹⁷

El tombant de segle, com hem vist, fou un breu, però intens, període d'activitat artística i intel·lectual i de profunds canvis polítics i socials. Una època de fascinació per la novetat, de neguit per la conflictivitat social, d'algunes ruptures, però també de moltes continuïtats. I fou, precisament, en l'àmbit de l'art i de la cultura i, per extensió, del teatre, on més es deixaren sentir aquestes constants i on s'expressaren amb més vehemència. El modernisme portà una idea de la creació gairebé intuïtiva, quasi mística, del vincle amb l'esfera del sagrat però també, al mateix temps, suposà una revisió de la vinculació entre l'artista i la societat i el seu compromís envers la col·lectivitat.

¹¹⁷Vegeu Hurtado, Amadeu: *Quaranta anys d'advocat. Història del meu temps, 1894-1936*, p. 28.

2. Debat d'idees en el teatre català del tombant de segle: conflicte social i estètic. Aproximació a una geografia ideològica del corpus

Fer una incursió en els debats d'idees que acompanyaren el teatre català en el tombant de segle ens ha de servir per provar l'interès i la vigència de què gaudiren certs conceptes teòrics vinculats amb el conflicte social i, al mateix temps, per comprendre que, darrere del debat estètic, hi podem detectar tot un discurs ideològic que, independentment de les famílies polítiques i de les filiacions partidistes, feia referència a un estat de coses present i real en el qual el “problema obrer” va anar agafant progressivament protagonisme en la literatura dramàtica al mateix temps que es desplegava el modernisme literari. Així doncs, el conflicte social va passar de ser un tema poc cultivat en els escenaris durant els primers anys del darrer decenni del segle XIX fins a esdevenir una autèntica moda intel·lectual. Un clixé teatral per als cadells modernistes i per als joves autors dramàtics que, entorn dels primers anys del nou segle, miraven de fer-se un lloc en l'escena catalana del moment.¹¹⁸ Ara bé, aquesta “moda” intel·lectual no fou privativa dels escriptors més militants i propers al moviment obrer organitzat, un Felip Cortiella o un Jaume Brossa, per posar només dos exemples, sinó que, com bé ens recorda Magí Sunyer, fou una circumstància transversal i excepcional que incorporà bona part dels creadors i literats que inclogué alguns pròcers modernistes tan allunyats de l'obrerisme com ara Joan Maragall, Raimon Casellas i Santiago Rusiñol.¹¹⁹

Aquest procés es desenvolupà paral·lelament a un intent de renovació del repertori dramàtic, en sintonia amb els nous models europeus vinculats al realisme i al simbolisme que feien fortuna als teatres alternatius i d'avantguarda parisencs (Ibsen, Hauptmann, Bjørnson, Maeterlink, Tolstoi, etc.) i que s'havien d'expandir per tota Europa.¹²⁰

En primer lloc, pel que fa més específicament a l'evolució del repertori teatral català, Enric Gallén ha posat l'accent en reiterades ocasions en el fet que durant tota la

¹¹⁸Això val, com veurem, tant pels autors a la recerca d'una veu pròpia a redós d'aquest nou paradigma, per exemple, Joan Puig i Ferrer o Joan Torrendell, com pels autors que hi participaren d'una manera més o menys circumstancial d'aquesta moda, com Josep Pous i Pagès. No endebades, Maria Àngels Bosch ha qualificat tota la producció dramàtica de Pous i Pagès anterior a 1911 com una “producció mimètica”. Vegeu Bosch, Maria Àngels: “Josep Pous i Pagès o l'experiència de la modernitat”, *Revista de Girona*, núm. 196, 1999, p. 55.

¹¹⁹Vegeu Sunyer, Magí: “Obrerisme i progrés en la literatura modernista catalana”, *Recerques*, núm. 25, 1992, p. 55.

¹²⁰Fem referència al Théâtre Libre d'Antoine, al Théâtre d'Art de Paul Fort o al Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, escenaris que representaven l'alternativa al teatre de consum massiu de bulevard. Vegeu Gallén, Enric: “Sobre el teatre modern europeu i la seva recepció a la premsa cultural catalana dels noranta” dins Giné, Marta i Hibbs, Solange (eds.): *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*, Peter Lang, Berna, 2010, p. 461.

darrera dècada del segle XIX, pràcticament fins al 1898, les produccions renovadores autòctones i la difusió del modern teatre estranger, tingueren una repercussió limitada, restringida i minoritària a casa nostra.¹²¹ Fou un procés lent i ple de dificultats. Només en alguns espais i en alguns ambients molt concrets de la geografia teatral de la ciutat, petits col·lectius fortament intel·lectualitzats, generalment efímers, com el Teatre Independent¹²² o la Compañía Libre de Declamación,¹²³ dugueren a terme temptatives renovadores. Però no passaren d'aquí: temptatives i prou. La difusió d'aquestes propostes per al gran públic i per al teatre comercial, especialment el fet en català, fou minsa. La recepció d'Ibsen i d'altres autors també es veié condicionada per les dinàmiques polítiques i socials, com l'atemptat del Liceu i el dels Canvis Nous que, com hem dit anteriorment, congelaren l'efímera comunió entre intel·lectuals, artistes modernistes i militància anarquista.¹²⁴ I és que el repertori català del tombant de segle, almenys fins al primer quinquenni del segle XX, estigué marcat per un cert conservadorisme formal. El treball de Jaume Aulet sobre l'anàlisi de la cartellera de 1898 aporta força dades en aquesta direcció. La data, tanmateix, és significativa, no només per la seva dimensió simbòlica, sinó també perquè és un any en què es produeixen dues fites que ens podrien indicar que s'opera un canvi radical en el si del teatre català: l'estrena de la primera obra d'Iglésias al Romea i la creació del Teatre Íntim d'Adrià Gual. Però en contra del que podríem pensar en un primer moment, Aulet detecta que les continuïtats són infinitament superiors a les ruptures. D'un total de 147 obres estrenades aquell any a Barcelona i comarques, temàticament, hi ha un predomini

¹²¹Vegeu Gallén, Enric: "Teatro y sociedad en la Barcelona modernista", p. 257-278.

¹²²El Teatre Independent, nascut com una derivació de la colla Foc Nou, tingué una vida molt curta. Fundat el 1896 per Ignasi Iglésias, Pere Coromines i Jaume Brossa, només realitzà una sola representació. Fou amb motiu de l'estrena en català d'*Espectres*, d'Henrik Ibsen, l'abril de 1896 al Teatre Olimpo, que comptà amb el concurs dels esmentats més algun altre nom destacat de l'escena com Elvira Fremont. La companyia es dissolgué arran de l'onada repressiva que seguí l'atemptat dels Canvis Nous, el 7 de juny d'aquell mateix any. El 1899, en alguns cercles degué córrer la brama que el Teatre Independent s'havia tornat a reunir. De fet, *Pèl i Ploma* es congratulava de la resurrecció d'una iniciativa que "en el mes d'Abril de 1896 va agafar un atac de catalepsia del que no ha sortit fins ara" i anunciava l'estrena de tres obres, *La muntanya*, d'Ignasi Iglésias, *Els sepulcres blancs*, de Jaume Brossa, i *Rosmersholm*, d'Henrik Ibsen. *Pèl i Ploma*, núm. 14, 02-IX-1899, p. 3.

¹²³La Compañía Libre de Declamación fou fundada el 1895 per Felip Cortiella. La seva finalitat era representar obres modernes autòctones i estrangeres que els teatres comercials no s'atrevien a estrenar. Féu diverses representacions d'obres de Teresa Claramunt, Henrik Ibsen i Pompeu Gener. També publicaren una revista titulada *Teatro Social. Boletín de la Compañía Libre de Declamación* (1896) de la qual en va aparèixer un únic exemplar datat el mes de maig. Vegeu Padullés, Xavier: "Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle XX", *Assaig de teatre*, núm. 50-51, 2006, p. 169.

¹²⁴Vegeu Gallén, Enric: "Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista", p. 111.

absolut del sàinet, del quadre de costums, de la comèdia lleugera i del melodrama d'arrel romàntica. A més, entre els principals autors, Aulet destaca, no els escriptors modernistes i els seus referents estrangers, sinó sobretot noms com Teodor Baró, Josep Asmarats o Conrad Colomer. És a dir, algunes de les principals plomes dels gèneres populars més típicament vuitcentistes. Com s'explica doncs la pervivència d'aquests models? El mateix Aulet fa referència al fet que una de les principals vies de difusió de la literatura teatral, les revistes i els fulletons, eren també uns dels principals promotors i defensors d'aquest teatre tan arrelat i popular.¹²⁵ Però existeixen molts altres condicionants. Al mateix temps, per exemple, cal no oblidar que, com també ens indica Marfany, el costumisme visqué una època daurada a finals del segle XIX i durant els primers anys del XX. Un element rellevant, no només indicatiu del propi temperament del modernisme,¹²⁶ sinó també del fet que era un gènere que probablement mai no havia perdut la seva bona salut (Santiago Rusiñol n'és un bon exemple). I és que la tradició dramàtica catalana, almenys des dels temps del Sexenni, s'havia construït entorn d'un paradigma amb unes característiques ben singulars i definides que limitaven el seu desenvolupament.¹²⁷ Al marge d'aquests condicionants històrics, tot un seguit de

¹²⁵Vegeu Aulet, Jaume: "El teatre català durant l'any 1898. Un incipient intent de modernització" dins DA: 1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 132-133.

¹²⁶Vegeu Marfany, Joan Lluís: "El modernisme desvirtuat (1899-1906)" dins Riquer, Martí de i Molas, Joaquim: *Història de la literatura catalana, vol. VIII*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 119-121.

¹²⁷Ramon Bacardit, sintetitza aquestes característiques en tres grans eixos: en primer lloc, destaca una temàtica i uns continguts obertament localistes, oposats a una dimensió cosmopolita. L'element principal que hauria contribuït a aquest retraïment temàtic hauria estat la situació de diglòssia cultural, juntament amb la voluntat col·lectiva de retrobament amb una història pròpia, més enllà de l'oficial història d'Espanya, entesa com a història de Castella. Així doncs, aquesta restricció hauria cristal·litzat en la predilecció pel costumisme i pels drames històrics d'arrel romàntica. En segon lloc, esmenta també l'ús persistent i obsessiu del vers, enfront de la prosa, procés fins a un cert punt lligat a l'anterior. I és que la identificació entre vers i teatre arribà a ser total, fins al punt que esdevingué gairebé vinculant. Aquest fet, però no era privatiu de l'escena catalana; la castellana també ho acusava, però amb altres matisos. En el cas català, però, hi havia afegit un fonament "identitari". L'ús del vers en el teatre català, fins i tot ben avançat el segle en obres d'ambientació contemporània i, encara més, amb el debat del realisme sobre la taula, no es podia entendre si no era com una aposta particularista que maldava per no perdre protagonisme i, sobretot, per satisfer un públic fidelitzat a partir d'una fórmula d'èxit. Finalment, en tercer lloc, hi havia l'element probablement més singular i, per tant, per dir-ho així, més anormal, que era el "monopoli" exercit per Frederic Soler, no només com a autor, sinó també i, sobretot, com a empresari del Romea. La seva omnipresència feia que els dos elements anteriorment descrits es convertissin en canònics i que la preocupació pel manteniment d'un públic específic s'acabés convertint en una arma de doble tall, ja que el teatre català, tornem-hi a insistir, no havia estat capaç de generar un consens social suficient, la qual cosa feia que la burgesia local, s'inclinés obertament per l'òpera o pel drama romàntic

dificultats “de present”, com ha deixat palès Enric Gallén, condicionaren el programa regenerador del repertori i del model teatral català engegat en aquest període.¹²⁸ En aquesta mateixa direcció, un altre exemple que cal considerar, tot i les característiques pròpies i especificitats que fan que sigui més difícil d'extrapolar-ne els resultats, és el cas del teatre societari. El repertori societari català, per bé que es va anar alimentant dels principals èxits comercials en català i d'algunes traduccions, encara a finals de la segona dècada del segle XX, conservava una base netament vuitcentista que, molt a poc a poc, s'aniria diluint.¹²⁹ Així doncs, en l'evolució del repertori teatral català del tombant de segle, tant en el professional com en l'amateur, podem dir que, a grans trets, hi convisqueren moltes pervivències i algunes tímides ruptures amb un notable predomini dels gèneres comercials i de la tradició del segle XIX.¹³⁰

El debat

En segon lloc, en paral·lel a l'evolució del repertori i de la integració d'aquests nous models teatrals, cal recuperar el tema amb el qual encapçalaven aquest capítol: el debat d'idees entorn del conflicte social i la seva vinculació amb la producció teatral. En aquesta revisió del debat, hem intentat recollir testimonis i punts de vista nous, juntament amb textos clàssics reiteradament citats pels estudis teatrals, amb la intenció de configurar una base teòrica i crítica suficient sobre la qual fonamentar, no només la

en castellà enlloc del menestral Romea. Vegeu Bacardit, Ramon: *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, p. 154-156.

¹²⁸Com bé enumera Enric Gallén aquestes dificultats passaven per la manca de capacitat institucionalitzadora pública del Teatre Català, per la resistència plantejada per part dels sectors socials burgesos a la modernització temàtica i formal de les obres i per les resistències trobades pels escriptors modernistes, sobretot des de la cohort noucentista, per fer el salt al Romea i a altres teatres comercials, tant en termes de professionalització com, sobretot, de reconeixement públic. Vegeu Gallén, Enric: “Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica”, p. 77-79; Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, p. 41-48.

¹²⁹Hem pogut constatar que en una data tan tardana com la de 1914, a l'Ateneu Obrer del districte II, les obres d'aquest tarannà suposaven més d'un 25% del total d'obres representades. Vegeu Martínez Grimalt, Joan Tomàs: *El teatre a les societats particulars de Barcelona durant els anys de la Primera Guerra Mundial (1914-1918): El CADCI i l'Ateneu Obrer del districte II*, p. 109-115.

¹³⁰Per explicar el reordenament operat en el tombant de segle i la superació del paradigma tardoromàntic, Xavier Fàbregas va destacar la importància del canvi generacional en els autors dramàtics, la mort d'alguns i la inactivitat d'altres. Vegeu Fàbregas, Xavier: *Aproximació a la història del teatre català modern*, Curial, Barcelona, 1972, p. 109. Al seu torn, Francesc Curet, amb la seva retòrica grandiloqüent i essencialista, feia referència a “un procés d'ordenació instintiva”. Vegeu Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, p. 335.

nostra tria temàtica, sinó també la cronològica. Per tal d'aconseguir-ho, hem volgut trobar un punt d'equilibri entre les dinàmiques internes i externes del teatre català en el tombant de segle i vincular-les a la irrupció i desplegament del modernisme com a moviment cultural i literari, en tant que superestrat ideològic entorn del qual giren bona part dels debats d'aquest període.

Podem citar com a punt de partida, no només dels debats en aquest sentit, sinó de la majoria dels debats dels anys noranta del segle XIX vinculats tant amb la institucionalització del teatre català com amb la seva renovació, els articles que Alexandre Cortada publicà a *L'Avenç* entre els anys 1892 i 1893. Ens referim a un conjunt de tres articles, reiteradament citats, titulats “El teatre a Barcelona”.¹³¹ En aquesta sèrie, Cortada denunciava el localisme i el tradicionalisme en què vivia immers el teatre autòcton. Així mateix, es mostrava molt crític amb els autors que dominaven l'escena i apostava per un teatre obert a la influència estrangera, especialment a la nòrdica (representada per Bjørnson, Strindberg i Ibsen), acompanyat de les obres dels “joves modernistes catalans”.¹³² Per assolir-ho, Cortada proposava emmirallar-se en els processos autònoms que havien seguit petites nacions com Hongria, Noruega o Holanda i emular-les per tal d'instaurar un “teatre català modern” que donés acollida a totes aquestes inquietuds i des d'on poder “anar propagant totes les grans reformes polítiques i socials, de les qu'el teatre modern s'ha fet el defensor i l'impulsador”.¹³³ Al marge de totes aquestes consideracions, però, el que volem destacar són les reflexions que Cortada feia entorn del realisme i de la seva necessària aplicació als models teatrals. No és gens estrany, doncs, que, en referir-se a les intencions del seu article parlés de “propaganda realista” i destaqués que el teatre anava, en aquest aspecte, una passa enrere respecte a les altres arts. La modernitat, per tant, per Cortada, residia a fer una aposta decidida en aquesta direcció. En conseqüència, el teatre que havia de venir havia de ser un “drama de la lluita: el qui presenta totes les qüestions socials i qu'intenta resoldre; el qui pinta les lluites que's realisen per a fer triomfar les noves idees [...] en fi,

¹³¹La “proclama” de Cortada, com s'ha fet coneguda, ha estat recollida en els principals estudis i a les principals antologies de textos sobre el modernisme com el tret de sortida de tot un conjunt de reflexions teòriques sobre l'evolució del teatre català. Vegeu Gallén, Enric: “La vida teatral fins a la Primera Guerra Mundial”, p. 386-390; Castellanos, Jordi (cur.): *El modernisme: selecció de textos*, Empúries, 1988, p. 327-334; Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, p. 104-106.

¹³²Cortada, Alexandre: “El teatre a Barcelona”, *L'Avenç*, núm. 9, X-1892, p. 280.

¹³³*Ibid.*, p. 281.

el drama i el teatre qu'a fragments i am diferents aspectes analisi i pinti tota la nostra epoca i totes les nostres classes socials".¹³⁴ Aquests dos punts, realisme i conflicte social, ens semblen especialment rellevants. No endebades, per Cortada i bona part de la jove generació de *L'Avenç*, regeneració cultural i regeneració política eren dues cares d'una mateixa moneda, dos problemes que calia encarar ensems.¹³⁵ El conflicte social, doncs, en tant que element necessàriament constituent de la realitat present, s'havia d'erigir com un dels principals trets d'identitat d'aquest nou teatre, com a quelcom inherent a la seva pròpia naturalesa. Molt poques setmanes després de la publicació dels primers articles de Cortada, un jove Ignasi Iglésias, molt influït pels plantejaments del grup de *L'Avenç*,¹³⁶ publicava a *Lo Teatro Regional* una sèrie de tres articles titulada "L'evolució teatral". En aquesta sèrie, Iglésias prenia el testimoni de Cortada i es lamentava, de bell nou, de la situació teatral de Catalunya: "Lo teatro de la nostra terra, tan exhuberant en sos principis, s'está morint per no dir que ja és mort".¹³⁷ Iglésias reivindicava, per oposició al paradigma romàntic, un teatre molt més ajustat a la realitat, que prescindís de la prosa i, el més important de tot, que inclogués tots els matisos de la realitat catalana, del camp a la ciutat i dels obrers als burgesos: "Fora dramas històrics, fora versos; pintém la societat tal com es, ab sos defectes i bellesas; sía'l teatro en lloc de la *escuela de las buenas costumbres*, com deyan los clàssichs, lo mirall de la humanitat, com dihém nosaltres".¹³⁸ Així doncs, se sumava a l'aposta pel realisme com a element renovador del llenguatge teatral¹³⁹ i com a ingredient imprescindible en favor d'una mirada més social de l'escena.¹⁴⁰ Ara bé, tots aquests elements estaven emmarcats

¹³⁴Cortada, Alexandre: "El teatre a Barcelona", *L'Avenç*, núm. 11, XI-1892, p. 327.

¹³⁵Vegeu Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, p. 104-105.

¹³⁶Vegeu Gallén, Enric: "Ignasi Iglésias" dins Riquer, Martí de i Molas, Joaquim: *Història de la literatura catalana, vol. VIII*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 395.

¹³⁷Iglésias, Ignasi: "L'evolució teatral", *Lo Teatro Regional*, núm. 45, 17-XII-1892, p. 1.

¹³⁸*Ibid.*, p. 1-2.

¹³⁹La proposta del realisme com a element de renovació teatral, evidentment, no era nova. De fet, des dels primers temps de *La Renaixença* ja s'havien succeït demandes i observacions en aquest mateix sentit. Vegeu Duran, Carlota: "Propostes de modernització del teatre català des de *La Renaixença* (1871-1905)", *Assaig de Teatre*, núm. 41, 2004, p. 141-162.

¹⁴⁰Alguns mesos abans d'aquests articles i, fins i tot abans de la proclama de Cortada a *L'Avenç*, Iglésias ja havia reclamat des de les pàgines de *Lo Teatro Regional* en un article titulat "Nostres institucions" una major implicació dels sectors catalanistes en l'anomenada "qüestió obrera": "Las nostras institucions no son políticas conforme durian d'esser. Ab una vetllada literària més ó menos agradable, se contentan molts catalanistas [...] Avui que tant dona que dir la cuestió social per exemple, en los centres catalanistas, deurian donarse conferencias, buscant la incògnita d'aquesta tant manosejada ecuació, simpatisant amb la

en un moviment regenerador més ampli definit per una actitud crítica i analítica deutora de la resta d'àmbits artístics i del coneixement:

L'esperit del modern progrés influïx en totes las manifestacions de la activitat individual, emmotllantho tot á las vritats per ell descubertas. Lo Teatro, mal que pesi á n'els que no comprenen tota la importància social que té, també's commou al impuls regenerador de las ideas novas, y veu caure á trossos corcat y podrit lo seu antich convencionalisme, per renaixer ab una vida nova al calor de las vritats sociològicas y antropològicas qu'ho governan tot.¹⁴¹

Iglésias, amb aquestes afirmacions, combregava amb moltes de les idees i dels conceptes llançats per Cortada i amplificava la seva proclama.

No és casual que aquestes dues sèries d'articles coincidissin en el temps amb la primera gran onada de difusió d'Ibsen, a redós de l'estrena d'*Un enemigo del pueblo* (1893) al Novetats¹⁴² i de les tournées de les companyies franceses i italianes a Barcelona que l'acabaven d'incorporar al repertori.¹⁴³ Ibsen va ser valorat pels intel·lectuals del modernisme com un element clau per a la renovació formal i temàtica del teatre, per allò modern i innovador de la seva obra, tant en l'àmbit de la psicologia dels personatges, sobretot pel seu rerefons moral,¹⁴⁴ com en l'àmbit de la complexitat social de les situacions plantejades.¹⁴⁵ Ibsen s'havia de convertir en un ídol, en una

massa obrera, no ab la gent de lletras solzament". Iglésias, Ignasi: "Nostres institucions", *Lo Teatro Regional*, núm. 37, 22-X-1892, p.1.

¹⁴¹Iglésias, Ignasi: "L'evolució teatral", *Lo Teatro Regional*, núm. 49, 14-I-1893, p. 1.

¹⁴²La traducció fou a càrrec de Carles Costa i Josep Maria Jordà. Pel que fa a la recepció que merequé l'obra entre els ambients obrers i llibertaris vegeu Duarte, Àngel: *Pere Coromines: del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1988, p. 103-106.

¹⁴³Vegeu Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, p. 22.

¹⁴⁴Pompeu Gener, en motiu de la reestrena de *Senyors de paper!* (1902), va publicar l'obra amb l'Editorial Joventut. En el pròleg, destacava la dimensió moral del seu drama, homologable, en aquest aspecte, als d'Ibsen: "Nostre drama, com els d'en Renan i com els d'Ibsen, no és un drama pres en els actes de la vida, per més que els seus tipus siguin observats del natural, sinó un drama de la vida, és a dir, que ell sintetitza un dels drames de l'existència humana, una de les situacions més generals de la lluita per l'existència: la intel·ligència superior, la intel·ligència creadora que preveu l'esdevenir enfront dels homes del moment o del diner [...] El nostre drama és un drama filosòfic social, sense que siga un drama á tesis. Es un drama moral, o millor dit, moralitzador". Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, Editorial Joventut, Barcelona, 1902, p. 2-20.

¹⁴⁵Vegeu Siguan, Marisa: *La recepció de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 46.

icona, en un referent intel·lectual i polític per a tota una generació.¹⁴⁶ El seu ascendent, s'explicava, no només per la seva proposta de renovació del llenguatge teatral, sinó també pel seu missatge individualista i regeneracionista, que podia ser interpretat en positiu per diversos grups i classes socials. Així, tant una part de la burgesia,¹⁴⁷ com l'anarquisme més intel·lectual i cosmopolita,¹⁴⁸ havien d'abraçar Ibsen com a referent ineludible d'un canvi de cicle. L'impacte d'Ibsen, a més, facilità l'impuls, a principis de la dècada de la primera onada de teatre social a Barcelona,¹⁴⁹ una “moda” que no sempre va estar vehiculada per qüestions ideològiques, sinó també econòmiques i comercials.¹⁵⁰ Entre els autors catalans, un dels primers que incorporà sense complexos la influència ibseniana fou, precisament, Ignasi Iglésias. En el teatre Granvia, aleshores també anomenat Calvo-Vico, de la mà d'Antoni Tutau, Iglésias estrenà les seves primeres obres professionals, després d'haver treballat un temps a Sant Andreu amb grups d'aficionats. A partir d'aquest moment, l'adhesió d'Iglésias als postulats ibsenians progressivament s'accentuà i, probablement, degué ser un dels motius que el feren sortir

¹⁴⁶Com diu Joan-Lluís Marfany, Ibsen era: “El símbol del modernisme químicament pur i d'aquest art social en el qual la ideologia radical s'aliava a l'avantguarda literària”. Marfany, Joan-Lluís: *Cultura i societat: els inicis del modernisme a Catalunya*, Tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1982, p. 88.

¹⁴⁷Tant Maragall com Yxart ja s'havien anticipat a la popularització i divulgació del dramaturg noruec, i ja n'havien apuntat el seu caràcter renovador, tot i que no precisament des d'una perspectiva revolucionària. Vegeu Duarte, Àngel: *Pere Corominas: del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896)*, p. 99- 100. I és que Ibsen no només va tenir una lectura socialitzant i revolucionària, sinó també burgesa i elitista. Com bé reconeix Jesús Rubio Jiménez, si bé una part de la burgesia catalana el va rebutjar, a una altra part li interessava la seva concepció del govern de l'aristocràcia intel·lectual. Vegeu Rubio Jiménez, Jesús: *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, p. 56.

¹⁴⁸Vegeu Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 45.

¹⁴⁹Ho exemplifica molt bé Jordi Castellanos en aquest fragment: “L'estrena, el 1893, d'*Un enemigo del pueblo*, d'Ibsen, va posar de moda, sobtadament, el 'teatre social', bàsicament perquè el conflicte social era al carrer (sobretot a partir del primer de maig del 1890, i pels atemptats anarquistes) i perquè l'empresari que l'havia estrenat, Antoni Tutau, hi veia possibilitats de negoci [...] Tutau va estrenar a Ignasi Iglésias, un parell d'obres intranscendents que passaven entre obrers. Però també en va estrenar del mateix Iglésias, *L'argolla*, la primera peça d'imitació ibseniana de la península, no conservada. Es programen moltes obres i se n'estrenen algunes: d'Ibsen, *Nora*, per l'Antoni Tutau, el 1893, i *Espectres*, per un grup d'aficionats, el 1894; de Bjørnson, *Una quiebra*, el 1894; i es discuteix sobre Hauptmann: *Els teixidors* i *Ànimes solitàries*, dues peces que han estat prohibides a París. La moda acaba sobtadament per la por que genera la bomba del carrer de Canvis Nous. El problema social deixa de ser negoci”. Vegeu Castellanos, Jordi: “La mirada social dels escriptors en els anys del Modernisme”, p. 166-167.

¹⁵⁰L'exemple més clar és la iniciativa citada de la companyia d'Antoni Tutau al Granvia, una aposta comercial híbrida que se situava en “els límits entre una trama melodramàtica d'ambientació obrera i un drama social”, uns límits que, tanmateix, “en el sentit ampli no eren gaire precisos”. Vegeu Bacardit, Ramon: “Correspondència d'Ignasi Iglésias i Ramon Franqueza: 1899-1909 (I)”, *Finestrelles*, núm. 6, 1994, p. 35. Sembla que aquesta mateixa tendència també la podem trobar en els orígens del teatre social castellà. Vegeu Fernández Insue, Antonio: “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”, *Monteagudo*, núm. 2, 1997, p. 16-17.

de la redacció de *Lo Teatro Regional*.¹⁵¹ A l'abril de 1894, amb Iglésias ja fora de la revista, Joan Bru de Sanclement, director del setmanari, li dedicava una dura crítica amb motiu de la recent estrena del seu drama *L'argolla* al Granvia. Bru de Sanclement destacava la bona acollida per part de la premsa que havien tingut les obres anteriors d'Iglésias estrenades en aquest teatre, concretament *L'àngel de fang*,¹⁵² *L'escorçó* i *La cançó nova*, i ell mateix en feia una valoració positiva. En canvi, acusava *L'Argolla* de ser una obra de més baixa qualitat, feta a l'ombra d'Ibsen i sotmesa a la dictadura de la moda i de la novetat:

Las corrents modernistas han entusiasmado al señor Iglésias y copiando de Ibsen la manera de fer, nos ha presentado un drama ab estructura nova, pero sense contenir cap de las bellas que l'inteligent admira en las obras que avuy se disputan lo triomf en las taulas dels primers teatros d'Europa. Y enllohernan per la forma, creyent dominar lo nou método, s'ha cregut igualment poseedor del fondo filosófic y renovador que há la forma debia escáurelhi, cayent en un error sensible. Aixís es que *L'Argolla* presenta faltas no comesas en altres dramas, no conservant del recort de las facultats del autor mes que lo mohiment escénic que havia donat probas de saber manejar. Lo sr Iglésias, tentat per lo realisme y lo simbolisme de que vol impregnar la téssis y plan de la obra, pert fins la noció del perfilament dels personajes.¹⁵³

I és que el director de *Lo Teatro Regional*, des d'una perspectiva formalment conservadora, era un dels molts que no veien amb gaire bons ulls la influència de l'autor noruec sobre les noves generacions d'autors teatrals. En va tornar a deixar constància uns quants mesos després, en un nou article en el qual atacava directament Ibsen i l'acusava d'autor incompreensible i, el que és més sorprenent, de detractor del

¹⁵¹S'hi mantingué lligat almenys fins a principis de 1894. De fet, en el primer número de febrer d'aquell any, la publicació es feia ressò de la darrera estrena de l'autor al Granvia, el quadre de costums *La cançó nova*, però s'abstenia d'emetre cap judici crític per la vinculació de l'autor amb el projecte: "Per las íntimas relaciones que uneix al autor de aquesta producció ab aquesta Reducció, no creyém esser de nosaltres los indicats á emetrem mes detallat judici, fent constar sols com á deber de cronista que aquesta obra ha sigut altre triomf pera lo Sr. Iglesias que tant bona entrada ha fet en lo temple del art dramátich". Ximeno, J.: "La cansó nova", *Lo Teatro Regional*, núm. 104, 03-II-1894, p. 41.

¹⁵²*La Esquella* la va catalogar com a melodrama "basat en un episodi de la candent qüestió social". *La Esquella de la Torratxa*, núm. 678, 08-I-1892, p. 11.

¹⁵³Bru de Sanclement, Joan: "L'Argolla", *Lo Teatro Regional*, núm. 114, 14-IV-1894, p. 121-122.

realisme.¹⁵⁴ Aquesta acusació, però, no era exclusiva del Bru de Sanclement. Bona part de les males crítiques cap a Ibsen, sobretot les provinents dels àmbits més conservadors i benpensants (*La Vanguardia, Diario de Barcelona*), coincidien amb l'acusació de manca de realisme en els seus plantejaments, tant pel que fa a l'idealisme excessiu, com pel que fa a la sublimació dels personatges, juntament amb altres acusacions com la d'autor antisocial, pessimista antropològic o provocador.¹⁵⁵

La irrupció d'Ibsen, però, no només tingué conseqüències pel que fa a especulacions estètiques i conceptualitzacions filosòfiques i polítiques,¹⁵⁶ sinó també en l'àmbit de la semàntica teatral. I aquest és un factor que ens interessa destacar. És en aquest precís moment en què fa fortuna una nova terminologia per referir-se a les obres ibsenianes o d'inspiració ibseniana.¹⁵⁷ Certes etiquetes fins aleshores inèdites, que tenien

¹⁵⁴“Lo temps avansa y lo deliri de novetat s'apodera de todas las inteligencias, s'apren lo teatro y lo llibre com á camp hont se explanan y lluitan las ideas de concepció més eterogénea y al realisme, apenas implantat, vé á enderrocar lo simbolisme, lo terrorisme y lo misticisme ab tal varietat de matissos, que cada nou autor se proclama un mestre y cada mestre, al reunir una dotzena de deixebles, se presenta ja com redemptor de la humanitat plantejant tésis qu'ell ne diu problemas pero problemas que pera ser tals los falta la condició de solució, puig que no més tenen la de enunciat plantejament é incògnita. L'home que sens dupte més ha revolucionat en aquest sentit, és Ibsen, d'ell pot dir-se que és lo símbol d'infininat de teorías que ningú compren y que l'afany dels innovadors accepta i proclama de bondat superior. La realitat, la verossimilitut, ni tan sisquera lo humá, cal buscarse en las obras del gran escriptor noruech, y sense reunir tals condicions, sols s'explica que hagin obtingut senyalats triomfs per la nota d'estranyesa que en ella domina”. Bru de Sanclement, Joan: “Enrich Ibsen”, *Lo Teatro Regional*, núm. 153, 12-I-1895, p. 9-10.

¹⁵⁵Vegeu Siguan, Marisa: *La recepció de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 47-52.

¹⁵⁶Sobre les valoracions que la historiografia ha fet de la dimensió política d'Ibsen, Xavier Fàbregas, per exemple, cita Ibsen com a difusor de l'anarquisme intel·lectual en l'àmbit europeu. Aquesta perspectiva, força repetida en d'altres autors, com és el cas d'Antonio Castellón, probablement respon més a un tòpic històric que a una realitat concreta. Ja que, si bé és cert que Ibsen arribà a tenir un lloc preferent en les biblioteques àcrates i lliurepensadores i, en conjunt, en totes aquelles alimentades per la cultura progressista i liberal democràtica de finals de segle, no ho fou tant per la seva condició i concepció estrictament política, sinó més aviat pel seu discurs sobre les contradiccions de la moral burgesa i pel seu profund sentit del jo i de l'individu. Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, Edicions 62, Barcelona, 1969, p. 181; Castellón, Antonio: *El teatro cómo instrumento político en España, 1895-1914*, p. 40-43.

¹⁵⁷Marisa Siguan, en un exercici de síntesi, enumera les característiques pròpies de l'anomenat teatre ibsenià. Vegem la seva definició: “En un principio los 'ingredientes' de esta definición vienen a ser los siguientes: en primer lugar el interés por nuevas temáticas (de drama interno y familiar, de lucha de pasiones, de problemas sociales), y el hecho de que el planteamiento de estos temas resulte más o menos revulsivo, cuestionando convenciones morales o sociales y planteando una tesis. La lectura es claramente de denuncia [...] como ibseniana se considera también la exposición de pensamientos filosóficos en una obra, la presencia en ella de personajes pensativos, complejos y algo vagos, misteriosos [...] Formalmente las obras 'ibsenianas' acusan las siguientes características: en primer lugar, la falta de acción, o el planteamiento de una acción insignificante; la acción es interna, el drama muestra la lucha de ideas, de pasiones o de sentimientos. Es decir: falta intriga [...] Por último también los finales trágicos se

a veure, entre altres coses, amb la presència més o menys explícita del conflicte social en escena i en la seva consideració positiva com a material teatral. Parlem de conceptes com “teatre ibsenià”, “teatre social”, “teatre sociològic”¹⁵⁸ o, sobretot, “teatre d’idees”,¹⁵⁹ els quals es començaren a manejar amb freqüència entre la crítica i els autors fins a integrar-se completament en el thesaurus teatral. Aquestes etiquetes feien referència, moltes vegades, tot i els múltiples matisos, a un mateixa idea comuna: un nou teatre molt més vinculat amb la realitat i amb les seves problemàtiques, especialment les de naturalesa social.¹⁶⁰ Yxart, ja el 1894,¹⁶¹ va ser el primer en identificar l’obra ibseniana amb el teatre d’idees i en va destacar l’ampla volada dels conflictes que plantejava, tant en termes filosòfics com morals.¹⁶² Pel que fa a la cronologia estricta de la penetració dels plantejaments i models ibsenians, Marisa Siguan, situa el moment exacte del canvi de segle¹⁶³ com el moment de més gran

consideran ibsenianos, o más ampliamente hijos de la influencia de los 'hombres del Norte'”. Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 203-205.

¹⁵⁸Segons Marisa Siguan la diferència substancial entre teatre d’idees i teatre sociològic és el grau de virulència amb què es fan els plantejaments i la naturalesa, estrictament social, o també íntima, dels conflictes. *Íbid.*, p. 119.

¹⁵⁹Enric Gallén defineix el teatre d’idees de la següent manera: “Un model teatral que, bastit sobre una acció i un llenguatge realistes, es caracteritzà, a grans trets, pel seu caràcter analític; per l’impacte social i polític d’uns drames que, interioritzats per personatges masculins o femenins clarament diferenciats i individualitzats, vehiculaven, a parer de determinada crítica, tesis revulsives des del punt de vista moral, filosòfic i ideològic, per al conjunt de la societat del seu temps”. Gallén, Enric: “La vida teatral fins a la Primera Guerra Mundial”, p. 387. Per la seva banda, Antoine Vitez, amb un llenguatge poètic i evocatiu, per definir-lo, contraposa el teatre d’idees al teatre de tesi: “Je découvrais le théâtre des idées. L’auteur ne dit point son avis, tout au contraire du théâtre à thèse; non, il fait parler les Idées comme des êtres humains, comme si elles avaient un corps”. Vitez, Antoine: *Théâtre des idées*, Gallimard, París, 1991, p. 13.

¹⁶⁰Tanmateix, cal no oblidar, tal com recorda Magí Sunyer en referència a l’obra ibseniana: “Aquest teatre no es refereix forçosament a l’alliberament de l’obrer, sinó que, a partir del principi de l’assoliment de la llibertat i la força de voluntat de la persona, arriba a l’esbós i l’anunci d’una societat futura en que canviaran totes les estructures fonamentals”. Sunyer, Magí: “Obrerisme i progrés en la literatura modernista catalana”, p. 58.

¹⁶¹En una data tan primerenca com la de 1879, gairebé quinze anys abans de les primeres representacions d’Ibsen a Barcelona, Yxart ja feia aquestes consideracions: “Lo poble català no és artista a la manera dels pobles meridionals d’acalorada fantasia i cor impressionable, sinó al modo de les races del Nord. En la manifestació artística popular tendeix als sentiments íntims, individuals, de sòbria i concreta expressió, de sabor aspre i melancòlic”. Vegeu Yxart, Josep (a cura de Jordi Castellanos): *Entorn de la literatura catalana de la restauració*, Edicions 62, Barcelona, 1980, p. 47.

¹⁶²Vegeu Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, p. 75-76.

¹⁶³Al seu torn, Carlos Serrano, en fer la cronologia fundacional del “teatro obrero” espanyol, situa el punt de partida, entre 1895 i 1905, tot prenent com a referència les estrenes ressenyades per *El Socialista* en motiu de la festa del Primer de Maig i, sobretot, l’estrena del *Juan José* de Dicenta. Vegeu Serrano, Carlos: “Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX”, p. 265.

normalització i acceptació d'aquest teatre, especialment recolzat per l'aparició i profusió més o menys general d'obres autòctones (les de Joan Puig i Ferrer, Josep Pous i Pagès, Joan Torrendell, etc.) que resseguien aquests patrons, genèricament identificades amb el “teatre d'idees”. Tanmateix, aquest moment de màxim esplendor i proliferació dels models ibsenians serà breu i durarà, més o menys, fins a la mort del mateix Ibsen, devers el 1905.¹⁶⁴ Són els anys de les Vetllades Avenir, promogudes per Felip Cortiella¹⁶⁵ i els de la consolidació d'Iglésias com a dramaturg d'èxit.¹⁶⁶ I són els anys també en què, precisament, el concepte mateix de teatre d'idees i el seu ús i abús¹⁶⁷ centraran una part de les controvèrsies i dels debats teatrals, especialment entre la crítica especialitzada. La trivialització dels conflictes socials, la manca de realisme d'alguns dels plantejaments, la imitació o plagi d'arguments i, fins i tot, de personatges, seran algunes de les qüestions més comentades. Les acusacions, curiosament, però, no procediran majoritàriament dels detractors d'Ibsen, sinó d'aquells que en voldran

¹⁶⁴Vegeu Siguan, Marisa: *La recepció de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 76-79.

¹⁶⁵Les Vetllades Avenir se celebraren de manera discontinua a diversos teatres de Barcelona des del desembre de 1904 fins a l'octubre de 1907. El projecte fou promogut per Felip Cortiella després de la temptativa poc reeixida del Centre Fraternal de Cultura. En aquest nou projecte hi col·laboraren alguns dels participants en l'anterior contesa. El 1905, amb els beneficis obtinguts amb les primeres representacions es publicà un periòdic homònim, *Avenir*, del qual just en sortiren cinc números. L'agrupació Avenir, que promovia les vetllades, es definia per una vocació didàctica i propagandista entre els medis obrers dels ideals anarquistes encarnats en una nova cultural teatral i militant. Vegeu Padullés, Xavier: “Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle XX”, p. 174-175.

¹⁶⁶Iglésias no va estrenar la seva primera obra al Romea fins al 1898, però ben aviat, amb obres com *El Cor del Poble* (1902) i *Els Vells* (1903) es guanyà el favor del públic i de la crítica. De fet, *Els Vells* va estar més de dos mesos en cartell i va recollir elogis a tort i a dret. Com a exemple d'aquesta excel·lent recepció trobem l'edició d'un llibret especial per part del Romea titulat “Judici crítich de la premsa diària de Barcelona sobre l'hermós drama els vells estrenat en lo Teatre Romea Català” que incloïa crítiques favorables de tots els diaris de la ciutat (*Diario de Barcelona, La Vanguardia, El Liberal, El Diluvio, La Publicidad, La Renaixença, La Veu de Catalunya, El Noticiero Universal, Las Noticias, Diario del Comercio, La Dinastía, El Heraldo* i *La Esquella de la Torratxa*). Vegeu *Judici crítich de la premsa diària de Barcelona sobre l'hermós drama els vells estrenat en lo Teatre Romea Català*, sn, Barcelona, 1903. L'any 1906, segons les dades aportades per la revista *La Escena Catalana*, Iglésias ja havia estat l'autor més representat a Catalunya aquell any. Del total de 791 representacions comptabilitzades, Iglésias encapçalava la llista amb 50 representacions, empatat amb Frederic Soler i amb un cert avantatge sobre Guimerà (40). A més, la majoria d'aquestes representacions havien estat en el circuit d'aficionat i no en el circuit comercial. “Nostre balans”, *La Escena Catalana*, núm. 14, 05-I-1907, p. 2.

¹⁶⁷D'aquest abús de la moda ibseniana en el tombant de segle se'n feia ressò en termes despectius Josep Maria de Sucre en les seves memòries: “El teatro que se ha llamado de ideas ha sido importado por ingenuos 'snobs' de la sociología o por circunstancias militantes obreristas que a través de estas obras ha expresado lo que en el fondo no era más que un espejismo de sus sentimientos. A lo sumo, el obrerismo militante, para celebrar el Primero de Mayo, ha hecho representar en el Paralelo *Los Malos Pastores* de Octave Mirbeau, que no es precisamente una obra cumbre del teatro francés”. Vegeu Sucre, Josep Maria de: *Memorias, vol. II*, Editorial Barna, Barcelona, 1963, p. 75-76.

preservar llur llegat i l'essència. El mes de febrer de 1903 Josep Piula, *alter ego* de Josep Pous i Pagès a *Catalunya Artística*, amb motiu de l'estrena de l'obra *L'Eixelebrat* (1903), de Carles Costa i Josep Maria Jordà, al Romea, qüestionava l'originalitat de la peça i acusava als autors de voler-se aprofitar amb finalitats exclusivament lucratives de la tirada i de la notorietat que havia assolit la temàtica social:

Cuan se vol presentar una obra ab pretensió de que siga de tendencias envers l'etern conflicte social, s'hi abocan talents propis y á manca d'aquets, s' han de fer esforços pera lograr convencer ab els talents *llegits*; pero per tots els medis possibles s'ha de obtenir que la obra palpiti, que la vida interna tinga brahó, que la sanch hi circuli bullidora y ab sa vigorositat engendri fermesas y convenciments. Cuan no pot ferse aixís mes val escriurer comedietas pera fer pastar la estona, sense pretensions, sens altre objecte que procurar que passin. Hi ha qu'esser esclau de un dilema en el modern teatro d'ideas: Triomfar del tot ó no perdre el temps.¹⁶⁸

Pous, a més, acusava l'obra de tenir poc nivell i d'estar inspirada, per no dir copiada, en *Els mals pastors* de Mirbeau. De fet, no va ser l'únic que es va mostrar sever amb les seves crítiques i amb l'acusació de plagi cap a l'obra, ja que amb ell coincidiren bona part dels seus col·legues.¹⁶⁹ Tanmateix, no deixa de ser curiós que, part dels defectes que Pous i Pagès atribuïa a l'obra de Costa i Jordà fossin els que, en aquelles mateixes dates, al seu torn, Josep Roca i Roca¹⁷⁰ i Emili Tintorer havien vist en la darrera creació del dramaturg figuerenc, *El mestre nou* (1903). Tintorer, des de les pàgines de *Juventut*, es lamentava que l'obra caigués en tòpics sentimentals i que l'autor no s'hagués atrevit a fer prevaler el conflicte social per damunt del conflicte passional: “La seva idea fonamental, que jo no crech pas que fos la d'un argument tan vulgar, ha tingut d'enmotllarse, y'ls motllos l'han feta malbé donant relleu a n'aquells amors y tipos de

¹⁶⁸Piula, Josep: “L'Aixalabrat”, *Catalunya Artística*, núm. 138, 05-II-1903, p. 96-97.

¹⁶⁹*La Veu de Catalunya*, núm. 1447, 1-II-1903, p. 2; *Las Noticias*, núm. 2497, 31-I-1903, p. 2.

¹⁷⁰Tot i que la crítica de Roca i Roca no era tan dura com la de Tintorer, el redactor de *La Esquella* es queixava de la manca de força interna dels personatges, en un termes molt semblants als que Pous i Pagès, com hem vist, havia utilitzat per desqualificar *L'Eixelebrat*: “Mes aviat mereix que se li observi, que la seva obra, si bé presenta rasgos externs en la pintura dels personatjes que acusan un cert esperit de observació, careix en el mateix grau de aquella vibració interna, de aquella forsa emocional que ha de ser un dels principals distintius de aquesta classe de produccions. De aixó depén que no arribin á escalfar al públich, ni las continuas prédicas del protagonista, ni las resistencias dels malvats y dels ignorants que'l contrarián. Tot aixó resulta fret, com si'l Sr. Pous no estigués ben identificat ab l'ánima del assumpto que ha portat á la escena”. Roca i Roca, Josep, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1255, 23-I-1903, p. 56.

comedia en perjudici del drama social qu'endevinem en el fons de l'obra".¹⁷¹ De fet, Tintorer fou un dels “franctiradors” que, amb més exigència, severitat i sentit crític, arribaren a valorar les produccions autòctones inspirades en el model ibsenià i en el teatre d'idees.¹⁷² Tant és així que, un dels autors que anteriorment més havia aplaudit i alabat com a ferma esperança de la dramaturgia catalana,¹⁷³ Joan Torrendell, amb motiu de la seva darrera obra, *Els dos esperits*, també patís un sever revés per part seva. Tanmateix, aquesta darrera crítica anava més enllà de la mera valoració estètica o literària. Era una crítica nítidament ideològica. Tintorer acusava Torrendell de superar amb escreix els límits raonables del debat d'idees, d'haver-se convertit en un demagog i en un fanàtic i de fer apologia de la confrontació classista¹⁷⁴ però, sobretot, de mostrar-se massa parcial i maniqueu a l'hora de construir els blocs de personatges enfrontats, en tant que els burgesos sortien especialment malparats:

Cal dirho: l'autor no ha estat a l'altura de la concepció o idea informadora de l'obra.
Més aviat sembla'l drama fet d'un fanàtic que d'un esperit ample y tolerant, y

¹⁷¹ Tintorer, Emili: “El mestre nou”, *Joventut*, núm. 154, 22-I-1903, p. 66.

¹⁷² Cal recordar que Tintorer havia publicat la traducció al català de *Quan ens despertarem d'entre els morts*, del mateix Ibsen el 1901. Marisa Siguan destaca que es va convertir en un dels principals comentadors i coneixedors de l'obra del dramaturg noruec a casa nostra. Vegeu Siguan, Marisa: *La recepció de Ibsen i Hauptmann en el modernisme catalán*, p. 97-98.

¹⁷³ Tintorer, Emili: “Els encarrilats”, *Joventut*, núm. 64, 02-V-1901, p. 305-306.

¹⁷⁴ Com ha fet notar Damià Pons, la crítica de Tintorer, probablement, venia determinada per l'ascendència sobre el crític d'un posicionament polític dominant dins d'alguns àmbits del catalanisme més eclèctic i interclassista: “Emili Tintorer, el crític teatral de la revista “Joventut”, que havia elogiat *Els encarrilats*, en féu una valoració ben adversa [...] Malgrat reconèixer la superior qualitat dramàtica d'*Els encarrilats*, crec que les raons d'una valoració tan desigual s'expliquen a partir de la diferent temàtica de les obres. Així, el tema d'*Els encarrilats*, –la lluita regeneracionista contra el caciquisme– trobava una opinió pública molt sensibilitzada sobre la qüestió i, a més, els sectors intel·lectuals i polítics catalans compartien el plantejament radical adoptat per Torrendell. En canvi, el tema d'*Els dos esperits* era la lluita de classes, l'enfrontament entre un industrial intransigent i uns obrers organitzats que acabaven recorrent a la vaga per aconseguir les seves reivindicacions. L'obra fou mal rebuda perquè dins la política catalana d'aleshores hi predominava una concepció interclassista del nacionalisme”. Vegeu Pons, Damià: *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva (escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002, p. 37. Corroborava aquesta mateixa tesi Imma Farré i Vilalta. En referir-se a les conviccions polítiques dels membres del consell de redacció de la revista diu: “El cos redactor de 'Joventut' és fill del desastre colonial del 1898, en el sentit que les conseqüències d'aquest fet condicionen definitivament les seves relacions amb Espanya i abranda llur catalanisme. Com a òrgan de difusió dels ideals catalanistes lligats al propòsit regeneracionista de modernització de Catalunya, engegaren l'any 1900 l'edició del suplement al diari *La Opinió de Catalunya*, titulat *Setmana Catalanista*, el qual constitueix el precedent de la revista *Joventut*. Així, des de l'òptica de defensa d'un catalanisme apolític, i amb l'afany de restituir l'esplendor perdut mitjançant la potenciació i la modernització de la cultura”. Vegeu Farré i Vilalta, Imma: “La Biblioteca Joventut i el darrer modernisme”, *Els Marges*, núm. 64, 1999, p. 42-43.

enloch se veu aquella serenitat de criteri ni aquell coneixement profund de problema tan complexe que son necessaris pera surtir ayrós d'una tasca tan pretensiosa [...] ¿Què diria en Torrendell si jo, prenent fer l'apologia del revolucionari ideal, me concretés per exemple a retratar a n'en Lerroux, com faria'l més vulgar y'l més fanátich dels seus partidaris?¿Qu'entre en Lerroux y'l verdader revolucionari hi ha la mateixa diferencia qu'entre'l dia y la nit? Donchs lo mateix li dich jo dels seus burgesos.¹⁷⁵

I és que Tintorer veia en Ibsen un exemple de regeneració moral i, en tot cas, política, sempre des d'uns paràmetres burgesos, però en cap cas un exemple de l'exaltació de la confrontació social a partir de la defensa a ultrança de l'element obrer.¹⁷⁶

Altres crítics, sobretot els més conservadors, continuaren qüestionant la influència d'Ibsen i l'essència mateixa del teatre d'idees, ja fos per la pròpia desnaturalització de la tradició teatral,¹⁷⁷ ja fos pels propis abusos i excessos en què interpretaven havien derivat aquestes realitzacions.¹⁷⁸ Josep Bernat i Duran, crític de *Las Noticias*, va aprofitar l'estrena d'*Els dos esperits* de Torrendell per atacar, en conjunt i sense pal·liatius, bona part de les obres que, en els darrers anys, la dramaturgia autòctona havia mimetitzat dels models ibsenians. Bernat i Duran denunciava l'alt grau de

¹⁷⁵Tintorer, Emili: "Els dos esperits", *Juventut*, núm. 195, 05-XI-1903, p. 732-733.

¹⁷⁶Vegeu Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 98-99.

¹⁷⁷En aquesta direcció apuntava Narcís Oller en les seves memòries, en recordar els anys de màxim esplendor de la influència ibseniana: "La majoria d'ell estava [el públic] –repeteix– ja cansat de sentir en aquelles taules tants pagesos, menestrals i obrers disputar en forma a voltes massa inculta, a voltes massa sobradament culta, i els arguments ramplons i mansois que allí se servien feien enyorar les audàcies i novetats psicològiques dels autors d'altres terres [...] Aqueix estat de coses obrí de seguida en l'esperit dels autors catalans tota aquella deu de recels i confusió que solen engendrar les grans derrotes. Els més adotzenats i els més joves, creient que les noves preferències del públic residien més en l'enfocadura i tendència que en la força genial de l'autor i en la bondat substancial de l'obra, la donaren en imitar els autors del Nord, principalment a Ibsen, i com que la imitació no sol donar de si més que hibridismes que el públic rarament s'empassa, les llurs obres d'ara anaven més aviat al fons encara que les d'abans on lluïen almenys algun que altre destell de realitat nostra, vista i sentida de faisó castissa". Oller, Narcís: *Memòries teatrals*, a cura d'Enric Gallén, La Magrana, Barcelona, 2001, p. 89.

¹⁷⁸De fet, just després de la mort de l'autor noruec es va generar una nova polèmica sobre Ibsen, després de fer-se pública la idea d'un grup d'escriptors modernistes d'aixecar-li un monument en homenatge. En aquesta polèmica, hi participaren, com a element nou, els joves noucentistes, representats per Xènius, que va publicar una glosa necrològica a *La Veu de Catalunya* que va encendre els ànims dels defensors d'Ibsen. El moviment de Xènius, el podem encabir dins d'una estratègia global de desactivació del discurs ideològic del Modernisme, que just havia començat a fer les seves primeres passes. La resposta, des de l'altra bàndol, la donà Jaume Brossa. Vegeu Casacuberta, Margarida, Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, p. 315-319.

violència que dominava aquestes produccions i llançava l'acusació que dites obres se servien exclusivament d'aquest mitjà per tal de justificar la resolució de qualsevol conflicte polític o social:

Torrendell disparó un tiro en *Els Encarrilats*, Pous i Pagès destruyó una máquina en *L'enemich*, Rovira y Serra colocó a un burgués en la rueda de un molino para hacerle morir aplastado; la desesperación de la juventud animándole el trozo para promover una revolución de la sangre, que es la más horrorosa y menos intelectual que concebir pueda nuestro pensamiento; todos ellos no han pasado de clamadores, intransigentes y fanáticos revolucionarios. Han visto el problema social los jóvenes dramáticos que en el teatro de esta lo han tratado, pero lo han visto plásticamente y plásticamente lo han copiado para resolverlo en las tablas, lo cual es un error de consecuencias funestas para su porvenir literario. Aquí, salvo Iglésias, todos cuantos han tratado el problema social en las tablas, han fracasado por no tener en cuenta las precedentes reflexiones; han creído erróneamente que todo se reducía al conflicto pasional.¹⁷⁹

De tots els autors, Bernat i Duran, doncs, només salvava Iglésias de la crema que, a poc a poc, havia moderat les seves posicions i s'havia consolidava com autor d'èxit i model pels dramaturgs més novells que, fins i tot, imitaven les seves produccions.¹⁸⁰

Finalment, entre les crítiques per la desnaturalització i els abusos derivats de la imitació de models inspirats en el teatre ibsenià o d'idees, no podem obviar les que vingueren des de més a l'esquerra, concretament des de l'òrbita llibertària. Ens referim, sobretot, a Felip Cortiella i el seu grup que, ja fos des de la Compañía Libre de Declamació, des del Centre Fraternal de Cultura o des de l'Agrupació Avenir, defensaren una lectura profundament llibertària i obrerista del dramaturg noruec i de les seves formulacions teòriques. A l'editorial del primer número de la revista *Avenir*, datat el març de 1905 i signat per la redacció, es dedicava bona part del contingut a llançar una crítica devastadora contra els autors teatrals catalans, especialment els que

¹⁷⁹Bernat i Duran, Josep: "Els dos esperits", *Las Noticias*, núm. 2768, 30-X-1903, p. 1.

¹⁸⁰Prenem com a mostra *Deslliurança*, de Casimir Giralt, un jove autor que als vint-i-pocs anys havia aconseguit estrenar l'esmentada obra al Romea, encara que fos fora de temporada: "L'obra en conjunt es aixó: Agafém el drama d'Iglesias *Els Conscients*, cambiém els noms dels personatjes, escribiulo en prosa corrent, ab ideas *modernes* y frases estereotipadas encare que no encaixin ab els personatjes que las diuhen, en una paraula, desvirtuém l'obra porque'n resulti un plagi de lo qu'ha dit un altre autor". *La Escena Catalana*, núm. 36, 08-VI-1907, p. 3.

flirtejaven amb tendències més o menys revolucionàries o els que, a la moda, simplement, incloïen algunes referències socials en les seves produccions:

Lector, com ja deus sapiguer de sobres, o pots endavinar per lo que hem dit al començament, d'aquesta manera de volguer agradar i atraure per endavant am títols que un se prometi nous ideals de lliberació també n'ha abusat i reabusat el catalanisme, tant per part dels elements rematadament carques i reaccionaris com pels que, en perpetual nuvolosa, i a pesar de certs esclats més encomanats per corrents intel·lectuals foranes i les obreres d'aquí que no pas per ferma convicció i per imperatius impulsos del cor, no gosen desempllegar-se de la ridícula jepa de les barres que'ls mantenen aixelats i presoners en son meçquí cercle de politiquejos, de tristes ambicions artístiques personals dintre del nacionalisme català, en comptes d'avençar íntegres i resoluts sempre més amunt, més joiosos d'ells mateixos, fins el cim on l'esperit se conforta i esperança saludant deslliurat les clarors primarenques del progrés i de la veritable justícia.¹⁸¹

La queixa, el lament, suposem que venien donats per la circumstancialitat i la manca de compromís polític que, als ulls dels promotors d'*Avenir*, envoltaven la majoria d'aquestes produccions. D'aquest fet se'n derivava la sensació que el teatre sociològic o d'idees es prostituïa en benefici d'interessos personals en un procés en el qual se'n desvirtuava la vertadera essència. Precisament, aquest havia estat el mateix *leitmotiv* del primer i únic número de *Teatro social*, la revisteta que, el 1896, Cortiella havia llançat com a òrgan d'expressió de la Compañía Libre de Declamación¹⁸² o de la polèmica conferència que havia organitzat el 1903 al Centre Fraternal de Cultura amb el títol de “L'obra moratiniana en el teatre i l'art dramàtic dels nostres temps”.¹⁸³ Aquesta

¹⁸¹*Avenir*, núm. 1, 04-III-1905, p. 1.

¹⁸²L'editorial, en aquest cas, glossava així: “Hace algun tiempo que aumentan los autores españoles que escriben para el teatro tratando de los problemas sociales; pero la generalidad de estos señores, sea que les venga muy ancho tener nociones de justicia y de lógica, sea que sólo intenten probar fortuna explotando ideas ajenas que, por lo visto, jamás comprenderán, sea que les atemorice la idea de que el pueblo un día pueda asegurarse y hacerse respetar sus derechos á todo, convencido de que eso es incumbencia suya y no de un dios y representantes de éste; sea, en fin, lo que fuere, lo cierto es que sus obras dramáticas, más que el producto de inteligencias firmes y equilibradas, parecen la incoherente expresión de un grupo de degenerados. Véanse, si no, *El mundo que nace*, de Itúrbide; *Teresa*, de Clarín; *Los condenados*, de Galdós; *La festa del blat*, de Guimerà y léase el argumento de *Los domadores*, de Sellés”. *Teatro social*, núm. 1, 23-V-1896, p. 4.

¹⁸³La conferència en qüestió fou pronunciada el 9 d'octubre de 1903 com a introducció d'una representació de *Dolora*, del mateix Cortiella. No podem renunciar a reproduir-ne la part més sucosa en què Cortiella atacava i ridiculitzava, amb mola mala bava, les darreres produccions autòctones

tendència a desacreditar bona part de la producció d'arrel ibseniana provenia, no només de la concepció militant i regeneradora de l'art que tenia Cortiella, sinó també de la seva profunda desconfiança envers el modernisme més decadentista, de les seves actituds aristocràtiques i de la manca de compromís social real que, en el fons, entenia que dominava aquestes obres.¹⁸⁴

Fet aquest repàs pels principals elements del debat teatral en relació amb el pes del conflicte social com a element transversal de la producció dramàtica del tombant de segle (influència d'Ibsen sobre la producció autòctona, irrupció del teatre d'idees, “moda” de teatre social), creiem que podem concloure que, no només gaudí d'una centralitat indiscutible, sinó que també fou un dels elements vertebradors dels discursos mateixos de la modernitat teatral, la qual cosa estimulà un debat divers i intens entre les parts enfrontades.

Els autors

La diversitat en la nòmina d'autors que s'inclouen en el corpus pot generar dubtes sobre la pertinença o no de situar dins un mateix sac noms tan diferents, tant des del punt de vista estètic com, sobretot, ideològic, com Àngel Guimerà, Felip Cortiella, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol o Joan Puig i Ferrer, per citar només alguns dels

d'inspiració ibseniana: “Ens hem atipat [...] de *Festes del blat* [...] de Vells i d'indecisos i d'intuitius que no s'emboliquen; d'*Encarrilats* que desviaren aviat; de *Mestres nous* que no segueixen el *Sol-ixent*; d'*Aloses* que s'adormen i moren ab *L'Argolla*; de *Senyors de paper* inactuals, parlant sols també i canviant sempre; d'*Aixelebrats* que parlen de memòria i necessiten agulles; de *Joves sense joventut*; de *Llibertats* que's rifen de certs revolucionaris i no se n'adonen [...] Hem arribat a fer una verdadera samfaina de l'art dramàtic i s'han fet molts autoretos de mirada tèrbola, molta melena i campí qui pugui; però tant aquí com a fora d'aquí, el dramaturg i l'art dramàtic dels nostres temps encara és desconegut.” Cortiella, Felip: *Escrits sobre teatre*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1414 IV, p. 20-21. La conferència, en el seu conjunt, però sobretot aquest fragment, merescué una irada rèplica d'Emili Tintorer des de les pàgines de *Joventut*: “Lluny de creure que la modestia sigui una virtut, jo la tinch corn una de las formas –potser la més vergonyosa– de la hipocresia. Per'xò'm plauhen els homes coratjosos que defensen ab fe y ab convicció'ls seus ideals proclamantlos impertorbablement com a mellors y més perfectes. Pero de la inmodestia a la petulancia hi ha un pas molt curt; pas que's dona facilment quan un es ignorant o fanatich; sobre tot quan es abdugas cosas conjuntament [...] En quant al art dramàtic de nostres temps, se va limitar a fer una afirmació: la de que ni aquí, ni a fora d'aquí hi há cap autor dramàtic qu'estigui a l'altura. Els dos únics que li agradan un xich, no més que un xich, son l'Ibsen y en Mirbeau, y encara aquests son massa burgesos”. Tintorer, Emili: “Teatres”, *Joventut*, núm. 192, 15-X-1903, p. 682-683.

¹⁸⁴Vegeu Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 143-145.

autors més coneguts i representatius.¹⁸⁵ Però, com ja hem esmentat, per damunt de posicions ideològiques o estètiques, l'objecte d'estudi del treball se situa en la revisió de la centralitat temàtica del conflicte social, en la “moda” del teatre d'idees i en el pes específic que, en la literatura modernista i, en conjunt, en tota la literatura catalana finisecular, tingueren l'agenda política i social. Magí Sunyer, fa més de vint anys, ja exposava l'interès transversal i interclassista que havia merescut aquest tema en el tombant de segle:

El compromís dels escriptors modernistes amb l'elaboració d'una literatura que pogués contribuir al triomf d'alguna de les opcions que reclamaven una millora de les condicions de la classe obrera o a l'avenç de posicions revolucionàries és molt diversa. Hi trobem des dels literats que l'assumeixen, en fan bandera i teoritzen sobre el tema fins als que sostenen posicions contràries, passant per un ampli sector amb actituds bohèmies i anarquitzants el grau de coherència de les quals amb algunes de les seves manifestacions verbals sovint és difícil de determinar [...] Hi ha actituds i evolucions que no admeten simplificacions d'aquesta mena. La barreja d'estètiques i d'ideologies provocava entusiasmes temporals i mimetismes que es traspassaven ràpidament al paper imprès i que dificulten la comprensió de la sinceritat i l'adscripció de determinats textos.¹⁸⁶

A banda de la qüestió purament temàtica, Sunyer en aquest fragment deixa palesa la dificultat per situar i definir certs posicionaments o adscripcions polítiques, és a dir, la dificultat de restablir un retrat estàtic i exacte de la posició política de cada autor en cada moment. I aquesta mateixa dificultat, precisament, l'hem constatada en el present treball. Per una banda, perquè en molts casos, no hem pogut accedir a una informació clara i suficient que ens pogués orientar en aquest sentit, ja sigui per manca de referències biogràfiques, ja sigui per manca de documentació sobre l'òrbita ideològica d'alguns dels autors i, per una altra banda, perquè les posicions polítiques són dinàmiques i canviants,¹⁸⁷ no estan sotmeses necessàriament a la compartimentació analítica que solen aplicar *a posteriori* la ciència política o la història. I encara hi podríem afegir un element més: perquè no podem entendre l'obra teatral com la

¹⁸⁵Tot això sense esmentar els autors del teatre catòlic que, per les seves particulars característiques i perquè hem considerat que formaven un grup més o menys homogeni, hem decidit dedicar-los un capítol a part.

¹⁸⁶Vegeu Sunyer, Magí: “Obrerisme i progrés en la literatura modernista catalana”, p. 55.

¹⁸⁷Sobretot en un moment políticament tan convuls com el del canvi de segle.

traducció literal d'un pensament polític perfectament estructurat homologable, per exemple, a una posició partidista.¹⁸⁸ Finalment, també cal recordar que partim d'un tall cronològic molt concret, molt definit, que ens condemna a una certa parcialitat en l'avaluació de les trajectòries polítiques, tot i que hem intentat anar una mica més enllà dels estrictes marges proposats per guanyar perspectiva.

Fetes aquestes consideracions, també volem recordar que en el present corpus hi ha cabut qualsevol obra que, de manera central o tangencial, incorporés elements referents a la identitat de classe, la moral social o el debat polític com a matèria primera dramàtica, sense cap tipus de filtre ideològic. A partir d'aquestes premisses, proposem categoritzar la nòmina d'autors en uns quants grans grups oberts i dinàmics, situats en paral·lel i regits per vasos comunicants o llimbs de continuïtat, que anirien des de l'anarquisme fins al tradicionalisme, passant pel republicanisme o pel liberalisme. Entremig d'aquests extrems, podem situar la totalitat de la nòmina d'autors. Finalment, volem insistir en el fet que aquest recorregut per les diverses "famílies" polítiques, ha hagut de ser més aviat esquemàtic i orientatiu, per la naturalesa del treball i per l'escassetat de dades, i que ens ha de servir per situar-los, a grans trets, en una geografia ideològica aproximada.

El grup més significatiu i, al mateix temps el més heterogeni, és el format per individus que militen, simpatitzen o s'enquadren en la tradició republicana i liberal-democràtica. Entre aquests hi podem comptar, per exemple, noms força coneguts com Ignasi Iglésias, Josep Pous i Pagès, Pompeu Gener o Joan Puig i Ferrer i d'altres molt més desconeguts, almenys per la seva faceta literària, però amb destacada activitat política, com Salvador Albert, Ramon Ramon i Vidales, Manuel Rovira i Serra o Cassimir Giralt.¹⁸⁹ A aquest col·lectiu magmàtic i divers l'hi podem atribuir algunes constants provinents, en un sentit ampli, del pensament republicà vuitcentista: la defensa del positivisme i de la ciència, la creença amb el progrés i una certa visió correctora de les desigualtats, sense obviar elements propis del final de segle, com

¹⁸⁸Caure en apriorismes d'aquest tipus, ens fa desestimar els matisos i ens aboca a entendre la ideologia a partir d'estructures rígides i poc flexibles com les que proposa Antonio Castellón en la seva obra *El teatro cómo instrumento político en España, 1895-1914* (1994). Castellón ordena els autors del corpus que elabora en rígides categories impermeables, en clau estructuralista: teatre revolucionari, teatre reformista, teatre nacionalista, teatre immobiliària, etc. El resultat és un catàleg imprecís, superficial i descriptiu, que inclou nombroses categoritzacions més que discutibles. Vegeu *El teatro cómo instrumento político en España, 1895-1914*, p. 113-215.

¹⁸⁹Vegeu Annex 1.

l'empremta del vitalisme i de l'individualisme.¹⁹⁰ Ara bé, en paral·lel a aquestes constants també detectem notables matisos, vacil·lacions i divergències a l'hora de tractar un problemàtica similar o la dimensió estricta del conflicte social, fins i tot dins d'un mateix autor. Un exemple clar el trobem en la primera obra de contingut social de Manuel Rovira i Serra, *Gent de vidre* (1901). L'estrena de la peça no estigué exempta de polèmica. Tots els mitjans de l'època recolliren els incidents que es produïren al Teatre Romea la nit del 25 de gener de 1901, en què els obrers que havien assistit a la funció la provaren de boicotar.¹⁹¹ Al marge d'aquests altercats, l'obra de Rovira i Serra, que es podia llegir com un al·legat antisocialista i en favor de la conciliació interclassista, tot i que provingués d'un home format en el republicanisme, no va caure gens bé a alguns sectors progressistes, sobretot pel maniqueisme que planava sobre l'obra i que deixava, segons l'opinió d'alguns, en molt mala posició a la classe obrera en tot el seu conjunt.¹⁹²

¹⁹⁰Vegeu pàgina 45.

¹⁹¹*La Publicidad* s'hi referia d'aquesta manera: “Anoche en el teatro Romea provocó tumultuosas demostraciones la *Gent de vidre*. Los obreros que abundaban en el auditorio, como sucede en todos los días de fiesta, protestaron contra algunas escenas. á cambio de los aplausos mercenarios de la 'claque'. Concentróse en el Teatro un enjambre de polizontes exclusivamente para impedir esas protestas. En los intermedios, la policía iba cazando en el salón de descanso á cuantos encontraban mal la obra del señor Rovira y Serra, llevándose presos á dos de ellos [...] Finalizó la representación en medio de las manifestaciones encontradas de los espectadores, sin que ocurriera por fortuna desgracia alguna personal, á pesar de los repetidos atropellos”. *La Publicidad*, núm. 8015, 28-I-1901, p. 2. Sembla que fou tan gran el rebombori que s'originà, no només la nit de l'estrena, sinó també a partir de les cròniques de la premsa, que un grup autoanomenat “uns quants amichs de la Vritat” de manera anònima publicà un full volander en defensa de l'autor que, imaginem, es repartí en el mateix teatre. En aquest, s'argumentava que Rovira i Serra només havia volgut denunciar els dirigents demagogs i manipuladors que s'aprofitaven de la classe obrera, sense atacar per res ni les reivindicacions obreres, ni l'emancipació de la classe treballadora: “En'l drama d'en Rovira y Serra no s'ataca á la clase obrera, s'ataca el vici de construcció d'algunas societats obreras, s'ataca'l mercantilisme, ó més ben dit, lo charlatanisme, la mala fé dels apostols de gech y espardeñas que procuran viurer ab l'esquena dreta á costa de la mansuetut, inesperienza y bona fé dels treballadors [...] No pretenem aquí analizar si la emancipació del obrer, ha de vindre per la revolució social; per la cooperació dels treballadors; per la transformació de la propietat; per la harmonia entre capital y treball baix la base de jurats mixtos, per las huelgas ni per otras soluciones sociológicas, pero si que'm de fer constar que'n la producció estrenada al Romea, no hi ha cap, absolutament cap idea contraria, no tan sols al socialisme ni menys á la dignitat de l'entitat obrer tractada com á mer individualista [...] Els que van al teatro á xiular el drama, no son mes que caps calents hostigats per fariseus, que pot esser cruxifican al obrer á casa seva mentras en públich predicán lo contrari”. Anònim: *Als concurrents al Teatro Romea en general y als obrers en particular*, Biblioteca de Catalunya, 16-IV-18/17, Barcelona, 1901.

¹⁹²Per exemple, des de *La Esquella de la Torratxa*, l'obra de Rovira els mereixia la següent opinió: “Precisament si una cosa hi ha digne de respecte es que l'obrer tracti d'emanciparse per son propi esforç de la tirania capitalista, y l'autor de la *Gent de vidre* sembla que ho reprobí [...] En contrast ab ells, l'autor presenta un hereu, de pur generós y noble poch menos que carrincló, que comensa per demanar una noya filla de un obrer cego, ab la qual may hi havia tingut relacions, y acaba per oferir als treballadors de la cooperativa'l seu apoyo material, consignant, aixó sí, que ab l'aliança del capital y 'l treball se resolt el

De fet, en l'edició impresa, com a descàrrec, l'autor no va tenir més remei que incloure-hi un pròleg autojustificatiu que intentava defensar-se de les acusacions de la premsa.¹⁹³ En canvi, just tres mesos després, a *Riu avall* (1901), estrenada al Novetats el 20 d'abril del mateix any, Rovira sembla que va decidir canviar d'estratègia i, aquesta vegada va posar en el punt de mira un patró cínic, malvat i explotador el qual era víctima de la seva pròpia inèrcia devastadora. L'aparent incoherència entre els dos arguments no passà desapercebuda i la denuncià també la premsa.¹⁹⁴ Així i tot, l'obra va aconseguir rodar entre les societats republicanes barcelonines amb un cert èxit i, a finals de la dècada encara se'n feien algunes representacions.¹⁹⁵ Aquest cas és especialment significatiu d'aquesta oscil·lació de plantejaments, no sempre imputables a una qüestió ideològica, sobretot per l'escassa distància temporal entre ambdues obres. Tanmateix, no és un cas únic i isolat. En certa manera, i amb un caire més progressiu i evolutiu, Ignasi Iglésias, per exemple, també havia fet un viratge ideològic i estètic notable des dels temps de la colla de Foc nou¹⁹⁶ fins a finals de la primera dècada del segle XX.¹⁹⁷

gran problema. Pero com d'hereus de aquesta classe no'n corren sinó sobre las taulas del teatro, la solució del sr. Rovira put a remei de curandero". *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1151, 01-II-1901, p. 106.

¹⁹³Rovira i Serra donava la seva pròpia versió dels fets i es defensava de les acusacions de reaccionari que li havien llançat alguns mitjans: "Las discusiones á que ha donat lloch el meu drama y mes que res l'acusació que se m'ha dirigit am forma molt barruhera per un ó dos diaris de Barcelona, que s'anomenen avansats, fan que jo ofereixi aquesta obra al públich, precedintla d'aqueixas alaracions, molt apropósit per aquells que no ha entés el meu drama, ó no l'han volgut entendre, ó l'han entés al revés [...] El drama es *Gent de vidre* y l'afirmació mes important que's fá durant el curs del drama y que's demostra per l'actitut de'ls personatjes –que faig constá una vegada mes que son reals– es, que'ls que's dihuen socialistas se'n diuhen per que no tenan un capital propi, pro que en tenintlo, ja no'n voldran sé de socialistas". Rovira i Serra, Manuel: *Gent de vidre*, A. López Robert editor, Barcelona, 1901, p. 7-8.

¹⁹⁴Altra vegada, la crònica de *La Esquella* ho exposava d'aquesta manera: "Per molt satisfet pot donare'l Sr. Rovira y Serra del éxit del seu drama *Riu avall*. Un espectador ho deya durant un dels interludis: –En la *Gent de vidre* atacava als treballador; en *Riu avall* ataca al burgés. Per lo tant en *Riu avall* ha fet la pau". *La Esquella de la Torratxa*, núm, 1163, 26-IV-1901, p. 298.

¹⁹⁵Vegeu Annex 2.

¹⁹⁶D'aquesta època, Pere Coromines en recorda alguns fets que, si bé no van més enllà de l'anècdota, ens ajuden a entendre la voluntat rupturista i combativa dels primers anys d'Iglésias: "Els nostres profetes eren Carlyle, Ibsen i Maeterlink [...] De tota la producció catalana anterior a nosaltres no en salvàvem ningú, que si anàvem a riure a l'estrena de *Jesús* de Pitarra, xiulàvem en la *Festa del blat*, de Guimerà [...] Els vells eren miloques, panxacontents, neules, burgesos, i amb ells no es podia parlamentar, ni transigir. Acusàvem l'industrialisme d'haver mort la bellesa; i la llei, de tenir agarrotada la Natura. Les bombes dels anarquistes eren per a nosaltres això que són avui els accidents d'automòbils. Consideràvem l'obrer com el prototipus d'una humanitat superior, més fort i més pur que nosaltres. Per això en el món intel·lectual, l'acció nostra més urgent era la rebentada". Vegeu Coromines, Pere: "Xènies abans d'una representació de Fructidor" dins Coromines, Pere: *Obres completes*, Editorial Selecta, Barcelona, 1972, p. 1528.

¹⁹⁷El conegut cas d'Ignasi Iglésias, per exemple, no deixa de ser paradigmàtic d'una marcada evolució política i estètica. Tot i les seves simpaties intel·lectuals pels grups anarquistes o anarquitzants durant els primers anys de la seva joventut, Iglésias s'enquadra políticament, després del canvi de segle, en el nou republicanisme nacionalista. Va ser fundador i militant del CNR, formació per la qual arribarà a ser

Un segon grup, també en termes molt generals, estaria format per aquells autors que per la seva condició social i per la seva faceta pública, els trobem entorn del poder econòmic i de les classes benestants. Alguns d'ells estan vinculats al nou catalanisme polític; són gent d'ordre, amb llaços estrets amb la burgesia i amb les seves institucions culturals però, ja sigui per pura inquietud personal o per interès en els afers socials, no menysprearen el conflicte entre classes com a material literari, encara que sigui des d'una òptica més liberal o més conservadora, i l'integren, per més que sigui transitòriament, en el centre de la seva producció. Entre aquests, amb moltíssims matisos, hi podem incloure Santiago Rusiñol, Àngel Guimerà o Ramon Picó i Campamar. Tanmateix, les constants d'aquest grup també són difícils de precisar. En general, no s'entra en una desqualificació directa de l'obrer i del seu comportament polític i moral, sinó que s'accepta l'envit proposat pel nou format del teatre d'idees i s'accepta el joc dels models i contramodels idealitzats, ja sigui a través de l'ús de la ironia i de la sàtira, per més àcida que sigui, (*El bon policia*, *La merienda fraternal*, de Rusiñol) o a través de la integració i anàlisi en clau dramàtica dels diferents actors socials (*En Pólvora* i *La festa del blat*, de Guimerà o *Llibertat!*, de Rusiñol). Al mateix temps, la influència del catalanisme, entès com a moviment transversal, interclassista i de masses, impregna part d'aquesta producció que, en conseqüència, prefereix oposar els valors positius col·lectius, en clau nacional, (*L'hèroe*, *La farsa*) als valors corromputs d'una altra entitat nacional aliena. Tanmateix, el resultat és molt desigual depenent de les obres i de la cronologia. Un cas exemplar és Rusiñol i la seva evolució. En pocs anys passa de ser aplaudit per la premsa anarquista amb motiu de l'estrena de *Llibertat!* (1901) i de *L'hèroe* (1903)¹⁹⁸ a ser escarnit i repudiat per la mateixa premsa amb motiu de l'estrena de *La lletja* (1905) o *El bon policia* (1905).

Un tercer grup estaria format per aquells autors que, des de posicions obertament militants i molt polititzades, especialment des de l'anarquisme, intenten construir un

regidor de l'Ajuntament de Barcelona i Tinent d'Alcalde pel districte de Sant Andreu (1909-1911). La seva destacada consciència social restà doncs estretament vinculada a un obrerisme reformista d'arrel federal. Pel que fa a l'evolució ideològica en la seva producció dramàtica, tal com consigna Marisa Siguan, des de principis de segle podem observar també una progressiva reorientació: "Sus principios regeneracionistas son cada vez más amplios, y aunque sigan tratando en gran parte ambientes populares, van dejando absolutamente de lado cualquier aspecto de conflictividad social. La temática se amplía y parece dedicarse más a la determinación de los ideales constructivos burgueses del pueblo catalán, en una época en la que vuelven a entrar en funcionamiento sus entidades políticas". Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 127.

¹⁹⁸Vegeu Litvak, Lily: *Musa libertaria: arte, cultura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, p. 237.

discurs instructiu, clar i conscient destinat a les masses obreres. Per a aquests autors, el teatre és un instrument més al servei de la ciència i del progrés i, en conseqüència, al servei de la ideologia. Precisament per això, per aquesta fe absoluta en l'estructura lògica de la ciència i del coneixement, anomenen aquest teatre, “teatre sociològic”, en tant que, segons els seus esquemes, l'evolució científica i lògica de la societat havia de derivar necessàriament cap a la seva organització més perfecta: l'anarquia.¹⁹⁹ Aquest grup, fins a un cert punt, també és deutor de la cultura política republicana vuitcentista, en tant que, com hem dit, comparteix uns referents i un utilatge teòric comú.²⁰⁰ Entre aquests autors hi podem comptar Felip Cortiella, Jaume Brossa o Sebastià Gomila. La temàtica de les obres moltes vegades versa sobre temes de naturalesa moral o sobre la capacitat de l'individu per sobreposar-se a la mediocritat i el gregarisme del seu propi entorn. Així doncs, el paper de la voluntat individual, les causes del comportament social humà o la superació de les barreres morals burgeses són alguns dels temes més recurrents. En qualsevol cas, l'element exemplificador sempre hi és present. Així mateix, aquests autors conceben la creació teatral com una mena d'apostolat laic enfocat a la reeducació i a la redempció social.²⁰¹

Un quart grup estaria format pels autors genèricament denominats del teatre catòlic. En aquest grup hi trobem en un mateix sac tradicionalistes, integristes i conservadors, units per alguns elements comuns: la fe catòlica, la defensa a ultrança dels valors tradicionals, el rebuig al liberalisme com a sistema polític, un profund antisocialisme i la reivindicació d'una ètica del treball inspirada en els principis cristians (resignació, obediència, perdó, etc.). Dins d'aquesta categoria hi podem encabir autors com Joaquim Albanell o Joan Manubens,²⁰² per citar només dos dels autors més prolífics. Les obres catòliques, profundament doctrinàries i d'una literalitat abassegadora, funcionen, en general, a partir d'una estructura extremadament maniquea, d'una lògica de bons i dolents en què s'hi reserva un cert paper a la providència i a la intervenció divina directa. Com en el cas anterior, és un teatre fonamentalment instructiu que va adreçat a un públic fidelitzat, amb un paper especialment rellevant de l'element societari.

¹⁹⁹Vegeu Litvak, Lily: *Musa libertaria: arte, cultura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, p. 248-249.

²⁰⁰Vegeu pàgina 45.

²⁰¹Vegeu Litvak, Lily: *Musa libertaria: arte, cultura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, p. 251-252.

²⁰²Vegeu Annex 1.

Finalment, trobem un darrer grup d'autors, per cert, bastant nombrós, sense cap filiació política clara. Entre aquests hi podem comptar els noms d'alguns dramaturgs que s'havien dedicat a altres gèneres (sainet, costumisme, drama) i que cultivaren només circumstancialment i puntualment obres d'aquesta temàtica. Jacint Capella o Francesc Figueras i Ribot, en són dos exemples. En aquest mateix grup, també hi podem encabir tots aquells autors que, tot i que tampoc no els puguem atribuir una vinculació política clara, tingueren una intensa activitat teatral lligada al món no professional, sobretot, als centres i societats de la més diversa índole i condició. Parlem de personatges com Emili Boix, Josep Casellas o Florenci Cornet,²⁰³ entre d'altres.

Aquests cinc grans grups creiem que són els que configuren la geografia ideològica aproximada del corpus i poden ser una eina útil com a guia en la lectura i revisió de les diferents categories proposades, sempre des d'una perspectiva genèrica i obviant les particularitats de cada cas i de cada moment. Tanmateix, entenem que, en cap cas, això ens ha de condicionar en excés a l'hora d'elaborar les anàlisis sobre els textos des d'una perspectiva temàtica, ni caure en la temptació d'entendre aquestes categories com a compartiments estancs, sinó que, en tot cas, ens ha d'ajudar a entendre millor certs elements transversals, certes continuïtats i certes ruptures.

²⁰³Vegeu Annex 1.

3. Identitat de classe, moral social i debat polític: els elements del conflicte

Identitat de classe: espais i problemàtiques

En el conjunt dels textos dramàtics analitzats, el paper de la classe treballadora és central. I és central perquè, tot i que moltes vegades no sigui reconeguda com a subjecte polític madur i suficient amb tots els ets i uts, a poc a poc, s'anirà convertint en el protagonista, tant en un sentit individual com col·lectiu, i en l'interlocutor preferent de moltes d'aquestes obres. Ara bé, a la llum dels textos com és aquesta classe treballadora? És uniforme? És diversa? Quines característiques i quins atributs se li atorguen? En aquest primer punt intentarem repassar totes les referències identitàries que trobem en el corpus estudiat sobre les classes treballadores catalanes i ho farem tot posant en relació pràctiques, creences, espais i símbols, és a dir, el pòsit cultural específic d'aquests sectors, amb la seva pròpia articulació social i la seva presència i visibilitat pública i política.

Identitat i ofici

En primer lloc, pel que fa a la representació de la identitat dels treballadors en relació amb la seva vinculació laboral, podem observar, en termes generals, dos grans blocs, dues línies contraposades. Per una banda, tenim el que podríem anomenar el món dels treballadors assalariats, majoritàriament fabrils, amb una certa preponderància del ram del tèxtil, sector encara àmpliament majoritari en el tombant de segle a Catalunya. Són treballadors de grans empreses, que han perdut el control sobre els processos de producció i que, tot i conservar una relativa especialització (teixidors, filadors, debanadors, anivelladors, etc.), han esdevingut simples engranatges del procés de producció industrial. És aquest el cas d'obres com *Els vells*, d'Iglésias, *La lletja*, de Rusiñol, o *En Pólvora*, de Guimerà. Així i tot, dins aquest grup industriós, també hi són representats altres sectors ben diversos com el de la vidrieria (*Gent de vidre*, de Rovira i Serra), el de la metal·lúrgia (*Fructidor*, d'Iglésias o *Els dos esperits*, de Torrendell) o el de la mineria (*Els minaires*, de Rovira i Serra o *Els precaris*, de Ricard Forga). Sectors "nous", poc presents en la literatura dramàtica anterior i que aniran guanyant pes i presència dins el panorama industrial.²⁰⁴ No és estrany tampoc que, en alguns casos,

²⁰⁴L'any 1900, a Catalunya, el sector tèxtil representava encara un 56,77 % sobre el total de la indústria, seguit de l'alimentari (16,04%). Sectors com la metal·lúrgia (7,05%) o la química (4,34%) anaven guanyant poc a poc posicions. Vegeu Enrech, Carles: *Indústria i ofici. Conflicte social i jerarquies*

l'acció se situï en un ambient fabril ambigu, mal de determinar (*Helena*, de Francesc Figueras i Ribot o *Drama d'humils*, de Joan Puig i Ferrer), en què l'abstracció tal vegada està justificada per la voluntat d'emfasitzar alguns dels elements més dramàtics del procés industrialitzador (empitjorament de les condicions del treball i de la higiene, allargament de les jornades laborals, malnutrició, etc.), tot prescindint conscientment d'una recreació més concreta i realista.

Per una altra banda, en contraposició al món de la fàbrica, trobem el món dels treballadors d'ofici, dels professionals i dels menestrals, treballadors a compte propi, vinculats a una tradició secular que es resistia a perdre el seu pes específic i que s'inseria en el teixit social autòcton. Un món, però, cada vegada menys competitiu i en desavantatge amb la mecanització, la seriació i les llargues jornades de les fàbriques. Aquest món divers està representat per barbers (*Les garses*, d'Iglésias), sabaters (*L'impenitent*, de Ramon Ramon i Vidales), maquinistes (*L'escurçó*, d'Iglésias), fusters (*Foc follet*, d'Iglésias), picapedrers (*Dolora*, de Cortiella), modistes (*La santa*, de Martí Giol) o cosidores (*Abnegació*, de Florenci Cornet). Un món a redós del qual, des de mitjans de segle XIX, s'havien estat generant unes pràctiques culturals i, sobretot, s'havia estat desenvolupant, com veurem més endavant, una moral social específica formada per un seguit de valors propis que reiteradament omplien pàgines de diaris, revistes, fulletons i altres produccions literàries. Elements com la dignitat, l'honradesa, la igualtat, la justícia, l'autodidactisme o el compromís pel treball ben fet havien d'irradiar amb força, en conceptes i valors, també el món de la fàbrica.²⁰⁵ També cal recordar que molts d'aquests conceptes, els podem entendre, en la línia interpretativa de l'economia moral de Thompson,²⁰⁶ com una herència cultural de l'artesanat.²⁰⁷

obreres en la Catalunya tèxtil (1881-1923), Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2005, p. 23.

²⁰⁵No és estrany doncs, tampoc, que bona part de la iniciativa política en l'organització de les classes treballadores anés a càrrec d'aquest perfil, el d'un obrer d'ofici amb una qualificació notable, tal com ho ha palesat José Antonio Piqueras en el cas de l'organització de l'Associació Internacional de Treballadors, tant a escala europea, com espanyola. Vegeu Piqueras, José Antonio: "Trabajo artesano, industria y cultura radical en la época de la Primera Internacional" dins Paniagua, Javier; Piqueras, José Antonio i Sanz, Vicent: *Cultura social y política en el mundo del trabajo*, Fundación Instituto Historia Social, València, 1999, p. 165-210.

²⁰⁶Vegeu Thompson, E. P.: *Costumbres en común*, Editorial Crítica, Barcelona, 1995, p. 213-293.

²⁰⁷Més enllà d'això, però, també podem trobar un exemple de la pervivència d'aquests valors ja en ple segle XX, a partir dels estudis de Richard Sennet, pel qual l'orgull pel treball ben fet encara, per a molts treballadors, no és altra cosa que sinònim de qualitat, de valor afegit però, sobretot, sinònim de dignitat, de capacitat d'autosuficiència i de barrera contra l'explotació capitalista. Vegeu Sennet, Richard: *La cultura del nuevo capitalismo*, p. 92-101.

Aquesta tradició cultural, valorava la cultura com a palanca necessària per al desenvolupament personal, però, sobretot, com a instrument de canvi social, i fomentava la creació d'un imaginari comú de personalitats, mites i referències i, el que és més important en relació amb aquest cas, la creació i la projecció d'una autoimatge consolidada.²⁰⁸ Qui va insistir més en aquests aspectes rupturistes de la creació i difusió d'una cultura política pròpia, específica, varen ser els anarquistes i els marxistes²⁰⁹ però hi havia un bagatge compartit d'experiències, d'anàlisi i, sobretot, d'eines conceptuals i teòriques amb la tradició radical-democràtica, en tot cas, amb una menor càrrega doctrinària i exemplificadora.²¹⁰

És comprensible que, tot partint d'aquests supòsits, per homologació i projecció de referents culturals, fins i tot el treballador fabril pogués rebre sense problemes el qualificatiu d'obrer artesà, o que s'emprés indistintament el terme "classes artesanes" i el de "classe obrera". És per això que pensem, si tenim en compte aquesta dimensió cultural àmplia, que la identificació de classe en la literatura dramàtica catalana, sobretot si ens referim a la tradició d'arrel radical-democràtica, tot i el reconeixement implícit d'una àmplia diversitat, tant pel que fa a les procedències històriques, com pel que fa a les condicions materials i a l'estatus social, havia de passar, més enllà d'aquestes condicions prèvies, per la consideració d'un mateix marc cultural de referències compartides.²¹¹

Un cas paradigmàtic de la projecció dels valors del món menestral i de l'ofici és el que es descriu a *L'hèroe* (1903). La família del protagonista, un soldat de les guerres colonials que torna a casa convertit en un heroi de guerra carregat d'indolència i de

²⁰⁸La definició que fa Francesc Calvo de la vinculació entre cultura i classe ens sembla especialment encertada: "Qualsevol fenomen cultural, com a pràctica o producte, expressa de manera simbòlica les representacions socials, incloent-hi el sistema de representacions polítiques [...] Els fenòmens culturals contribueixen a la transmissió i transformació de les representacions. Així mateix, combinant l'aspecte cognitiu amb l'afectiu, no només són portadors d'una interpretació de la realitat pròpia del grup sinó que, a més a més, estan dirigits a l'acció [...] Els valors i els judicis posseeixen un potencial d'acció que ha de ser recollit i realitzat perquè les accions polítiques siguin útils per conservar o modificar les relacions de poder existents. D'aquesta manera, la cultura constitueix un espai d'enfrontament on es posen en joc les representacions de la societat i del poder". Vegeu Calvo, Francesc: *El moviment obrer i la cultura popular*, Editorial UOC, Barcelona, 2010, p. 15-16.

²⁰⁹Vegeu Luis Martín, Francisco de i Arias González, Luis: "'Mentalidad' y 'cultura' obrera en la España de entresiglos: vindicaciones, planteamientos e incertidumbres historiográficas", *Historia Contemporánea*, núm. 24, 2002, p. 400-401.

²¹⁰Vegeu Gabriel, Pere: "Els herois del poble. Literatura de voluntat popular i militància política democràtica al segle XIX a Catalunya", p. 280.

²¹¹Vegeu Gabriel, Pere: "Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta", p. 240-246.

menyspreu per la seva vida anterior, regenta un petit taller tèxtil amb uns pocs treballadors de confiança. Aquest talleret de vells telers copat de “peces començades, debanadores, troques, llançadores, tot ple de polsina de cotó i pàtina obrera”,²¹² com glossa l’acotació inicial, és el seu principal actiu. Precisament, és per aquest motiu que el defensaran en tot moment enfront de la petulància, la ganduleria i el despotisme del protagonista. Així, Anton, el pare, quan vol convèncer l’Hèroe perquè retorni al seu lloc al taller i aquest menysprea la feina i el teler que l’espera, el pare li etziba:

Anton: Que no em toquin el teler! T’havia pujat per al treball, com pugem els pobres, ensenyant-te a estimar aquest teler, el pobre teler! [...] Doncs sàpigues que me l’estimo més que a tu, aquest teler; més que tot, més que a mi mateix!²¹³

Però aquesta defensa a ultrança del treball, no només s’estableix per una qüestió econòmica, de supervivència, sinó que neix i s’alimenta d’una reivindicació no gens retòrica en favor del món del treball, de la dignitat i de l’honradesa, valors que, com veurem, es repetiran fins a la sacietat. No endebades, quan al final de l’obra Joan, un dels treballadors del taller, mata l’Hèroe exclama vindicativament:

Joan: I què he d’haver mort l’Hèroe! He mort el gandul del poble. Mireu-los allí! Els del teler són els hèroes!²¹⁴

La projecció que en fa Rusiñol, més enllà de la seva virada estètica i dels seus orígens burgesos, és clara. És cert que l’obra exalta un model de treball i de negoci, el mite menestral, no exempt en certes formulacions del catalanisme més corporatiu. Ara bé, això no treu que, en molts aspectes, no deixi de ser una lectura identitària, en defensa del treball i dels seus valors, homologable, en molts aspectes, a la tradició més obrerista.²¹⁵ El taller, de fet, en darrera instància, per aquests treballadors és l’única

²¹²Rusiñol, Santiago: *L’hèroe*, Tipografia L’Avenç, Barcelona, 1903, p. 9.

²¹³*Ibid.*, p. 135.

²¹⁴*Ibid.*, p. 280.

²¹⁵Ferran J. Corbella qualifica *L’hèroe* d’exemple de “corporativisme ingenu i sentimental segons el qual apareixen enaltides i exaltades les virtuts del treball honrat dels obrers i els menestrals” i la situa en l’òrbita d’allò que “defensava reiteradament el nou ordre del nacionalisme català”. Aquestes valoracions creiem que obvien elements de pes que, com hem volgut demostrar, es fonamenten en una tradició anterior i tenen una llarga continuïtat en el temps. Vegeu Corbella, Ferran J.: “El teatre ‘social’ de Santiago Rusiñol. De ‘Llibertat’ a ‘La merienda fraternal’”, *Revista de Catalunya*, núm. 129, Barcelona, 1998, p. 82.

garantia per mantenir la qualificació i l'estatus i no caure en la precarietat. I és que l'obrer qualificat, amb un domini integral de les tècniques de treball i capaç de controlar totes les fases de la producció, en el tombant de segle, si bé ja havia estat sotmès al mercat del treball assalariat, encara no estava plenament integrat en el procés de producció com un engranatge del mecanisme, mancat de qualsevol autonomia. En altres paraules, tot i viure un procés de degradació professional, d'assimilació a la força de treball comuna i de creixent autoexplotació per a respondre a la competència fabril, l'obrer d'ofici encara no s'havia proletaritzat i conservava bona part de la seva autonomia.²¹⁶

La presència d'aquestes dues realitats, la fabril i la de l'ofici, dins la literatura dramàtica és majoritària. En canvi, són molt pocs els personatges que pateixin les conseqüències de la proletarització severa i de la misèria. No es posa en escena un món marginal del qual els obrers en formin part. Només de manera tardana i puntual, ja fora dels marges de la cronologia proposada, hi podríem situar algunes de les peces de baixos fons de Juli Vallmitjana.²¹⁷ I és que, com bé assenyala Pere Gabriel, el mot "proletari", almenys durant el segle XIX i el primer decenni del XX, va tenir un component negatiu, a diferència de les expressions ja esmentades de "classes artesanes" o "classe obrera", que mantenien un sentit positiu, i només fou utilitzat pels grups més radicals amb voluntat provocativa.²¹⁸ Proletari evocava una condició no desitjada per l'obrer i implícitament remetia a un procés de degradació moral i material. De fet, significativament, en tot el corpus analitzat, només hi ha una obra en què s'esmenti aquest mot i quan s'utilitza és molt de passada.²¹⁹ En general, el que podem trobar són referències genèriques a la pobresa o, més sovint, a la senzillesa, entesa com una limitació dels recursos i del poder adquisitiu. Així, s'insisteix sovint en aspectes com l'alimentació o, com veurem més endavant, en l'habitatge. Però la imatge que en resulta és una aproximació més decidida cap allò "popular", sempre recoberta d'una pàtina de dignitat i d'autosuficiència, que no pas cap allò "miserable". És poc habitual la

²¹⁶Vegeu Andreassi Cieri, Alejandro: "La conflictividad laboral en Cataluña a comienzos del siglo XX: sus causas", p. 25-26.

²¹⁷Ens referim a obres com *Els Jambus* (1910), *En Terregada* (1911) o *El casament d'en Tarregada* (1913).

²¹⁸Vegeu Gabriel, Pere: "Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta", p. 240.

²¹⁹El vers en qüestió apareix a *L'àngel de fang*: "Quin gran Déu, d'un proletari / pot sentir-ne desconsol?". Podem suposar que Iglésias només li dóna presència per resoldre una qüestió de versificació sense importància, perquè en la mateixa obra no torna a sortir ni una sola vegada. Iglésias, Ignasi: *L'àngel de fang*, Institut del teatre, 8584-N, Barcelona, 1891, p. 15.

representació de treballadors que pateixin per portar-se alguna cosa a la boca, que mal vesteixin o que renunciïn a una certa decència, per molt bàsica que sigui.²²⁰ Només en casos concrets, ja sigui perquè l'autor busca un efecte determinat (*El místic*, de Rusiñol) o perquè fa referència a les conseqüències fatals d'una llarga vaga (*El sacrifici*, de Faust Casals o *L'àngel de fang*), de l'atur (*Riu avall*, de Rovira i Serra o *Calvari amunt*, de Josep Burgas) o d'una malaltia (*Drama d'humils*, *El camí dels pobres*, de Josep Maria Castellet), elements que han pogut minar la migrada economia domèstica, apareix la misèria en la seva vessant més crua i naturalista. Així i tot, tanmateix, no és freqüent una lectura determinista d'aquestes situacions. És a dir, que tot i que l'estat de misèria pugui ser quelcom a què es vegi abocat el treballador episòdicament, circumstancialment, no és mai una condició estructural. De totes les obres analitzades, només a una, *Víctima de la misèria* (1895), l'autor, Mario Segalàs Font, apunta en aquesta direcció. Anton, pare d'un nadó greument malalt, fa un al·legat en forma de monòleg en contra de la misèria crònica que pateix la seva família, fet que ha arribat a afectar la seva condició biològica i, en una clara referència a les teories degeneracionistes i higienistes molt en voga a finals del XIX,²²¹ ha condemnat a mort el seu fill:

Anton: Engendrat per dos sers de poca sang i aixafats pel treball, no podies sortir altra cosa [...] Si tu haguessis nascut en casa rica, si fossis fill d'un d'aquells que posseeixen l'or i la plata en abundància, no et trobaries com avui te trobes, postrat en eix bressol, ja que t'haurien pogut comprar les medicines i aliments necessaris per a ta reconstitució.²²²

²²⁰Com bé diu Pere Coromines, tot fent referència a *Els vells* d'Iglésias: “La seva regla de vida comporta un cert benestar i un simple decòrum, per tal com mengen bé, van endreçats, el diumenge és muden, i dormen en bons llits de matalassos i tenen cortines a les finestres i tovalles blanques a la taula”. Coromines, Pere: “El teatre de l'Iglésias segons ‘Els Vells’” dins Iglésias, Ignasi: *Obres completes, vol. VIII*, Edicions Mentora, Barcelona, 1932, p. 16-17.

²²¹L'higienisme sempre va centrar el seu interès en els treballadors, com a exemple recurrent de degeneració i col·lectiu d'actuació prioritària. Les malalties degeneratives acabaren esdevenint un autèntic calaix de sastre en què s'hi podien encabir des de les malalties mentals i l'alcoholisme a l'alta mortalitat infantil o la criminalitat. Vegeu Campos Marín, Rafael i Huertas, Rafael: “La teoría de la degeneración en España (1886-1920)” dins Glick, Thomas F.; Ruiz, Rosaura i Puig-Samper, Miguel Ángel (eds.): *El darwinismo en España e Iberoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas i Ediciones Doce Calles, Madrid, 1999, p. 238-240.

²²²Segalàs Font, Mario: *Víctima de la misèria*, F. Bertran impressor, Barcelona, 1895, p. 8.

El nadó es troba malalt doncs per l'herència rebuda, per la desnutrició i per les males condicions higièniques de la llar. La lectura social de l'obra, que Carlos Serrano ha qualificat com a "didactismo de la miseria",²²³ resideix en la contraposició entre el patetisme melodramàtic que suposa la situació plantejada i la impossibilitat de cap altra resolució que no sigui la pròpia mort de l'infant. Conscientment, la fatalitat de l'esmentat plantejament, pretén generar una sensibilitat reactiva sense que aquesta s'arribi a escenificar.

En conjunt, doncs, en la valoració de la identitat obrera, els elements que tindran un pes més important, seran tots aquells de caràcter positiu que revesteixin de dignitat la pròpia imatge de l'obrer i que contribueixin a la seva pròpia cohesió com a classe, sempre a l'empara de la tradició de l'ofici i dels seus propis valors.

Les condicions laborals i la vaga

En la configuració de la identitat dels treballadors en el tombant de segle, un altre element importantíssim va ser el de la lluita per la millora i dignificació de les condicions laborals. L'experiència de la lluita compartida havia de contribuir a la configuració d'una identitat d'un marc cultural de referències compartides i d'identificació recíproca, que es reforçaven a través de les litúrgies i dels rituals que actuaven com a principals mecanismes d'expressió col·lectiva.²²⁴

És en aquest sentit que, d'entre totes les formes de protesta, la vaga va ser la que va adquirir un protagonisme principal. La vaga entesa com a fórmula de lluita en favor d'unes reivindicacions concretes, com a mesura de pressió i de solidaritat envers altres companys i sectors, però també, en alguns casos, com a fórmula per assolir objectius revolucionaris i de transformació social.²²⁵ I és que, com hem esmentat abans, la data de

²²³Vegeu Serrano, Carlos: "Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX", p. 269-270.

²²⁴Vegeu Luis Martín, Francisco de i Arias González, Luis: "'Mentalidad' y 'cultura' obrera en la España de entresiglos: vindicaciones, planteamientos e incertidumbres historiográficas", p. 413-414.

²²⁵Pere Gabriel, en relació amb els objectius de les vagues generals durant el segle XIX exposa: "La huelga general iba a plantearse en relación a cuatro grandes objetivos, a menudo superpuestos. Podía ser vista como un instrumento abocado a la consecución de una reivindicación específicamente laboral de los obreros. En otros casos, con un significado más político y amplio, el llamamiento a la huelga general podía dirigirse a la obtención de alguna reivindicación política importante y, de pasada, significar, al menos, una demostración de fuerza obrera. En tercer lugar, la huelga general parecía ser un buen medio para presionar a los gobiernos y los Estados e impedir las guerras. En fin, la huelga general podía ser concebida como desencadenante fundamental de la revolución social". Vegeu Gabriel, Pere:

1890 havia de suposar un punt d'inflexió en les reivindicacions obreres amb la instauració de la diada del Primer de Maig com a fita anual de mobilització²²⁶ molt lligada, almenys inicialment, en favor de la lluita per la jornada de vuit hores i altres drets laborals.²²⁷ El tema de les vuit hores, que responia a la clàssica divisió tripartida de vuit hores de treball, vuit hores d'oci i de formació i vuit hores de descans, s'havia convertit en un mantra, en una reivindicació omnipresent en la tradició obrera.²²⁸ Tal com destaca Jacques Maurice pel conjunt de la producció literària hispànica de temàtica social, en el canvi de segle, “la huelga en tanto que forma moderna del antagonismo del

“Sindicalismo y huelga: sindicalismo revolucionario francés e italiano. Su introducción en España”, *Ayer*, núm. 4, 1991, p. 16.

²²⁶*La Tramontana*, just abans de la segona diada del Primer de Maig (1891), publicà una auca titulada “La huelga del 1r de maig de 1890” en què es repassaven els fets de l'any anterior i es feia un al·legat en favor de la vaga general per tal d'aconseguir l'objectiu de les 8 hores, posant especial èmfasi en la necessitat de la unitat d'acció obrera. “La huelga del 1r de maig”, *La Tramontana*, 30-IV-1891.

²²⁷A l'Estat espanyol els orígens de la diada del Primer de Maig es remunten als acords presos en el Congrés Socialista celebrat el 1889 a París en què es proposà la data en commemoració dels fets de Chicago de 1886, com a reivindicació anual en favor de la jornada laboral de vuit hores i altres drets laborals. Hem de pensar que en aquest moment, cap a 1890, el moviment socialista s'acabava de reconstituir, gràcies al Congrés fundacional de l'UGT, que s'havia celebrat dos anys abans a Barcelona, a l'empara del Congrés constituent del PSOE que, si bé ja s'havia creat clandestinament el 1879 a Madrid, fins aquest moment no havia tingut una implantació significativa entre els treballadors. El segon congrés del PSOE, celebrat a Bilbao, aprovà que totes les agrupacions complissin, com poguessin, l'acord de París. Aquest fou el tret de sortida per les diades del primer de maig que el 1890 ja se celebraren a ciutats com Barcelona, Madrid, Bilbao, València, Sant Sebastià, Màlaga o Palma. Pels socialistes, la diada va suposar tot un repte ja que arreu del territori espanyol encara eren molt poques les agrupacions socialistes consolidades, per la qual cosa la responsabilitat bàsica de l'organització i l'èxit de la convocatòria recaigué en les diverses societats de resistència, d'adscripció política diversa. Igualment, hi ha el tema del diferent plantejament que feien de la diada, per una banda, socialistes marxistes i, per una altra, anarquistes i sectors hereus de la Primera Internacional. Els primers posaven l'èmfasi en el caràcter internacional, pacífic i festiu de la diada i en aspectes com l'autoafirmació de classe i l'orgull obrer i centraven les demandes en pro d'una legislació laboral més favorable, especialment el tema de les vuit hores, nucli central de la protesta. Els segons, en canvi, en desacord amb les resolucions preses a París pel Congrés Socialista, reivindicaren com a pròpia la diada del Primer de Maig, en considerar-la patrimoni del moviment anarquista arran dels fets de Chicago i proposaren com a posició única la vaga general indefinida. Vegeu Balardón, Begoña: “La fiesta del trabajo en España: los primeros años”, *Estudios de historia social*, núm. 38-39, 1986, p. 121-270; Dommanget, Maurice: *Historia del Primero de Mayo*, Editorial Laia, Barcelona, 1976; Rivas, Lucía: *Historia del 1º de Mayo en España*, UNED, Madrid, 1987.

²²⁸No ens ha d'estranyar que el tema de les vuit hores arribés a convertir-se en el títol i leitmotiv d'una obra. El mes de novembre de 1901 s'estrenava al Teatre Nou de Barcelona una peça castellana d'inspiració presumptament socialista, justament titulada *La jornada legal o El triunfo de las ocho horas*, de Gonzalo Jover. Segons la crònica d'*El Liberal*: “El drama, de tendencias marcadamente socialista, como indica el título, tiene por objeto poner de relieve las funestas consecuencias de una huelga [...] El público, entre el cual había muchos individuos de las sociedades obreras, acogió la obra con entusiasmo, llamando a su autor repetidas veces a escena y obligándole a hablar al final de la representación”. *El Liberal*, núm. 223, 15-XI-1901.

capital y del trabajo debió de extenderse lo bastante para que se considerara digna de constituir un tema literario”.²²⁹

Pel que fa a la inclusió i a la representació en la literatura dramàtica de la protesta laboral, ens trobem amb una gran diversitat de situacions i circumstàncies. Com hem dit, però, en aquest període, la vaga passa a ocupar un paper central. I és que en una lògica estrictament teatral, més enllà de la conjuntura social, política i econòmica, la referència o la presentació de la vaga era un recurs escènic realment contundent, tant per les potencialitats dramàtiques, a causa de l'efectisme de les diverses situacions “extremes” plantejades (privacions materials, tensions entre els obrers, xantatges i traïcions, violència interclassista, etc.), com per la inclusió, el·líptica o real, d'un nou actor que estava destinat a ser un dels grans protagonistes del segle XX: les masses.

La vaga, en general, és dibuixada com una situació límit, tant pels obrers com per la patronal, ja que es pot arribar a allargar durant mesos i pot posar a prova la capacitat de resistència d'ambdues parts. Pel que fa a les tipologies i objectius, és significatiu ressenyar que de tot el ventall analitzat, no hem detectat cap cas explícit de vaga general ni de vaga revolucionària. I això és significatiu, ja que suposa una representació de baixa intensitat d'objectius polítics en els conflictes laborals. De fet, com bé exposa Pere Gabriel, serà en el tombant de segle, en contraposició al sindicalisme, considerat com a massa restringit a qüestions merament laborals, i a l'anarquisme i al marxisme, vies considerades utòpiques, quan l'alternativa associacionista i cooperativista emergirà amb més força.²³⁰ Així doncs, en consonància amb aquesta tendència, totes les vagues que apareixen són sectorials o particulars i responen, o bé a una reivindicació concreta, o bé a una problemàtica abstracta i difusa relacionada amb la millora de les condicions laborals i salarials.²³¹ En el fons, però, també sura en l'ambient una qüestió prèvia i

²²⁹Vegeu Maurice, Jacques: “El obrero y sus luchas en la literatura española finisecular” dins Magnien, Brigitte (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1995, p. 222.

²³⁰Vegeu Gabriel, Pere: “Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta”, p. 247.

²³¹Com bé diu Manuel Vicente Izquierdo, amb relació al període 1890-1893: “Deixant de banda les vagues generals dels moviments de maig de 1890 i 1891 que tenien de sortida uns plantejaments revolucionaris que anaven més enllà de la simple obtenció de les vuit hores, ens trobem amb un moviment vaguístic de caràcter reivindicatiu força important que es mou en el terreny estrictament socioprofessional, amb unes demandes que es repeteixen en la majoria dels conflictes: reducció de la jornada, augments salarials i exigència als patrons de contractar treballadors associats. Aquestes vagues, encara de vegades afectaven a tot un ofici, normalment corresponien només a un taller o una fàbrica”. Izquierdo, Manuel Vicente: “El moviment societari obrer a Barcelona i la seva rodalia (1890-1893). Proliferació de societats, activitat societària i moviment vaguístic” dins DA: *Actes del Congrés*

potser, fins i tot, més important que totes aquestes consideracions, com és la reivindicació de la dignitat del treballador i de la seva voluntat de fer-se valer i fer-se escoltar. Els conflictes que es plantegen, com hem dit, són molt diversos: ens trobem amb casos d'acomiadaments massius (*Llibertat!*, *Lluita social*), d'acomiadaments d'un sol treballador (*En Pólvora*, *Fructidor*), de repressió injusta i indiscriminada (*En Pólvora*, *La festa dels ocells*), etc.

Tot reprenent el tema del Primer de Maig, és curiós veure que, tot i la implantació relativament recent de la jornada, ràpidament ja es va integrar en la producció dramàtica. En una data tan primerenca com la de 1893, Àngel Guimerà ja en parla a *En Pólvora*, encara que sigui com una referència aparentment secundària. Per explicar l'exili de Marcó a França, l'autor posa en antecedents l'espectador: amb motiu del Primer de Maig, s'inicia a la fàbrica una vaga que dura vuit setmanes. Al final d'aquest període, comencen les disputes entre obrers perquè n'hi ha que flauegen i volen tornar al treball. A causa d'aquestes disputes, ha d'intervenir la Guàrdia Civil, però dita intervenció acaba amb la mort fortuïta d'un dels agents. Fins aquí el relat. La qüestió primordial en aquest cas però, és veure com en la lectura que fa Guimerà, la vaga respon a un ímput totalment nou²³² i que la data commemorativa ve a sistematitzar totes aquelles influències alienes i importades provinents de la ciutat, que han de significar una ruptura total respecte a la generació anterior, la dels avis, i una alteració de "l'ordre natural" dels temps preindustrials:²³³

Internacional d'Història Catalunya i la Restauració (1875-1923), Manresa 1, 2, i 3 de maig de 1992, Centre d'Estudis del Bages, Manresa, 1992, p. 370.

²³²Si llegim entre línies, veurem que Guimerà fa referència directa a les mobilitzacions de 1890 amb motiu del Primer de Maig. Cal tenir en compte que l'obra, escrita durant el 1892, situa l'acció en el present immediat i fa referència a uns fets de dos anys enrere.

²³³Guimerà tendeix a recrear, tant a *La festa del blat* com a *En Pólvora*, el mite d'una d'arcàdia primigènica en què les relacions entre els homes no estaven determinades pel classisme, sinó per una comunitat d'interessos en clau nacional. Fàbregas atribueix aquesta visió a una residual visió romàntica tenyida "d'un idealisme utòpic i benintencionat". Fàbregas, Xavier: *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, Edicions 62, Barcelona, 1971, p. 83. Per la seva banda, Bacardit, en la mateixa línia, parla de l'existència en aquestes obres, juntament amb *Terra Baixa*, d'un mite edenista, "un edenisme que identifica 'l'autenticitat' perduda amb l'adveniment de la societat industrial, sobretot en el món rural. Bacardit, Ramon: *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, p. 282. Tanmateix, segurament també hi tenia alguna cosa a veure en aquesta visió de Guimerà, la concepció interessada que el catalanisme, especialment el més burgès i conservador, havia adoptat, a partir de les Bases de Manresa, d'un passat laboral harmoniós, mitificat en la figura dels gremis. Vegeu Gabriel, Pere: "Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX", *Anuari Verdaguier*, núm.19, 2011, p. 233

Ramon: És que nosaltres voldríem aquells temps en què l'amo, m'entenen? Més que amo era company del treballador, això ho sé pel pare [...] I ara a l'amo amb prou feines li coneixem la cara.²³⁴

En el fons, la lectura de Guimerà neix d'una ferma convicció romàntica, de naturalesa essencialista, que entén l'antagonisme de classes, no com una conseqüència lògica del desplegament del capitalisme, sinó com el trencament d'un ordre ancestral preestablert, mític, en què la cooperació, l'harmonia havien de ser les formes bàsiques de relació entre els homes,²³⁵ més enllà de qualsevol condició social.²³⁶

Igualment, Joan Torrendell, ja a 1902, amb *Els dos esperits*, des d'una perspectiva molt diferent, podríem dir-ne regeneracionista, situa la vaga de l'empresa de foneria també coincidint amb el Primer de Maig. En aquest cas, l'autor, decideix treure els treballadors d'escena i traslladar el debat i la reflexió en el si de les classes dirigents.²³⁷ L'obra està plena de les reaccions que desperten les reivindicacions obreres entre aquestes classes. Diversos personatges hi diuen la seva, tot formant un prisma ric i

²³⁴Guimerà, Àngel: *En Pólvora*, Impremta La Renaixensa, Barcelona, 1893, p. 96.

²³⁵A *La festa del blat*, per exemple, Guimerà atorga el paper de mitjans transmissors d'aquest missatge a dues persones velles, la Quica i l'Oncle Telm, que es mostren com a baluards de la tradició i de les bones pràctiques.

²³⁶No ens ha d'estranyar, doncs, que la crítica rebés amb poc entusiasme l'obra de Guimerà. *Lo Teatro Català*, a través de la crònica del seu director, Joan Bru de Sanclement, amb motiu de l'estrena, acusava Guimerà de vacil·lar, entre el drama romàntic i el drama realista, sense gaire fortuna i de dibuixar uns obrers ficticis, ideals, allunyats de la realitat immediata i dels conflictes socials candents: "La qüestió social, que es deya devía abordar l'autor, no's toca ni de prop ni de lluny ab dó d'acert. Guimerà, si ha pretést tractarla ó sombrejarla ab lo que fa dir als seus personatjes en les primeras escenas del tercer acte, dóna a comprendre que no ha respirat lo medi obrer en que viuen nostras classes obreras". Bru de Sanclement, Joan: "En Pólvora", *Lo Teatro Regional*, núm. 68, 27-V-1893, p. 1-2.

²³⁷Josep Pous i Pagès, sota el pseudònim de Josep Piula, en va fer una extensa ressenya en diversos números de *Catalunya Artística* amb motiu de la seva publicació. En aquests articles es lamentava que l'obra no hagués pogut veure la llum a finals d'aquella temporada al Romea, tal com estava previst, i que hagués estat publicada abans de ser estrenada (fet inèdit en la literatura dramàtica catalana i que només havia succeït fins aleshores amb el *Fructidor* d'Iglésias). L'anàlisi que fa de l'obra és especialment eloqüent i destaca, com a element primordial per explicar la seva condició *non-nata*, el fet que precisament, ni les classes dirigents, a les quals apel·lava l'obra, ni les empreses teatrals del país (imaginem que això anava pel Romea), sempre conservadores i poc amants del risc, no l'haguessin tolerada: "Y no sols aixó; si que també una obra dé coratge y una bona obra, per molts que viuen lluny de la realitat, y que sols despertan al sentir l'espatech d'una revolta, y tornan á caure en llur ensopirnent, aixís que ha passat la gropada. Tota la nostra classe mitja, tant endejuna del treball que s'está operant sota d'ella, hauría de llegir aquest drama, per apartarse d'aquesta actitud de resistencia intransigent en que per ignorancia's coloca y que, mes tart, ó mes aviat, ha d'esser causa de la seva ruina. En aquest sentit, créyem qu'hauria sigut benefactora la representació d'*Els dos Esperits* [...] Es una llástima, que'ls prejudicis que desgraciadament pesan sobre'l nostre públich y empresas, hagin fet impossible l'estreno d'aquest drama. Induptablement, com va preveure l'autor, ni l'empresa l'hauria volgut estrenar, ni'l públich burgés l'hauria tolerat". Piula, Josep: "Els dos esperits", *Catalunya Artística*, núm. 109, 17-VII-1902, p. 458.

divers, que va des de l'aposta per la repressió més descarnada fins a l'apologia de la mediació i de la negociació.²³⁸ Leonard, cap de l'empresa, dubta com encarar el conflicte. Per un costat, rep les pressions dels seus amics i consellers, que es revelen, tot i els matisos, en darrera instància, autoritaris i favorables al manteniment estricte dels privilegis classistes, ja sigui des d'una perspectiva violenta i repressiva:

Estanislau: Però allà a ont jo realment disfrutava era davant de la multitud, davant de les masses, com més exaltades, millor; com més borratxes, més cops de sabre. Als dos minuts, al carrer o la plaça, ni un bitxo.²³⁹

O ja sigui des d'una perspectiva més ponderada i aparentment democràtica i pacífica:

Timoteu: Jo, ja veuen, sóc lliberal, lliberaldemòcrata; sóc partidari de la llibertat, de la tolerància, de la justícia, de la fraternitat, però abans que tot de l'autoritat, l'ordre, la pàtria.²⁴⁰

A l'altra banda de la balança, al costat dels treballadors, hi trobem Conxa, la seva esposa, don Saturní, el metge caritatiu i Auba, el majordom de la fàbrica. El principal argument d'aquest altre grup, cristal·litzat per Auba, no és teòric, sinó eminentment pragmàtic: és impossible oposar-se a l'evolució de la història i, per tant, és inútil oposar-se a la reivindicació dels treballadors d'esdevenir un actor social reconegut i amb plenitud de drets. No és tant una qüestió de "justícia", sinó "d'adequació" a les noves condicions materials. Leonard es resisteix a cedir fins al final. I serà aquesta obstinació, aquesta negativa reiterada a acceptar el canvi en les regles del joc el que el farà fracassar. De la mateixa manera, a *En Pólvora*, també serà l'obstinació del majordom, Francesc, que es nega a readmetre Toni tot i la proclamació de vaga i la formació d'una comissió negociadora, la que precipitarà el desenllaç fatal.

²³⁸Damià Pons parla, en referència a l'estructura de personatges de l'obra, de l'existència de "dos blocs antagònics" i de "dos personatges que, malgrat pertànyer a la burgesia, són capaços, precisament a causa de les seves afeccions artístiques, de sentir simpatia i comprensió per la causa dels desheretats: un pintor modernista i una dona sensible i humanitària". Vegeu Pons, Damià: *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva (escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX)*, p. 37-38.

²³⁹Torrendell, Joan: *Els dos esperits*, Tipografia de Francisco Soler, Palma, 1902, p. 82.

²⁴⁰Torrendell, Joan: *Els dos esperits*, p. 92.

Aquest paper obstinat i obtús dels propietaris i càrrecs intermitjos en relació amb les reivindicacions socials i laborals, pot prendre nous matisos. A *L'àngel de fang*, obra primerenca d'Iglésias, hi trobem un plantejament de regust melodramàtic que també apareix, amb variacions, en altres obres. Rita, una jove obrera, s'ha vist abocada a una situació extrema: s'ha de fer càrrec del seu pare adoptiu, Bieló, que ha estat víctima d'un accident laboral i que es troba entre la vida i la mort, però està mancada de recursos a causa de la vaga que han iniciat el seus companys a la fàbrica:

Mateu: La huelga fa sis setmanes / que los obrers sostenim, / sis sigles que no sentim / brandar al matí les campanes / de les fàbriques; volem / nostres drets, ser respectats; / no veure'ns esclavitzats / tal com avui nos veiem / tot i estar al sigle hermós / del progrés i del treball / d'aquest sigle que és mirall / pels venidors. Com un gos / no vol l'obrer ser tractat.²⁴¹

Rita es troba atrapada entre dos fronts, sense cap altra sortida, i es veu abocada a vendre's sexualment al patró de la fàbrica per salvar el seu benefactor. El mateix esquema, a grans trets, es repeteix a *El sacrifici*. En el context d'una llarga vaga de dotze setmanes, sostinguda gràcies al caixa de resistència que han fet els obrers, hi ha un dels vaguistes, Andreu, que té un fill molt malalt i no pot pagar les medicines. Els obrers avaluen la situació i després de deliberar, decideixen mantenir la vaga, malgrat tot. En aquest cas, és la tieta del nen, Cinteta, la que cedeix a les pressions del malvat patró, Paco, i s'hi entrega, no només per mirar de salvar el nen, sinó per estalviar més patiments al conjunt dels obrers. Òbviament, quan la vaga s'acaba ja és massa tard. El nen mor i Cinteta queda prenyada.

En ambdós casos, la vaga apareix només com el rerefons d'un altre conflicte més gran, més detallat, que analitzarem més endavant, d'ordre moral, que s'erigeix en principal nucli de reflexió i entorn del qual es desenvolupa l'argument de l'obra. La vaga n'és, en tot cas, el detonant i planteja l'interrogant tan de moda en aquests anys entre la moral individual, la moral col·lectiva i els límits de cadascuna. En el fons, la vaga, tanmateix, és provocada altra vegada per l'obstinació patronal: el propietari dèspota que es nega a cedir ni un centímetre en les reivindicacions dels seus treballadors, és el mateix que no dubta a enganyar i deshonrar la jove obrera. No endebades, es produeix una associació proporcional i directa entre la corrupció i la

²⁴¹Iglésias, Ignasi: *L'àngel de fang*, p. 7.

baixesa moral de l'individu i la seva riquesa i opulència, de tal manera que aquesta burgesia acaba esdevenint el contraexemple, en mirall invers, dels principals valors dels bons treballadors.

En contraposició a totes aquestes obres en què l'obstinació patronal és presentada com la barrera més important i tanmateix insuficient per a frenar les reivindicacions obreres, en canvi, a *Els vells* és la manca de cohesió i de solidaritat entre els treballadors el principal obstacle per a portar a bon port les seves reivindicacions. La vaga s'insinua, però ni es concreta ni es materialitza. L'acomiadament massiu, en una empresa tèxtil, dels filadors més grans per rellevar-los per treballadors més joves, per tal de garantir el manteniment de la productivitat, deixa els obrers acomiadats al límit de la misèria. En conseqüència, es produeix un intent de reacció per part dels vells que es reuneixen en assemblea. A la reunió, entre les possibilitats que sorgeixen, després de desestimar la creació d'una comissió per anar a negociar amb el propietari, es contempla la possibilitat de reclamar a la resta dels treballadors que es declari en vaga en solidaritat amb els acomiadats per tal que els readmetin. Tanmateix, aviat es fa patent la incapacitat dels vells per organitzar-se de tal manera que qualsevol acció és supeditada, en darrera instància, a la defensa dels interessos particulars de cadascú. Només Joan, que ha convocat l'assemblea, sembla que estigui disposat a arribar fins a les darreres conseqüències i retreu a la resta de companys:

Joan: (*amb gran indignació*) Vells! Inútils! Covards! Mereixeu que us explotin!²⁴²

En aquesta obra, doncs, com en algunes altres d'Iglésias (*Les garses, Fructidor*), la lluita es planteja no entre un treballador rebel enfrontat a la societat burgesa i hipòcrita, sinó enfrontat a les pròpies contradiccions de la seva classe i del seu entorn, obertament alienat i, en conseqüència, hostil. Un entorn massa vegades conformista, covard i incapaç de rompre amb el seu apocament i amb els seus propis prejudicis.²⁴³ En aquest cas, el biaix, la línia divisòria, no separa explotadors i explotats, sinó obrers conscients i obrers no conscients.

De la mateixa manera, a vegades, el conflicte es torna més complex i abandona un cert maniqueisme rígid, amb la introducció de personatges que actuen com a crossa o

²⁴²Iglésias, Ignasi: *Els vells*, Antoni López editor, Barcelona, 1903, p. 275.

²⁴³Vegeu Gabriel, Pere: "Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta", p. 263-264.

introdueixen matisos i variables, tant en l'actuació patronal com, sobretot, en l'obrera. A *La lletja*, són els obrers del tèxtil els que porten endavant una vaga que fa dos mesos que dura i que ha situat a ambdues parts al límit de les seves forces. Els obrers, però, només resisteixen gràcies a l'actuació de Joana,²⁴⁴ antiga mestra laica convertida en líder obrera improvisada, que els arenga. L'esmentat personatge, amb els atributs que se li adjudiquen, un personatge aliè al món de la fàbrica, desconeixedor del treball manual, però que pel seu carisma, instrucció i oratòria s'erigeix en portaestendard de les reivindicacions obreres, és “salvat” des de la perspectiva de Rusiñol en aquest cas, pel gir dramàtic final de l'obra, en què decideix sacrificar-se en favor de l'amor fraternal i de la pau social. Un desenllaç en què, en canvi, s'estigmatitza l'obrerisme més combatiu, homologat al fanatisme i a la violència, fins al punt que els obrers són tractats com a mers titelles.²⁴⁵ Apareix en aquesta obra, com en algunes altres, una valoració negativa d'aquestes figures sindicals, propagandistes o intel·lectuals alienes al món fabril, ja sigui perquè es justifica amb el fet que es deuen a una obediència externa, ja sigui perquè es pressuposa que el seu mòbil va més enllà de la reivindicació estrictament laboral i, en conseqüència, existeix una voluntat manifesta d'instrumentalitzar la protesta en favor d'objectius polítics propis i aliens als interessos dels treballadors.²⁴⁶ A la mateixa obra apareix Bieló, paròdia de l'agitador nihilista, director d'un pamflet polític, que és dibuixat com un autèntic manipulador de masses. De fet, ambdós personatges, Joana i Bieló, en apropar-se el desenllaç, quan un grup de vaguistes intenta assaltar i cremar la fàbrica, s'enfronten en defensa de visions contraposades. El “poble”

²⁴⁴De fet, pel que explica Josep C. Noguera a *Avenir*, sembla que l'obra de Rusiñol és un fals biopic, en certa manera paròdic, de la vida de Louise Michel, propagandista i líder anarquista francesa. Si repassem la biografia de l'activista francesa veurem que hi ha dos clars paral·lelismes: treballa com a mestra obrera en escoles alternatives i esdevé líder obrera durant la *Commune*. A més, el sobrenom que rep a l'obra, “verge trista”, no deixa de ser una recreació del sobrenom real de Michel, “verge roja”. Una darrera coincidència rellevant és que Michel mor el mateix any de l'estrena de l'obra, el 1905. Noguera, Josep C.: “Teatre”, *Avenir*, núm. 3, 18-III-1895, p. 4.. Michel havia tingut contactes amb els cercles anarquistes de Barcelona, ja que hem pogut constatar que a l'epistolari de Cortiella dipositat a la Biblioteca de Catalunya hi ha almenys una missiva de la propagandista francesa dirigida a la Compañía Libre de Declamación autoritzant-los per tal de representar la seva obra *La huelga*. Cortiella, Felip: *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1413/2, p. 210-211.

²⁴⁵Vegeu Casacuberta, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997, p. 401.

²⁴⁶Aquest lideratge “artificial” l'hauríem de contraposar al lideratge “natural”, que es codifica a partir de líders nascuts en el si del propi moviment i que, per dir-ho d'alguna manera, s'han fet “a si mateixos”, sense influències externes, a partir del criteri propi i a redós de l'autodidactisme, un altre dels valors cabdals en la configuració de l'imaginari col·lectiu obrerista.

que lidera Bieló, la massa enfurida i inconscient, no són els treballadors que Joana havia liderat i defensat:

Joana: Molt bé! Aquest és el poble que em portes? A ont és el poble? És això?

Bieló: Som tots! Som els que t'havíem seguit fins ara!

Joana: Mentida! Els meus eren obrers. I qui és obrer de vosaltres? De tots els que sou aquí, ni un ha estat mai a dintre d'una fàbrica. Vosaltres només sou els corbs que seguiu al nostre exèrcit!²⁴⁷

Un altre exemple d'ingerència externa en la gestió d'una vaga, en què es mesclen diversos elements, el trobem a *Helena*, de Francesc Figueras i Ribot. A *Helena*, s'amenaça amb la convocatòria d'una vaga propugnada pel "Centro de la Igualdad Humana", un casino extern a la fàbrica però al qual estan adherits bona part dels treballadors. En aquest cas, la ingerència no només repercuteix en el lideratge de la protesta, sinó en la naturalesa mateixa de la reivindicació. De fet, aquesta vaga és la tercera que es convoca en dos anys i, si bé les anteriors havien estat per motius "justificats" i amb gran càrrega simbòlica (substitució del treball a preu fet pel treball a jornal,²⁴⁸ establiment de la jornada de 10 hores, etc.), aquesta és convocada amb una excusa qualsevol,²⁴⁹ simplement per tensar la corda i perjudicar el patró. Equidistant entre els promotors de la vaga i el patró, trobem Jordi, majordom de la fàbrica, antic obrer autodidacta d'idees justes i equilibrades que intenta fer una aposta pel diàleg i l'entesa. En aquest cas, l'autor, vol palesar que els treballadors, tot i perseguir objectius

²⁴⁷Aquests "corbs" que esmenta Joana possiblement són el lumpen miserable, el conjunt de paràsits socials que viuen al marge de la societat i de la llei i que embruten el bon nom del "bon obrer" tot aprofitant-se de la seva identitat i de les seves reivindicacions legítimes. Rusiñol, Santiago: *La lletja*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1905, p. 171.

²⁴⁸Algunes de les estratègies de la patronal a Catalunya, a principis de segle XX, per tal d'erosionar la posició de força dels obrers qualificats varen ser, entre d'altres, un major control disciplinari, la introducció de nova maquinària, la reducció del temps d'aprenentatge i, com s'esmenta al text, la introducció del pagament a preu fet. Precisament aquest darrer punt, havia de ser un dels grans cavalls de batalla dels obrers en el canvi de segle, que es resistien a perdre una situació relativament privilegiada en comparació amb altres països europeus. Vegeu Smith, Angel: "Trabajadores 'dignos' en profesiones 'honradas': los oficios y la formación de la clase obrera barcelonesa (1899-1914)", *Hispania: Revista Española de Historia*, núm. 193, 1996, p. 660-661.

²⁴⁹La justificació, originalíssima i amb un punt còmic, es basa en què s'ha substituït l'antic majordom de la fàbrica per un de nou que només parla en castellà, la qual cosa ofèn profundament els vaguistes.

lloables i nobles, també poden caure en certes arbitrarietats. Aquesta reflexió de regust conciliador trenca amb un cert maniqueisme, com hem dit, que tendeix a situar les demandes obreres com a invariablement justes i legítimes i la resistència patronal com a obstinada i, tanmateix, insuficient. Un altre exemple d'ingerència externa el trobem a *Lluita social*, de Ricard Forga, Josep Maria Castellet i Josep Alemany. En aquest cas és una Federació Obrera la que intervé i amenaça al patró amb una vaga si no són escoltades les seves reivindicacions, que passen per la readmissió d'uns treballadors acomiadats injustament. Com a resposta, el patró no considera la petició, ja que els interlocutors no són identificats com a legítims. Vol parlar amb els treballadors de la fàbrica, però no amb els que diuen ser els seus representants. Aquest cas resulta ser especialment interessant per la reflexió entorn de l'organització i l'estratègia obrera que amaga i que repassarem més endavant.

La vaga, doncs, en les seves múltiples versions i matisos, apareix en la producció dramàtica com un dels elements centrals en la consolidació de la identitat del treballador, ja sigui perquè enforteix els propis llaços entre els obrers, ja sigui perquè defineix posicions clares polítiques sobre temes clau (jornada laboral, salaris, capacitat negociadora), ja sigui perquè acaba esdevenint un dels principals instruments que té la classe treballadora per fer-se escoltar, fer-se valer i, sobretot, donar visibilitat a les seves necessitats i reivindicacions.

La desocupació, la malaltia, la invalidesa i la vellesa: l'estat invisible

Com ja hem anat insinuant, la reflexió sobre el conflicte social, no es limita a la representació de la vaga i d'una sèrie d'altres demandes relacionades amb les condicions laborals. Altres elements, que entraran de ple en el debat social, també hi seran presents. La desocupació, la malaltia, la invalidesa i la vellesa, seran temes importantíssims que centraran el debat entorn del paper de l'estat i de la necessitat de crear instruments d'intervenció per pal·liar la seva incidència. Aquesta contraofensiva reformista, liderada per metges, urbanistes i científics, entestats a conèixer i divulgar la realitat social de les classes més desvalgudes, en contraposició a la impermeabilitat del conservadorisme canovista respecte de la problemàtica social, s'havia de concretar en projectes i propostes concretes, avalades per l'higienisme i la sociologia, noves disciplines en franca progressió. Cal no oblidar que aquests són els anys de la Comissió de Reformas Sociales (1883-1903) i de la creació de l'Instituto de Reformas Sociales

(1903).²⁵⁰ Però al marge de l'activitat temerosa d'un estat refractari a la participació política de les classes populars i a la seva integració, trobarem en el moviment obrer del tombant de segle la presència transversal d'unes demandes reformistes concretes i definides. Unes demandes, però, que no s'han d'entendre com la concreció d'un pacte social, en els estrets marges que podia oferir l'Espanya de la Restauració, sinó més aviat en clau d'emancipació social, com l'expressió de la voluntat de la classe treballadora d'establir les primeres passes cap a la construcció d'una nova societat, juntament amb les demandes ja esmentades de millora de les condicions de vida i de treball.²⁵¹

L'atur, els accidents laborals, la malaltia i la vellesa, són representats com autèntics drames socials a causa precisament de la manca de mecanismes correctors, si exceptuem aquells que es podien generar entorn de la pròpia sociabilitat popular (família, mutualisme, solidaritat informal) o des de la beneficència (religiosa o oficial).²⁵² De totes maneres, també cal tenir en compte que, com ha destacat Carles Enrech, durant bona part del segle XIX va existir, almenys en el món fabril, un dret consuetudinari lligat a la l'economia moral de l'ofici que establia certes normes no escrites, un conjunt de bons usos i costums tradicionals, que eren respectats per patrons i treballadors i que contemplava drets adquirits com l'usdefruit al lloc de treball per motiu de vaga, malaltia o maternitat o l'establiment de torns per preservar el dret al treball per part de les persones grans però encara capacitades.²⁵³

²⁵⁰En el cas de Catalunya, existiren algunes particularitats que feren que el model teòric i pràctic d'intervenció social fos lleugerament diferent al de la resta de l'estat. L'existència d'una cultura obrera militant molt més arrelada, la implicació en el debat de sectors industrials, economistes, fabricants i intel·lectuals, juntament amb la llarga tradició reformista del republicanisme federal, dibuixaven un panorama en què el reformisme, no tenia la pàtina accidentalista impulsada des del kraussisme, que dominava a Madrid i a la resta de l'estat, sinó un contingut i una base política força més fonda, que pregonaven una intervenció estatal decidida i profunda. Vegeu Gabriel, Pere: "Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX", p. 237-241.

²⁵¹Una panoràmica excel·lent i extensíssima sobre les posicions de les diferents cultures polítiques de l'esquerra amb relació al reformisme social la podem trobar a Gabriel, Pere: "Sindicatos obreros y reforma social en el siglo XIX. El reformismo antes de la reforma" dins Espuny Tomàs, Maria Jesús; Paz Torres, Olga i Cabañate Pérez, José (eds.): *Un siglo de derechos sociales. A propósito del centenario del Instituto de Reformas Sociales (1903-2003)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2006, p. 81-110.

²⁵²Dit això, cal remarcar també que, tret de les obres provinents de l'escena catòlica, existirà un rebuig gairebé unànime cap a la beneficència com a fórmula d'intervenció social, ja que serà entesa des dels medis obrers i des d'una bona part de la intel·lectualitat, al marge de les implicacions religioses d'inspiració cristiana, com una renúncia explícita a la pròpia capacitat organitzativa i a l'autosuficiència, i com un reconeixement implícit de la pròpia fragilitat, tot legitimant l'ordenació social classista.

²⁵³Tal com ho documenta Carles Enrech, aquesta ètica del treball estava fonamentada en la tradició i en la pròpia lluita obrera de la primera meitat del segle XIX i es pot resumir en unes quantes premisses fonamentals: repartiment del treball; a igual treball, igual salari; respecte per l'antiguitat en el lloc de

L'atur, com hem esmentat abans, és una de les circumstàncies que pot situar l'obrer al límit de la misèria i que pot portar-lo a rebaixar la seva pròpia dignitat i a renunciar als seus principis morals. L'obrer vol i necessita treballar. Qualsevol altra situació és una alteració de l'ordre natural de les coses. A *Quadro de misèria*, de Josep Burgas, s'exemplifica perfectament aquesta circumstància. Joan, pare de família, es troba desocupat i sense perspectives de trobar feina. Compta amb un fill petit desnodrit i també s'ha de fer càrrec del seu pare cec. L'obra, que fou finalment editada amb l'explícit títol de *Calvari amunt*, reconstrueix la jornada d'un desocupat a la recerca de feina, des del matí fins al vespre, en un periple ple de vexacions i renúncies. El protagonista no troba feina enlloc i on n'hi donen, no li volen avançar ni un cèntim. A causa d'aquestes circumstàncies, es veu obligat a dinar en un menjador social i, tot seguit, decideix demanar almoïna sense resultats. Finalment, roba un pa per no tornar a casa amb les mans buides i poder alimentar així la família. Podem observar que la progressió és dialèctica. Cada passa, en correlació amb els passos del calvari, significa la renúncia d'un grau més de dignitat: primer es normalitza la petició de caritat i després el furt. En tot cas, el desenllaç exemplifica els perills d'aquesta renúncia total dels principis rectoris de l'ordre moral de les classes treballadores honrades. Badó, un parent llunyà del protagonista, que es dedica a viure de la picaresca i de la capta professional, intenta convèncer-lo perquè li cedeixi el nadó per anar a captar amb ell. L'argumentari de Badó toca punts sensibles, com la ineficàcia, la migradesa i la hipocresia dels mecanismes oficials de protecció social i una certa voluntat de revenja cap a la burgesia:

Badó: I no et refiïs / de la beneficència relligiosa / ni d'aquest cataplasme que anomenen / *caritat oficial*. Tot són camàndules / i perdre temps. Demà que necessitis / una tassa de caldo per la dona / o un vas de llet per tu... Hauràs d'anar a raure / d'un dispensari a l'altre quinze dies / seguits, inútilment... quan no exigeixen / que l'alcalde de barri certifiqui / la vostra fam.²⁵⁴

És per això que Joan es deixa convèncer per tal de salvar el fill, però l'acaba sacrificant, ja que mor en el periple pel carrer amb el captaire. Badó, tot i les seves diatribes contra la burgesia i l'estat, no representa res més que l'exemple del mal obrer

treball i propietat usufructuària dels mitjans de producció. Vegeu Enrech, Carles: *Indústria i ofici. Conflicte social i jerarquies obreres en la Catalunya tèxtil (1881-1923)*, p. 72-84.

²⁵⁴Burgas, Josep: *Calvari amunt*, Antoni López editor, Barcelona, 1907 o post., p. 22.

que es nega a treballar i viu a costa dels altres. En aquest cas, doncs, el desenllaç ve precipitat per una mala elecció d'un obrer honrat i treballador, això sí, sotmès a les terribles pressions de la fam i la misèria.

En altres casos, en canvi, és simplement el pes de l'entorn i de les circumstàncies que genera l'explotació capitalista allò que fa reaparèixer el fantasma de la misèria. És el cas ja esmentat de *Víctima de la misèria*, obra en la qual una certa dosi de degeneracionisme, sumada als efectes de l'atur i a la hipocresia, la baixesa moral i la manca de sensibilitat de la burgesia acaben condemnant l'obrer:

Anton: Gandul! Tavernari! Vet aquí com es tracta al pobre! Gandul! I la major part de les vegades qui t'ho diu no sap què cosa és lo treball! Tavernari! I ans que aplacar-te la fam oferint-te un tros de pa, prefereix llançar los diners en orgia, cràpula i vicis!²⁵⁵

Un altre cas semblant és el de *Justícia humana*. Carlos, un obrer, compleix una condemna de quinze anys de presó per un delictes que va cometre empès per la fam. Els fets referits es remunten en el moment en què ell resta sense feina, amb un fill petit i una dona malalta al seu càrrec. En conseqüència, es veu abocat a demanar caritat, però la societat li dóna l'esquena. És en aquest punt, empès per la desesperació, que mata un banquer enriquit pel joc en defensa pròpia. En aquest cas, l'empresonament de l'obrer s'entén com una injustícia pregona o, en tot cas, com una conseqüència de "l'actual organització de la societat humana",²⁵⁶ com expressa sense embuts el protagonista. Però el drama no acaba aquí. Al final de l'obra, descobrim que el fill de Carlos, deixat tots aquests anys de la mà de déu, sense protecció ni instrucció, és a punt de morir en mans del botxí pels crims que ha comès. La injustícia, doncs, és múltiple perquè, per una banda, la llei ha castigat injustament algú que només volia guanyar-se el pa i, per una altra, de retruc, perquè ha condemnat un innocent a la perdició, tot privant-lo de la protecció i de la guia paterna. Un argument molt semblant és el que utilitza Felip Cortiella per justificar la trajectòria vital d'El Morenet a la seva obra homònima. Aquest personatge ha viscut una vida de perdulari perquè el seu pare morí en un accident laboral esclafat per una roca. Ell, doncs, no és dolent en si, sinó que simplement ha

²⁵⁵Segalàs Font, Mario: *Víctima de la misèria*, p. 11.

²⁵⁶Serra i Castells, Marçal: *Justícia humana*, Establiment tipogràfic de Fernando Aymerich, Sant Martí de Provençals, 1893, p. 6.

crescut sense referents, sense una frontera ben definida entre el bé i el mal, tot i reconèixer-li un bon fons. Cortiella recorre a l'optimisme antropològic d'inspiració rousseauniana per fer-nos entendre que l'home és bo per naturalesa i que, en tot cas, es veu embrutit per les misèries de l'actual organització social. Aquesta visió és molt corrent, ja que entre l'anarquisme, per exemple, els factors socials, en contra dels principis de Lombroso i la sociologia criminal, tan en voga aleshores, sempre eren cabdals a l'hora d'explicar comportaments criminals i, per tant, es tendia a contraposar al determinisme sociològic un cert determinisme social.²⁵⁷ En el cas d'aquesta obra, com no podria ser d'altra manera, la redempció del noi només pot arribar de la mà d'un anarquista que ha conegut a la presó i que vol treure'l de la mala vida. És per això que escriu una carta recomanant-lo a un altre militant:

Morenet: [Llegeix la carta que parla d'ell mateix] Sap escriure i un xic de comptes, llegeix amb bastanta correcció i el tinc per molt fiat entre gent honrada i de bona fe. Pel seu modo de presentar-se, per la seva mirada serena i intel·ligent, pel seu aspecte total, hauràs endevinat de seguit que no es tracta d'un d'aquests infeliços que demanen caritat mostrant una carta [...] la societat el té desviat del seu verdader camí, esguerrant-li l'existència (amb perill a cada punt de fer-lo assassí i de morir tràgicament) i pervertint-li la bondat i puresa dels sentiments nadius, que per lo que l'hi pogut estudiar, els deuria tenir hermosament humans i exquisits [...] En fi: des del primer cop que va estar a la presó –als setze anys– fins ara, que en té trenta-quatre, en Joan no ha fet més que lo que estant pres va aprendre afavorit per totes les iniquitats socials [...] espero que creuràs, tu que em coneixes a fons, que al interessar-me per ell, no ho faig intentant fer un nou adepte ni amb cap mena d'egoisme ideològic, sinó simplement per dever moral, per humanitat, per solidaritat a un de tantíssims sers que des de la infantesa la falta d'amor social hauria pogut convertir en monstre de maldats.²⁵⁸

També en relació amb l'atur, però en aquest cas, més concretament, amb l'atur de les persones d'edat provecta, hi ha el cas, ja esmentat, d'*Els vells*.²⁵⁹ En aquesta obra, és

²⁵⁷Vegeu Girón Sierra, Álvaro: *En la mesa con Darwin: evolución y revolución en el movimiento libertario en España (1869-1914)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, p. 286-290.

²⁵⁸Cortiella, Felip: *El morenet*, Impremta de Josep Ortega, Barcelona, 1905, p. 43-46.

²⁵⁹Iglésias, sobre aquest mateix tema i amb un argument que sembla un esbós previ a la realització de l'obra, ja havia publicat uns anys abans un breu relat titulat *El vell carrilair*. En aquest relat, de notes

interessant observar de quina manera es planteja el conflicte i com aquest es desenvolupa sempre entre els propis treballadors, sense l'aparició, com en la majoria de les obres de l'autor, de l'altra part en conflicte. Iglésias sembla que vulgui traçar un retrat caracterològic d'uns determinats perfils obrers a partir de la il·lustració d'unes actituds ben concretes.²⁶⁰ En el cas de Valeri, per exemple, el seu condicionant principal és que no té fills. Aquesta situació el fa més fràgil encara, ja que ningú el pot mantenir si no troba una altra feina. No és estrany que el personatge visqui condicionat permanentment per aquesta llosa i que, per exemple, somniï que demana caritat. En saber-ho, Joan, el seu company inseparable, li retreu que hagi pogut caure tan baix i li recorda que els cal mantenir la dignitat per damunt de tot:

Joan: Demanar caritat! Demanar caritat! Que no veus que això ens rebaixa?

[...]

Joan: S'ha de parlar clar i amb el cap ben alt! L'home que demana lo que és just, no ha d'abaixar mai la cara per ningú, ni ha de presentar-se arraulit i tremolós com aquell que pidola caritat!²⁶¹

Joan adopta una actitud positiva i, fins i tot, podríem dir-ne vitalista, almenys des que es resol a assumir la necessitat de fer-se valer. Pel que fa a la resta d'obres convocats a l'assemblea (Jeroni, Calderí, Vador, Rovellat, Oleguer, Tit, Pere, Menut i Borra), la majoria adopten una posició tèbia i ambigua, i defugen constantment l'enfrontament amb l'empresa. Així mateix, cadascú desenvolupa una estratègia en clau individual per tal de sobreviure. No és estrany, doncs, que cadascuna d'aquestes estratègies tingui, en major o menor mesura, un component de renúncia a la dignitat o de rebaixament moral ja que va en detriment de la negociació i de la posterior resolució

molt més sentimentals que socials, conta la jubilació forçosa d'una carrilaira, ofici que ell coneixia de ben a prop. Iglésias, Ignasi: "El vell carrilaira", *Catalònia*, núm. 3, 25-III-1898, p. 42-46.

²⁶⁰Aquesta voluntat documental d'Iglésias sembla avalada per unes declaracions fetes en una entrevista realitzada per Josep Navarro Costabella a l'autor. Iglésias explica que va retratar 30 o 40 vells de Sant Andreu per documentar-se en el moment de redactar l'obra. Aquesta mateixes fotografies varen sortir publicades en motiu de l'estrena de l'obra a *La Esquella de la Torratxa. Llegiu-me*, núm. 7, IV-1927.

²⁶¹Iglésias, Ignasi: *Els vells*, p. 137-141.

col·lectiva del conflicte.²⁶² Amb això, Iglésias vol deixar entreveure, d'una manera bastant difusa, que sense cooperació mútua, sense comunió d'interessos, els treballadors no es poden fer escoltar. En aquesta obra, tanmateix, l'autor andreuenc planteja altres elements de debat. Per una banda, hi ha el tema dels acomiadaments dels vells obrers. L'interrogant s'obre entorn del fet de si la productivitat pot ser l'únic criteri que pot guiar el món del treball en el seu desenvolupament. Òbviament, la resposta és negativa. A l'hora de mantenir i justificar un lloc de feina, com expressen els vells obrers, també han de comptar altres elements com puguin ser l'antiguitat a l'empresa, l'experiència, la qualificació, la trajectòria professional o la qualitat del treball, en la línia dels drets consuetudinaris abans esmentats. Tanmateix, aquests arguments potser ja havien deixat de tenir validesa des de la consolidació de l'ofensiva patronal contra els valors de l'ofici i amb la modificació operada en les relacions laborals amb el canvi de segle.²⁶³ Per una altra banda, i és aquí on Iglésias es mostra més ambigu, hi ha el tema de les possibles solucions a la gestió de la vellesa després de la vida laboral. En algun moment s'insinua la necessitat d'impulsar l'estalvi entre els treballadors o s'apel·la a la solidaritat classista, però l'obra, en aquest sentit és inconcreta.²⁶⁴ Així mateix, des d'una perspectiva més literària, també podem veure que tot i la construcció tan ben caracteritzada dels personatges, en paraules d'època, "trets del natural", la seva voluntat no és explícitament naturalista, ja que allò que persegueix no és tant mostrar amb tota la cruesa possible el conflicte social, sinó la voluntat de despertar una certa consciència de rebel·lió envers la injustícia i reivindicar uns sentiments d'amor fraternal i misericòrdia.²⁶⁵ La proposta política que Iglésias recolza, no la podem documentar a

²⁶²Així, a Jeroni li han ofert ensacar borra, una de les feines menys qualificades que es poden fer a la fàbrica; Calderí, en canvi, ha demanat un préstec per a poder vendre loteria al carrer, cosa que genera la reprovació dels altres en tant que censuren el joc; Vador vol posar una botiga amb la dona; Borra viurà de qualsevol manera i Rovellat, fins tot, insinua el suïcidi.

²⁶³Vegeu Enrech, Carles: *Indústria i ofici. Conflicte social i jerarquies obreres en la Catalunya tèxtil (1881-1923)*, p. 333-340.

²⁶⁴Tot i la inconcreció propositiva, sembla que l'obra també va causar un gran impacte a Madrid, amb motiu de l'estrena de la traducció castellana de Francisco Jurado de la Parra. Segons Joan Pallarès-Personat va ser un dels motius, indirectes, en tot cas, perquè la "Comisión de reformas sociales" accelerés l'expedient sobre el subsidi de jubilació dels obrers i sorgís el projecte de la llei de previsió del treball. Vegeu Pallarès-Personat, Joan: "Ignasi Iglésias, esbós biogràfic, a 125 anys del seu naixement", *Finestrelles*, núm. 8, 1996, p. 26.

²⁶⁵Amb motiu de l'estrena de *Foc nou*, el febrer de 1909, uns amics d'Iglésias organitzaren un banquet en el seu homenatge al Mundial Palace de Barcelona, al qual hi assistiren alguns dels primers espases de la cultura catalana del moment, com Josep Pous i Pagès, Miquel Utrillo, Adrià Gual, Pere Coromines o Juli Vallmitjana. Després dels parlaments, segons la crònica de *La Escena Catalana*: "Castells y Junoy, qui com a marmessor de la Sra. Viuda de Pascual y Casas, oferí al Ignasi Iglesias el dret de designar a dos

partir del text, sinó que la podem inferir gràcies a un parlament seu pronunciat en una “festa d'emancipació social” al Casino Andreuenc en una data més tardana, el 1909. L'autor havia estat convocat, com a convidat d'honor, a l'insigne centre del seu barri, per tal de pronunciar un discurs en favor a la Previsió Obrera, una entitat de previsió social promoguda des del mateix Casino. Iglésias, en el seu parlament, tot i reconèixer les bondats de l'entitat que l'havia convidat, en constatava les pròpies limitacions i es lamentava de la manca de sensibilitat de l'estat, que fóra bo que prenguéssim com a exemples Alemanya, França o Anglaterra i creés un instrument públic de previsió social i no deixés en mans dels pobres tota la responsabilitat de proveir-se d'uns estalvis per a un futur incert.²⁶⁶

Un altre element que també cal ressenyar és el de la malaltia i la invalidesa. Sense abandonar encara *Els vells*, no podem obviar el personatge de Xalet, un obrer que des de ben jove ha hagut de deixar la feina per motius de salut i que viu a càrrec del fill. Un altre cas molt més detallat i complex és el que planteja *Drama d'humils*, de Joan Puig i Ferrer. Una família pagesa del camp de Tarragona té una filla molt malalta. El diagnòstic del metge que la visita és clar: pateix el mateix mal que molts altres joves del poble a causa de “la mala alimentació i l'excés de treball a la fàbrica”.²⁶⁷ En aquest cas,

obriers vells per otorgalshi un llegat dels sis que va deixar dita senyora, quin oferiment fou molt celebrat per tots els presents”. El llegat al qual fa referència la crònica, devia ser el del polític republicà Eusebi Pascual i Casas, mort el 1883. Iglésias, gràcies a l'èxit espectacular d'*Els vells* uns anys abans, s'havia convertit en una autèntica icona en defensa dels drets dels més desfavorits i en un personatge cada vegada més popular. En aquest sentit, la donació, com a pràctica exemplar, agafa una dimensió molt política, sobretot si ens atenim al discurs d'Iglésias al Casino de Sant Andreu que tot seguit reproduïm. “En honor de Ignasi Iglésias”, *La Escena Catalana*, núm. 126, 27-II-1909, p. 4.

²⁶⁶Les paraules d'Iglésias foren les que segueixen: “I què teniu en paga del vostres sacrificis i amor al treball? L'Estat, a les càrregues del qual heu contribuït amb la vostra sang i el vostre esforç, ja ho veieu, us abandona! La societat, egoista i envilida, fa el mateix! Els vostres fills, pobres com vosaltres, han de pensar en els vostres néts, i, amb tot i estimar-vos, no us poden ajudar a penes! I doncs, com us ho fareu, per acabar de passar el camí de la vida? Teniu la Previsió Obrera, que us empararà! La Previsió Obrera! Quin sarcasme! Jo voldria que hi hagués una previsió social; voldria que no hagués d'ésser l'obrer mateix el qui, escatimant-ho d'aliments i goigs espirituals, s'hagués, com la formiga, de prevenir per a l'hivern de la seva vida atzarosa. Per què, doncs, en aquesta terra on es malgasten tants diners en coses inútils i on el pressupost de les classes passives puja més, molt més, que el de l'ensenyança, no hi ha d'haver, com a Anglaterra i a França i a Alemanya, una caixa de socors, arca de la justícia i d'amor als vells? Per què, per quina raó, han d'ésser els pobres mateixos els qui hagin d'assegurar-se la vellesa, estalviant i fent una vida trista, per a arribar a una més trista senectud? Previsió Obrera! Ben fet el que tu fas davant de l'estoïcisme dels nostres homes de govern! Jo t'aprovo que almenys, per instint de conservació, defensis la teva pròpia vida! Però no et resignis a restar en aquesta actitud passiva! Crida ben alt! Demana justícia, tu que has treballat cada dia! Lluita, encén-te d'amor i de revolta, si és precís, i digues, amb la convicció més ferma, que els governs, i els qui poden, tenen l'obligació d'emparar-te!”. Iglésias, Ignasi: “Els vells” dins Iglésias, Ignasi: *Obres completes*, vol. VII, Editorial Mentora, Barcelona, 1932, p. 214-215.

²⁶⁷Puig i Ferrer, Joan: *Drama d'humils*, Bartomeu Baixarias editor, Barcelona, 1909, p. 10.

podem observar com els hàbits quotidians i l'estructura laboral d'una zona agrícola s'han vist alterats per la presència de la indústria. Una presència que atreu majoritàriament mà d'obra jove i femenina obligada, com en aquest cas, a treballar per sobreviure. L'obra planteja el dilema entre la salut i la supervivència i alhora mostra els efectes ferotges que pot desenvolupar el capitalisme industrial a les zones rurals, on es mostra més agressiu, fins i tot, que a la ciutat:

Móra: Ha treballat massa i s'ha nodrit poc al fort de la creixença. Creieu-me, bon home, és la fàbrica que us l'ha espremuda i assecada. Són aquestes dotze hores de treball cada dia quan la criatura encara havia de jugar. I aquest fer una hora de camí per anar a la fàbrica, a les quatre del matí, o sortir-ne a la mitjanit d'hivern! I arribar aquí i trobar tan magre cosa per menjar! I tot això des dels dotze anys! Sí, bon home! Això és lo que té la vostra filla.²⁶⁸

No endebades, les condicions laborals de la indústria tèxtil fora de Barcelona, especialment a muntanya, eren molt més dolentes que a la capital. No només els costos laborals eren menors, justificats pel sobrecost que suposava el transport de les mercaderies, sinó que les jornades de treball eren també més llargues.²⁶⁹

Altres exemples de referències a malalties o accidents laborals els trobem a *Arrels mortes*, a *L'àngel de fang* o a *Helena*. Per no sobrecarregar l'anàlisi amb massa exemples, simplement farem esment a la darrera d'aquestes obres, que dedica bona part del primer acte a un cas d'accident laboral. Toni, un obrer, ha tingut un accident a la fàbrica, li ha caigut a sobre la galeria del magatzem, i la seva dona està a punt de parir. La resta de treballadors se solidaritzen amb la família afectada i fan una recol·lecta entre els obrers per ajudar-los en la situació compromesa que viuen. Alhora, intenten intercedir a través de la filla de l'amo, Helena, perquè aquest passi un tant al mes a l'obrer afectat fins que es recuperi. El patró, Don Magí, és inicialment reticent a la proposta i es mostra contrari a la petició dels obrers. Al final, però, gràcies a la intercessió de Jordi, el majordom, hi accedeix. Això sí: deixant ben clar que és una excepció i que ho fa com a mostra de magnanimitat i de bona voluntat, i no com una obligació perquè hagi estat sotmès a pressions dels seus propis treballadors:

²⁶⁸*Ibid.*, p. 12.

²⁶⁹Així mateix, també cal tenir en compte el cost molt menor de l'energia hidràulica respecte del vapor, la qual cosa determinava un gran marge de benefici pels fabricants. Vegeu Enrech, Carles: *Indústria i ofici. Conflict social i jerarquies obreres en la Catalunya tèxtil (1881-1923)*, p. 85-92.

Don Magí: Mira, envia-li mitja setmanada mentres li duri la malaltia. La noia s'hi ha empenyat i no vull fer-la quedar malament (*comença a pujar l'escala*). Però ei! Fes-los-hi entendre que això no és cap obligació, que és perquè vull, ho entens? I que ho sàpiguen.²⁷⁰

Així doncs, Don Magí, amb una actitud obertament paternalista, vol exercir el seu dret a protegir els obrers, però sense concedir cap marge de negociació o d'interlocució entre les parts, és a dir, sense reconèixer als obrers la seva capacitat com a part.

L'estat, en tots els casos, esdevé un protagonista passiu, sord i mut, invisible, que no assumeix el seu paper en la regulació de la legislació laboral i s'inhibeix a l'hora d'intervenir com a mediador entre treballadors i patronal. La tensió, els accidents, la desocupació, en una paraula, el conflicte, queda restringit a l'àmbit privat de l'empresa o de la llar, de la fàbrica o del taller, tot i que, gràcies a les reivindicacions dels treballadors, s'acabi convertint en un problema col·lectiu, social.

La propietat privada i la propietat col·lectiva

Acabat aquest repàs de referències sobre la inhibició per part de l'estat en l'àmbit de la previsió i l'assistència social, i tornant altra vegada al punt inicial de la reflexió, voldríem recuperar la idea ja esmentada, idea compartida i central en les diverses famílies polítiques de l'esquerra, d'avançar en la construcció progressiva d'un nou model de societat socialista, encara que fos en grau de temptativa. En aquest sentit, hi ha un altre element que creiem que ens pot ajudar a acabar de dibuixar la panoràmica: la reivindicació del paper de la propietat col·lectiva enfront de la propietat privada. De fet, potser podríem ampliar una mica el concepte i parlar de la reivindicació "d'allò col·lectiu" enfront "d'allò privat" perquè, tot i que la propietat esdevingui i es concreti com l'element principal de la reflexió, no n'és l'únic.

La disputa sobre el dret a la propietat col·lectiva tenia un referent històric immediat: havia estat una lluita molt vigent durant el segle XIX a bona part dels estats europeus com a resposta popular enfront de l'intent de privatització dels drets i propietats

²⁷⁰Figueras i Ribot, Francesc i Salabert, Ramon: *Helena*, Institut del Teatre, Ms. 34, 1900, p. 26.

comunals d'origen medieval per part dels estats liberals.²⁷¹ Aquesta lluita tenia una dimensió pràctica, en relació amb el control i explotació dels recursos (terres, boscos, aigües, etc.) i una altra de simbòlica, amb l'entronització de la figura jurídica de la propietat individual burgesa. De fet, a l'Estat espanyol, les organitzacions de defensa dels treballadors, especialment les de tradició bakuninista, s'havien mostrat sensibles a aquesta problemàtica i, fins i tot, n'havien assumit programàticament algunes de les seves reivindicacions.²⁷² Però al marge d'aquest referent, la qüestió principal, és que dins la idea de socialisme modern, entesa ara ja no com una solució correctora al capitalisme, sinó com una ruptura i superació del mateix, existia una acceptació general i implícita de la propietat social dels mitjans de producció, canvi i distribució i, en algunes tradicions, com en la bakuninista mateixa, de la gestió col·lectiva d'aquests mitjans. Aquesta idea contemplava també una crisi i una saturació més o menys immediata del model econòmic capitalista que havia de desembocar en una nova formulació social basada en el culte al treball i en el paper central dels treballadors.²⁷³ Així doncs, el foment de fórmules fonamentades en la propietat o gestió col·lectiva tenia sentit, no tant com elements de correcció, sinó en tant que esdevenien elements pràctics que prefiguraven, en certa manera, la societat futura.

Un primer exemple d'aquestes lluites i tensions entorn de la dimensió privada i la col·lectiva, el trobem a *El mestre nou*, de Josep Pous i Pagès, obra en què la disputa per les terres comunals es converteix en un conflicte crònic en un petit poble de l'Empordà. Aquestes terres han estat usurpades als pagesos per part dels grans propietaris, emparats pel cacic local, la qual cosa obre una cruenta disputa entre els dos bàndols. Però la disputa per les terres, només és el rerefons d'una altra disputa més simbòlica, si es vol: la resistència de l'oligarquia local, amb motiu de l'arribada d'un nou mestre, a què l'escola pública funcioni. En aquesta obra, l'autor reflexiona sobre el paper de la instrucció com a condició prèvia i necessària per superar la dominació i l'explotació

²⁷¹Per a més informació vegeu Otaegui, Arantxa: "Aprovechamientos comunales en los montes francos de Urnieta (Guipúzcoa) y su progresiva desintegración durante los años 1882-1958", *Documents d'anàlisi geogràfica*, núm 4, 1984, p. 103-116; vegeu Piqueras, José Antonio i Sanz, Vicent: *Propiedad y desposesión campesina: la bailía de Morella en la Crisis del Régimen Señorial*, UNED, València, 2000.

²⁷²En alguns casos, com en la FTRE, s'arriba a explicitar la voluntat de revertir l'obra desamortitzadora i privatitzadora dels decennis anteriors. Vegeu Gabriel, Pere: "Anarquismo y anarcosindicalismo en la España del siglo XIX" dins Ortiz Heras, Manuel; Ruiz González, David; Sánchez Sánchez, Isidro: *Movimientos sociales y estado en la España Contemporánea*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, p. 140.

²⁷³Vegeu Gabriel, Pere: "Sobre la cultura política popular i obrera a Catalunya al segle XIX. Algunes consideracions", p. 24-25.

classista. Així doncs, si no es garanteix un accés general i equitatiu a l'educació i a la cultura, no és possible l'autonomia ni l'emancipació de les classes treballadores, ja que es fa molt difícil superar la barrera del control ideològic en què se sustenta el control social (tinença de la terra) i el polític (caciquisme). L'arribada del mestre ha de significar la racionalització i "politització" del conflicte, en tant que es passarà d'una lluita desordenada i violenta, la que representa en un principi Guilla, a una lluita organitzada i tutelada, la del mestre i els seus seguidors. És per això que el mestre promou la fundació d'un casino entre els treballadors rurals, per tal d'afavorir la seva instrucció i dotar-los d'un espai de sociabilitat propi. Però més enllà d'això la seva simple presència també té un impacte econòmic. A conseqüència de la il·lustració que reben els camperols, aquests ara estan dotats d'instruments suficients per tal de dur a terme una defensa col·lectiva de les condicions salarials que tindrà efectes immediats, tal com lamenten les forces vives del poble:

Jaume: Abans, n'haguéssim volgut de jornalers a set rals.

Miqueló: I ara, a menos de nou, no se'n troben.²⁷⁴

De la mateixa manera, el tema dels comuns i el de l'escola, qüestions que fins aleshores no havien contemplat els treballadors com a prioritàries, esdevenen dues cares d'una mateixa lluita.

Els dos casos següents, fan referència a pràctiques filantròpiques per part d'individus d'extracció burgesa, fórmules tradicionalment allunyades de les propostes de transformació social i emparentades amb el paternalisme, però que en aquests casos, per la configuració de llurs propostes, la determinació filantròpica en ambdós casos és tan radical i absoluta (el filantrop arriba a les darreres conseqüències, posant en perill la pròpia vida; no hi ha un usdefruit sinó una renúncia conscient de la propietat privada i del benestar, etc.), que no les podem concebre com a mesures correctores, sinó en tot cas obertament col·lectivitzadores. Així doncs, podríem dir que ens trobem davant d'una filantropia mítica i prèvia al classisme, en què es projecta una imatge del

²⁷⁴Pous i Pagès, Josep: *El mestre nou*, Edició Catalunya, Barcelona, 1903 o post., p. 157.

col·lectiu deslligada de qualsevol ingredient social, tot insistint en els valors propis de la *comunitas*.²⁷⁵

A *Soldats de la vida*, Robert, un jove metge format a l'estranger, torna al seu mas familiar de l'Empordà per reposar-hi una temporada. Allí, es retroba amb el seu amor de joventut, Aurora, la seva cosina. Però Robert no pot aspirar al seu amor perquè ella ja ha estat promesa. Així doncs, fruit del desengany, en el segon acte trobem que Robert ha convertit el seu mas patrimonial en un hospital on atén gratuïtament i desinteressadament els malalts de la comarca afectats per una epidèmia de pigota. Robert renuncia a la seva pròpia vida i decideix invertir tots els seus esforços i diners en l'auxili dels desvalguts, i anima a Aurora, malcasada i que ha fugit del costat del seu marit, perquè segueixi el seu mateix exemple. Robert, però, per tal de convertir-se en soldat de la vida, com ell mateix s'anomena, ha hagut de renunciar als principis de la vida mundana, entre ells, l'antic amor que el dominava i que ara ha sublimat projectant-lo cap a la humanitat.

Un altre cas interessant, però de naturalesa diferent és el d'*Els oposats*. Marcel, un jove idealista fill d'un empresari industrial, decideix socialitzar la seva herència per constituir una cooperativa de consum. Els de la seva pròpia classe, sorpresos, reneguen de la seva decisió, que posa en qüestió el principi de la propietat:

Segimon: Lo que és, un lladre... un lliurepensador. Tota la fortuna que el seu pare li va deixar se l'ha feta malbé amb cooperatives i predicant en mítings.²⁷⁶

Però Marcel, pou de virtuts i de bondat, es traït pels obrers pels quals ha sacrificat tota la seva fortuna, que es roben uns als altres a la cooperativa i acaben provocant indirectament la seva mort. Així i tot, la seva obra és continuada pel fill i la dona, que amb la resta de recursos de què disposen organitzen un asil per a cecs. Segons Eliseu Trenc-Ballester, aquest retrat gairebé hagiogràfic del personatge estaria relacionat amb

²⁷⁵Victor Turner en plantejar les dimensions simbòliques del model de *comunitas* parla d'un seguit d'atributs que veiem que precisament es reproduïxen en aquestes obres. Aquests són: homogeneïtat, igualtat, anonimat, absència de propietat, uniformitat, abolició de la jerarquia, humilitat, senzillesa, etc. Tal com passa en les obres analitzades, Turner fa referència sovint a models d'organització parasocials, com els moviments mil·lenaristes o certs ordres religiosos. Vegeu Turner, Victor: *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid, 1988, p. 117-169

²⁷⁶Colominas, J.V. (pseudònim de Juli Vallmitjana): *Els oposats*, Tipografia d'Egisto Bossi, Barcelona, 1906, p. 24.

la idea de consagració d'un nou model de màrtir de la redempció social vinculat amb la teosofia, creença de la qual Vallmitjana n'era reconegudament partícip.²⁷⁷

Praxi política i debat teòric: la dimensió política de la confrontació social

Si fins ara hem analitzat la dimensió social de la protesta, en relació amb la representació de la vaga i a les altres problemàtiques socials significatives, cal que dediquem també atenció a un altre àmbit limítrof i complementari de naturalesa eminentment política, com és la representació ideològica del debat teòric entorn de l'organització obrera, la seva estratègia i els seus objectius polítics a curt i a llarg termini.

De fet, com veurem, aquesta perspectiva contemplava una gran diversitat de projectes teòrics i pràctics, tot traslladant a l'escena la rica pluralitat històrica de les cultures polítiques de l'esquerra, des de les pervivències de la tradició federal, republicana i democràtica, fins a l'anarquisme, passant per altres fórmules properes al socialisme reformista, el sindicalisme o el cooperativisme i el mutualisme. Hi ha una contraposició successiva d'arguments, de reflexions, d'idees que, indirectament o directa, fan referència no només a les diverses formes d'organització obrera i a la reivindicació dels drets laborals, sinó també a l'adquisició d'una consciència i d'una praxi política plena, a la difusió d'un projecte social per al futur i, òbviament, a la consolidació d'una moral social. Ens trobem, doncs, un esglaió més enllà, ja que hem de sumar al món de les creences la pràctica política concreta. I és aquí on cobren especial relleu les idees i binomis com: gradualisme versus maximalisme, reformisme versus rupturisme, cultura versus incultura, racionalitat versus irracionalitat, autonomia versus dependència o tradició versus modernitat, entre d'altres. Aquestes dicotomies superen els límits estrictes del món del treball i se situen en uns àmbits molt més amplis, més globals. Una versió possible d'aquests plantejaments, molt en la línia ibseniana, és la representació de l'individu-heroi que ha de fer front a la incomprensió general i ha de combatre, amb voluntat transformadora, les convencions socials, la hipocresia i el dogmatisme ideològic i religiós. Però aquest model, que analitzarem més endavant, no

²⁷⁷De fet, l'obra fou publicada el 1906 per la Biblioteca Orientalista de Ramon Maynadé i amb motiu de l'estrena, el 1907, al Centre de Propietaris de Gràcia, el seu amic Josep Plana i Dorca, li dedicà un petit opuscle en què reflexionava sobre els vincles entre l'obra i la teosofia. Vegeu Trenc-Ballester, Eliseu: "La teosofia a Catalunya i la seva influència sobre l'art modernista", *Els Marges*, núm. 15, 1979, p. 102.

és l'únic. També hi ha altres propostes menys unívokes en què el debat esdevé coral o, per contra, apareix restringit a situacions anecdòtiques o a personatges secundaris.

Pel que fa al binomi maximalisme versus gradualisme, comptem amb força exemples. A *La lletja*, el personatge de Bieló, esmentat anteriorment, apareix contraposat al personatge de Mateu. Si Bieló, com hem dit, és dibuixat com un nihilista “dinamiter”, per utilitzar la terminologia de l'època, Mateu és descrit com el representant d'un obrerisme decent, mesurat (és membre d'una cooperativa obrera) i il·lustrat, que aposta pel valor de l'ensenyament i de l'associacionisme i que tendeix a minimitzar la violència del conflicte social:

Mateu: Però, creu-me, fan més feina les beceroles que els màusers. Cada un que sap de lletra llegeix, i llegint sap la veritat; i com que la veritat és nostra, si volen anar a la veritat tenen de venir amb nosaltres.²⁷⁸

Així doncs, mentre Mateu representa l'honradesa i la serenitat, l'altre representa el nihilisme i la violència:

Bieló: Ha, ha, ha! Tu estàs per esperar, jo per destruir. Tu creus que la *huelga* no s'ha de fer quan no hi ha probabilitats de guanyar, jo crec que es té de fer sempre, que el que no té, res no pot perdre.²⁷⁹

Ara bé, cal tenir en compte que Rusiñol en l'esmentada obra introdueix una altra variable d'ordre emocional que trastoca la literalitat d'aquesta caracterització. Aquesta variable és el ressentiment latent, ocasionat per la hipocresia de la societat burgesa i per les seves respectives xacres físiques que, tant en Joana, per lletja, com en Bieló, per esguerrat, guia les seves accions. Per tant, ens trobem davant l'interrogant de si Bieló actua motivat pel ressentiment o si aquest ressentiment és simplement un “síntoma” més del seu caràcter “maligne”. Sigui com sigui, la condemna de la via anarquitzant, sindicalista i revolucionària en Rusiñol, entesa com a màxima expressió del maximalisme, és clara i evident.²⁸⁰ De la mateixa manera que ho és un segon binomi: la

²⁷⁸Rusiñol, Santiago: *La lletja*, p. 89.

²⁷⁹*Ibid.*, p. 93.

²⁸⁰Bradley Epps sintetitza molt bé la relació de Rusiñol amb l'anarquisme a través de l'estudi dels seus retrats de caps d'anarquistes, col·lecció d'esbossos de processats per l'atemptat del Liceu. Els mateixos fets del Liceu (1893) i l'atemptat del carrer dels Canvis Nous (1896) havien de marcar profundament la

denúncia de la renúncia a la raó en favor de l'odi. Per tant, la contraposició que s'estableix entre aquests dos personatges, no només és de naturalesa moral, sinó que, segons el nostre parer, també té una indissociable dimensió política.²⁸¹ Això, encara es fa més evident quan entren en joc elements referents a la praxi política, com quan Mateu retreu a Bieló que la seva actitud com a agitador de masses no vagi acompanyada d'un compromís real, tot evidenciant un gran biaix entre teoria i pràctica. Mateu, en canvi, pot fer gala de servir un grau més gran de coherència:

Mateu: Un covard, dius? Ja saben els meus que he donat proves de no ser-ne. Jo pel poble he estat en aquell Montjuïc, i tu... Tu només has estat al *quartelillo*. És molt còmode des d'un banc de redacció cridar: "A la *huelga*, companys!", tenint estufa a l'hivern i ventiladors a l'estiu.²⁸²

Un altre exemple d'aquest binomi maximalisme versus gradualisme el trobem a *Lluita social*. Salvi, antic majordom que simpatitza amb les reivindicacions obreres i que ha fugit a l'estranger per motius entenem que polítics, en tornar a la fàbrica, ha de fer front a una realitat desconeguda. Els antics companys han adoptat una nova forma d'organització i s'han decantat a favor d'uns nous plantejaments. Crustó, treballador de la fàbrica, sota la influència d'un tal López, delegat de la Federació Obrera, els capitaneja. Salvi estableix un llarg debat amb Crustó per intentar-lo convèncer que abandoni la nova via bel·ligerant. Salvi està carregat d'atributs virtuoses: és abstemi, il·lustrat i esgrimeix arguments racionals. En canvi, Crustó, apel·la constantment a la força bruta, és mal parlat i actua amb ànim de revenja. Altra vegada, el personatge d'atributs negatius és mogut per l'odi enlloc de la raó. Mentre el primer té un projecte

relació entre anarquisme i modernisme, produint un moviment de distanciament moral i intel·lectual. Tanmateix, la vinculació entre la moral individual de Rusiñol, encara que particular, d'extracció inevitablement burgesa, i la moral individual anarquista, en darrera instància lligada a un horitzó col·lectivista, determinava una distància de perspectiva insalvable, tot i l'efecte mirall que hagués pogut projectar Rusiñol a partir de la denúncia mútua de la hipòcrita moral burgesa. Vegeu Epps, Bradley: "Entre l'art i la frenologia: Santiago Rusiñol i els anarquistes", p. 109-126.

²⁸¹En aquest punt diferim de l'apreciació que fa Margarida Casacuberta quan identifica el discurs de Mateu com a "llibertari" i situa la contraposició entre els dos personatges en termes estrictament morals i sentimentals. Creiem que Rusiñol fila una mica més prim i situa a Mateu com a representant d'un obrerisme gradualista i progressiu, reformista, en un sentit literal, en contraposició al discurs exaltat i dinamiter de Bieló. Vegeu Casacuberta, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 400.

²⁸²Rusiñol, Santiago: *La lletja*, p. 94.

de present, en positiu, una alternativa clara i real a l'exploració capitalista,²⁸³ l'altre només contempla l'ús irracional de la violència:

Salvi: No és destruint ni matant, Crustó, com s'aixeca el temple a ont devem honrar el treball! Tu, com jo, som dels oprimits, mes s'ha d'obrar amb criteri. L'obrer necessita estudis, crear fruits dignes; la instrucció muda amb el treball.

[...]

Salvi: Per'xò no estem conformes: perquè encara el meu cor sent aquell amor nobilíssim que devem tenir tots fundant les cooperatives... enlloc de crear amb el vici (*per la taverna*) anàrquics procediments, pensant sols, com tu, en la guerra, destruint el món.²⁸⁴

Però Crustó només és un home de palla. Qui sembla que controla realment l'organització obrera és l'esmentat López. Aquest personatge extern a la fàbrica, és acusat de ser un vividor i un demagog. Sempre parla en castellà i utilitza constantment una desbordant i vaga retòrica antiburgesa. De fet, per la cronologia de l'obra, estrenada el 1903, no sembla desbaratat pensar que ens trobem davant una caricatura de Lerroux. Una caricatura elaborada en uns moments en què el polític andalús, instal·lat definitivament a Barcelona des de 1901, es trobava en ple apogeu polític en motiu del seu creixent ascendent entre els obrers arran de la vaga de 1902 i de la creació de la Unión Republicana el 1903, sense comptar amb el protagonisme central que havia de jugar en els anys següents a Catalunya.²⁸⁵ Curiosament, però, no és l'única referència que hem trobat d'El emperador del Paralelo. I és que la irrupció del lerrouxisme va suposar també un canvi d'hàbits de la cultura i de la pràctica polítiques republicanes amb la introducció de mètodes de mobilització de masses orientats a la creació d'una base militant pròpia i específica, alimentada amb iniciatives de caire lúdic i recreatiu,

²⁸³La crònica de la *Il·lustració Catalana* insistia en la naturalesa proporcionada i racional de les solucions reformistes plantejades pels autors: "La lluyta que s'hi pinta es presentada pels autors d'una manera justa, rahonable y sana". *La Il·lustració Catalana*, núm. 28, 13-XII-1903, p. 359.

²⁸⁴Castellet i Pont, Josep Maria; Alemany, Josep i Forga Clarà, Ricard: *Lluita social*, Impremta de Salvador Bonavia, Barcelona, 1903, p. 48-50.

²⁸⁵Per a més informació sobre l'arribada de Lerroux a Barcelona i el seu ràpid ascens vegeu Álvarez Junco, José: *El emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, RBA, Barcelona, 2011, p. 182-212.

com la promoció de les berenes democràtiques o la fundació d'un gran espai de trobada i socialització com la Fraternidad Republicana. Tots aquests elements lligats, això sí, amb el culte personalista al nou líder.²⁸⁶

A *La merienda fraternal*, Rusiñol escenifica una berena republicana, en forma de romeria laica, als afores de Barcelona, a l'estil de les esmentades. Tal com afirma Margarida Casacuberta, l'obra no deixa de ser una paròdia dels mítings lerrouxistes i antisolidaris que se celebraven en aquella època a la Muntanya Pelada. La data de l'estrena (1907), certifica la pertinència de la reflexió. No endebades, l'obra s'estrenà lluny de Barcelona i fora de temporada per por a les possibles represàlies.²⁸⁷ De totes maneres, la reflexió política de l'obra segurament va més enllà que la simple crítica en clau catalanista.²⁸⁸ A *La merienda fraternal*, també hi trobem una reflexió sobre l'evolució del republicanisme i la redefinició dels seus objectius socials i polítics. Hi podem observar dues posicions contraposades, que fan referència a dues generacions, a dues visions i a dues tradicions diferenciades: la vuitcentista, representada pel Noi d'Horta, i la que hem esmentat abans i que s'inicia tot just amb el canvi de segle, fruit de la metamorfosi operada en el si del republicanisme per part de Lerroux, i que en aquesta obra està representada per Don Prudencio, l'orador i polític convocant del míting, paròdia de l'anterior. El Noi d'Horta és un combatent històric dels alçaments republicans, un individu forjat a les barricades, que ha crescut dins una lògica i una tradició insurreccional.²⁸⁹ S'encara al primer per una qüestió estratègica, però també de rerefons moral. Contínuament, l'orador s'omple la boca de conflicte social i de

²⁸⁶Vegeu Culla, Joan B.: *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, Curial, Barcelona, 1986, p. 64-67.

²⁸⁷L'obra s'estrenà lluny de Barcelona, a Puigcerdà, al teatre del Casino Ceretà, en plena temporada estiuenca, el 21 d'agost de 1907.

²⁸⁸Vegeu Casacuberta, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 482.

²⁸⁹L'insurreccionalisme, tal com el defineix Pere Gabriel, constitueix un dels elements particulars i més identificatius de la cultura política republicana i obrera del segle XIX, almenys a l'Estat Espanyol. Es caracteritza a partir d'una sèrie de factors, com la reivindicació del dret del poble a rebel·lar-se contra la tirania, el manteniment d'una actitud reticent i defensiva davant l'Estat liberal burgès o la incapacitat manifesta del sistema liberal espanyol d'assumir unes mínimes demandes democratitzadores, per la qual cosa, tota via de democratització, en l'imaginari col·lectiu obrer i republicà, passava per un procés revolucionari. Així doncs, encara a finals de segle bona part del republicanisme i de l'obrerisme se sentia identificat i a gust amb aquest discurs que tenia una càrrega tant simbòlica com real. Vegeu Gabriel, Pere: "Sobre la cultura política popular i obrera a Catalunya al segle XIX. Algunes consideracions", p. 31-41. És per això que el Noi d'Horta apel·la a la seva pròpia llegenda com a combatent en els aixecaments republicans: "Noi d'Horta: Mireu. Veieu aquet tallet de la cara? Ferida del 66. Veieu aquest sorgit de l'orella? Cop de sabre del 68. Veieu aquesta clapa del cap? Ferida del 73". Rusiñol, Santiago: *La merienda fraternal*, Antoni López editor, Barcelona, 1907 o post., p. 19.

revolució. Així doncs, què esperen? Quin és el moment adequat per començar-la? Però, de fet, de quina revolució parlen? El Noi d'Horta li retreu que en parlen molt però actuen poc:

El noi d'Horta: Què parlar-ne! Si no fem res més que parlar-ne! Si ja he sentit cent discursos dient que hi hem d'anar, i no hi anem mai. O no parlar-ne, o engegar!

Don Prudencio: Que m'heu vist recular alguna vegada?

El noi d'Horta: I com ha de recular si no avancem?

Don Prudencio: Avancen les idees!

El noi d'Horta: Elles prou, però nosaltres... *firmes!*²⁹⁰

Sembla que la visió del Noi d'Horta és als antípodes del cofoisme, de la demagògia, i del culte a la personalitat que dominen l'ambient de la trobada. Per contra, apel·la a valors clàssics i transversals com la instrucció:

Noi d'Horta: Poca-soltes! La revolució no es fa amb xefles: la revolució es fa anant a estudi!²⁹¹

En resum, el Noi d'Horta se sent desplaçat i confós dins una cultura republicana que ha evolucionat cap a una estructura orientada a l'enquadrament de les masses i a la pèrdua dels referents històrics immediats. Les referències al lerrouxisme, com hem dit, ens situen en un marc de debat obert sobre la pervivència de la tradició republicana i la seva actualització i adequació a les noves circumstàncies, un fet que, segurament, Rusiñol no volia deixar al marge.

A *Els visionaris*, s'estableix un debat entre alguns membres d'un centre obrer i Salvador, un advocat que ha renunciat a la seva carrera professional per treballar en favor de la classe obrera. Aquest debat, igualment, no deixa d'estar imbuït altra vegada per la dicotomia maximalisme versus gradualisme. La reflexió de fons parteix del debat de si tots els mitjans són vàlids per a l'acció política. L'esmentada reflexió, cal posar-la

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 66

²⁹¹ *Ibid.*, p. 71.

en relació amb l'evolució política des del Sexenni fins aleshores. En aquest cas, com en *La merienda fraternal*, també és un veterà dels aixecaments republicans, Blai, qui manté viva la memòria històrica de la lluita:

Valentí: I que ens passés com llavors de la República, fa? Quan la vau tenir, no vau saber que fer-ne i se us va morir a les mans.

[...]

Blai: Saps lo que la va perdre, la República? No haver posat una guillotina a cada carrer, com el noranta-tres a França. I vaja: a vosaltres no us està bé bescantar an els homes d'aquell temps. La gent d'ara fos tan decidida i obligada. Encara els quefes no deien som-hi, fins les pedres del carrer s'aixecaven totes soles.²⁹²

Però Salvador, representant de la nova intel·lectualitat, formada i conscient, que vol guiar el moviment obrer, insisteix en el fet que els temps i les formes de lluita han canviat:

Salvador: Vós, acostumat a fer barricades per tombar un ministeri, no podeu apreciar-lo, el moviment nostre. Però heu de tenir-hi fe. El dia de la redempció és més a prop de lo que sembla. Hi ha moments en què l'hi veig tant que, si fóssim capaços d'un esforç heroic, no costaria gens l'arribar-hi.²⁹³

Al marge d'aquests debats d'orientació preferentment estratègica en relació amb la pràctica política, també trobem, en el conjunt del corpus, tota una sèrie de debats sobre les pràctiques culturals amb un rerefons igualment polític. En aquest sentit, el debat sobre l'autonomia i l'afirmació d'una cultura específicament obrera, autònoma i de classe, passarà a ocupar un primer terme. Una reflexió, val a dir-ho, circumscrita en un debat més general sobre l'actualització i revisió de les pràctiques culturals vuitcentistes, paral·lel a la revisió de les estratègies polítiques, que tindrà lloc en el tombant de segle. L'exemple que hem escollit, referit a la vigència i a la utilitat de l'orfeonisme, creiem que és especialment interessant ja que ens ha de permetre reflexionar sobre les pròpies contradiccions i limitacions d'una tradició, com és l'orfeonisme claverià, tan arrelat

²⁹²Pous i Pagès, Josep: *Els visionaris*, Impremta de la vídua de Josep Cunill, Barcelona, 1909, p. 78.

²⁹³*Ibid.*, p. 79.

entre les classes treballadores catalanes. Disposem de tres obres que il·lustren molt bé l'esmentada problemàtica i que, fins i tot, mantenen un diàleg en un joc de referències creuades.

La primera és *La cançó nova* (1894). L'obra d'Iglésias, un quadret en un acte poc conegut del qual només en coneixem una versió manuscrita a la Biblioteca de Catalunya, planteja una situació molt quotidiana. En el cafè d'una societat coral de Sant Martí de Provençals, "La Fraternidad",²⁹⁴ els associats discuteixen on han d'estrenar la nova peça que han assajat. Es fa la proposta d'estrenar-la el dia del sant de l'amo de la fàbrica on treballen gairebé tots els associats i dedicar-li la peça en serenata. Un dels obrers, Jep, s'oposa a la proposta per motius ideològics, ja que considera que és un acte de submissió i de renúncia a la pròpia autonomia i dignitat de la classe treballadora. Aquí comença una encesa discussió i els associats estan a punt d'arribar a les mans. Canari, president de la societat, intenta rebatre els arguments de Jep:

Jep: Això no pot ser. Fóra un rebaix massa vist. Anar a recreiar els oïdos d'un burgès!

[...]

Canari: És dir, que perquè don Ramon és *frabicant*, no mereix que anem a fer-li una serenata? Una persona tan honrada com és ell, se mereix això i molt més. Veiam, què en traurem de les amenaces i *huelgues* que puguem fer? Res, enterament res. És dir, sí, misèria.²⁹⁵

Només la presència del retrat de Clavé, que presideix la sala, aconsegueix evitar la baralla. Fins aquí l'argument. Com podem veure, el conflicte que es planteja és molt elemental, sense cap tipus de complexitat ni en la psicologia dels personatges ni en la trama argumental, de tal manera que podríem dir que la peça frega el costumisme.

Ara bé, aquesta peça, aparentment intranscendent, uns anys després, tindrà la seva rèplica en clau anarquista. Felip Cortiella a *Dolora* (1903) dissenya una obra d'un sol acte amb un pròleg. El rerefons de la producció en el seu conjunt és la defensa de l'amor

²⁹⁴No és casualitat doncs, que aquest nom, "La Fraternidad", fos precisament el nom que havia posat Clavé a la seva primera societat coral el 1850. Vegeu Vinyes, Ricard: "Cant, ball i festa en la cultura obrera", *Acàcia*, núm. 2, 1992, p. 30-31.

²⁹⁵Iglésias, Ignasi: *La cançó nova*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 5691, Barcelona, 1893, p. 68-70.

lliure i la superació de les convencions burgeses com el matrimoni. Ara, però, només ens interessa el pròleg, completament artificios i totalment deslligat de la resta de l'obra.²⁹⁶ S'hi mostra la conversa entre un manobre i un paleta que tornen de la feina. El primer comenta al segon que, abans de dedicar-se a aquest ofici, havia estat president de la societat “La Cigala” de Sant Martí de Provençals, però que havia estat acomiadat de la fàbrica on treballava perquè s'havia oposat a cantar una cançó a l'amo el dia del seu sant. És evident que la referència de Cortiella anava per l'obra d'Iglésias, a qui coneixia personalment i de qui devia haver vist la majoria d'obres.²⁹⁷ De fet, el germà de Cortiella resident a París, en rebre un primer manuscrit de l'obra li feia la següent reflexió: “La introducció, o sigui, el diàleg del paleta i el manobre, molt bé la clatellada aplicada a l'epidèmia de coros que tan infestada està Catalunya”.²⁹⁸ La crítica de Cortiella sembla que anava adreçada contra allò que ell considerava un obrerisme panxacontent, aferrat a uns valors tradicionals i amb poques aspiracions polítiques, antítesi del seu ideal militant. En aquest sentit, el coralisme claverià apareixia com el blanc perfecte, ja que, tot i que la imatge, la reputació i el mite de Clavé es mantenien intactes, la vigència i manteniment dels principis dels cors era un tema molt més controvertit. Però al marge del cas específic de l'orfeonisme, Cortiella, anys abans ja s'havia queixat de l'actitud indolent i despreocupada que mostraven la majoria de centres i societats en relació amb la programació teatral i amb la seva execució, com veurem més endavant. Una actitud que s'explicava, segons Cortiella, per l'existència general d'un cànon cultural decrèpit, de mal gust, mimètic respecte a la pitjor versió del teatre comercial i destinat exclusivament a l'entreteniment.²⁹⁹ De fet, uns mesos abans de l'estrena de *Dolora*, Cortiella, juntament amb Joan Casanoves i Pere Ferrer, havia

²⁹⁶Emili Tintorer, en motiu de l'estrena de l'obra, es va mostrar molt dur amb Cortiella i, precisament, un dels retrets que feia al dramaturg era el de la desconexió entre el pròleg i la resta de l'obra: “La primera escena entre'l paleta y'l manobre, a més de no tenir res que veure ab l'obra, es un teixit de vulgaritats d'anarquista d'estar per casa”. Tintorer, Emili: “Teatres”, *Juventut*, núm. 192, 15-X-1903.

²⁹⁷Que Cortiella coneixia Iglésias i que hi mantenia un cert contacte, queda demostrat en el fet que en l'epistolari de Cortiella hem localitzat una carta d'Albà Rosell adreçada al dramaturg en què li demana si li pot facilitar la direcció d'Ignasi Iglésias per a sol·licitar-li autorització per fer una representació de *La resclosa* a Rubí. Cortiella, Felip: *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1413/2, p. 243. De fet, Cortiella a la seva obra autobiogràfica i apologètica *El plor de l'auca*, explica les seves peripècies per assistir amb gran interès a l'estrena de *La mare eterna* (1900) d'Iglésias a Sitges, obra que, segons assegura, li va provocar una profunda decepció. Cortiella, Felip: *El plor de l'auca*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1901, p. 11-29.

²⁹⁸Cortiella, Felip: *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1413/1, p. 6.

²⁹⁹Cortiella, Felip: *A los centros y sociedades de recreo de Barcelona*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 2074, Barcelona, 1894.

patrocinat la fundació del Centre Fraternal de Cultura, al carrer Abaixadors número 10, un espai que volia marcar distància amb la majoria de societats recreatives del moment i esdevenir un nucli de culturització i militància anarquista, i no un mer espai d'esbarjo i entreteniment.³⁰⁰ L'estrena de l'obra, organitzada per l'esmentada associació al Teatre Circo Español, havia de servir per reafirmar la via escollida. Tot i la referència i la crítica velada a Iglésias, sembla que Cortiella va obviar que l'autor andreuenc s'havia tornat a pronunciar en el debat sobre la vigència de l'orfeonisme i sobre els objectius i naturalesa de centres i societats, i que aquesta vegada ho havia fet amb molta més claredat i contundència.³⁰¹ Tant en el segon com en el tercer acte d'*El Cor del Poble*, obra estrenada el 1902, Iglésias, per boca de Fidel, el protagonista, reflexiona sobre la funcionalitat de les societats, en general, i de les corals, en particular. Precisament, el seu pare adoptiu, Passarell, un federal de tota la vida, devot de Clavé i de Pi i Margall, n'és membre i director d'una, "La Fraternitat". Quan Fidel es requerit sobre la funció dels cors respon:

Fidel: Jo, si us haig de parlar amb franquesa, no sento entusiasme per les agrupacions corals

[...]

Fidel: Les cançons us fan l'efecte d'un narcòtic que us adorm els sentits.

[...]

Fidel: Cantant, cantant, idealitzen i fins neguen les aspreses de la realitat.³⁰²

³⁰⁰Al centre no s'hi podia beure alcohol ni es podia jugar a jocs de taula i tenia com a objectius prioritaris la promoció de conferències científiques i artístiques i les vetllades musicals i teatrals. Sembla però, que tingué una curta vida, ja que només durà de juliol a novembre de 1903. Vegeu Padullés, Xavier: "Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle XX", p. 172.

³⁰¹Les dues obres, *La cançó nova* i *El Cor del Poble*, plantegen una problemàtica semblant, entorn de la renovació del vell coralisme claverià i del federalisme, però no ens sembla que aquesta coincidència, sigui suficient per afirmar, tal com fa Bacardit, que la segona sigui una refosa de la primera, tant pel que fa a la distància argumental, com pel que fa a la disparitat entre els dos gèneres. Vegeu Bacardit, Ramon: "Correspondència d'Ignasi Iglésias i Ramon Franqueza: 1899-1909 (I)", p. 41.

³⁰²Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1902, p. 78-79.

Evidentment, Fidel és un obrer instruït, que escriu articles d'opinió a la premsa avançada. Un obrer amb criteri propi i consciència autocrítica. Però també representa una nova generació que no se sent plenament identificada amb els símbols i referents culturals dels pares. Les seves reticències envers els cors i el vell associacionisme tenen a veure, tot i la distància, com en el cas de Cortiella, amb la denúncia de la inacció política i d'un excessiu pes de l'entreteniment. Al mateix temps, però, tampoc no cal menystenir la possible influència dels plantejaments d'Enric Morera sobre Iglésias en relació amb la renovació de l'orfeonisme a Catalunya. Morera i Iglésias eren personatges propers. Segons Amadeu Hurtado, ja havien coincidit en la seva època de joventut quan els de la colla de Foc Nou, entre els quals hi havia Iglésias i el mateix Hurtado, es reunien sovint al pis que ocupava al carrer de Roig el cor Catalunya Nova.³⁰³ A més, durant aquells anys col·laboraren activament en l'elaboració a quatre mans d'algunes obres pel Teatre Líric Català que Morera va impulsar al Tívoli (1901).³⁰⁴ Morera havia fundat precisament el 1895 el cor Catalunya Nova, després d'abandonar la direcció de la Societat Coral Euterpe. El seu objectiu passava per renovar la tradició claveriana, que havia entrat en un procés de marginalitat i d'endogàmia, tot ampliant el repertori coral i recuperant l'esperit original de Clavé. I Morera proposava fer-ho des d'un discurs progressista i catalanista, equidistant entre l'immobilisme i l'anticatalanisme de l'Associació de Cors Clavé i el conservadorisme de l'Orfeó Català.³⁰⁵ Iglésias se sentia plenament identificat amb el projecte de Morera, i així ho va voler fer constar en biografiar, anys després, el seu amic.³⁰⁶

³⁰³Vegeu Hurtado, Amadeu: *Quaranta anys d'advocat. Història del meu temps 1894-1936*, Edicions 62, Barcelona, 2011, p. 91.

³⁰⁴Concretament, ens referim a les obres *Les Caramelles* i *La reina del cor*. Vegeu Aviñoa, Xosé: "Música: modernització en els projectes compositius i en el fet concertístic" dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999*, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 50-52.

³⁰⁵Vegeu Carbonell, Jaume: "Els cors de Clavé i *Els Segadors*, entre 1892 i 1936. Contribució a l'estudi de la consciència d'himne nacional de Catalunya" dins Aviñoa, Xosé (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, 1998, p. 175-181.

³⁰⁶En relació amb la renovació coral, Iglésias diu de Morera: "Però, en veure com plantes morint-se de set i en una desorganització espantosa les agrupacions corals d'en Clavé (per culpa, principalment, de llurs mestres directors, homes rutinaris negats per a comprendre l'obra sublim d'aquell apòstol del poble), i com convençut que les dites agrupacions, insuflades d'un nou esperit més artístics i més conscient de llur missió educadora, podrien ésser una escola d'art i de patriotisme, cor encès d'entusiasme i resignat a tots els sacrificis, en Morera, reunint entorn seu una colla d'honradíssims obrers desenganyats, procedents de certs cors barcelonins, el dia 14 de juliol, aniversari de la presa de la Bastilla, fundava el que, encara en l'actualitat, duu el nom de Catalunya Nova". Iglésias, Ignasi: *Enric Morera: estudi biogràfic*, A. Artís Editor, Barcelona, 1921, p. 23-24.

Igualment, però, tornant al tema de l'organització societària, en el diàleg següent que manté Fidel amb un altre jove obrer, s'expliciten les reserves d'ambdós respecte el funcionament intern de centres i societats:

Xic: Com que la classe treballadora que freqüenta les societats i casinos sembla que no sàpiga passar el temps en res més que jugant a cartes... Comprends lo que vull venir a suposar?

Fidel: Tu vols dir que en comptes de perdre les hores en jocs...

Xic: *(amb èmfasi)* Se podria discutir i alhora instruir-se.

Fidel: Per què no comences tu? Per què no deixes les cartes?

Xic: Amb qui vols que discuteixi, si no hi ha ningú que m'escolti? Ja saps com són les societats recreatives: allà no hi vagis a parlar de política, ni de religió, ni de res que interessi a la nostra classe. Parla de cançons, d'envegetes de les altres societats... I d'anar a fer tecs. Res de política perquè, si t'hi lances, de seguida et claven el reglament pels nassos i t'exposes a que t'amonestin.³⁰⁷

En aquest darrer fragment, com podem observar, fa acte de presència una altra qüestió no menys important, com és el debat sobre el neutralisme d'ateneus i societats. El neutralisme polític i religiós significava una restricció formal, de naturalesa estatutària, sobre l'orientació i els continguts d'una associació. Aquest model, que posava l'èmfasi en la promoció de pràctiques culturals i recreatives aparentment innòcues, va ser comú en molts centres nascuts arran de la llei d'associacions de 1887. Aquesta pàtina d'ambigüitat havia de servir com a forma de camaleonisme per tal de facilitar a aquests espais la creació d'un teixit de resistència que els aportés una certa capacitat d'adaptació al medi per donar continuïtat a un projecte social sota qualsevol eventualitat política.³⁰⁸ També cal tenir en compte que la relativa tolerància de l'estat respecte d'aquestes formes d'associacionisme, en comparació sobretot amb la persecució a què foren sotmeses les organitzacions sindicals i de classe, n'explica també

³⁰⁷Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, p. 159-160.

³⁰⁸Vegeu Gabriel, Pere: "Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d'entreguerres, 1918-1936", p. 108-111.

l'expansió i diversificació.³⁰⁹ Així doncs, el debat sobre el neutralisme societari no és marginal, sinó central i apareix com la constatació de les dicotomies que havíem insinuat anteriorment, establertes entre l'autonomia o la dependència de la cultura obrera en termes de classe i entre la pervivència de la tradició cultural acumulada o la ruptura respecte aquesta pròpia tradició.

Els espais de sociabilitat del treballador: llocs de referència i simbologia associada

El que ens interessa desenvolupar en aquest apartat és el concepte d'espai de sociabilitat. Especialment, tots aquells espais que actuaven com a nuclis aglutinadors i vertebradors de l'activitat política i cultural de les classes treballadores catalanes, en general i, barcelonines, en particular. Evidentment, el que intentarem recollir i analitzar, serà la seva repercussió en el corpus teatral elaborat, tant pel que fa a la dimensió monumental i escenogràfica dels propis espais, com pel que fa a la dimensió social, amb la voluntat d'assumir la representació d'aquests espais com a entitats físiques o simbòliques,³¹⁰ formals o informals,³¹¹ fruit d'una representació realista o, en alguns casos, metonímica de la pròpia realitat immanent i immediata.

En la relació que segueix, la majoria d'aquests nuclis hi són representats, però també hem identificat com a espais de sociabilitat tots aquells llocs que, tot i no ser identificats a priori com a centres de socialització i d'intercanvi, eren susceptibles de ser reconvertits, reinterpretats o llegits com a tals, encara que no fossin, necessàriament, espais físics, com pugui ser el cas d'un diari o una d'una revista, però que igualment funcionaven com a punts de trobada i de referència i complien una funció simbòlica i aglutinadora. No hem d'obviar que la majoria d'aquests espais eren espais compartits per autors, intèrprets i espectadors, si bé no en un sentit literal i absolut, almenys ho eren com un imaginari col·lectiu, ja fos per la proximitat domiciliària, a causa de l'espessa xarxa de barri, especialment en zones de llarga tradició obrera, com els antics

³⁰⁹Vegeu Anguera, Pere: "Els ateneus en la Catalunya vuitcentista" dins Bargalló Valls, Josep (dir.): *Associacions: Cultura i societat civil a Catalunya*, El Mèdol, Tarragona, 1991, p. 15; Solà, Pere: *Els Ateneus Obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939): l'Ateneu Enciclopèdic Popular*, La Magrana, Barcelona, 1978, p. 15.

³¹⁰Pel que fa a la dimensió simbòlica, litúrgica i ritual de certs espais de sociabilitat, concretament els desenvolupats entorn de l'associacionisme socialista, vegeu Luis Martín, Francisco de i Arias González, Luis: *Casas del Pueblo y Centros Obreros socialistas en España*, p. 127-133.

³¹¹Vegeu Agulhon, Maurice: "Clase obrera y sociabilidad antes de 1848", *Historia Social*, núm. 12, València, 1992, p. 143-154.

suburbis del pla (Sants, Gràcia, el Poble Nou, Sant Andreu, el Clot, el Poble Sec) o el mateix centre de la ciutat,³¹² ja fos per la simbologia associada que evocava referències fàcilment recognoscibles (disposició dels espais, mobiliari, decoració, etc.). A més a més, cal no oblidar que ens trobem en un període de gran proliferació de l'associacionisme obrer, després dels primers difícils anys de la Restauració borbònica.³¹³

A les obres del corpus que analitzem, la majoria de vegades són les acotacions les que ens situen i prefiguren els espais. Uns espais sovint descrits minuciosament, amb profusió de detalls, tot remarcant, com hem dit, els elements simbòlics associats. Però no només és la descripció de les característiques arquitectòniques, espacials i ornamentals allò que ens interessa en relació amb la representació dels espais, sinó també i, sobretot, tots aquells aspectes relacionats amb la tipologia de les activitats que s'hi desenvolupaven i amb les relacions humanes que s'hi establien.

En primer lloc, parlarem dels espais físics, concretament, dels casinos, societats i cooperatives, nuclis de l'associacionisme, i exemples recurrents, esmentats anteriorment, com a centres en els quals es desenvolupava bona part de l'activitat associativa. Vegem-ne alguns exemples especialment il·lustratius.

Tornem altra vegada a Santiago Rusiñol. El prolífic autor a l'acotació inicial del segon acte de *Llibertat!*³¹⁴ fa una recreació detalladíssima de l'interior del Casino Menestral de la vila en què ubica l'acció, “un poble qualsevol de la costa d'aquests que hi arriben *americanos*”. Volem destacar, em primer lloc i abans d'entrar en l'anàlisi de continguts, la voluntat de Rusiñol de situar el focus d'atenció en l'epítet menestral que acompanya el substantiu. Diversos estudis sobre associacionisme i sociabilitat, han remarcat les diferències existents entre ateneus, cercles, casinos i altres espais de sociabilitat propis de les classes populars i de la burgesia, tot i que són espais que

³¹²En quedarien exclosos d'aquesta dinàmica el nou barri connector de la ciutat, l'Eixample, amb un component classista molt més marcat i les segones perifèries, encara en procés de formació i amb una gran precarietat d'infraestructures. Vegeu Oyón, José Luis de: *La quiebra de la ciudad popular: espacio urbano, inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerras, 1914-1936*, p. 332.

³¹³Manuel Vicente Izquierdo ha recollit, només entre 1887 i 1894 la creació d'un mínim de 138 noves societats obreres a la ciutat de Barcelona, amb una proliferació especialment destacable el 1890, any de la primera diada del Primer de Maig. Vegeu Izquierdo, Manuel Vicente: “El moviment societari obrer a Barcelona i la seva rogalia (1890-1893). Proliferació de societats, activitat societària i moviment vaguístic”, p. 368.

³¹⁴L'obra de Rusiñol, com bé recull Casacuberta, s'inspira en una narració anterior que l'autor havia publicat a *Fulls de la Vida* (1898). Vegeu Casacuberta, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 300. Hem identificat aquesta mateixa narració homònima a *Catalònia*. Rusiñol, Santiago “Llibertat”, *Catalònia*, núm. 4, 10-IV-1898, p. 63-71.

comparteixen moltes similituds.³¹⁵ A grans trets, els casinos, precisament, serien els espais on predominaria una dimensió més lúdica, mentre que en els ateneus hi predominaria una dimensió més cultural i instructiva.³¹⁶ Rusiñol, per tant, amb aquest epítet, entenem que intenta reforçar aquesta segona dimensió, la interclassista, per sobre de qualsevol filiació formalment partidista potencialment perillosa. Així doncs, l'autor, hàbilment, no identifica el casino amb un casino republicà, ni tan sols amb altres epítets com “demòcrata” o “liberal”, sinó que utilitza la paraula “menestral” com un as a la màniga per fer referència a un grup social heterogeni, amb clara vocació progressista en el sentit més etimològic del terme: que té fe en el progrés i en els instruments que el possibiliten.³¹⁷ Tot seguit, veurem les repercussions polítiques que es deriven d'aquest enquadrament.

Aquest casino, que ja ha estat presentat des de l'exterior en el primer acte, ara ens apareix dibuixat des de les entranyes. En la descripció que segueix no hi ha cap mot gratuït, sinó més aviat un cert barroquisme conceptual i simbòlic. La idea primordial que intenta transmetre l'autor i que desprèn tot el text és la decadència, un xic naïf, que amara l'ambient d'aquest espai:

L'escena representa el saló d'una casa pairal de nobles convertida en una sala de casino. A les parets, restos de les pintures velles, cortinatges pintats, àngels de color de rosa i nimfes de color de nacre. Al fons, una porta a cada costat amb un lletrero, a l'una que digui “Salón de billar” i, a l'altra “Sala de lectura”, i al mig el taulell, amb totes les copes i ampolles de licors, amb el retrat d'en Garibaldi, una mà amb revòlver, o en Víctor Hugo, tenint dintre licors verds, grocs o vermells [...] Sobre la presidència, una capelleta blava amb l'Estàtua de la «Llibertat il·luminant el

³¹⁵Vegeu Gabriel, Pere: “Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d'entreguerres, 1918-1936”, p. 106; Solà, Pere: “El paper de l'associacionisme d'esbarjo a Catalunya a les primeres dècades de l'Estat Liberal (1833-1874) pel que fa a la producció de la festa moderna”, dins Capdevila i Capdevila, Joaquim: *La Festa a Catalunya: La Festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997, p. 176; Solà, Pere. *Els Ateneus Obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939): l'Ateneu Enciclopèdic Popular*, p. 36-44.

³¹⁶En paraules de Pere Solà: “En el XIX i principis del XX, i més encara a ciutats petites, la sociabilitat de cada classe social s'expressa mitjançant inclusions i exclusions de molt variada mena. [...] cal referir-se al caràcter tancat/obert d'institucions com els casinos, de vegades autèntiques eines al servei de la burgesia mitjana i alta, i de vegades plataformes interclassistes”. Vegeu Solà, Pere: “L'associacionisme obrer a la història de la societat catalana”, *L'Avenç*, núm. 171, Barcelona, 1993, p. 30.

³¹⁷Com bé diu Casacuberta, tot destacant la ironia rusiñoliana: “Molta màquina, molt filferro, molt vapor, etc. és el que defensen el mestre progressista, el president del Casino, el president del Casino i bona part dels comparses que apareixen a *Llibertat!*”. Vegeu Casacuberta, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 303.

món», dos ciris apagats per a il·luminar l'estàtua i, al voltant, ple de gàbies amb aucells presos i cegos [...] Tothom entrarà i sortirà pel «Salón de billar». A la «Sala de lectura», no hi entrarà ni una persona.³¹⁸

Una decadència, que comença pel propi estat de conservació de l'espai i que acaba per la decoració mateixa, que vol ser símptoma desqualificatiu d'unes pràctiques, enteses com a pseudoprogressistes que embruten i desgasten, fruit de la ignorància i de la mala fe, el nom de la llibertat.³¹⁹ Amb aquesta significativa disposició, Rusiñol vol deixar molt clar que aquest casino no és font d'instrucció i cultura, sinó que ha esdevingut un espai on la gent perd el temps bevent i jugant. La concurrència del Saló de billar i la poca tirada del Saló de Lectura així ho certifiquen. Per tant, la funció recreativa, en el pitjor sentit de la paraula, prima per sobre de qualsevol altra, i el cultiu de l'esperit és menyspreat. Només Martinet, el jove lúcid i clarivalent que actua com a *alter ego* de l'autor, estima la lectura i reivindica el paper de la formació i del desenvolupament personal com a úniques vies possibles per a la regeneració de la societat moderna.³²⁰ Paradoxalment, però, com hem vist abans, el casino complia una funció preferentment lúdica i, en aquest cas, el punt de vista, el biaix de Rusiñol, és allò que distorsiona l'enfocament de la situació, embolcallant-la d'una certa anormalitat efectista. En aquesta relació, tampoc no és gratuït el fet que el casino ocupi l'espai reservat al poder a l'Antic Règim, una antiga casa pairal nobiliària. Amb això, Rusiñol no només denota que s'ha produït un canvi en la relació de poders després de la revolució liberal, sinó que ara el casino, tal com s'esdevé a l'obra amb els membres que en formen part, també pot actuar com a nou focus d'opressió contra els "esperits lliures". L'ocupació de l'antiga casa pairal, el comportament poc refinat i barroer dels personatges que es dibuixen, els mals usos que es donen a l'espai, etc., pretenen intensificar el caràcter eminentment "plebeu", també en el pitjor sentit de la paraula, del

³¹⁸Rusiñol, Santiago: *Llibertat!*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1901, p. 77-78.

³¹⁹Sense voler entrar insistir en l'ideari polític de l'autor, no ens sembla que la paròdia d'aquests ambients progressistes, propis de la tradició liberal democràtica, hagués de servir explícitament a Rusiñol per deslegitimar els republicans de cara a les eleccions de 1902 i fer una apologia de la nova burgesia nacionalista, tal com afirma Corbella. Segons el nostre parer, la contraposició no és tant en clau electoral i partidista, sinó que tal vegada prové més de les pròpies conviccions íntimes de l'autor, proper a un vague individualisme espiritualista pel qual es mostrava summament refractari a la xerrameca populista (ja ho hem esmentat anteriorment en el cas de *La merienda fraternal*) i a la mimesi discursiva que interpretava que dominaven bona part del moviment obrerista i republicà català. Vegeu Corbella, Ferran J.: "El teatre 'social' de Santiago Rusiñol. De 'Llibertat' a 'La merienda fraternal'", p. 74.

³²⁰Vegeu Casacuberta, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 303-304.

casino, que l'ha d'acabar convertint en espai d'exclusió dels escollits, el cas ja esmentat de Martinet, i dels que són diferents, el cas de Jaume el Negre.³²¹ En darrera instància, també cal ressenyar el joc iconogràfic que s'estableix, per una banda, amb la presència de l'Estàtua de la Llibertat, imatge recurrent en l'imaginari liberal democràtic i de gran càrrega simbòlica, ocupant la presidència i que recorda en certa manera la iconografia catòlica. Vegeu, sinó, la disposició dels ciris que evoquen la capella d'una església. El joc paròdic s'accentua, en aquest cas, amb la presència dels ocells engabiats. Els ocells sintetitzen les contradiccions dels membres del casino respecte a les seves idees ambigües sobre la llibertat, que els permeten empresonar i torturar animals davant mateix de la imatge al·legòrica de la llibertat.³²² Per una altra banda, no hem d'oblidar tampoc el joc iconogràfic que s'estableix amb la presència d'icones rellevants dins el món progressista i liberal democràtic, com Garibaldi i Victor Hugo. No deixa de ser motiu de mofa i d'escarni, que la presència d'aquests dos personatges aparegui vinculada al consum d'alcohol, en forma de simples etiquetes a les ampolles. No hem d'oblidar que tant Garibaldi, un autèntic mite entre l'obrerisme i el republicanisme dels setanta i vuitanta del segle XIX,³²³ com Victor Hugo, havien esdevingut icones progressistes vinculades a la defensa de les llibertats i amb una sensibilitat social destacada.³²⁴ De fet, aquest detall, no ja d'escenografia sinó d'atrezzo, esdevé molt més provocatiu que no cap altra cosa, ja que amb tota seguretat, per la seves dimensions, aquestes imatges eren imperceptibles si no era des d'una distància molt curta. Per tant, en aquest cas, el dard de Rusiñol va dirigit als lectors, no als espectadors i ho fa amb la seguretat que no passarà desapercebut per qui es vulgui sentir al·ludit. La referència iconogràfica explícita no és privativa però d'aquesta obra. Acotacions d'altres obres

³²¹Com bé assenyala Sosa-Velasco, la petita societat que representen els homes de la junta del Casino "s'ha apoderat d'un discurs, que està de moda, i que és reproduït sense reflexió prèvia. Els homes del poble han pretès construir una idea de llibertat i de democràcia, no representada en la diversitat, sinó en la uniformitat dels homes". És a dir, a la seva boca, paraules com llibertat, igualtat o fraternitat, que se citen reiteradament, són blasmades i es converteixen en categories buides de significat. Vegeu Sosa-Velasco, Alfredo J.: "Reconsideració d'un dramaturg català: el teatre ideològic d'Henrik Ibsen a *Llibertat!* de Santiago Rusiñol", *Hispanic Research Journal*, vol. 9, núm. 3, Queen Mary, University of London, Londres, 2008, p. 241.

³²²*Ibid.*, p. 235.

³²³Vegeu Gabriel, Pere: "Da Garibaldi a Malatesta. Immagini e presenze italiane nel movimento operaio catalano e spagnolo", *Quaderni del Circolo Rosselli*, núm. 2, 1996, p. 10-30 i Pascual Sastre, Isabel María: *La Italia del Risorgimento y la España del Sexennio Democrático (1868-1874)*, CSIC, 2002, p. 307-313.

³²⁴Vegeu Cassany, Enric: "Una tertúlia literària durant el bienni progressista" dins Panyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, Lleida, 2007, p. 183-185.

també recullen part d'aquest imaginari liberal-democràtic. Per exemple, a *Gent de vidre*, de Manuel Rovira i Serra, a la casa de Mion, un vell cec d'idees avançades, hi podem trobar els retrats de La República, Espartero i Garibaldi.³²⁵ O a les obres ja esmentades d'Iglésias, *La cançó nova* o *El Cor del Poble*, apareixen, indefectiblement, els de Pi i Margall i Clavé.³²⁶

Un altre exemple en què també trobem una descripció detallada, en aquest cas d'un espai cooperatiu, és a l'obra *Els oposats*, de Juli Vallmitjana. Aquesta peça primerenca fou publicada per la Biblioteca Orientalista de Ramon Maynadé, amb el pseudònim de JV Colominas el 1906 i estrenada en el Centre de Propietaris de Gràcia l'any següent. Al principi del segon acte se'ns presenta l'interior d'una cooperativa de consum, amb una recreació volgudament realista pel que fa a la presència d'aliments i queviures:

Interior de la cooperativa. Al fons, vidrieres que deixen veure els armaris de la botiga plens de paquets de fideus, etc., etc. Al mig de l'escena, una taula amb quatre cadires. Al damunt de la taula, llibres de comptabilitat. Un llum penjat al sostre a l'indret de la taula i que s'hi pugui arribar amb la mà. A mà dreta, bótes de petroli. A mà esquerra, sacs de patates [...] Per les parets anuncis de mítings. Un banc a mà dreta i un altre a mà esquerra, cadires i demés objectes propis d'una cooperativa.³²⁷

Al seu torn, la cooperativa, no és una cooperativa qualsevol, sinó “la cooperativa central”, situada en una barriada obrera de la mateixa població. De fet, en diverses ocasions es fa esment a altres delegacions de la mateixa cooperativa com “el Forto-Pío”, “la cooperativa del quart districte” o “la cooperativa del segon districte”. Aquestes referències geogràfiques ens donen dues informacions: la primera, és que la cooperativa és una cooperativa de cooperatives, és a dir, una estructura centralitzada que té delegacions esteses arreu dels barris; la segona, presumiblement, és que “la ciutat morta”, espai en què les acotacions situen el primer i el segon acte, és la Barcelona suburbial de principis de segle. Amb aquest matís, el de l'existència d'una cooperativa central, Vallmitjana entenem que vol destacar, encara que subtilment, la dimensió de

³²⁵Rovira i Serra, Manuel: *Gent de vidre*, p. 11-12.

³²⁶Iglésias, Ignasi: *La cançó nova*, p.5; Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, p. 7-8.

³²⁷Colominas, J.V. (pseudònim de Juli Vallmitjana): *Els oposats*, p. 25.

l'aposta de Marcel, el soci capitalista del projecte, especialment ambiciosa.³²⁸ Així doncs, per refrescar l'obra, reprenem l'argument anteriorment exposat a grans trets: Marcel, fill d'un ric burgès, ha invertit desinteressadament la seva herència en la constitució d'una cooperativa. Els obrers, però, menats per l'odi i l'egoisme, només miren pel seu propi profit i enfonsen l'aposta cooperativista. Per exemple, aquest és el cas de Ramon i Sèbio, obrers de la junta, que s'aprofiten de la seva posició. Ja no treballen i es dediquen a viure a l'esquena dels altres. De la mateixa manera, Toni, el caixer de la cooperativa, fuig amb tots els diners. Aquestes figures emblemàtiques, que haurien de garantir la continuïtat i el bon funcionament del projecte i esdevenir exemple per a la resta de treballadors, són les primeres que fallen. La gran paradoxa, doncs, és que aquests obrers que roben i malviuen són els mateixos que després acusen a Marcel, malalt de tuberculosi i arruïnat, de ser un corrupte i un lladre. Així doncs, en tot el segon acte, es produeix una escalada dialèctica que afecta aquests dos pols, Marcel i els obrers, i que posa en entredit la mateixa forma d'organització. De fet, durant tot l'acte assistim en temps real a la descomposició de la cooperativa. Ara bé, la manca d'honradesa i, en conseqüència, de maduresa, dels treballadors està directament relacionada amb una intrínseca debilitat d'esperit provocada per les condicions miserables en què viuen i que els desperta els més baixos instints que són els que els menen, gairebé inconscientment, cap a la degradació moral i material.³²⁹ De fet, sembla evident que la crítica de Vallmitjana no va dirigida al model cooperatiu en si, sinó a l'actitud gregària i estulta a la qual està sotmesa la massa treballadora, mancada de lideratge i d'orientació. En aquest sentit, l'afirmació del propi Marcel, així ho corrobora:

³²⁸José Luis Oyón ha destacat la manca de vertebració en el cas de Barcelona d'estructures associatives i cooperatives interbarrials, amb gestió i coordinació central, a l'estil de les ciutats alemanyes o angleses i la pervivència, fins ben entrat el segle XX, d'una base d'articulació barrial. Això hauria estat determinat per les reiterades prohibicions i entrebancs que els règims de la Restauració haurien posat al moviment sindical i associatiu a casa nostra. Així doncs, la referència que apareix a l'obra supera els propis límits de la realitat immediata. Vegeu Oyón, José Luis de: *La quiebra de la ciudad popular: espacio urbano, inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerras, 1914-1936*, p. 330-331; Pérez Baró, Albert: *Les cooperatives a Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1963.

³²⁹Aquest argument serà recurrent en altres obres de Vallmitjana, tant narratives com teatrals, dedicades als baixos fons barcelonins. A una obra immediatament posterior com *La Xava* (1910), es fa molt evident que l'equació entre innocència, entorns hostils i dificultats per a la supervivència dona com a resultat irreversible la corrupció moral i material. Ara bé, aquesta mirada de Vallmitjana, com han destacat Foguet i Mestres, no és "paternalista, idealitzadora o sensacionalista, sinó més aviat antropològica". Vegeu Foguet, Francesc i Mestres, Albert: "Estudi introductor" dins Vallmitjana, Juli: *Sota Montjuïc. Criminalitat típica local*, edició a cura d'Elisabet Velázquez, Arola Edicions i Edicions de 1984, Tarragona, 2004, p. 14.

Marcel: Aquesta ha sigut i serà l'eterna desgràcia del poble: mai sabrà triar-se els homes que li convenen.

Pere: Sap per què? Perquè els homes de bona voluntat són ignorats. En canvi, els farsants, com que no pensen en res més que amb ells, tenen temps per tot.³³⁰

La figura de Marcel, doncs, apareix com la d'un màrtir de la redempció social, tocat d'un rerefons místic de caire teosòfic.³³¹ Marcel, tot reflexionant sobre la desfeta de l'aposta cooperativista, fa una afirmació que apel·la directament a l'individu i que es pot llegir també en clau teosòfica:

Marcel: Lo que convindria, en lloc d'aquest desig de multiplicar-nos, és el de purificar-nos individualment i aixís com se contagia el mal, vindrà que se contagiarà el bé i, aleshores, per les lleis naturals de perfecció, evolucionarem.³³²

Un altre cas especialment significatiu és el que trobem a *Els artistes de la vida*, de Felip Cortiella. En aquest cas, el tercer acte de l'obra transcorre en la sala-cafè d'una societat obrera. L'argument s'estructura entorn del personatge de Fernanda, una jove obrera altament instruïda, filla de Ferrer, un activista de l'anarquisme històric, que està a punt de pronunciar una conferència davant d'un públic obrer, abans d'unir-se lliurement amb Torrents, el seu company. La conferència té per títol, precisament, "Els artistes de la vida" i, a grans trets, versa sobre la necessitat d'assolir un ideal artístic que faci conviure l'art amb la sociologia i que treballi pel bé comú, en favor de la societat futura i contra l'opressió social. Vegem l'acotació que ens introdueix l'espai de la societat i que inclou alguns detalls de gran interès:

³³⁰Colominas, J.V. (pseudònim de Juli Vallmitjana): *Els oposats*, p. 30-31.

³³¹En paraules de Josep Plana Dorca que, en motiu de l'estrena de l'obra, publicà un petit opuscle titulat *Quatre mots sobre el drama d'en J.V. Colominas, que té per títol, "Els oposats"*: "En aquest acte, en Marcel, com el Chréstos, és crucificat per segona vegada, negat pels seus deixebles, escarnit i perseguit pels escribes i fariseus; i ses despulles, jugades a la sort, per lo més groller del poble: el seu propòsit remogut per les baixes passions...". Vegeu Plana i Dorca, Josep: *Quatre mots sobre el drama d'en J.V. Colominas, que té per títol, "Els oposats"*, sn, Barcelona, 1907, p. 8. De fet, tant Vallmitjana com Plana i Dorca eren membres declarats de la Societat Teosòfica. Vegeu Trenc-Ballester, Eliseu: "La teosofia a Catalunya i la seva influència sobre l'art modernista", p. 102.

³³²Colominas, J.V. (pseudònim de Juli Vallmitjana): *Els oposats*, p. 44.

L'escena representa una sala-cafè d'una societat obrera legalment constituïda, on ademés de celebrar-s'hi les reunions de la mateixa, serveix de saló per conferències públiques i per discutir-hi idees socis i no socis, amb tal abans es demani permís a la Junta explicant la bondat dels propòsits [...] En pocs minuts s'omple el local: la majoria dels que arriben són homes de vint-i-cinc a quaranta anys, bastantes dones joves i alguns nens. Tots van acomodant-se i beuen: qui cafè, qui gaseosa, qui cervesa, i els homes fumen. Un home vell reparteix periòdics de franc, mentres un altre de jove i robust ensenya als concurrents uns llibrets enquadernats rústicament: alguns n'hi compren, altres no, però tots se'l miren amb goig, i els que no en compren els tornen al venedor amb recança [...] a la taula primera [...] s'hi nota un obrer pobrement vestit, amb cara de víctima, que estossega de tant en tant, aguantant-se el cap amb les mans: alguns se'l miren amb expressió de pena i d'indignació al mateix temps, notant-se, ja començada la conferència, com varis del seu voltant donen cèntims a un altre obrer, que els entrega a un mosso i li parla a cau d'orella, portant aquest al cap de poc una truita a la francesa i una llesca de pa al malaltís, el qual dirigeix una mirada agraïda als seus metges i es menja amb delit la humanitat que han pogut tenir els companys seus.³³³

En primer lloc, creiem important destacar la primera precisió que fa Cortiella sobre la societat: està “legalment constituïda”. Aquesta precisió no és en va, ja que apel·la directament a un model d'organització determinat. Ja hem comentat en el capítol anterior, l'aposta decidida de Cortiella per un tipus concret d'associacionisme obrer, dedicat prioritàriament a la instrucció i que havia de cristal·litzar, encara que fos només per un breu període de temps, en el Centre Fraternal de Cultura (1903). En aquest cas, Cortiella encara hi afegeix aquesta altra consideració. Si parla de legalitat és per insistir en el fet que podia existir, i de fet existia, una via anarquista dins els estrets marges de la llei, amb un fort component cultural i intel·lectual, desvinculada de la violència amb què sovint s'associava el moviment, especialment en el tombant de segle. Aquesta consideració no només tenia una lectura ideològica, sinó sobretot estratègica: la de distanciar-se de l'anarisme més dinamiter i individualista, en uns moments (l'obra va ser estrenada el 1900, però havia estat publicada ja el 1898), en què la persecució contra el moviment obrer, en general, i el llibertari, en particular, arran dels atemptats del Liceu

³³³Cortiella, Felip: *Els artistes de la vida*, sn, Barcelona, 1898, p. 67-68.

(1893) i dels Canvis Nous (1896), entre d'altres, era especialment ferotge.³³⁴ Cortiella, en aquesta obra, doncs, pretén reivindicar els valors positius de l'anarquisme, i ho fa bevent de la tradició més publicista i popular, molt en la línia de la generació anarquista anterior, més vinculada a Bakunin i a l'anarcocol·lectivisme, com és el cas de Josep Lluas i Pujals, director de *La Tramuntana* (1881-1896),³³⁵ però des d'una perspectiva particular que pretén interrelacionar al mateix temps reflexió i debat ideològic amb formes associatives concretes. Més enllà d'aquesta primera precisió, cal destacar també tota la segona part de l'acotació. Aquest fragment no conté referències sobre les característiques de l'espai, sinó que és únicament una acotació de moviment, per tal que els figurants realitzin una sèrie d'accions. Amb aquesta escena muda, la que es genera en paral·lel a l'inici del discurs de Fernanda, Cortiella intenta codificar, a partir de la gestualitat, tota una sèrie de valors morals que formen part indestriable de l'espai en què es desenvolupa l'acció i que tenen una repercussió directa més enllà d'aquest mateix espai. És a dir, la munió de figurants que conformen el poble obrer que assisteix a la conferència actua com un recurs metonímic exemplificant: hi ha una diversitat calculada de gèneres i d'edats, en què no predomina exclusivament el públic adult masculí; a més, els obrers assistents escolten atentament, amatents, en silenci i són receptius a les pràctiques culturals pròpies i específiques de la seva classe, l'exemple dels llibrets i dels periòdics així ens ho certifica; però el més important de tot i, per això Cortiella culmina així la microescena, és que són capaços de trenar un teixit solidari de complicitats i d'ajuda mútua sense necessitat d'estructures predeterminades. En tant que el principi de

³³⁴De fet, en aquesta mateixa obra, hi ha referències molt clares, tal com ja va comentar en el seu moment Xavier Fàbregas, del propi autor sobre aquests fets. Cortiella, per boca dels personatges, al·lega que l'atemptat del Carrer dels Canvis Nous i el "petard" de Foment haurien estat obra de la policia, que hauria torturat posteriorment als presos per fer-los confessar una suposada autoria. Vegeu Fàbregas, Xavier: "El teatre anarquista a Catalunya", *L'Avenç*, núm. 22, Barcelona, 1979, p. 35. No endebades, aquesta reflexió té una lectura clarament autobiogràfica. Cortiella va ser empresonat arran del Procés de Montjuïc i, suposadament, durant la seva reclusió (1897) va escriure *Els artistes de la vida* i *El goig de viure*. Per tant, la referència antirepressiva no és gratuïta, sinó que s'alimentaria d'una experiència viscuda en primera persona. Vegeu Padullés, Xavier: "Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle XX", p. 170.

³³⁵Vegeu Casassas, Jordi (coord.): *Prensa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya Contemporània (1814-1975)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 69-71. Per a més informació sobre el debats teòrics de l'anarquisme d'aquells anys, vegeu Piqué i Padró, Jordi: *Anarco-col·lectivisme i anarco-comunisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1989; Izquierdo, Manuel Vicente: *Josep Lluas i Pujals, 1852-1905: La Tramontana i el lliure pensament radical català*, Associació d'Estudis Reusencs, Reus, 1999 i Morales Muñoz, Manuel: *Cultura e ideología en el anarquismo español (1870-1910)*, Servicio de Publicaciones del Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Màlaga, 2002.

solidaritat anarquista prové d'una convicció optimista antropològica, en l'ajuda que es presta a l'obrer pobre i malalt, la iniciativa és individual i espontània, però es concreta en una resposta col·lectiva.³³⁶

Un altre exemple de model associatiu el podem trobar a *La cançó nova*, d'Ignasi Iglésias. L'obra, en un sol acte, transcorre íntegrament en el cafè d'una societat coral de Sant Martí de Provençals anomenada "La Fraternidad", de la qual ja hem fet cinc cèntims en el capítol anterior. Per allò que ara ens pertoca, però, és especialment interessant el fragment inicial en què se'ns presenta l'espai. Transcrivim íntegrament l'acotació, que ens sembla especialment rellevant per la riquesa de detalls (distribució, mobiliari, decoració, etc.) que inclou:

L'escena representa la sala-cafè d'una societat coral. De fondo, un biombo amb un globo de gas amb lo títol de l'associació "La Fraternidad". Per entre el biombo s'ha de veure el carrer. A la dreta, frente al públic, el taulell amb tot lo menester; a l'esquerra, també frente al públic, lo retrato d'en Clavé. Al centro de l'escena, un llum per gas o dos quinqués convenientment distribuïts. A l'esquerra, una porta que comunica amb la cuina. Taules amb pedra de marbre, cadires, etc. En la col·locació de les taules s'ha de procurar que no s'embrassi lo centro de l'escena. Al aixecar-se el teló, el globo estarà apagat. A un àngul de l'escena, varis caixons de gaseoses i cerveses.³³⁷

Tot seguit, l'autor ens introdueix, a partir d'un to bastant costumista, en els quefers diaris d'un centre d'aquestes característiques. Rere el tasser, just abans que arribin els primers clients, la dependenta, Mariona, i el seu fill, Lets, preparen plats i tasses perquè tot estigui net i a punt per obrir el local, mentre enceten una discussió sobre si adulterar o no el cafè que serveixen. Evidentment, la propietària esgrimeix diversos arguments contra la pensada del jove, però especialment destaca la manca de crèdit moral que haurien d'assumir si es descobrís la jugada. No endebades, tal com certifiquen alguns dels seus clients, el cafè del cor és dels millors de la barriada:

³³⁶Álvarez Junco contraposa, dins la pròpia moral anarquista, dos corrents: el dels defensors d'una moral solidària i puritana, d'inspiració cristiana, amb el dels defensors d'un individualisme dionisiac d'inspiració nietszcheana. L'escena, evidentment, s'inscriu en el primer corrent, pel protagonisme que Cortiella concedeix a l'empatia, en forma de pietat natural, laica, que es desvetlla per si sola sense dogmes ni doctrines. Vegeu Álvarez Junco, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1976. p. 124-133.

³³⁷Iglésias, Ignasi: *La cançó nova*, p.5.

Lets: Però si haguéssiu sentit el Trenca quin modo d'ensalçar-lo: “Vaia nois – deia aquest dematí bo i anant cap a la *fràbica* entremig de set o vuit rondinaires– cafè com el que ens donen al coro no el beu pas ni el rei. Allò sí que és natural... No hi ha tràfica, no; ni xicòria, ni blat de moro torrat... És moca tot... Al menos ho sembla.”³³⁸

Aquesta anècdota intranscendent, amaga rere la pàtina fresca i jovial de la facècia, un coneixement exhaustiu de les vicissituds i quefers quotidians d'aquests espais, que un autor allunyat del moviment associatiu popular probablement ignoraria. De fet, Iglésias, que havia estat vinculat des de ben jove al moviment associatiu popular, començant per la societat El Celleret durant la seva estada a Lleida, segurament, n'havia adquirit bons coneixements. Però on féu més vida associativa, fou en el Casino Andreuenc, conegut també popularment com “El casinet”, situat a la Plaça del Comerç, al número 3. Aquest cèntric local, regularment freqüentat per Iglésias i els seus amics, alguns d'ells actors de L'Avançada,³³⁹ disposava de sala de lectura, un fet poc freqüent aleshores, sala de descans i cafè i fou segurament el focus cultural més important del barri a la dècada dels noranta del segle XIX. Una altra obra d'Iglésias, en què el pes de l'associacionisme popular hi és molt present, especialment aquest associacionisme de barri, és *La festa dels ocells*. Aquesta obra també d'un sol acte i d'argument senzill, planteja la següent situació: un matrimoni té un fill empresonat acusat, s'entén que injustament, d'agredir uns esquirols en un dia de vaga. L'obra, d'ambient netament obrerista i de marcat to sentimental, apel·la contínuament a una metàfora recurrent en l'obra d'Iglésias: la que identifica l'ocell engabiats amb l'opressió que sofreix l'obrer.³⁴⁰

³³⁸Iglésias, Ignasi: *La cançó nova*, p. 10-11.

³³⁹Vegeu Bacardit, Ramon: “La cultura teatral a Sant Andreu (1892-1897)”, *Finestrelles*, núm. 9, 1998, p. 358-359.

³⁴⁰Salvador Bonavia en una entrevista feta a Iglésias per a la revista *El Teatre Català* i que apareix reproduïda sense datar en el llibre d'homenatge que li dedicà uns anys després de la seva mort la Comissió pro Biblioteca Ignasi Iglésias, explica que una de les primeres obres que li estrenà una companyia professional en un teatre públic, concretament la d'Emili Graells i Adela Antiga, fou el monòleg *L'aucellaire* (1890), al Teatre Tacón de Sant Andreu. Del títol, ja que l'obra és il·localitzable, en podem deduir una fascinació ben primerenca pel món dels ocells. Vegeu DA: *Llibre d'or a Ignasi Iglésias*, Comissió pro Biblioteca Ignasi Iglésias, Barcelona, 1935, p. 56. De la mateixa manera, la metàfora torna a aparèixer una de les seves obres més aplaudides pel públic i per la crítica de l'època, *Els vells* (1903). En un diàleg entre Xalet i Úrsula apareix, en forma d'anècdota per exposar certs antecedents sobre els personatges, la següent reflexió: “Xalet: Perquè, aixís que va ser una mica espigat [el fill, Agustí], va començar que no li agradava veure tants aucells engabiats a casa i... pare, això, i pare, allò, va pregar-me tant i tant que, a l'últim vaig desfer-me'n, d'aquelles bestioles [...] Res: s'havia fixat

El pare del noi pres, Escaiola, és aficionat a ensinistrar ocells cantaires i es prepara per a la festa anual dels ocells que coincideix amb el dia de la Pasqua Granada. En canvi, la dona, Llúcia, i l'oncle del noi, Picotí, insisteixen a Escaiola perquè alliberi els ocells i no participi a la festa per respecte a les pròpies bestioles i al fill pres. Com s'intueix des del principi, la comèdia, com la titula Iglésias, acaba amb l'alliberament dels ocells i el retorn del fill a casa. El que ara ens interessa, però, n'és el contingut específicament societari. Tot i que no apareix cap espai arquitectònicament definit com a tal, sí que fan acte de presència diversos elements escènics essencials per entendre la importància d'aquestes pràctiques culturals. En primer lloc, cal dir que se'ns presenta com espai únic la casa d'Escaiola, farcida de gàbies amb ocells, que serveix de nucli de reunió de diversos ocellaires (Canyetes, Cesc, Ramon, Felip) que es congreguen amb motiu de la festa. La competició, tot i que no és present directament en escena, sí que es deixa sentir. En un joc efectista, Iglésias fa sonar des de la llunyania una cobla que acompanya en comitiva els penons de les societats ocellaires que, finalment, s'entreveuen més enllà del mur, s'entén que és el teló pintat, que separa el carrer de la casa. Així, l'ambient popular societari aconsegueix penetrar en escena el·lípticament, sense mostrar-se. Aquesta expressió de la cultura popular prové d'una antiga tradició menestral molt arrelada que descriu Josep Maria de Sucre a les seves memòries, una tradició especialment viva en els barris més populars, com el d'Iglésias, Sant Andreu.³⁴¹

Algunas otras [cooperativas], sobre todo en San Andrés del Palomar, tenían su grupo de 'Amigos de los pájaros', celebrándose anualmente concursos en que competían las entidades análogas o aliadas originándose comitivas en las que paseaban con sus jaulas entre el vecindario aplaudiéndose a su paso a los ganadores de los concursos que aunque llevaban enjauladas las aves cantoras las mostraban jactanciosamente, lo que determinaba que los niños callejeros siguieran la comitiva hasta el local social de la cooperativa.³⁴²

que el nostre pis era una presó i jo l'escarcerell". Iglésias, Ignasi: *Els vells*, p. 29. Finalment, molts anys més tard, Iglésias, en un poema tardà de caire infantil publicat a la Revista del Centre de Lectura de Reus glossava: "Ocells que, entre reixes, / llanceu vostres queixes, / mirant el cel blau: / voleu, deslliurats, / com sospirs alats / d'un gran poble esclau". Iglésias, Ignasi: "Cant de llibertat", *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 12, Reus, 1920, p. 225.

³⁴¹Pere Solà certifica l'existència de, com a mínim, sis societats colomòfiles i ocellaires a Sant Andreu entre 1898 i 1936. Vegeu Solà, Pere: "Moviment associatiu i combat cultural a Sant Andreu (1898-1936)", *Finestrelles*, núm. 9, 1998, p. 350-351.

³⁴²Sucre, Josep Maria de: *Memorias*, vol. II, p. 66-67.

També podeu incloure en aquesta relació, encara que sigui testimonialment, altres espais que si bé no constituïen formalment nuclis associatius, o bé depenien directament o indirectament dels mateixos, o bé eren utilitzats de manera informal però recurrent com a espais de sociabilitat pel teixit popular. Per exemple, no deixa de ser curiós que a *En Pólvora* de Guimerà, els treballadors de la colònia tèxtil facin servir la porteria de la fàbrica com a lloc de reunió improvisat. Aquest ús poc corrent, al marge de l'estricta funció dramàtica, s'explica, tal vegada, com a constatació que en certs ambients obrers, especialment els allunyats de la influència de les grans ciutats, com és el cas d'*En Pólvora*, ubicada en una fàbrica de muntanya, no existia, en molts casos, encara uns espais propis, segregats, de sociabilitat dels i per als treballadors, almenys en un sentit formal. El mateix passa a *Les garses* d'Iglésias, en què la barberia en la qual es desenvolupa bona part de l'acció de l'obra, actua com a punt de reunió recurrent per part de la gent del poble.

Un cas a part és el cas de les tavernes. Ja hem esmentat el paper central que jugaren en l'articulació de la sociabilitat informal. Ara bé, en la pròpia gènesi de la sociabilitat contemporània, en primer lloc, cal recordar que la taverna, per dir-ho d'alguna manera, va actuar com un protoespai de sociabilitat, és a dir, com un espai previ a l'organització dels primers espais de sociabilitat específics de les classes treballadores a casa nostra cap mitjans del segle XIX. I és que quan encara no existien ni societats, ni cooperatives, ja existia la taverna, que complia, per defecte, algunes de les funcions que havien d'assumir aquestes altres entitats.³⁴³ En segon lloc, cal dir que quan el teixit associatiu específicament obrer s'hagué estès i desenvolupat, çò és, sobretot a partir del Sexenni Democràtic (1868-1874), la taverna va continuar actuant com a espai complementari a centres i societats per la seva versatilitat funcional (com a botiga de queviures, lloc de menjar ràpid, espai de jocs de taula i de cartes), però també pel seu profund arrelament barrial i, al mateix temps, per la seva major capacitat de resistència davant

³⁴³Com bé recull Àngel Carmona: "Molts obrers no eren llavors [en els primers temps del coralisme claverià] enduts a la taverna pel vici, sinó perquè no disposaven d'altre lloc per als seus migrats lleures. La taverna, a més, era un centre de reunió per al contacte humà i l'intercanvi d'idees, i, per tant, el sol nucli de cultura (molt deficient, no cal dir-ho) de la classe treballadora. Així mateix, d'altres causes empenyien els obrers cap a establiments d'aquest tipus. Els àpats assequibles a la classe treballadora es constituïen a base d'arengades i bacallà, puix que la carn era un article sumptuari; aquest règim, com deia el doctor Joaquim Font, citat per Vicens Vives, 'les secaba la garganta y les inducía a beber vino y aguardiente'. Hi havia una altra causa més sòrdida: el costum que de la taverna feina borsa de treball i lloc de cobrament de salaris." Vegeu Carmona, Àngel: *Dues Catalunyaes. Jocfloralescos i xarons*, p. 152.

circumstàncies adverses.³⁴⁴ No és d'estranyar que, tal com recull Izquierdo, a la Barcelona dels anys noranta del segle XIX hi hagués 126 societats d'ofici domiciliades per barris, moltes vegades a l'espai d'un establiment públic, freqüentment cafès, bars o tavernes.³⁴⁵

Les tavernes però, en l'imaginari obrer (i burgès, per descomptat), no eren espais "neutres", en tant que per la seva pròpia naturalesa amagaven una ambivalència implícita. Si bé eren part indestriable del paisatge quotidià de les classes treballadores urbanes, com veurem més endavant, també eren espais menyspreats i demonitzats com a temples de la beguda i, en conseqüència, moltes vegades, de l'alcoholisme, però també del joc i d'altres circumstàncies vinculades a aquestes pràctiques com la violència.

Un cas molt evident de taverna entesa com a espai d'alcoholització, sense cap tipus de connotacions positives, el trobem a *L'impenitent*, de l'autor costumista vendrellenc Ramon Ramon i Vidales. La taverna de Ramon i Vidales és una taverna vilatana en què els treballadors cada nit, després de la jornada laboral, aprofiten per jugar-hi a cartes, cantar-hi i beure-hi. Aquest espai, reservat exclusivament als homes adults, és espai de socialització per a alguns, però pou de perdició per a uns altres. Aquest és el cas d'Anton, un honrat sabater que ha caigut en l'alcoholisme. En canvi, a *Fructidor*, d'Ignasi Iglésias, la taverna en què transcorre tot el primer acte, una taverna pròpia dels "centres fabrils dels ravals de Barcelona",³⁴⁶ té unes característiques ben diferents: és un espai de dia, freqüentat per homes i dones de totes les edats. És un punt de reunió per a la gent del barri i funciona més com una botiga i casa de menjars familiar que no com cap altra cosa. En aquest sentit, s'acosta molt més a multifuncionalitat anteriorment esmentada, però també cal remarcar-ne la "neutralitat", sense cap tipus de càrrega moral afegida. Una altra aparició d'una taverna, en aquest cas només referenciada, és a *Els vells*, d'Ignasi Iglésias. Xalet, antic obrer d'una certa edat que ha hagut de deixar de fer

³⁴⁴Jorge Uría ha destacat, molt en la línia de Thompson, aquest valor multifuncional i resistencial de la taverna en el cas hispànic: "El carácter refractario de la taberna hacia los intentos de control sobre las manifestaciones de la cultura popular, su distinción como lugar poco interferido ante las tentativas que pondrán en práctica tanto las capas dirigentes, cuanto los grupos obreros conscientes, como los nucleados en torno al socialismo español, es algo ya conocido y sobre lo que se ha insistido suficientemente. No hay duda de que todo ello contribuyó a preservar su carácter de espacio de sociabilidad, y de verdadera fortaleza donde la cultura popular conseguiría resistir los embates sucesivos que iban a lograr controlar y domeñar el ocio popular en otros ámbitos". Uría, Jorge: "La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española", *Hispania*, núm. 214, Madrid, 2003, p. 583-584.

³⁴⁵Vegeu Izquierdo, Manuel Vicente: "El moviment societari obrer a Barcelona i la seva rodalia (1890-1893). Proliferació de societats, activitat societària i moviment vaguístic", p. 368.

³⁴⁶Iglésias, Ignasi: *Fructidor*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1897, p. 9.

feina per la seva constitució dèbil i fràgil, viu a costa del fill i tota la seva única ocupació passa per estar tot el dia a la taverna jugant a cartes. És tal la seva vinculació amb l'espai que moltes vegades hi compra el menjar fet i tot. La taverna, en aquest cas, doncs, encara cobra un altre significat: actua com a local de socialització permanent de l'obrer aturat o de l'obrer invàlid.

En cap d'aquests tres casos, però, cal que ho remarcuem, l'espai està connotat políticament. La connotació és simplement classista: és un espai fet per i per als treballadors. En canvi, en d'altres ocasions, com a *Lluita social*, de Castellet, Alemany i Forga, allò que apareix bàsicament és un espai connotat políticament. En primer lloc, val a dir que certs símbols així ho denoten. La taverna té un nom ben evident: "Taverna de la Igualtat". Per si això no fos poc, també hi trobem una al·legoria de la República. I és que la taverna està íntimament integrada en l'imaginari de l'obrer i forma part dels seus punts de referència. És per això que Salvi exclama, quan just acaba de tornar de l'exili:

Salvi: (*abans d'entrar a la taverna*) Tot igual! La fàbrica! La plaça! La taverna! Tot ho veig, menos l'alegria.³⁴⁷

Per Salvi, doncs, la taverna forma part del mateix camp semàntic que la plaça i la fàbrica: el seu propi ecosistema. Allí, com hem vist anteriorment, hi té lloc un llarg debat estratègic entre Salvi i Crustó sobre quin camí ha de prendre la lluita obrera.

Finalment, i al marge del món de les tavernes, volem també esmentar l'ús de certs espais de sociabilitat excepcionals, vinculats a celebracions extraordinàries o periòdiques fora de les parets dels locals societaris. Aquesta referència té molt a veure amb el calendari d'efemèrides que es va anar creant entorn de la tradició obrera i republicana del nou-cents i que tenia com a fites destacades, entre d'altres, l'aniversari de la *Commune*, el 18 de març, el ja esmentat Primer de Maig o la celebració de l'aniversari de la proclamació de la Primera República Espanyola, l'11 de febrer.³⁴⁸ Una obra que ja hem esmentat i analitzat amb deteniment anteriorment i que ens ofereix un exemple magnífic per resseguir dites pràctiques és *La merienda fraternal*, de Santiago Rusiñol. L'obra testimonia, encara que sigui en clau de sàtira mordaç, la tradició

³⁴⁷Castellet, Josep Maria; Alemany, Josep i Forga, Ricard: *Lluita social*, p. 44.

³⁴⁸Pel que fa a la creació d'un calendari propi d'aniversaris i efemèrides vinculades al món progressista vegeu Gabriel, Pere: *El catalanisme i la cultura federal. Història i política del republicanisme popular a Catalunya el segle XIX*, Fundació Josep Racasens, Reus, 2007, p. 213-261.

històrica dels mítings, berenes i trobades republicanes i obreres, amb un fort arrelament a Catalunya, fins i tot, molt abans de l'eclosió del lerrouxisme. Per exemple, només cal esmentar el celebèrrim míting republicà de Pi i Margall a Vallvidrera el 16 de setembre de 1888 que congregà prop de 30.000 persones.³⁴⁹ Per no citar, les famoses concentracions, ja en època de Lerroux, com la que aplegà l'any 1903 43.000 persones a El Coll, amb motiu d'una *merienda democrática*, segurament la que fa al·lusió l'obra, en motiu de la celebració de l'aniversari de la Primera República Espanyola.³⁵⁰ A l'obra mateixa, els personatges també parlen de xifres concretes sobre el volum de la concentració:

Gatuelles: Què et penses quin rum-rum que hi ha a la regió de Madrid perquè saben que aquesta tarda brenarem més de vint mil homes?³⁵¹

L'obra està farcida de referències sarcàstiques sobre els moviments progressistes i, en la mateixa línia que *Llibertat!*, Rusiñol censura el caràcter indiscutiblement “plebeu”, també en el pitjor sentit de la paraula, d'aquestes concentracions. Aquest caràcter es destil·la de les converses i debats que s'estableixen entre els assistents que participen en la berena, per l'ús barroer del vocabulari que fan, amb continus equívocs lingüístics, castellanismes i etimologies populars com puguin ser: *cinelagmático* per “sinalagmático”, *ideia* per “idea”, *opanió* per “opinió”, *pendó* per “penó”³⁵² o amb expressions pròpies d'un rebuscat barroquisme retòric: “Això és el brenar de les Termòpiles” o “Viva el Jefe indiscutible de la soberanía del pueblo!”³⁵³ que beuen d'un cultura política vulgaritzada, de paraules buides, de bons i dolents, profundament maniquea. Així doncs, aquests *fraternos*, per utilitzar la mateixa terminologia que Rusiñol, són retratats com a individus amb manca de criteri propi, fàcilment manipulables. L'única excepció, i ja ens hi hem referit anteriorment, és el Noi d'Horta:

Noi d'Horta: I quina revolució voleu fer?

³⁴⁹En paraules de Pere Gabriel, fou “la manifestació política de masses més ‘moderna’ fins el moment sota la Restauració”. *Ibid.*, p. 152.

³⁵⁰Vegeu Balcells, Albert: *Llocs de memòria dels catalans*, Editorial Proa, Barcelona, 2008, p. 106.

³⁵¹Rusiñol, Santiago: *La merienda fraternal*, p. 12.

³⁵²*Ibid.*, p. 14, p.36, p. 62, respectivament.

³⁵³*Ibid.*, p.11, p. 53, respectivament.

Rupit: La que surti. La qüestió és fer-ne!

Noi d'Horta: Sense creure-hi?

Rupit: Ben net que no! Volem fer la revolució perquè el bullit de fer-la ens agrada! Que ens diuen a trencar fanals? Doncs anem a trencar fanals. Que ens diuen a parar tramvies? Doncs, 'xò! Que ens fan anar a ser *fraternals*? Doncs aquí ens teniu *fraternos* i a punt de fer bofetades.

El Noi d'Horta: Però això que dieu és indigne!³⁵⁴

Se succeeixen doncs, crides, visques, proclames, moltes vegades pujades de to, amb consignes recurrents, com és la crida a la unitat de les forces republicanes i de l'esquerra:

Gatuelles: És que tots hi hem vingut! Lo que es diu tots! Federals, unitaris, els de la dreta, els de l'esquerra, els de divisió i controvèrsia, tothom!³⁵⁵

Però aquest caràcter “plebeu”, com més s'exalta és a través dels excessos i de les situacions inversemblants que es generen, que resulten paròdiques i conformen un panorama autènticament grotesc, però al mateix temps molt quotidià i familiar, perfectament recognoscible pel públic. Una situació especialment extravagant es produeix amb l'aparició d'una família de Badalona amb una nena petita, Marianna, vestida com una al·legoria de la República, amb “gorro frigio” inclòs. El seu pare, Silvestre, explica amb entusiasme als seus correligionaris d'on va treure la idea:

Silvestre: Li vaig copiar el vestit d'una estampa que hi ha en el Casino. Entre un lleó i en Prim hi ha una *diosa*, i li vaig copiar de la *diosa*. Lo únic que no és exacte és la faldilla.³⁵⁶

Una altra situació especialment còmica i paròdica, al límit de la sàtira, i que preconitza el clímax de l'obra amb l'arribada de don Prudencio, és la que es produeix

³⁵⁴*Ibid.*, p. 26.

³⁵⁵*Ibid.*, p. 11.

³⁵⁶*Ibid.*, p. 32.

amb l'aparició d'El Coro de los Amigos, una agrupació coral que participa col·lectivament de la festa. Aquest cor d'aficionats, i no és casualitat, només sap una cançó, “El vals de las olas”,³⁵⁷ que repeteix insaciablement. La lletra d'aquesta peça, que no hem pogut localitzar completa i que pressuposem inventada per Rusiñol, no deixa de ser un exemple més d'aquest regust “plebeu” que destacàvem. La reproduïm íntegrament:

Tenors: Ven, ven, niña, sí, a la orilla de mi corazón.

Segons: Ay, sí, sí.

Tenors: ¡Ven, vente con mí, fiel amante de clara ilusión!

Segons: ¡Ilusión!

Tenors: Ven, ven, niña, sí, a mis brazos con dulce emoción.

Segons: Emoción.

Tenors: A... ay! Ay! Sí, sí, sí, amaremos la revolución.

Segons: Volución

[...]

Corista primer: Bella y preciosa mujer.

Coristes: Ay, mujer!

Corista primer: Celebremos la felicidad.

Coristes: Licidad.

³⁵⁷Tal vegada, aquest “Vals de las olas” està inspirat en el famosíssim vals “Sobre las olas” (1891), del compositor mexicà Juventino Rosas que es va fer mundialment conegut arran de la popularització d'aquesta peça i les múltiples versions que se'n feren.

Corista primer: Y en nustos labios beber.

Coristes: Sí, beber.

Corista primer: ¡Los jazmines de la libertad!

Coristes: Libertad!

Corista primer: Ven a mis brazos, hurí.

Coristes: ¡Ay, hurí!

Corista primer: Y apuremos con tranquilidad.

Coristes: Quilidad.

Corista primer: Los albores, sí.

Coristes: Sí, sí, sí.

Corista primer: De la hermosa fraterni-nidad.

Coristes: Ay, sí, ¡a beber! Ay, sí, ¡a beber! ¡Candor! ¡Candor!³⁵⁸

La peça, de molt poca volada poètica, versificada amb poca traça i plena de referències xarones i rimes fàcils, vol certificar la pobresa i ridícula, als ulls de Rusiñol, de les pretensions artístiques de tot un univers cultural, tot reforçant-ne la seva dimensió matèrica, curta de mires. Així doncs, la lletra, inevitablement, també conté les referències ineludibles a la cèlebre tríada: llibertat, fraternitat i revolució.

El món del teatre i de l'espectacle

El món del teatre i de l'espectacle entenem que mereix un punt a part per les seves particulars característiques, per la seva especificitat i perquè més enllà de la reproducció

³⁵⁸Rusiñol, Santiago: *La merienda fraternal*, p. 48-49.

ficcional de models, espais i arquetips propis d'un grup social determinat, en aquest cas, ens trobem davant d'un fenomen singular i, fins a cert punt, paradoxal: l'aparició del teatre dins del teatre. En aquest sentit, doncs, podem parlar de dos nivells de teatralitat ensem i, en conseqüència, d'un vague sentit metateatral. Les situacions plantejades, però, no ens situen pròpiament en un marc de metarepresentació. No trobem representacions parcials o totals d'obres dins cap obra: no en tenim cap exemple. Per contra, però, sí que disposem d'un conjunt de referències sobre les pràctiques i activitats teatrals d'aquests grups que ens remet a una realitat immediata i explícitament reconeixible i identificable, i que va des de l'anècdota fins a la descripció detallada, rigorosa i, en alguns casos, interessada, de certs espais, ambients i pràctiques. Aquesta informació entenem que és molt valuosa, especialment des de la perspectiva "sociabilista". L'activitat teatral, més enllà del mer entreteniment, tenia múltiples funcions: com a forma d'evasió de la realitat quotidiana, com a planter de formació d'actors, com a instrument per a la consolidació d'un públic familiaritzat amb els codis i les convencions teatrals, com a element aglutinador d'un projecte societatari o com a eina per a reforçar un projecte polític determinat.³⁵⁹ A més, respecte a la premsa i a la literatura, el teatre comptava amb un avantatge diferencial i qualitatiu: arribava de la mateixa manera tant a les persones alfabetitzades com a les no alfabetitzades.

Un primer exemple purament anecdòtic, el trobem en l'obra *Els minaires*, del lletrat Manuel Rovira i Serra. En l'esmentada obra, un grup de teatre d'aficionats en *tourneé* estival, va a les festes dels minaires d'un poble de muntanya per representar una funció de *La muerta civil*.³⁶⁰ La història no passa d'aquí, però ens remet a una pràctica molt estesa i molt comuna entre els elencs societaris i amateurs.³⁶¹ Una altra obra, aquesta sí, amb un fort component metateatral és *Via crucis*, d'Ignasi Iglésias, publicada amb el nom d'*El titellaire* (1904). En aquesta peça, Iglésias retrata la vida d'un titellaire itinerant, Maurici, i la d'un mestre d'estudi de poble, don Josep, a qui la comunitat fa el buit perquè la seva filla ha estat mare soltera. Al marge d'aquesta circumstància, que

³⁵⁹Vegeu Martínez Grimalt, Joan Tomàs: *El teatre a les societats particulars de Barcelona durant els anys de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). El CADCI i l'Ateneu Obrer del districte II*, p. 51-55.

³⁶⁰Aquest títol és una paròdia de l'obra de l'italià Paolo Giacometti *La morte civile*. A principis de segle, l'obra ja comptava amb una versió en castellà de Calixto Boldun (1889), que en realitat era un "arreglo". Una traducció fidel en aquesta llengua no va arribar fins a 1907, amb la publicació de la d'Antonio de Vilasalba, publicada per Antoni López Editor el 1907. La traducció catalana, es va fer esperar fins al 1908, i fou a càrrec Lluís Viola, publicada, al seu torn, per l'Impremta Catalònia.

³⁶¹Vegeu Martínez Grimalt, Joan Tomàs: *El teatre a les societats particulars de Barcelona durant els anys de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). El CADCI i l'Ateneu Obrer del districte II*, p. 47-49.

més endavant recuperarem en relació amb la construcció dels personatges femenins, l'obra toca de ple el món dels titelles i del teatre per a infants. Don Josep i Maurici entren en contacte perquè el titellaire reclama al mestre que li escrigui alguna peça teatral per tal de renovar el seu migrat repertori. Maurici té constància que don Josep ha escrit i estrenat algunes obres per a infants a la seva mateixa escola. L'argument que Maurici esgrimeix per tal de sol·licitar la col·laboració del mestre és que els seus recursos escènics són limitats i que se sent incapaç de renovar i adequar el seu propi repertori a una funció més instructiva que recreativa:

Maurici: De qualsevol cosa en faig una *història*, i de qualsevol *història* m'empatollo un drama capaç de fer plorar les pedres, o una peça d'aquelles que fan trencar de riure. Sinó que el meu do està en els drames forts. La qüestió, que hi hagi força garrotades, molts trets, i per poc que vingui a tomb, una bona estesa de morts.³⁶²

Amb aquesta referència aparentment circumstancial, Iglésias se'ns presenta altra vegada com un agut observador i ens llegeix un testimoni excepcional de l'evolució i de les transformacions operades en el si de la cultura tradicional en relació amb les expressions artístiques cultes. De fet, aquest innocent diàleg i, en conjunt, la relació que estableixen ambdós personatges, denota una complicitat especial entre l'intel·lectual incomprès i rebutjat per la societat tradicional, el mestre, i l'ànima lliure, espontània i intuïtiva que representa el titellaire. I és que, de fet, en el canvi de segle es produiran una sèrie de modificacions en el món de les titelles que són fermament reflectides en aquesta relació. El moviment modernista, iniciarà un procés paral·lel, per una banda, de redescoberta i emmirallament de l'art titellaire i, per una altra banda, de folklorització dels seus usos i formes. En certa manera, aquesta doble vessant s'explica tant per la progressiva desaparició del marc performatiu tradicional, com per l'aparició de contextos d'oci alternatius, especialment els vinculats amb el món del teatre i de la literatura infantil com a compartiments estructurats, com, finalment, per la descontextualització i disfunció d'aquest mateix fenomen.³⁶³ En aquest sentit, la petició del titellaire al mestre, s'explica, doncs, per dues motivacions: per una banda, per la ja

³⁶²Iglésias, Ignasi: "El titellaire" dins Iglésias, Ignasi: *Obres completes, vol. XIII*, Editorial Mentora, Barcelona, 1933, p. 161.

³⁶³Vegeu Martín, Josep A.: *El teatre de titelles a Catalunya: aproximació i diccionari històric*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, p. 34-54.

esmentada identificació virtual dels modernistes amb la figura del titellaire, però, sobretot, per una altra banda, per la progressiva penetració de l'esfera de la literatura culta, escrita, dins l'esfera de la literatura popular, principalment oral i amb un alt grau d'improvisació. Finalment, l'obra conclou amb una funció especial del titellaire en la qual denuncia l'assetjament al qual ha estat sotmès el mestre i en què posa sobre la taula temes compromesos com puguin ser l'hermetisme i el caciquisme a què està sotmès el poble. Tanmateix, aquest mateix poble que vol ser redimit, atiat per l'alcalde i els seus esbirros, destrueix el teatret i tots els putxinel·lis. Amb aquest final, Iglésias contribueix a refermar la imatge mitificada del titellaire com l'autèntic artista, l'únic capaç d'enfrontar-se a la societat corrupta i decadent:

Maurici: Marxarem sols, doncs! Que les esbocinin, les meves figures! Tant se val.
Ja en farem de noves! Ara rai que ja tinc la idea!³⁶⁴

Però l'obra que destaca per damunt de qualsevol altra en la reflexió sobre l'activitat teatral de les classes populars és *La colla d'en Pep Mata* (1908), també del mateix Ignasi Iglésias. Aquesta obra és un retrat fresc i viu d'una companyia de teatre d'aficionats d'una vila de comarques, una comèdia sainetesca molt en la línia de *La cançó nova*, però elaborada per un autor que, aleshores, ja havia tastat l'èxit en els teatres comercials. Segurament, Iglésias prengué el nom d'aquesta companyia tot emmirallant-se en una companyia d'aficionats existent a Badalona en els anys noranta del segle XIX, anomenada literalment "Josep Mata".³⁶⁵ L'argument de l'obreta és molt esquemàtic. L'esmentada companyia, dirigida per un tal Pep Mata, un menestral que també és president del casino local, és a punt d'estrenar una peça anomenada *Els màrtirs de la Inquisició*.³⁶⁶ Per aquest motiu, han contractat una reputada actriu de

³⁶⁴Iglésias, Ignasi: "El titellaire", p. 270.

³⁶⁵La primera referència a aquesta companyia la trobem a les pàgines de *Lo Teatro Regional*, periòdic del qual Iglésias havia estat col·laborador. La companyia de Josep Mata féu una funció el mes d'abril de 1895 al Teatre Zorrilla de Badalona en benefici d'unes famílies afectades per un naufragi, tot representant les obres *Muralla de ferro* i *La marmota*. *Lo Teatro Regional*, núm. 168, 27-IV- 1895, p. 135. Una nova ressenya publicada a la revista literària *L'Atlàntida* l'any 1900 certifica que, en aquesta data, la companyia encara estava en funcionament. *L'Atlàntida*, núm. 148, 14-VII- 1900, p. 4.

³⁶⁶Segons la crònica sense signar de *La Escena Catalana*, la peça en qüestió existia i havia tingut una certa difusió, tot i que era una "obra que ja fa una pila d'anys tothom ha donat per morta". Així i tot, no hem estat capaços de resseguir-ne la pista. De totes maneres, pels mateixos comentaris de la crònica i alguns petits fragments reproduïts a l'obra d'Iglésias, podem deduir que es tractava d'una obra d'estructura melodramàtica i de clara inspiració romàntica, amb un cert regust social i anticlerical. La crònica també destacava que, afortunadament, textos d'aquest tipus ja no eren recurrents a les companyies

Barcelona perquè faci el paper de primera dama. L'obra que volen representar, de marcat to anticlerical, ha aixecat molta polseguera, la qual cosa provoca *in extremis* la suspensió de la funció per part de l'ajuntament³⁶⁷ i, en conseqüència, la dissolució de la companyia i la fugida precipitada de l'actriu. L'interès principal de l'obra resideix però, en la presentació que fa Iglésias dels personatges, de les seves ambicions, motivacions i problemes, especialment els que adquireixen una autèntica dimensió social. És a dir, quan s'interroga sobre quines són les dinàmiques d'aquest grup d'aficionats, com s'organitzen i què persegueixen. Iglésias, hàbilment, per parlar sobre el paper socialitzador de les agrupacions d'aficionats, en primer lloc, estableix una mirada comparativa i les situa com a element de confrontació a les societats catòliques, enteses, en aquest cas, no només com un element de contrapoder ideològic, sinó també com un element de competència en l'activitat artística i en l'apropiació de l'oci de les classes treballadores. Heus aquí dues clares referències:

Ramonet: És una funció que tots els bisbes ja l'han excomunicada [en referència a l'obra *Els màrtirs de la Inquisició*]

[...]

Constança: I què hi diuen els de l'altre Casino, ells que són tant de missa?

Ramonet: Estan que no hi veuen de ràbia.

[...]

Ramonet: El trobes un aficionat tan bo com diuen an el Noi Tendre?

d'aficionats catalanes que havien sabut modernitzar-se: “Obras com *Els màrtirs de la Inquisició* les fan empreses juehuas que ab l'afany de fer taquilla, re els fa desequilibrar cervells, pero no una munió de joves que per gust artístich i per no perdre el temps miserablement a la taberna, tenen la pensada de reunir-se fraternalment per fruir de llurs aficions y perque se'ls deixi treballar encara pagan”. *La Escena Catalana*, núm. 62, 7-XII-1907, p. 3.

³⁶⁷Sense voler abusar dels paral·lelismes històrics, cal recordar les polèmiques i prohibicions que en aquells mateixos anys es produïren arreu arran de la representació d'obres com *El místic* de Rusiñol. Precisament, l'estiu de 1904, uns mesos després de l'estrena al Romea, la junta de l'Ateneu de Sants denegà el permís que ja havia concedit a Enric Borràs perquè pogués representar *El místic* en el teatre del seu local, suposadament a causa de les pressions rebudes pel rector de la barriada. *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1.333, 22-VII-1904, p. 476.

Quics: És molt estudiós.

Ramonet: Lo que té és memòria, però li falten ademans i expressió.

Quics: De vegades potser sí que és una mica fred.

Ramonet: Vaja, que se li coneix d'una hora lluny que ha treballat molt temps sense dama en el "Círcol Catòlic".³⁶⁸

Els catòlics, doncs, representen el negatiu, l'altra cara de la moneda. Volen esdevenir una rèplica reactiva de l'associacionisme més progressista, tot i que tindran autèntics problemes, com veurem més endavant, per constituir un repertori coherent i d'una certa qualitat dramàtica, sobretot arran de limitació imposada pel teatre sense dames. Igualment, en aquests fragments, també hi trobem algunes reflexions referents a la interpretació i a l'actitud dels actors. Es destaca la importància de la memòria però també d'altres qualitats com l'expressivitat i un cert *savoir faire* sobre l'escenari, elements que es van repetint en altres situacions:

Pep: [alliçonant al Noi Tendre] Parla ben dolç, girant els ulls en blanc, que la dama s'entendreixi de debò.³⁶⁹

Però més enllà d'aquestes consideracions, el que hi ha, de fons, tot i la pàtina còmica, és una reivindicació no gens velada del paper de les companyies d'aficionats com a espais de culturització i d'experiències compartides. L'autor, per boca d'aquesta tal Enriqueta Vallès, una diva dels escenaris de la capital que "cobra sis duros per bolo, sense els gastos de manutenció i viatges", esmenta la seva preferència per treballar amb companyies d'aficionats en lloc dels elencs professionals:

Enriqueta: Jo prefereixo treballar amb aficionats.

Pep: Per què, senyoreta?

Enriqueta: Són més sincers.³⁷⁰

³⁶⁸Iglésias, Ignasi: *La colla d'en Pep Mata*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1908, p. 11-16.

³⁶⁹*Ibid.*, p. 62.

En aquestes paraules, hi podem entreveure un cert regust autobiogràfic. No hem d'oblidar que Iglésias havia estat vinculat des de ben jove amb el món del teatre societari i que mai no deixà de banda aquesta vinculació, fins i tot quan va arribar esdevenir un autor d'èxit en els teatres comercials.³⁷¹ La mirada d'Iglésias cap aquest món, doncs, és una mirada benvolent, nostàlgica i, si es vol, amb un cert deix de recança, en un moment, a finals de la primera dècada de segle XX, en què l'autor andreuenc ja s'ha fet un lloc entre la nòmina d'autors catalans d'èxit.

Però en l'àmbit general del debat d'idees sobre com s'havia d'articular l'associacionisme popular vinculat al teatre i a l'escena, torna a aparèixer, com a contrapunt d'Iglésias, Felip Cortiella. Així doncs, si Iglésias representa la cara amable, benvolent i comprensiva amb els aficionats, Cortiella representa l'esperit crític, a ultrança. I és que allò que ens interessa de la crítica de Cortiella és, de bell nou, la seva lectura política i militant, de les pràctiques, en aquest cas teatrals, que duïen a terme les societats. En la seva producció hi ha algunes referències més sobre teatre,³⁷² però és en l'obra *Els artistes de la vida* (1898) en la qual es fa palesa una reflexió i un interès expressament manifestos sobre aquesta temàtica. L'obra, de fet, no deixa de ser un catàleg de prescripcions morals i estètiques vinculades al consum cultural a través d'una mirada classista i militant, des de l'òptica anarquista. Els personatges principals, Ferrer, un vell militant anarquista, Fernanda, la seva filla, i el promès d'aquesta, Torrents, repassen, principalment en el segon acte, les virtuts i defectes, especialment els defectes, del seu entorn polític, social i cultural. I és que el personatge de Ferrer, protagonista del

³⁷⁰*Ibid.*, p. 55.

³⁷¹No és d'estranyar que Iglésias, fins i tot, quan començà a freqüentar els escenaris comercials del Romea i del Novetats a finals de segle XIX, va programar una preestrena d'algunes de les seves obres, una "prova d'estudi", en terminologia de l'època, amb els companys de *L'Avançada*. Aquest és el cas d'obres com *La resclosa* (1899) o *La mare eterna* (1900), ambdues preestrenades en el Prado Suburenc de Sitges o *El Cor del Poble* (1902), preestrenada en el Teatre Apol·lo de Vilanova i la Geltrú. Possiblement, féu aquestes operacions com a temptativa per avaluar l'impacte real de les obres en un públic seleccionat i atenuar així les reticències que els empresaris teatrals barcelonins encara sentien per la seva producció, tal com ressenya Bacardit. Tanmateix, allò que volem destacar és que, fos com fos, va continuar confiant en la gent de *L'Avançada* per fer aquestes representacions. Vegeu Bacardit, Ramon: "Correspondència d'Ignasi Iglésias i Ramon Franqueza: 1899-1909 (I)", p. 37-38.

³⁷²A *El Morenet*, per exemple, el món de l'espectacle també hi és present. Durant tot el primer acte, l'acció se situa en el Palais d'Or, un saló concert de categoria, en què el Morenet treballa com a vigilant. En aquest cas, però, el món de l'espectacle que es presenta, tot i la presència constant d'un ambient de baixos fons, no és el món plebeu i distès del teatre d'aficionats, sinó el d'un l'oci nocturn classista i selecte.

primer acte i, en certa manera *alter ego* de l'autor,³⁷³ recupera bona part de les opinions que Cortiella ja havia exposat anys enrere amb motiu de la redacció del seu text autògraf "A los centros y sociedades de recreo de Barcelona" (1894). En aquest text, conservat en una versió manuscrita i incompleta a la Biblioteca de Catalunya, Cortiella reflexionava sobre les problemàtiques específiques que afectaven aquests col·lectius, segons l'autor, arrelats al passat i sense cap voluntat de renovació. Cortiella es mostra inflexible: no només critica els temes i les obres habitualment escollides pels elencs d'aficionats, amb una presència generalitzada d'autors romàntics, segons el seu criteri totalment desfasats (cita com a exemples més recurrents Frederic Soler, José Echegaray i José Zorrilla), sinó, sobretot, el desinterès i, fins i tot, la ignorància dels principals agents renovadors de l'escena del moment com "Ibsen, Björson, Enrique Gaspar, Pérez Galdós, Leopoldo Cano y otros escritores de verdadera valía".³⁷⁴ Aquesta actitud és, segons el seu criteri, símptoma d'una dinàmica no només conservadora sinó també autocomplaent, retòrica i superficial. Per Cortiella, l'objectiu preferent del teatre societari, sigui quin sigui el seu origen, com ja hem esmentat anteriorment, no ha de ser entretenir, sinó formar els individus i posar les fites per tal de poder seguir el camí del perfeccionament individual i col·lectiu:

Por consiguiente, las sociedades recreativas han de encaminar todo su interés, todos sus sacrificios y todas sus energías a que su teatro sea un estimulante al buen gusto, a las bellas pasiones, a estudiar las ideas nuevas de los filósofos que se ocupan en regenerar la sociedad presente [...] No seguir esta norma, es no comprender la verdadera misión del teatro, y dar pábulo a los necios que creen que el teatro se inventó exclusivamente para pasar el rato.³⁷⁵

La crítica de Cortiella no s'atura aquí, en la qüestió sociopolítica i formativa, sinó que incideix en altres aspectes estètics i específicament espectaculars, com la manca generalitzada de rigor entre els aficionats a l'hora d'aprendre els papers i el vestuari o

³⁷³Cortiella, en la primera edició de l'obra, fa una dedicatòria inicial a la seva filla Fernanda, que porta el mateix nom que la protagonista de l'obra. Ell mateix no té cap problema en reconèixer els múltiples paral·lelismes que estableix entre la seva vida personal i l'obra: "Si en alguns passatges hi notes coses calcades de casa els meus pares i de casa nostra, és perquè elles formen la part suggestiva amb què tracto d'interessar ta jove intel·ligència, a fi de que estudiïs, analisis i comparis serenament (i t'assimilis i cultivis si et semblen sanes) les idees que en aquesta obra exposo servint-me de l'art dramàtic". Cortiella, Felip: *Els artistes de la vida*, p. 3.

³⁷⁴Cortiella, Felip: *A los centros y sociedades de recreo de Barcelona*, p. 8.

³⁷⁵*Ibid.*, p. 12.

l'escenografia, generalment deficientes a causa de la manca de pressupost. En definitiva, fa un al·legat contra el mal gust generalitzat, que es concreta en una predilecció per una estètica anacrònica i decadent. Cortiella, per tal de lluitar contra aquestes xacres proposa reduir les representacions, “diez o doce por año”,³⁷⁶ per tal d'assegurar-ne la qualitat i suprimir la representació dels sainets o peces d'un sol acte els dies que hi hagués una obra seriosa. La seva principal preocupació, la renovació de l'escena i la introducció d'un teatre explícitament militant, que tingués com a principal objectiu el qüestionament de l'ordenament polític, social i cultural vigent, no passava només per la revocació de les anquilosades estructures societàries, sinó també per l'educació i formació d'un públic capaç d'assumir les noves propostes estètiques i ideològiques.³⁷⁷ Tanmateix, com demostra a *Els artistes de la vida*, les esperances, alguns anys enrere més o menys intactes, s'havien anat desdibuixant i Cortiella deixava al descobert un àcid menyspreu:

Ferrer: No lo crea. Dichas sociedades son centros más o menos refinados de immoralidad e hipocresía, que explotan unos cuantos tahures o, a lo sumo, astutos comerciantes: sastres, barberos, dueños de mercerías, impresores, zapateros, modistas, corseteras, etc. Tales sociedades son mercados de muchachas y círculos donde saben hacerse aplaudir su ineptitud un sin fin de aficionados al teatro reñido con la realidad de nuestros tiempos.³⁷⁸

A diferència del que planteja Xavier Fàbregas, no creiem en cap cas que Cortiella es volgués referir en aquestes línies al teatre catòlic.³⁷⁹ Si fos així, la seva crítica, segurament, hauria estat més oberta i descarada. Ens sembla molt més plausible, per tots els elements anteriorment exposats i pel to general de l'obra, pensar que aquestes paraules van dirigides a l'obrerisme més recreatiu i menys polititzat, menys ambicions

³⁷⁶*Ibid.*, p. 15.

³⁷⁷Aquesta preocupació per les reticències del públic envers el “teatre sociològic”, així com ell l'anomenava, i les dificultats de penetració del mateix entre la classe treballadora, són expressades de bell nou en una carta dirigida a Josep Estruch i Martí, resident a Buenos Aires, datada el mes de juliol de 1896: “Si la obra que se representa no es de aquellas en que abundan los discursos fogosos (aunque razonables), ni las escenas violentas (aunque lógicas) y, al contrario, todo se desarrolla suave y científicamente, es natural que a muchos de los espectadores se les haga difícil la comprensión del profundo sentido de la obra, y que acabe por serles pesada”. Cortiella, Felip: *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1413/1, p. 116-129.

³⁷⁸Cortiella, Felip: *Els artistes de la vida*, p. 15.

³⁷⁹Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, p. 200.

intel·lectualment i més vanitós i preocupat per lluir i destacar entre la seva petita xarxa societària. Les referències, però, no s'acaben aquí. Cortiella, tot seguit, en la mateixa obra, no desaprofita l'oportunitat per retre's un petit autohomenatge. Torrents, el promès de Fernanda, la convida a ella, a Ferrer i a l'esposa d'aquest, a veure l'estrena de *Gli Espettri* d'Ibsen per part del celebrat Novelli, aleshores de gira per Barcelona.³⁸⁰ En referència a aquesta estrena, els personatges valoren l'aportació de l'italià i celebren que es faci l'obra, però es queixen del divisme de l'actor i de la seva voluntat estrictament comercial. És aquí on apareix la referència, més o menys evident, al propi Cortiella i a la ja extingida Compañía Libre de Declamación (1894-1896):

Ferrer: Actualment aquí a Barcelona comença a haver-hi una mica de moviment saludable entre els artistes. Sobretot hi ha uns quants joves que van bastant bé.³⁸¹

No és casualitat que l'autor citi Novelli, Ibsen i els seus *Espectres*. De fet, si ens remetem al manuscrit biogràfic redactat per M. Guitart, Cortiella, entre les seves influències teatrals més primerenques, juntament amb Calvo, Vico, Tutau o Bonaplata, entre els autòctons, situava la companyia de Novelli, que seguia “emportat del deler infinit d'aprendre i de delitar-se amb lo bell i exquisit”.³⁸² Però Cortiella, a *Els artistes de la vida*, volia anar més enllà. Estava decidit a demostrar, no sense part de raó, en un procés permanent d'autoreivindicació, i l'anterior referència creiem que va en aquesta direcció, entre altres coses, que ell havia influït decisivament en la popularització d'Ibsen a Catalunya, abans de la moda ibseniana del tombant de segle, gràcies a la traducció de les seves obres i a l'organització d'algunes vetllades i que això havia possibilitat, en bona mesura, la renovació dramàtica catalana.³⁸³ Tanmateix, com bé

³⁸⁰Segurament, Cortiella fa referència a alguna de les múltiples gires del cèlebre actor italià, probablement les que portà a terme entre 1894 i 1896. Novelli es convertí en un habitual, com d'altres noms destacats de l'escena internacional del moment (Duse, Vitaliani, Zacconi, etc.), de la temporada barcelonina i contribuï a la renovació del repertori amb la introducció de l'obra de diversos dramaturgs estrangers de signe realista. La representació de *Gli Spettri* que fa referència l'obra, segurament és la que realitzà Novelli al Teatre Principal el 24 de febrer de 1894, pocs mesos després de l'atemptat del Liceu que havia paralitzat l'activitat teatral a la ciutat. Vegeu Gallén, Enric: “Sobre el teatre modern europeu i la seva recepció a la premsa cultural catalana dels noranta”, p. 467.

³⁸¹Cortiella, Felip: *Els artistes de la vida*, p. 44.

³⁸²Guitart, M.: *Notes biogràfiques de Felip Cortiella*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1415 II, p. 6.

³⁸³Uns anys després, en la seva col·laboració al llibre col·lectiu *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen*, Cortiella, en un to marcadament apològic, es reivindica a si mateix com un lluitador solitari i desemparat amb el següent argument: “Per la meua banda, tot lo que he dit que s'hauria de fer ho he fet. No se'm podrà dir, am justícia, que és molt fàcil proposar, però que ho facin els altres. Tot solet, moltes

esmenta Marisa Siguan resseguint la seva faceta com a crític i teòric, sembla que Cortiella desprenia un ressentiment covat contra tots aquells que no combregaven amb el seu credo i amb la seva manera de fer les coses, especialment contra els intel·lectuals i la gent de teatre.³⁸⁴ Uns retrets que s'havien d'anar repetint en alguns altres fragments de les seves obres. Per exemple, a *Dolora*, un diàleg didàctic entre dos joves enamorats, l'autor planteja la superació de les convencions socials establertes pel contracte matrimonial, tot fent una decidida apologia de l'amor lliure. Germínia dubta, mentre Aubel, la figura emancipadora, l'intenta convèncer perquè abandoni els seus prejudicis. Aubel, deixa anar algunes perles com les següents:

Aubel: És que no hi val res amb vosaltres! Ni el jugar-se la vida pels carrers, ni el gastar-se el cervell fent llibres... Organisant vetllades de verdader art modern... Fundant centres d'educació... ni el sofrir més misèria per ser un exemple vivent revolucionari en les infàmies i baixeses dels tallers!³⁸⁵

La crítica de Cortiella, doncs, segurament contenia, i hem de ser prudents en afirmar-ho, en relació amb la seva pròpia experiència personal, un cert component de frustració a causa de les repetides iniciatives culturals que havia engegat i amb les quals havia participat (Compañía Libre de Declamación, Ateneu Fraternal de Cultura, Vetllades Avenir, diverses traduccions al castellà i al català d'obres d'Ibsen o Mirbeau, etc.) i en les quals no havia assolit ni la penetració ni la continuïtat desitjades.³⁸⁶

vegades, i altres comptant amb la cooperació d'amics afins, des del 1890 en amunt he contribuït, entre altres diverses feines d'igual generosa finalitat, a la representació d'*Un enemigo del pueblo* [...] he fet representar tres vegades *Espectres* [...] vaig fer estrenar *Quan ens despertarem d'entre els morts...* i *Els pilans de la societat* [...] i últimament vaig traduir *Rosmersholm* al català [...] i, a pesar de que sospitava que no en vendria més enllà d'una vintena d'exemplars, l'he editat tot sol, per a lo qual m'ha sigut precís fer com vaig fer amb *Els mals pastors* i gairebé amb totes mes obres originals: pagar tot sol els gastos de paper, estampació i enquadernació després d'haver fet tot sol tots els treballs de caixista i de corrector [...] Tot lo que acabo de contar ha sigut limitant-me a donar idea sols d'esforços dedicats per la meua banda a l'obra de l'Ibsen, que és lo que ens aquets moments se fa precís retreure; esforços realitzats sens comptar amb altres béns de fortuna que molta voluntat i entusiasme, lo principal que necessita si hi ha qui es faci seu lo que m'he atrevit a indicar que es podria fer en honor del tresor de l'obra ibseniana, després d'haver provat amb fets que sóc el que ha fet més per ella a Catalunya". Vegeu DA: *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen*, sn, Barcelona, 1906.

³⁸⁴Vegeu Siguan, Marisa: *La recepció de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 133-136.

³⁸⁵Cortiella, Felip: *Dolora*, Impremta de Josep Ortega, Barcelona, 1904, p. 33.

³⁸⁶Molts anys després, cap a 1917, el retrat de Cortiella era el d'un home envellit, desenganyat i esgotat físicament i psicològic: "Les causes d'arribar a aquesta crudel malaltia (agotament nirviós amb constant neuràlgia cerebral) han sigut els immensos esforços que durant tants anys ha dedicat a tota mena de feines, privant-se de dormir i també de menjar, per a organitzar actes de propaganda i de cultura, dels quals

Diaris, periòdics, revistes i producció literària

Finalment, no volem abandonar el món de l'associacionisme sense fer una breu referència a la presència dels diaris, periòdics, revistes i, fins i tot, a la pròpia producció literària. Si hem integrat totes aquestes publicacions sota l'etiqueta d'espais de sociabilitat és perquè entenem que, fins i tot, en un sentit literal, els nuclis de sociabilitat generats entorn d'un mitjà de comunicació, ja fos en forma de moviments nascuts en els locals d'un periòdic que després havien de desenvolupar la seva activitat a partir de locals amb major capacitat d'irradiació, com cafès o restaurants,³⁸⁷ ja fos per la simple afinitat ideològica i la comunitat d'interessos que perseguïen, podríem dir que la premsa "vertebrava" bona part de la societat catalana. Cal tenir en compte que el pes ideològic de les publicacions en aquest període era molt més gran que no pas el pes informatiu. Existia una concepció generalitzada de la premsa com a plataforma de debat ideològic, com a plataforma partidista i com a instrument de cohesió de certs sectors socials. Per exemple, entre el republicanisme, qualsevol periòdic, per modest que fos, constituïa l'eina fonamental per vertebrar qualsevol escissió o nova via política.³⁸⁸ De fet, la premsa catalana havia viscut un període d'expansió des dels anys vuitanta del segle XIX, després del tancament general de moltes capçaleres amb l'adveniment de la Restauració. La prova més clara és que la majoria dels principals periòdics barcelonins del primer quart de segle XX havien estat fundats en aquella època.³⁸⁹

Pel que fa a les publicacions que surten representades, no totes són preses de la realitat periodística catalana. Algunes són inventades, mentre que d'altres sí que són

com ja hem vist, ell n'ha estat l'ànima; component i corregint-se ell mateix totes les seves obres [...] dirigint ensajos, guiant o donant iniciatives, i fins ensenyant d'escriure a molts que després l'han volgut fer passar per un vanitós, un extremat, i l'han traït, convertint-se en verinosos enemics; i també la justa indignació que ha sofert veient triomfar les mitjanies, i menys que mitjanies, llepant i arrossegant-se per tots els fangs, i lo digne i deslliurador combatut amb el més extremat rigor, i el seu ideal puríssim menyspreuat pels que l'havien d'encoratjar, per ser únic el llur fi: la fraternitat de tots...". Guitart, M.: *Notes biogràfiques de Felip Cortiella*, p. 44.

³⁸⁷Vegeu García Nieto, María del Carmen: "La premsa diària de Barcelona, de 1895 a 1910" dins Tuñón de Lara, Manuel; Elorza, Antonio i Pérez Ledesma, Manuel (eds.): *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975, p. 245.

³⁸⁸Un dels exemples més clars, tal vegada, fou el d'*El Progreso*, òrgan creat arran de la destitució d'Alejandro Lerroux el 1906 com a director de *La Publicidad* a causa de la divisió en el si del republicanisme provocada pel moviment de la Solidaritat Catalana. Vegeu Culla, Joan B. i Duarte, Àngel: *La premsa republicana*, Col·legi de Periodistes de Catalunya, Barcelona, 1990, p. 17.

³⁸⁹Vegeu Espinet, Francesc i Tresserras, Joan Manuel: *La gènesi de la societat de masses a Catalunya (1888-1939)*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1999, p. 58-78.

reals o fan referència directa o indirecta a publicacions existents. Així, entre les inventades o no identificades, trobem *El Cor del Poble*, publicació que apareix en l'obra homònima d'Ignasi Iglésias.³⁹⁰ Fidel, el protagonista, escriu en aquesta publicació que és llegida amb devoció pels contertulians de la barberia del barri. Així doncs, la barberia, com la de *Les Garses*, actua com a centre de reunió informal dels obrers, que poden accedir als continguts, encara que la majoria siguin analfabets, gràcies a la lectura pública dels mateixos:

Passarell: L'ha llegit a la barberia, quan estava plena de gent esperant per a afaitar-se. Que bé ho ha fet aquell noi! Amb aquell picarol que té! Tothom l'escoltava com si fos un predicador. Els fadrins han parat la feina... Estaven encantats, amb la navaja a la mà. Ningú tenia prou boca per a alabar-lo, an en Fidel. M'he afectat de debò.³⁹¹

La contribució de Fidel a aquesta revista serveix a Iglésias per corroborar el seu caràcter instruït i autodidacte que el converteixen en un *primus inter pares*, en un individu amb prestigi per la seva il·lustració, però també per la seva capacitat per emetre opinió i mantenir un criteri propi. Al seu torn, a *Els visionaris*, de Pous i Pagès, Salvador, advocat d'idees avançades, escriu un article per a una revista anomenada *L'Avançada*,³⁹² de la mateixa manera que la Cecília, aspirant a mestra, d'*Aigües encantades*, segons el mossèn del poble, ha publicat algun escrit en algun periòdic barceloní “no gaire com cal”.³⁹³ En aquests tres exemples podem observar que la

³⁹⁰Si bé és cert que *El Cor del Poble* en el moment de concebre l'obra no existia ni havia existit mai, anys després, concretament el 1912, es fundà una revista homònima que portava el subtítol de “Setmanari d'Esquerra Catalana”. El títol l'havien escollit en homenatge a l'obra d'Iglésias i al setmanari fictici que li donava nom, però sembla que, almenys en un primer moment l'autor no ho veié amb bons ulls. Ho explica ell mateix en un article que publicà en el primer número de la revista i que fou reproduït en el volum dedicat a assaig i pensament en les seves obres completes: “D'això de la meua comèdia ja fa dotze anys... i ha plogut molt, d'aleshores ençà. Vull dir que *El Cor del Poble*, com a títol d'un periòdic modern i de batalla, potser és un xic massa sentimental... Potser no respon a la manera d'ésser de la gent d'avui. En fi: temo que els intel·lectuals, sobretot, en faran mofa i us prendran, a vosaltres, per uns tristos obrers, d'ànima senzilla i ingènua, que canteu Els segadors perquè us falta delit i coratge per a cantar un altre himne més en harmonia amb els ideals de la classe treballadora. No els vaig poder convèncer.” Iglésias, Ignasi: “El Cor del Poble” dins Iglésias, Ignasi: *Obres completes*, vol. VII, Editorial Mentora, Barcelona, 1931, p. 300.

³⁹¹Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, p. 47-48.

³⁹²No deixa de ser significatiu que aquest fos el nom precisament de l'agrupació d'aficionats de Sant Andreu en la qual havia començat la seva carrera teatral Ignasi Iglésias.

³⁹³Puig i Ferrer, Joan: *Aigües encantades*, Impremta de Joaquim Horta, Barcelona, 1908, p. 59.

premsa serveix com a element de projecció del pensament de personalitats singulars, instruïdes i amb opinions formades. Petits intel·lectuals, aspirants a ser-ho, que volen complir aquest rol en els seu entorn immediat. La premsa, doncs, actua, preferentment, com una plataforma per a la irradiació d'idees.

Pel que fa a les publicacions reals, podem destacar l'aparició d'*El Socialista* a *La gent del vidre*, de Manuel Rovira i Serra. En aquesta obra, que aixecà un gran rebombori en motiu de la seva estrena,³⁹⁴ Rovira i Serra fa un al·legat antisocialista i en favor de la conciliació de classes. L'aparició doncs, de l'òrgan oficial del PSOE,³⁹⁵ compleix una doble funció. Per una banda, situa en un prisma ideològic determinat, çò és, entre els políticament més compromesos, els mals obrers. És a dir, els que s'oposen a l'entesa amb el patró i a l'harmonització entre capital i treball. Aquests obrers són els que, al mateix temps, són alcohòlics, lladres o, simplement, obrers molt poc instruïts i que, per tant, són més fàcilment manipulables. Entre aquests darrers, hi trobem Maginet, qui sentència que necessita “tres quarts de jornada” per llegir el setmanari madrileny. Per una altra banda, aquest reconeixement explícit de Maginet, també serveix a Rovira i Serra per fer un al·legat indirecte en favor de la instrucció de les classes treballadores i exposar certes implicacions socials de la manca de cultura i d'alfabetització, com la pretesa relació directa entre manca d'instrucció i criminalitat, fet que denuncia, i així ho esmenta a l'obra, el mateix setmanari. En el cas d'*Els oposats*, obra citada reiteradament, allò que hi apareix és la menció “críptica” d'una publicació ja existent. La referència però, com veurem, no deixa de ser ben explícita per a l'espectador perspicaç. Dos socis cooperativistes conversen sobre el perill que corre el senyor Pere, filantrop i col·laborador de Marcel, que dirigeix un diari políticament molt compromès:

Jaume: Qui és un tros de pa batejat és el senyor Pere.

Mateu: Ja pots ben dir-ho... Me fa por que un dia l'engarjolaran.

Jaume: Crec que sí, que fa un diari que es diu *La Revista Negra*.³⁹⁶

³⁹⁴Vegeu pàgina 69.

³⁹⁵Primer com a setmanari i després com a diari, *El Socialista*, des de 1886, va exercir de portaveu del socialisme marxista espanyol. Vegeu Castillo, Santiago: “Fuentes para la historia del movimiento obrero: *El Socialista* (1886-1900)” dins DA: *Metodología de la historia de la prensa española*, Siglo XXI Editoriales, Madrid, 1982, p. 177-184.

³⁹⁶Colominas, J.V. (pseudònim de Juli Vallmitjana): *Els oposats*, p. 40.

La referència a aquesta tal *Revista Negra* va per *La Revista Blanca* que, de fet, era un quinzenari i no un diari.³⁹⁷ Tanmateix, dins la pròpia lògica dels personatges la referència resulta molt més entenedora. Tant Pere com, sobretot, Marcel, actuen com a subjectes avantguardistes que lideren un procés de redempció social. Per tant, és comprensible que com a complement de l'acció política es vulguin proveir d'un òrgan d'expressió escrita. Tanmateix, ideològicament i intel·lectualment, ambdós personatges, tot i el projecte cooperatiu, se situen al marge de les masses, en una mena de difós intel·lectualisme revolucionari, molt en la línia de la revista.

Al seu torn, i per acabar la relació, volem tornar a esmentar *La cançó nova*, d'Ignasi Iglésias, en què hi ha apareix una referència en clau humorística al setmanari *La Campana de Gràcia*,³⁹⁸ símbol del republicanisme popular per excel·lència, juntament amb la seva publicació germana *La Esquella de la Torratxa*:

Mariona: Que vols aquell diari que al davant hi ha sants?

Quirze: No són sants...!

Mariona: Doncs dimonis.

Quirze: Polítics, dona, polítics.

Mariona: Vés que sé jo.

Quirze: Que ets poc il·lustrada.³⁹⁹

³⁹⁷*La Revista Blanca* (1898-1905), fou una publicació quinzenal d'orientació anarquista dedicada a l'art, la ciència i la sociologia publicada, en una primera època, per Joan Montseny i Teresa Mañé a Madrid. Per la seva tirada, prop de 8.000 exemplars i per la diversitat i qualitat de les seves col·laboracions, entre les quals hi podem comptar en aquest període primeres espases de la intel·lectualitat catalana i espanyola fora de l'òrbita anarquista estricta, però sensibilitzats amb la problemàtica social, com Jaume Brossa, Pere Coromines, Francisco Giner de los Ríos o Miguel de Unamuno, esdevingué una de les revistes "polítiques" més influents del període. Vegeu Diez, Xavier: *El anarquismo individualista en España (1923-1938)*, Virus editorial, Barcelona, 2007, p. 113-117; Pradas Baena, Maria Amàlia: *La Revista Blanca. Origen, auge i decadència d'una publicació filollibertària barcelonina (1923-1936)*, Col·legi de Periodistes de Catalunya, Barcelona, 2011, p. 34-43.

³⁹⁸Vegeu Torrent, Joan i Tasis, Rafael: *Història de la premsa catalana, vol. I*, p. 232-240.

³⁹⁹Iglésias, Ignasi: *La cançó nova*, p. 28-29.

Pel que fa a les obres literàries, també constatem una certa diversitat, però en aquest cas, sí que es privilegien les obres reals. Només trobem una sola referència a una obra inventada. És a *L'alosa*, d'Ignasi Iglésias, en què es cita el cas del jove escriptor social Amadeu Bertran, autor d'una obra anomenada *El nou paradís*. En aquest sentit, la immensa majoria d'obres analitzades guarden una certa coherència i s'expliquen com un cúmul de referents intel·lectuals vinculats a una praxi política concreta. Santiago Rusiñol, en *El bon policia*, elabora una obra còmica en què un pobre home vidu, Josep, amb tres fills al seu càrrec i al límit de la misèria, es veu obligat a fer-se policia per tal de tenir uns mínims ingressos. L'home, que no serveix per a la feina, ja que a causa de la seva bonhomia és incapaç de detenir ni empresonar ningú, és enviat a capturar un delinqüent polític. En la seva topada amb Tiberi, el suposat delinqüent, i la seva família, surten bona part dels tòpics sobre les pràctiques culturals associades a l'esquerra política,⁴⁰⁰ especialment pel que fa a la cultura llibertària, entre les quals, s'esmenten dos autors de referència:

Tiberi: És pèrita mecànica. Coneix els escriptors suecs i russos...

Aurèlia: I a fons!

Tiberi: I, sobretot, és vegetalista. Que en trobaries gaires de noies que s'accontentessin de verdures i aiga, amb les pretensions que corren?

Aurèlia: Cap ne trobaria!

Tiberi: Pregunta-li quin llibre li faig passar ara com ara. Les màximes d'en Schopenhauer! Vull que siga pessimista!

Justina: Les trobo innocents. M'agrada més l'Herbert Spencer.⁴⁰¹

Els dos autors de referència són Schopenhauer i Spencer, noms molt en voga a finals de segle, especialment en ambients progressistes i lliurepensadors. Schopenhauer,

⁴⁰⁰Rusiñol, sobretot en el seu teatre breu, se serveix com a recurs humorístic de l'àcid retrat d'aquestes pràctiques culturals com el vegetarianisme, l'esperantisme o l'espiritisme. Apareixen de manera recurrent en obres posteriors, fora del nostre marc cronològic, com ara *El triomf de la carn* (1912) o *El pintor de miracles* (1912).

⁴⁰¹Rusiñol, Santiago: *El bon policia*, Antoni López editor, Barcelona, 1905 o post., p. 50-51.

de fet, torna a aparèixer citat en l'obra *La gent de l'ordre*, de Jacint Capella. Sarah, la institutriu de la filla d'una casa bona de Barcelona, una estrangera que creu en l'emancipació femenina i que és addicta a la lectura, també llegeix Schopenhauer per aprofundir en el seu pessimisme antropològic. En cap de les dues obres, però, no és parla de títols concrets, sinó simplement d'autors. Tanmateix, la referència més extensa i completa torna a venir de la ploma de Felip Cortiella. A l'obra ja esmentada *Els artistes de la vida*, hi apareix una extensa llista de títols que conformen el regal que fa Ferrer a la seva filla i a Torrents per celebrar la seva unió laica. És una mena de dot en forma de "biblioteca del bon anarquista", per dir-ho d'alguna manera, que inclou obres locals i estrangeres. Aquesta n'és la relació: *La comedia nueva*, de Leandro Fernández Moratín,⁴⁰² *El arte escénico en España*, de Josep Yxart,⁴⁰³ *Las personas decentes*, d'Enrique Gaspar, *Un enemig del poble*, d'Henrik Ibsen, *Germinal*, d'Émile Zola, *La societat futura*, de Jean Grave,⁴⁰⁴ *Déu i l'estat*, de Mikhaïl Bakunin, *Los bienes*, de Pierre-Joseph Proudhon, *La conquista del pan*, de Piotr Kropotkin, *Lombroso y los anarquistas*, de Ricardo Mella,⁴⁰⁵ *Algo*, de Joaquim Maria Bartrina⁴⁰⁶ i *La muerte y el*

⁴⁰²La fixació de Cortiella amb Moratín, no deixa de ser curiosa, i va molt més enllà d'aquesta citació. De fet, aquesta mateixa obra de Moratín va ser escollida per l'autor com a peça complementària de repertori en motiu de l'estrena de la seva obra *Dolora*, organitzada pel Centre Fraternal de Cultura el 7 d'octubre de 1903 al Teatre-Circo Español de Barcelona. Aquesta representació, al seu torn, va anar precedida d'una conferència, posteriorment publicada, titulada "L'obra moratiniana en el teatre i l'art dramàtic dels nostres temps", en què Cortiella aprofitava per desbarbar sense miraments en contra dels autors catalans contemporanis per la seva manca de compromís social real. Segons Siguan, pel que fa al tema de Moratín, Cortiella volia servir-se de l'obra de l'autor madrileny com a referent, entre el teatre clàssic, per tal de reivindicar una via de la tradició pròpia, en aquest cas espanyola, en què es dedicava una atenció preferent a la perfecta estructuració de les obres i a un ús recurrent de recursos satírics i humorístics, dos elements que, paradoxalment, el mateix Cortiella no va perseguir mai en les seves pròpies produccions. Vegeu Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 133-134.

⁴⁰³Per Josep Yxart, Cortiella sentia una gran admiració, com el màxim referent teòric de la renovació del teatre català. No endebades, en motiu de la publicació d'*Avenir*, Cortiella aprofità per reproduir alguns dels textos del crític, mort prematurament feia poc més d'una dècada. Yxart, Josep: "L'estreno d'un drama", *Avenir*, núm. 2, 11-III-1905, p. 4.

⁴⁰⁴Resulta sorprenent que Cortiella anunciï aquest títol en català ja que no n'hem pogut localitzar cap traducció, ni contemporània, ni posterior. Només és una hipòtesi, però no ens sembla descabellat pensar que el mateix Cortiella tingués *in mente* o ja hagués començat la traducció de l'obra i, per això, la cités. Pel que fa a la versió castellana, de la primera de la qual en tenim constància és la publicada a Madrid i traduïda per Luis Marco el 1895. Vegeu Grave, Jean: *La sociedad futura*, España Muda, Madrid, 1895.

⁴⁰⁵És indiscutible que Cortiella seguia de prop l'actualitat bibliòfila. De fet, l'obra de Mella va ser publicada justament quan ell estava en plena redacció d'*Els artistes de la vida*, el 1896 com a resposta a la polèmica obra del frenòleg italià Lombroso *Gli anarchici*, editada en castellà a Madrid el 1895. Mella, reconegut propagandista, hi feia un al·legat en contra dels prejudicis deterministes que associaven anarquisme amb criminalitat i violència a partir de premisses frenològiques i fisionòmiques totalment arbitràries, precisament en un moment especialment calent i difícil pel moviment, a causa dels atemptats del Liceu (1893), del Carrer dels Canvis Nous (1896) i de l'assassinat de Cánovas del Castillo (1897).

diablo, de Pompeu Gener.⁴⁰⁷ Com podem veure, entre els títols seleccionats hi trobem autors amb pedigrí anarquista com Bakunin, Proudhon, Kropotkin, Grave o Mella, juntament amb altres noms locals, representants de la modernitat literària de la segona part de la centúria, com Bartrina i Gener. Pel que fa a les obres restants, totes ells són peces teatrals o de crítica teatral (Moratín, Yxart, Gaspar i Ibsen), uns noms que Cortiella continuaria reivindicant, juntament amb la seva pròpia empremta personal, com a referents històrics en la renovació dramàtica del país. Aquest cúmul d'autors i de referències vénen a confirmar allò que Álvarez Junco i Pere Gabriel han anomenat, respectivament, el “còctel ideològic anarquista” o l’“eclecticisme anarquista”.⁴⁰⁸ Lluny del doctrinarisme més estricte de la tradició marxista, una bona part dels elements anarquistes, als quals hi hauríem de sumar una part de la tradició liberal més esquerrana i federal, havien acumulat una bibliografia específica de referència que comprenia llibres de ciència, literatura, sociologia i arts, que compartien, tot i la immensa diversitat de referents, algunes característiques comunes com puguin ser una visió racionalista del món, una expressa voluntat culturitzadora de les classes treballadores i una tendència irreprimible a combatre alguns dels prejudicis i de les convencions burgeses.⁴⁰⁹ Podem

Vegeu Fernández Álvarez, Antón: *Ricardo Mella o el anarquismo humanista*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990; Epps, Bradley: “Entre l’art i la frenologia: Santiago Rusiñol i els anarquistes”, p. 114-126.

⁴⁰⁶La primera edició del volum poètic de Joaquim Maria Bartrina data de 1877. Xavier Vall situa Bartrina entre els escriptors del període de la primera Restauració que assumeixen amb més precocitat, tot i que es veu estroncada per la prematura mort de l’autor del 1880, la influència dels corrents literaris finiseculars, però més enllà d’això, que incorpora amb major solidesa les influències positivistes i darwinistes provinents de França. Vegeu Vall, Xavier: “Aspectes de la ‘modernitat’ al segle XIX” dins Penyella, Ramon (ed.): *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Punctum & GELCC, Lleida, 2010, p. 22-31.

⁴⁰⁷En la seva *opera prima*, editada el 1880 a Reinwald Editores, Peius, des d’una òptica positivista i vitalista, fa una crítica en clau històrica, molt en la línia de Nietzsche, a la tradició judeocristiana pel seu culte a la mort, en contraposició a la cultura grega o a la persa. Amb aquest llibre i d’altres, Gener contribuï a la divulgació d’una biografia social i científica renovadora, amb la introducció de noms com Comte o Littré. Per a més informació vegeu Triviño Anzola, Cosuelo: *Pompeu Gener y el modernismo*, Editorial Verbum, Madrid, 2000. Igualment, Cortiella ja havia reivindicat la figura de Pompeu Gener en la seva faceta com a autor teatral. En la seva primera aparició pública, el 1894 la Compañía Libre de Declamación va reestrenar *Senyors de paper!*, de Pompeu Gener, que s’havia estrenat amb gran polèmica dos anys abans, el 22 d’abril de 1892,

⁴⁰⁸Vegeu Álvarez Junco, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, p. 77.

⁴⁰⁹Precisament, en aquest període, a redós del retrocés de l’anarcosindicalisme com a plantejament teòric i pràctic, guanyà posicions una perspectiva més abstracta i teòrica de l’anarquisme, també més cosmopolita, que privilegiava el debat sociològic per sobre de la pràctica política concreta, i es configurava a partir de la suma acumulativa de múltiples referents i influències provinents de les ciències humanes, socials i naturals. No és estrany que en aquest cúmul d’influències hi trobem des dels plantejaments del darwinisme social fins al naturalisme francès. En definitiva, tots aquells corrents

parlar altra vegada de configuració d'una cultura política a partir del bagatge literari i filosòfic de la tradició esquerrana d'arrel vuitcentista, que comprenia des dels clàssics del pensament llibertari com Proudhon, Bakunin, Kropotkin o Reclus fins altres autors amb implicacions sociològiques, filosòfiques o científiques com Tolstoi, Nietzsche, Spencer i, òbviament, Ibsen. Un univers cultural alimentat, per una banda, per un llegat positivista, però també, amb les aportacions vitalistes i individualistes al més pur estil *fin de siècle*. Aquest còctel, especialment pel que fa producció teatral, també el podem observar en publicacions com *Avenir* o *La Revista Blanca*, que incloïen, ja fos per entregues, ja fos per subscripció, ja fos com a volums editats per la pròpia publicació, obres d'altres autors com Mirbeau, Hervieu, Descaves o Hauptmann, alguns d'ells també traduïts pel propi Cortiella. Aquesta nòmina d'autors confirmaven la predilecció dels anarquistes per les obres de problemàtica social moderna, amb altes dosis de realisme, versemblança i psicologisme.⁴¹⁰

La construcció dels personatges: figures i models

Després d'haver fet un llarg recorregut pels paràmetres que configuren la identitat individual i col·lectiva en el corpus d'obres analitzat, no volem deixar de banda un altre element cabdal i que, tot i haver-se insinuat, encara no hem desenvolupat plenament. Ens referim a l'estudi de les figures i models, des de la lògica de la construcció dels personatges, tant pel que fa a la seva funcionalitat dramàtica o a la seva simbologia, com pel que fa a la seva intervenció en el desenvolupament de la dicotomia establerta entre conflicte dramàtic i conflicte social. La nostra intenció és condensar el nombrosíssim ventall d'actituds i respostes⁴¹¹ que ens ajudi a entendre el discurs de fons sobre la naturalesa social i individual d'aquests personatges, tot posant especial èmfasi en la caracterització moral, element cabdal per a

científics i socials que combregaven amb una vaga idea de progrés i renegaven del clericalisme i del reaccionarisme. Vegeu Gabriel, Pere: "Transicions i canvi de segle", p. 73-74.

⁴¹⁰Vegeu Litvak, Lily: *Musa libertaria: arte, cultura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, p. 226-232.

⁴¹¹Patrice Pavis ha categoritzat els personatges en relació amb una escala de graus de realitat, que evoluciona d'allò general a allò particular. En els models en què hem treballat i analitzarem, els personatges, en general, si els hem de traduir en termes de funcions de significat, semiòtics, es mouen entre el "caràcter" i "l'individu", és a dir, amb una caracterització interior i exterior més detallada i subtil i amb una certa densitat i complexitat psicològica, tot i que poden aparèixer personatges relativament estereotipats, especialment en les obres amb més càrrega còmica o irònica. Vegeu Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 334-339.

aquest estudi i que desenvoluparem més extensament en el proper capítol. Som conscients que aquesta operació té el perill de portar-nos cap a una lectura reduccionista, plana i literal d'aquestes figures i models, però, per contra, ens pot servir per explicar la recurrència de certs comportaments i de certes actituds, així com també la presència de certs atributs físics o psíquics. Hem decidit agrupar els personatges per categorials funcionals, de tal manera que els criteris operatius principals siguin el seu rol o paper (subordinat o independent, principal o secundari) i la seva connotació (activa o passiva, exemplar o contraexemplar), en el sentit de la construcció del conflicte dramàtic i del joc de forces. A grans trets, molt en la línia de la tradició del melodrama romàntic, en general, a la majoria de les obres analitzades trobem una estructura rígida, molt formalitzada, en què els personatges s'organitzen en una disposició més o menys maniquea. Això és així, tant en les produccions més tardoromàntiques com en les de segell més realista, fins i tot en les quals la crítica coetània titllava, a l'engròs, de "teatre tesi", de "teatre d'idees" o, simplement, de "teatre sociològic". Igualment, també, com un darrer apunt genèric i una mica evident, podem dir que en totes les obres, existeix un biaix destacat de quotes de protagonisme cap al gènere masculí. En general, els personatges femenins, tot i tenir els seus espais propis i reconeguts, molt poques vegades, tret de comptades excepcions, com veurem tot seguit, assumeixen un rol proactiu. En general, el seu protagonisme o la seva capacitat heroica, per dir-ho en uns altres termes, es resumeixen a partir d'actituds o virtuts passives: renúncies, privacions, sacrificis, estoïcisme, etc. Però mai no a partir d'una presa de decisions determinant i que suposi una ruptura amb l'entorn immediat. El conreu d'aquesta heroïcitat és un terreny exclusivament masculí, tot i que, en aquest període, hi podem observar també les primeres fissures. Cal no oblidar que, tanmateix, aquest model emanava d'una societat que encara no havia concedit un paper social i públic a les dones, tot i haver fet unes primeres tímides passes, especialment en l'àmbit de l'educació i de la formació.⁴¹²

⁴¹²A principis de segle, el 1901, es va crear un currículum comú en l'educació bàsica per a ambdós sexes, tot i que la regulació de l'accés de les dones als ensenyaments mitjans i superiors encara va haver d'esperar més d'una dècada. Vegeu Cortada Andreu, Esther: "Feminisme i educació als inicis del segle XX" dins DA: *Pedagogia política i transformació social (1900-1917)*, Societat d'Història de l'Educació dels Països de Llengua Catalana, Barcelona, 2008, p. 199-204.

L'heroi

L'heroi, per definició, no ja dins la tradició teatral, sinó, si se'ns permet aquest petit excurs, ja des de literatura oral, el podem definir com l'ésser capaç de superar obstacles i dificultats, d'encarar o de resoldre un o diversos conflictes creats, ja sigui per un agressor o per una mancança, a través d'un periple, amb la intenció d'assolir una reparació.⁴¹³ De fet, en certa manera, l'acció resta vinculada a l'acte heroic. Si no hi ha transgressió, qüestionament o superació del marc de restriccions imposats a l'heroi, aquest no es pot reafirmar i definir com a tal i, al mateix temps, l'acció no es pot desenvolupar perquè no s'ha activat el mecanisme del conflicte. A partir d'aquesta definició laxa i flexible, però que en vol sintetitzar els trets unitaris i funcionals, ens apropem a les diverses interpretacions d'aquesta figura. És en aquesta relació entre personatge i conflicte, en què la figura de l'heroi pren volada. Algunes de les característiques que li podem atribuir són: la joventut, la intel·ligència, l'altruisme, la coherència, l'honorabilitat i la valentia, entre d'altres. Generalment, es produeix una identificació mimètica entre heroi i protagonista, tot i que en alguns casos el protagonista, en certes obres, especialment les d'un cert contingut còmic i satíric, com és el cas d'*El bon policia*, esdevé un autèntic antiheroi.⁴¹⁴ Però el model d'heroi del segle XIX, que es va perllongar fins ben entrat el segle XX i del qual la totalitat de les obres analitzades en són deutores, segons Michel Vovelle, té els seus orígens en la revolució francesa, que és quan es divulguen i popularitzen, per primera vegada, els herois col·lectius, anònims o semianònims, en un procés que podríem anomenar de “democratització” i “popularització” de la figura de l'heroi.⁴¹⁵ Aquesta caracterització

⁴¹³Vegeu Valriu, Caterina: *Paraula viva. Articles sobre literatura oral*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2008, p. 20.

⁴¹⁴És a dir, aquell heroi desproveït de totes les seves característiques extraordinàries, fins i tot, proveït d'una sèrie d'atributs equívocs o anecdòtics, de tal manera que arriba a mostrar-se com un doble irònic o grotesc de l'heroi, com un heroi desclassat, que viu en una zona gris, difusa, entre l'èxit i el fracàs. La figura de l'antiheroi, tot i ser interessantíssima, no apareix d'una manera clara, evident i suficient en el corpus analitzat, per la qual cosa no li hem dedicat un apartat específic. A banda del cas de Josep, protagonista d'*El bon policia*, un pobre home d'avançada edat que intenta guanyar-se el pa fent de policia i no se'n surt, comparteixen, almenys en part, característiques de l'antiheroi, tant el Morenet, de l'obra homònima de Cortiella, com Jaume el negre, de *Llibertat!*, personatges que pel propi pes del seu passat i dels seus orígens, criminals i racials, respectivament, es veuen privats de desenvolupar el seu propi projecte vital i fracassen, tot i tenir condicions per a l'èxit.

⁴¹⁵Vegeu Vovelle, Michel: “La Revolución Francesa: ¿matriz de la heroización moderna?” dins Chust, Manuel i Mínguez, Víctor (eds.): *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2003, p. 19-30.

es transmetrà durant bona part del segle XIX a través del melodrama,⁴¹⁶ especialment per la influència que sobre aquest gènere exercirà la literatura de fulletó i per un cert gust generalitzat per l'adaptació de novel·les de contingut social⁴¹⁷ que s'aguditzarà amb la difusió generalitzada del realisme i del naturalisme i la seva penetració en el teatre.⁴¹⁸ De fet, com ha comentat Rubio Jiménez en relació amb el canvi de paradigma cap a un model teatral burgès durant el segle XIX afirma que:

Las clases burguesas desconocían el heroísmo al modo tradicional y lo desplazan hacia ámbitos de lo privado: la virtud, la abnegación, la voluntad aplicada a hacerse alguien. No se aceptará que sean escarnecidas estas cualidades, pero en realidad sólo y siempre y cuando refuercen su peculiar sistema de valores [...] como referentes de una nueva ejemplaridad.⁴¹⁹

En aquest nou paradigma, per oposició als models clàssics i neoclàssics, l'heroisme es defineix, també, entre d'altres coses, com la defensa d'un sistema de valors determinat i com un model de conducta i comportament. L'heroisme, per tant, es desmitifica i adquireix una aparença humana i, sobretot, moral. És, en aquest sentit que creiem que no és forassenyat pensar que podria existir un mecanisme de transmissió per mimetisme d'aquests models burgesos, com a resposta en clau ètica i política, entre les classes populars i treballadores. Així doncs, aquest procés, que arrenca ja a finals del XVIII, és el germen del que podríem anomenar "l'heroi popular". Quines són les seves característiques? Aquest heroi és d'extracció obrera o humil, però malgrat això, és un ésser digne, honest i instruït, unes qualitats quasi sempre reiterades i gairebé imprescindibles, que pot haver assolit un cert estatus dins la seva pròpia classe. Però no només això, també és, com ja hem dit i, en certa manera, en conseqüència de l'anterior, intel·ligent i autodidacte. Moltes de les seves accions compten amb una important càrrega política o moral exemplificadora, en tant que portadora d'idees avançades. Defensa la llei de l'amor i de la fraternitat per sobre del marc legal i de les convencions

⁴¹⁶Cal no oblidar que, de fet, genèticament, el melodrama, en la seva forma moderna, emana directament dels fets de 1789. Vegeu Rubio Jiménez, Jesús: "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario com tribuna política", *Castilla: estudios de literatura*, núm. 14, 1989, p. 130-131.

⁴¹⁷Vegeu Thomasseau, Jean-Marie: *El melodrama*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1989, p. 79.

⁴¹⁸Vegeu Rubio Jiménez, Jesús: *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, p. 75-76.

⁴¹⁹Vegeu Rubio Jiménez, Jesús: "El personaje en el teatro realista y naturalista" dins Hormigón, Juan Antonio (ed.): *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2008, p. 385.

establertes, de tal manera que només passa comptes amb la seva pròpia consciència. De fet, en general, aquest heroi popular comparteix alguns dels ingredients de l'heroi ibsenià, model per excel·lència del tombant de segle, tot i que aquest concentra algunes característiques específiques que més endavant desglossarem, però, sobretot, és hereu de la literatura de fulletó i de la literatura radical-democràtica de les dècades centrals del segle XIX: l'heroi popular és un obrer conscient, un obrer dirigen amb una clara capacitat emancipadora i posseïdor d'una superioritat moral indiscutible respecte de la burgesia.⁴²⁰

Un primer exemple d'aquest heroi popular, potser un dels més ben traçats de tot el corpus, és Fidel, protagonista d'*El Cor del Poble*. Amb aquest singular personatge, fill il·legítim d'una rica burgesa, criat pels seus didots, dos pobres treballadors fabrils, Iglésias intenta portar al límit la contraposició entre moral burgesa i moral obrera. Fidel, com bé indica el seu nom, es manté lligat de manera irreductible, no al seu origen biològic, sinó al seu origen social. Així doncs, quan la seva mare biològica, anys després d'haver-lo abandonat, presa dels remordiments i amb una situació socialment menys compromesa,⁴²¹ decideix recuperar-lo, ell, no només s'hi resisteix, tot i la temptació pecuniària, sinó que hi mostra una oposició frontal i decidida. Només Madrona, la mare adoptiva, dubta, davant de les possibilitats d'ascens socials que s'obren pel seu fill. Però Fidel es deu al poble que l'ha criat i amb el qual se sent en deute. És un obrer instruït, com hem comentat, que col·labora amb un periòdic avançat, i que qüestiona, ho hem vist, les tradicions i les habituds dels de la seva pròpia classe, com el coralisme claverià.⁴²² Però Fidel, encarna, sobretot, com ja hem dit, una dignitat i una moral incorruptibles. Ni la temptació dels diners, ni l'estratègia xantatgista de Don Albert,⁴²³ obtenen cap resultat, ans al contrari. Fidel, al final de l'obra, treu fora de casa al mediador, car entén que contamina o, fins i tot, escarneix la seva dignitat com a classe:

⁴²⁰Vegeu Gabriel, Pere: "Els herois del poble. Literatura de voluntat popular i militància política democràtica al segle XIX a Catalunya", p. 278-282.

⁴²¹Per boca de Don Albert, el *missus* de la mare biològica, que en cap moment apareix en escena, exposa que "La senyora és viuda, se troba sola i amb una gran fortuna". Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, p. 27.

⁴²²Vegeu pàgina 114.

⁴²³Don Albert, després d'oferir una pensió vitalícia als didots, com a mostra "d'agraïment", fa la següent reflexió, realment perversa, a Madrona: "Albert: I no seria una llàstima, una veritable llàstima, que un jove com ell, tan llest, tan instruït, se perdés per falta de medis?". Iglésias, Ignasi: *El cor del poble*, p. 29.

Fidel: Traieu de casa an aquest senyor, que m'està insultant!

Don Albert: Jo no l'insulto.

Fidel: Fa més: ve a profanar la nostra pobresa. Traieu-lo, pare!⁴²⁴

L'heroïcitat del personatge es construeix, doncs, a partir de dos elements: aquesta incorruptibilitat a prova de foc i la defensa solidària, que no vol dir acrítica, de l'entorn al qual es deu. Fidel reconeix en l'actitud de Passarell i Madrona, que l'han criat tan bé com han sabut, malgrat els seus migrats recursos i tot i no ser els seus vertaders pares, l'amor real, en oposició a l'amor interessat o "disfressat" de diners, que li ofereix la mare biològica, la qual ni tan sols coneix. La ruptura principal que proposa, doncs, Iglésias a través del personatge de Fidel és la transgressió de les lleis dels homes, rígides i artificials, representades per la burgesia i les seves fredes i hipòcrites convencions, i l'acceptació de les lleis naturals, de la sensibilitat i de l'amor vertader.

Un altre dels personatges d'Iglésias caracteritzat heroicament, és Sebastià, protagonista de *Fructidor*. El mateix Sebastià, treballador metal·lúrgic, i Ramona, en una complicada història amorosa, la qual descobrim a partir d'antecedents relatats pels propis personatges, han tingut una filla mentre ell treballava a fora. Les males llengües, però, li han fet creure que ella s'entenia amb Mateu, un antic rival. Ell, quan torna, enecat, l'abandona i li pren la filla. Immediatament, comprova que els rumors eren falsos, però ja és massa tard per rectificar: Mateu s'ha casat amb Ramona i ella ha recuperat la filla. La contraposició que, en aquest cas, planteja Iglésias, és diferent. Tot i que el tema central, en el fons, torna a ser el mateix, la lluita en favor del vertader amor i la ruptura de les convencions socials, ara ja no es refereix a un amor paternofilial, sinó a un amor sexual. A més, a aquest conflicte, se n'hi superposa un altre, derivat de l'anterior, que és el que s'estableix entre Sebastià i Mateu, en tant que representants de dos estaments diferenciats i contraposats dins la pròpia classe obrera, la qual cosa fa que entrin en competència, no només amorosa, sinó també laboral. Mateu és contramestre del taller on Sebastià treballa, i del qual aconsegueix fer-lo fora amb l'excusa d'una feina mal feta. Sebastià, doncs, passa a representar el treballador humiliat i vexat, mentre que Mateu és presentat com l'ésser capaç de pervertir el veritable valor del treball i de traïr els de la seva pròpia condició. Més enllà d'això, però, la lluita que

⁴²⁴Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, p. 199.

s'estableix en aquesta obra no és tan dialèctica com l'anterior, sinó molt més visceral. I ho arriba a ser tant, que només es pot resoldre amb la mort d'un dels dos contrincants, en aquest cas, Mateu. El dilema constant de Ramona, per tant, està entre el deute i el deure que sent envers Mateu, que la va recollir quan estava desemparada i li va oferir protecció, però a qui no estima, i Sebastià, a qui estima però que ha estat la causa de tot el seu patiment. La primera opció representa l'acceptació de l'ordre social i moral establert; la segona, la ruptura del mateix. L'element heroic, la dificultat que cal superar, en aquest cas, és la prescripció legal i social que prohibeix l'amor entre Sebastià i Ramona, un amor que, tanmateix, es desenvolupa, tot i les múltiples dificultats, tant abans com després del naixement de la seva filla, al marge del matrimoni. Aquest element, és suficient per fer-nos suposar que Iglésias fa una aposta per l'amor lliure, sense condicionaments socials, tal com proposa Lily Litvak tot seguint una inspiració estrictament llibertària?⁴²⁵ Pere Coromines, amic íntim d'Iglésias, col·laborador i membre de la colla Foc Nou i del Teatre Independent, afirma en relació amb aquesta obra:

L'Iglésias no es pregunta qui hauria de tenir legalment el dret de la dona, ni va contra la llei, ni la vol reformar. Aquesta seria una qüestió de procediments, fredament externa. Tampoc es proposa de defensar l'amor lliure contra l'amor pactat, ni fan per al seu estre la defensa del vici, ni la justificació de l'adulteri. El sensualisme libidinós no embruta mai les obres del nostre cast dramaturg. La contraposició és més radical i remou les entranyes més profundes de l'home [...] Heus aquí el seny de *Fructidor*, anterior i superior a la llei: la fecunditat és la justificació més humana de l'amor.⁴²⁶

Segons Coromines, doncs, Iglésias, com en el cas d'*El Cor del Poble*, altra vegada simplement propugna el triomf de les lleis naturals, no en un sentit literal, d'oposició frontal entre cultura i natura, entre costum i instint, sinó en el sentit de gestió de les emocions i dels sentiments d'acord amb una condició molt més simple i primària, molt més humana: la fidelitat a l'amor. I és que, de fet, en l'obra, en cap moment no es produeix una conversió real i conscient de Ramona, que va constantment a remolc dels plantejaments de Sebastià i de Mateu, sinó que assistim a un autèntic duel amorós, un

⁴²⁵Vegeu Litvak, Lily: *Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, p. 326.

⁴²⁶Coromines, Pere: "Xènies abans d'una representació de *Fructidor*", p. 1530-1531.

duel de potencialitats, entre les dues figures masculines, al marge de qualsevol altra consideració moral o intel·lectual, un duel de força bruta:

Sebastià: Mai! Primer la mataré! (*se tira damunt d'en Mateu, logrant arrancar-li la Ramona dels braços*).

Mateu: Per força, doncs!

Sebastià: Mai!

Mateu: Sí!... (*se treu un punyal i va per fer a n'en Sebastià. La Ramona llença un crit esgarrifós; en Sebastià logra anar llest i desarma an en Mateu. Després d'una terrible lluita, en Sebastià i en Mateu cauen a terra prop d'ont haurà caigut el punyal, quedant en Sebastià al damunt d'en Mateu*).

Sebastià: Mai, mai serà teva!

Ramona: Mateu, per caritat!

Sebastià: Per força!⁴²⁷

Deixem de banda, de moment, Iglésias. Un altre exemple d'heroi popular el trobem a *Lluita social* (1903), obra ja comentada de Castellet, Alemany i Forga. Salvi, antic majordom de la fàbrica de don Joan Alsina, festeja Claudina, filla d'un altre ric fabricant, a qui Alsina també pretén. Alsina enganya Claudina fent-li creure que Salvi, aleshores exiliat a Londres per motius laborals, ha mort. D'aquesta manera, aconsegueix fer-la retre i s'hi casa. A l'acte següent, Salvi torna de Londres, s'assabenta de la notícia i intenta recuperar la seva estimada. Altra vegada, el conflicte amorós se superposa a un conflicte laboral: esclata una vaga a la fàbrica d'Alsina. Salvi, en aquest cas, no és un individu que es pugui recolzar en el seu entorn immediat. Bona part dels antics companys han abandonat l'opció reformista i cooperativista que ell defensava i defensen un difós populisme de dialèctica grandiloqüent i regust lerrouxista. Per tant, Salvi es troba sol entre dos mars. Ell, tot i haver ocupat un càrrec de l'aristocràcia

⁴²⁷Iglésias, Ignasi: *Fructidor*, p. 174-175.

obrera,⁴²⁸ no defensa el despotisme patronal ni, molt menys, la pèrfida actitud d'Alsina, que ha actuat a traïció i amb deslleialtat. Però tampoc no pot defensar els postulats dels obrers, fanatitzats i sense un horitzó de futur clar. Així doncs, Salvi és un heroi isolat dins el seu propi ambient, sense suports. En aquest sentit, això l'apropa al model de l'heroi ibsenià, que veurem tot seguit. Però Salvi és, sobretot, un heroi moderat, que confia en el poder de la paraula i en el manteniment d'uns principis civilitzats, sense l'ús de la violència. Així doncs, la seva aproximació a Claudina, no és física, sinó que es produeix des de la distància, per correspondència. Salvi no entra en disputa directa amb Alsina. Simplement reapareix en el just moment en què aquest és assassinat pels treballadors en vaga. Per tant, en aquest sentit, Salvi esdevé una mena d'heroi "passiu" que es limita a ser en el lloc adequat en el moment adequat sense passar a l'acció, sinó tot el contrari: l'acció precedeix les seves passes. Al mateix temps, és presentat com un exemple de treballador responsable, tolerant, però que defensa la cooperació interclassista i el gradualisme, en un món on aquesta sembla de cada vegada més difícil aquesta posició per la polarització i intensificació del conflicte social.

Un model semblant el trobem a l'obra *Helena* (1900), de Francesc Figueras i Ribot.⁴²⁹ Jordi, el protagonista, altra vegada és el majordom d'una fàbrica, la de don Magí. Al seu torn, està enamorat de la filla d'aquest, Helena, que el correspon. Quan don Magí ho descobreix, tot i la llarga nòmina de serveis prestats i el seu caràcter afable i treballador, Jordi és acomiadat. Jordi, com Salvi, esdevé una figura a mig camí entre els treballadors i l'amo, no només per la seva posició laboral, sinó, sobretot, per les seves conviccions polítiques. Jordi es troba entre el despotisme patronal i les postures classistes i rígides dels treballadors.⁴³⁰ A més, en el seu cas, compta amb un altre

⁴²⁸Els majordoms i els contramestres complien dins la fàbrica una funció disciplinària. Eren els encarregats de vigilar l'ordre dins d'una secció o d'un establiment i, al mateix temps, eren els representants de l'autoritat del fabricant. A més, els contramestres també havien de tenir un cert coneixement pràctic de l'ofici, per tal de resoldre problemes mecànics o organitzar la producció davant qualsevol contratemps. Així mateix, el paper d'ambdós, també tenia una dimensió moral, més enllà de l'estricta control de l'ordre i de l'activitat, que es concretava en el seguiment i compliment d'un sistema de valors moltes vegades d'origen consuetudinari. Vegeu Enrech, Carles: *Indústria i ofici. Conflicte social i jerarquies obreres en la Catalunya tèxtil (1881-1923)*, p. 97-98.

⁴²⁹Aquest autor és més conegut per la seva faceta com a autor còmic, generalment de comèdies de costums burgesos com *Lo marit de la difunta* (1895) o *Les espartanyes de ca'n Titus* (1898), però en aquesta obra manuscrita i no editada, localitzada en el fons del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre, fa una incursió en el conflicte social. L'obra, a més, també està signada per un tal Ramon Salabert i hi consta, com a primer títol original, *Sang nova*.

⁴³⁰Tant l'exemple de Jordi com el de Salvi encaixen perfectament en el perfil d'allò que Evelyne Ricci ha anomenat "el personatge conciliador", un personatge carregat de valors positius, a mig camí entre patrons i obrers i que té com a principal missió mitigar la tensió classista i aportar una visió ponderada o

handicap: ell és fill d'un dels líders populars que han protagonitzat les reivindicacions dels treballadors. El seu pare, de fet, no beneeix les aspiracions sentimentals del fill perquè són amb una burgesa, tot i que finalment ho accepta, a diferència de don Magí, que manté la seva obstinada resolució fins al final. Jordi, però, aconsegueix sobreposar-se als impediments i acaba guanyant l'amor de la noia. Gràcies a quins elements? En aquest cas, gràcies a l'ascens social i d'estatus que assoleix el protagonista. Jordi aconsegueix feina de majordom en una gran fàbrica lionesa. Paral·lelament, don Magí s'arruïna i es abandonat pels de la seva pròpia classe. És en aquesta inversió de les condicions materials, hi trobem una forta càrrega moral. Mentre l'obstinació de don Magí, la seva ceguesa i el seu orgull el condemnen a la misèria, en canvi, a Jordi, les seves virtuts li permeten fer-se un lloc al món, tot i el seu origen humil. És, per tant, gràcies a l'estudi, a la intel·ligència i a la perseverança que ha pogut assolir les seves aspiracions: heus aquí la moralitat.

Per no sobrecarregar el relat amb més exemples, deixarem aquí la nòmina d'herois populars. Però com ja hem anat esmentant, no podem parlar d'herois sense fer una referència més o menys extensa a un model heroic que es perfila i es popularitza precisament en aquest període: ens referim al model de l'heroi ibsenià.⁴³¹ Aquest model es convertirà en un lloc comú, gairebé en una moda, com l'epítet ibsenià, en general, per

“independent”, respecte els dos sectors en disputa: “Como éstas, son muchas las obras en incluir al personaje del conciliador, que sirve de intermedio –tipográfico y social– entre los grupos enfrentados. Instruido y buen orador, su función es clara: amenaza a los pudientes y alecciona a los obreros, cuya condición intenta mejorar. Representante del autor y salvador de la clase obrera, hace de la razón y de la retórica los instrumentos de su emancipación”. Vegeu Ricci, Evelyne: “Teatro de la miseria y miseria del teatro” dins Salaün, Serge; Ricci, Evelyne i Salgues, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 87.

⁴³¹Els atributs d'aquest heroi, que nosaltres hem anomenat ibsenià, en conjunt, són els mateixos que els que defineixen l'artista de la fi de segle. Damià Pons, a partir de l'anàlisi d'alguns dels textos periodístics de Joan Torrendell, ha establert una categorització que recull alguns dels elements que ja hem exposat, probablement extensible a tots els exemples seleccionats. Segons Pons, l'artista i el transformador social comparteixen inquietuds i necessitats i és en la síntesi d'aquests dos pols en què es troba una de les essències regeneracionistes: “Llegint l'antologia de citacions precedents [de Torrendell] se'ns va configurant un retrat de l'artista paradigmàtic del Modernisme i, en definitiva, de la fi de segle. Els seus trets més essencials serien els següents: fortalesa de caràcter, voluntat de lluita, entusiasme, esperit rebel, menyspreu dels convencionalismes i de l'opinió de les majories, sinceritat i individualisme, afany de singularitzar-se i rebuig de qualsevol mena de gregarisme, messianisme, desig d'avançar-se als propis temps i d'obrir nous camins a la humanitat, exercint el paper de constructors de les realitats futures... És evident que ens trobam davant el tipus d'heroi modelat per Carlyle, Nietzsche i Ibsen: un home/dona fort que, contra tota mena de prejudicis socials i d'adversitats, treballa i lluita, solitàriament, per a la realització d'un ideal. Ara bé, tan heroi serà l'artista que lluita en el camp de les arts i de les lletres, com qualsevol persona que batalli per a introduir idees noves que representin una transformació de la societat”. Pons, Damià: “Introducció” dins Torrendell, Joan: *Els encarrilats*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, p. 53.

a molts artistes i literats del tombant de segle. Sense voler entrar de ple en l'anàlisi i la descripció de la seva recepció, popularització i difusió, en la qual hi contribuïren noms tan diferents com Josep Yxart, Pere Coromines, Adrià Gual o Felip Cortiella, intentarem resseguir les característiques generals d'aquest perfil i a través de quins models es manifesta. De fet, el model d'heroi ibsenià, si l'entendem, no només com una importació, sinó també com una evolució dels propis models autòctons, no deixa de ser una evolució o una variant del model d'heroi popular. Aquest nou model d'heroi, en general, actua com a catalitzador d'una nova onada civilitzadora, que pretén superar els estrets marges de la il·lustració i del primer positivisme, tot ampliant-lo i multiplicant-lo en continguts i en canals. És per això que els binomis conceptuals més recurrents en aquest sentit són els de cultura *versus* incultura, racionalitat *versus* irracionalitat, autonomia *versus* dependència o tradició *versus* modernitat, binomis que representen el xoc entre la vella societat, generalment circumscrita al món rural i al sector primari, amb els seus atributs pertinents (caciquil, conservadora, supersticiosa, ignorant, etc.) i la nova societat, d'origen urbà i industrial. L'heroi ibsenià aporta més ciència, més llum, però també més voluntat, més perseverança, més ambició i, en conseqüència, una dialèctica demolidora i precisa. No endebades, l'heroi ibsenià, a diferència de l'heroi popular, és un personatge altament qualificat, un petit burgès o un professional liberal, membre de les emergents classes mitjanes. Tot i que aquest perfil no té una clara correspondència amb la identitat obrera, sí que podem afirmar que existeix en el seu discurs una apologia clara en favor de l'autonomia personal, de la llibertat de pensament i d'expressió i de la ruptura de les convencions socials, tot tenyit alhora d'una certa pàtina socialitzant. Així doncs, es defineix també per la seva voluntat emancipadora, sobre persones o col·lectius, no sempre ben entesa, ja que sovint es troba amb la incomprensió o l'oposició d'aquells mateixos a qui ha volgut auxiliar. Finalment, cal afegir que l'heroi és un personatge generalment solitari, per definició i per necessitat.⁴³² Per definició, perquè porta fins a les darreres conseqüències el principi d'independència, encara que això signifiqui l'aïllament, la marginació i posi en perill la pròpia vida; per necessitat, perquè la manca d'afinitats en el seu entorn i la manca de suports tàcits el situen en un

⁴³²Com bé diu Xavier Fàbregas: "El jo que Ibsen defensa és, però, un jo introvertit, un jo que ha heretat, segons ha estat assenyalat, algunes de les complexitats psicològiques i de les temences de Sören Kierkegaard [...] Aquesta actitud suposa un atac a les relacions entre els homes tal com les estableix la societat moderna; per a preservar la seva solitud l'home no pot renunciar a la societat però abans haurà de reestructurar tot el sistema de les relacions amb altri, això és, dur a cap una revolució capaç de somoure des de la seva base la societat constituïda". Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, p. 181-182.

posició fràgil i vulnerable. Finalment, també cal dir que l'heroi ibsenià, en certa manera, participa tant de la creació com de la resolució del conflicte, i si no hi participa en origen, se n'apropia, en el sentit que “patrimonialitza” una problemàtica externa, ja sigui social, familiar o individual.

Un primer exemple d'heroi de perfil ibsenià és el que planteja Joan Puig i Ferrer a una de les seves obres primerenques, *Arrels mortes* (1906). Claudi, que ha fet carrera de farmacèutic a ciutat, retorna al seu poble natal amb la vocació de projectar els seus ideals regeneradors en un terreny que creu propici. La seva mare, preocupada per l'actitud del fill, ja l'adverteix, des d'un bon principi, del profund desengany que li espera si persisteix en la seva ambició:

Virgínia: Ara em preocupa una altra cosa...

Claudi: Quina?

Virgínia: El caràcter atrevit i despreocupat que has pres a Barcelona. Això, aquí al poble, em causarà molts sofriments.⁴³³

En aquest cas, la situació que esperoneja Claudi a passar a l'acció és la de Rosalia, un antic amor que les circumstàncies de la vida l'han convertida en mare soltera i que, per aquest motiu, ha de patir el blasme i la pressió social del poble. Claudi, es posiciona al seu favor i vol redimir-la, per la qual cosa pren la determinació de casar-s'hi, en contra de l'opinió de la seva família. Claudi es troba desemparat, sense cap suport. El seu tiet, Josep, veu amb simpatia el coratge i les bones intencions del seu nebot, però evita prendre cartes en l'assumpte i, fins i tot, l'aconsella que ho deixi córrer. Josep sap perfectament quins límits es poden traspasar i quins no, que al poble “la consciència pública absoldrà a un assassí, però no a una noia caiguda”⁴³⁴ i que “davant de la realitat moren les idees nobles i les belles teories...”⁴³⁵ Molt més clar és encara Abdon, antic company de joventut de Claudi, en qui, en un principi, creu que podrà trobar suport i comprensió. Però prest comprova que Abdon ha abdicat dels seus ideals de jovenívols per tal de poder sobreviure còmodament en l'ambient de la ruralia. Abdon s'ha transformat en un cínic i un hipòcrita que viu d'esquena a la societat i que, tot i que

⁴³³ Puig i Ferrer, Joan: *Arrels mortes*, Impremta de Joaquim Horta, Barcelona, 1906, p. 18.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 118.

detesta l'actitud i el model de vida dels seus conciutadans, en el fons, l'accepta resignadament, sense objeccions. Adbon desplega una dialèctica prepotent i elitista que també inclou l'àmbit polític. Enfront de la voluntat de Claudi de fundar "una associació lliure, sense cap ideal polític, ab l'únic fi de desvetllar la consciència popular",⁴³⁶ Adbon, per la seva banda, li ofereix un càrrec en una nova societat republicana que té per objectiu "reunir-nos els joves de certes cases en un local propi, lluny de la pobrissalla...".⁴³⁷ Claudi, amb aquesta iniciativa, se situa exactament en la mateixa línia que segueixen, com veurem tot seguit, Lluís d'*El mestre nou* (1903) o Guillem d'*Els encarrilats* (1901). Tots aquests personatges, forjats amb el mateix patró, volen propiciar el desvetllament social a través de la cultura i de la instrucció, això sí, des d'una perspectiva apartidista, que no vol dir en cap cas apolítica.. Tanmateix, Claudi, tot i la seva perseverança, és un heroi que veu frustrat el seu determini, ja que és incapaç de portar fins al final les conseqüències dels seus actes. Claudi fracassa perquè vol traslladar a l'àmbit de les emocions una decisió racional, de principis. Finalment, però, el pes de l'evidència frustra l'acte heroic. Rosalia i Claudi no es casen perquè ella descobreix que res no sustenta la unió: simplement és fruit d'una voluntat obstinada, infantil, si és vol, però no respon a unes motivacions reals, fefaents. Fruit d'aquest desengany, Claudi decideix fugir per començar una vida nova, lluny del poble.

Com hem dit, aquesta línia dibuixada per Puig i Ferrer, la del desvetllament social a través de la intervenció decidida de l'heroi a partir d'un agent civilitzador, ja apareix en algunes obres immediatament anteriors i posteriors, que segueixen patrons semblants. En primer lloc, ens referim a *El mestre nou* (1903), de Pous i Pagès. En aquest cas, el protagonista, Lluís, un mestre de comarques, davant l'oposició frontal de les forces vives del poble a la reobertura de l'escola pública, decideix fundar un casino per aglutinar els treballadors opositors al despotisme caciquista. En aquesta obra, com en la següent, el conflicte de fons, no és individual, sinó col·lectiu. La falta o injustícia motriu de l'acte heroic, no es concreta en un sol individu, sinó que en participa tota la col·lectivitat.⁴³⁸ Tot i els possibles matisos, allò que s'estableix és la clàssica oposició

⁴³⁶*Ibid.*, p. 55.

⁴³⁷*Ibid.*, p. 127.

⁴³⁸En relació amb aquesta diversitat de naturaleses del conflicte, Marisa Siguan afirma: "Otro esquema forma, apto para plantear problemas más ampliamente sociales, sería el que Ibsen propone en *Un enemigo del pueblo*: se centra en la figura de un héroe positivo y fuerte en lucha contra la sociedad, contra sus representantes reaccionarios. Este esquema es más susceptible de plantear problemas sociales de explotación, incluso movimientos de masas sobre la escena [...] Pero este esquema de teatro de denuncia, notablemente simple en la construcción de personajes, se puede emplear también en círculos reducidos,

entre opressors i oprimits. Lluís actua com a guia dels camperols incultes, als quals dota de criteri i d'armes dialèctiques per tal de defensar-se de l'opressió i del classisme cultural, però la principal missió que té reservada aquest personatge és la del propi sacrifici individual en pro del bé col·lectiu. Lluís és assassinat a traïció pels seus detractors quan es presenta a una trobada per tal de sol·licitar la reconciliació d'ambdues parts. Però és precisament aquesta mort la que obre la porta a la redempció definitiva per tal que el poble faci definitivament justícia.⁴³⁹ En una altra obra de Pous i Pagès una mica posterior, *Els visionaris* (1909), se segueix el mateix esquema, amb algunes variacions. Salvador, un eminent advocat provinent de la ciutat, va a parar a una vila industrial on entra en contacte amb l'obrerisme local. Salvador decideix concentrar tots els seus esforços en la lluita política i, per això, deixa desatesa la seva vida personal, tant pel que fa al seu futur professional com, sobretot, pel que fa al seu matrimoni. Així doncs, la dona, una burgesa de fermes conviccions catòliques que desaprova la vena obrerista del marit, progressivament se'n distancia, fins que decideix abandonar-lo si no renuncia a les seves idees. Aquest senzill esquema ens mostra, en aquest cas, un doble conflicte, individual i social, que actua seguint la teoria dels vasos comunicants. Així doncs, en aquest cas, el sacrifici de Salvador, la seva aportació heroica, passa per perdre el seu bé més preuat, la dona i els fills, en pro d'un altre bé preuat i igualment intangible, com és la instrucció i redempció de les classes treballadores. Més o menys, a grans trets, es repeteix el mateix esquema a *Els encarrilats* (1901), primer drama català estrenat del regeneracionista mallorquí Joan Torrendell i, segurament, un dels primers que dibuixa amb la màxima claredat els atributs del drama d'inspiració ibseniana. En aquest cas, el plantejament inicial és idèntic al d'*Arrels mortes*. O més ben dit, per les dates, el d'*Arrels mortes* s'inspira clarament en aquest: Guillem, doctor en medecina, un altre professional liberal, acaba de tornar al poble de Montblau, un "poble del pla de Catalunya, de 12 a 14.000

familiars, a partir de un efecto más de denuncia directa que de construcción de una drama interno, a partir de una perspectiva más militante, por decirlo de alguna manera". Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 227.

⁴³⁹En aquest esquema sacrificial, juntament amb el d'*Els encarrilats*, que no deixa de ser la inversió, l'anvers, del mateix (el sacrifici està en l'acte de l'assassinat, no en la pròpia mort), es deixen sentir els ecos d'allò que René Girard ha anomenat en termes antropològics el mite del boc expiatori. A diferència de la teoria de l'autor francès, però, en aquests casos, ens trobem que la dialèctica entre poder i multitud, no es resol, en cas de crisi (de model econòmic, de qüestionament de jerarquies, etc.), amb un sacrifici (el cas paradigmàtic de Jesús), que serveixi per tal de recuperar la cohesió social perduda després de la crisi, ans tot el contrari. El sacrifici, en aquests casos, serveix precisament per precipitar la ruptura, el canvi que ja s'anticipa. Vegeu Girard, René: *El chivo expiatorio*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 150-166.

habitants⁴⁴⁰, després d’haver-se format a la ciutat. I hi torna amb una intenció ben clara: la creació d’un centre de lectura per fomentar la cultura popular.⁴⁴¹ Els paral·lelismes són tan evidents que, fins i tot, es reproduïxen les preocupacions i preocupacions inicials de la mare enfront dels seus propòsits:

Anna: Al meu fill no cal que li ompliu el cap de grills ni que el tragueu al carrer. Massa que l’he tingut fora de casa i bon gènit ha posat l’home per aquests mons de Déu lluitant amb tota mena de gentussa per a que, ara que pot descansar un poc, segueixi igual vidota per coses que no li van ni li vénen!⁴⁴²

Altra vegada però, l’heroi, com en *El mestre nou*, topa amb l’oposició dels poders fàctics, concretament amb Pere Anton, cacic del poble, tot i la bona predisposició inicial d’altres forces vives, com el capellà, el mestre d’escola o el director del periòdic local, entre d’altres. Guillem es resisteix, per una banda, a subordinar el seu projecte a les directrius del cacic⁴⁴³ i, per una altra, a desistir. És per això que cerca l’empara dels que podrien ser els seus aliats naturals, els del Centre Obrer, però aquests també li fallen, per la pressió del cacic, que aconsegueix desfer l’aliança satisfent algunes demandes dels treballadors. Així doncs, l’estratègia de Pere Anton es concreta i, finalment, s’evidencia que Guillem ha romàs sol. És per això que Guillem aposta per la solució més radical: matar el cacic. Havent assumit que el poble actua gregàriament i és incapaç de rebel·lar-se en contra del tirà que l’oprimeix, Guillem tria l’única via possible, al marge del

⁴⁴⁰Torrendell, Joan: *Els encarrilats*, Tipografia L’Avenç, Barcelona, 1901, p. 7.

⁴⁴¹L’exaltació del valor de la instrucció popular com a eina emancipadora, va ser alabada per Emili Tintorer en ressenyar l’obra en motiu de la seva estrena: “En *Els encarrilats* la lluyta s’entaula francament entre'l cacich y en Guillem al pretendre aquest ilustrar al poble. Ell comprén que'l gran mal dels montblauenchs es la falta de cultura. Iluminém el seu esperit, ensenyémlos á pensar, instruhimlos, eduquemlos, y acabarán per adquirir conciencia de que son homes y no bestias, de que tenen dret á caminar sols y no portats per las regnas. Y ab aixó desapareixerán las supersticions, las rutinas y'ls prejudicis, ab aixó enlayrarém el seu esperit, qu'ovirará ideals nous avans desconeguts, y al mateix temps els hi farem més fácil la vida y més útil el treball, tant més productiu quant més ilustrats siguin. Per aixó imagina en Guillem fundar un centre de lectura, perque la ilustració es la base del progrés y del benestar”. Tintorer, Emili: “Els encarrilats”, *Juventut*, núm. 64, 02-V-1901.

⁴⁴²Torrendell, Joan: *Els encarrilats*, p. 11.

⁴⁴³Inicialment, Pere Anton, en una actitud paternalista, es mostra receptiu a la proposta de Guillem, perquè creu que es pot domesticar i canalitzar a través dels “mitjans oficials”. Però és la determinació del jove en favor de la seva independència allò que aixeca l’alarma i desferma les sospites del cacic, les quals Guillem no dubta en corroborar: “El dia que em senti lacaio, trucaré a la porta del seu castell. Avui per avui, sóc jo. No vull clavar-me a la roca, com el musclo a la quilla del vaixell que el duu a on ell va. La vida lliure em reclama i em subleva tota respiració artificial”. Torrendell, Joan: *Els encarrilats*, p. 38-39.

reconeixement de la pròpia derrota. I ho fa, en certa manera, com Lluís d'*El mestre nou*, amb una voluntat sacrificial, al mateix temps que messiànica.⁴⁴⁴

Un altre cas d'heroi d'inspiració ibseniana, en aquest cas, *sui generis* i *avant la lettre*, és el que perfila el polièdric i polifacètic Pompeu Gener a *Els senyors de paper!* (1902).⁴⁴⁵ El protagonista, August, és un home honest i astut, antic pretendent d'Otília, filla d'un riquíssim banquer barceloní, don Mariano. August torna a la ciutat després d'haver voltat per tota Europa en un viatge de formació i descobreix que Otília ha canviat i s'ha convertit en una noia capritxosa i altiva que el rebutja per ser un *declassé*. La noia, a més, està promesa amb un aristòcrata del qual només en pretén el títol. August, un individu carregat de consciència i de principis, es troba encerclat enmig de la burgesia financera barcelonina, frívola i hipòcrita, que li fa el buit per la seva condició social i moral:

Don Mariano: Ja veig que sempre seràs un tarambana. Sempre amb el cap ple de romanços, mai arribaràs a tenir cap posició.

August: (*un xic picat*) Escolti, don Mariano, i què entén vostè per tenir una bona posició?

Don Mariano: Home! Ara sí que m'has agradat... Tenir una posició és... és... arribar a fer un capital.

August: És dir, tenir diners?

⁴⁴⁴Com bé assenyala Damià Pons, aquesta solució extrema també la podem relacionar amb l'onada d'atemptats perpetrada per l'anarquisme més dinamiter i individualista a les darreries del XIX. Vegeu Pons, Damià: "Introducció", p. 67.

⁴⁴⁵*Senyors de paper!* havia estat estrenada deu anys enrere, el 22 d'abril de 1892, al Teatre Novetats, en una versió conjunta amb Luis Ruiz Contreras i havia aixecat molta polseguera entre els sectors benpensants de la societat barcelonina. Si tenim en compte aquesta cronologia tan primerenca, prèvia, fins i tot, a la data que generalment es dóna com a tret de sortida de la difusió de l'obra d'Ibsen a casa nostra, el 1893, justifica aquesta condició "*avant la lettre*". La versió impresa, tanmateix, que és la que hem pres com a referència, és fruit d'una reescriptura posterior amb motiu de la reestrena de l'obra al Romea el 14 de desembre de 1901. Durant aquest període, segurament (el fet de no comptar amb la primera versió no ens ho permet contrastar-ho), Gener hi hauria pogut introduir alguns canvis notables pel que fa a la construcció dels personatges. De fet, Gener, al pròleg de l'obra ja anuncia que "Aquest drama que avuy donem á la estampa es una refundició del que fou estrenat en el mes d'abril de 1892 en el teatre de *Novetats* en una forma bastant diferenta de l'actual". Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, p. 2.

Don Mariano: És clar!⁴⁴⁶

Ara bé, August decideix acceptar l'envit i jugar a la borsa, però no per fer diners, sinó per demostrar la seva vàlua i guanyar una posició que fins ara li havia estat negada per mitjà de l'estudi.⁴⁴⁷ Les tornes canvien i en el següent acte veiem que mentre August fa una fortuna, don Mariano s'arruïna i s'acaba suïcidant. Així doncs, August, passa de ser repudiat per la família, a ser-ne el protector, assumint els deutes que ha deixat don Mariano, acollint Otília, mal casada amb un cràpula i, aconseguint, al final, l'anul·lació del seu matrimoni. En tot aquest procés, August es consagra com a màxim exemple de l'heroi racional.⁴⁴⁸ No lluita en contra del sistema corromput, sinó que s'hi adapta i se n'aprofita. En aquest sentit, la seva filiació ibseniana trontolla, tot i que Gener la defensa en el pròleg de l'obra.⁴⁴⁹ Igualment, August tampoc no es rebel·la contra la inacció dels personatges que l'envolten. Simplement, deixa que l'esdevenidor els situï en el lloc adequat, que madurin al seu propi ritme. De fet, August està a punt de renunciar a l'amor d'Otília per aquest compromís ferm amb la rectitud, la prudència i la racionalitat. Només en el desenllaç final s'obre una porta al trencament del marc legal i social. Així, de la mateixa manera que a *Arrels* mortes, la racionalitat no pot vèncer el no-amor, en aquest cas, la racionalitat tampoc no pot vèncer l'amor. És per això que, tot i els recels inicials d'August a consumir el seu amor per mantenir intacta l'honra i la reputació d'Otília, finalment, els dos decideixen fugir del país per poder-se unir, ja que les lleis espanyoles no permeten a una dona divorciada tornar-se a casar. No és fins a les

⁴⁴⁶Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, p. 83.

⁴⁴⁷En aquest sentit, Gener vol posar de relleu el menyspreu d'una part de la burgesia, la que es dedicava a l'economia especulativa, cap al saber, la ciència i el coneixement, en general. Gener, sense pèls a la llengua, declara: "En nostra obra no ataquém més que'ls diners mal guanyats, el capital robat, la millionada opresora, la fortuna insolent que rebaixa als demés, qu'explota i expropia, y fa morir de miseria als millors, y encara per sarcasme vol passar plassa d'intel·ligència, tractant de bojería a la intel·ligència verdadera". Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, p. 12.

⁴⁴⁸L'obra, en certa manera, resta abocada a demostrar la superioritat intel·lectual i moral d'August, sense cap altra "ambició" dramàtica. De fet, ben poques coses succeeixen en escena i el diàleg acaba esdevenint totalment secundari, de tal manera que l'obra es converteix en una successió contínua de monòlegs que tenen com a únic objectiu l'exposició d'idees. A més, August, com la resta de personatges, tal com ha assenyalat Marisa Siguan, és totalment pla. Cap d'ells no desenvolupa cap tipus de modificació ni alteració psicològica. En els seus caràcters, són tal com es presenten. Vegeu Siguan, Marisa: *La recepció de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 229-230.

⁴⁴⁹Gener, en referir-se a la construcció dels personatges diu: "Per a lograr aqueix fi hem tingut que crear personatges sintètics, que personifiquessin tendències, que siguessin tipus específics, con han fet Renan, Ibsen, Hauptmann, etc., etc., i com en el Renaixement va fer el gran Shakespeare, personatges que els moderns denominen simbòlics". Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, p. 14-15.

darreres rèpliques en què es concreta aquesta insubordinació envers les convencions humanes:

Otília: Lleis maleïdes! (*petita pausa: reflexiona i com tornant en si, diu:*) Però tu ets un home superior, per què no et sobrepuges a les preocupacions? Què vol dir una llei feta pels homes... una llei que al fi i al cap va ser feta per sancionar l'amor i no per perpetuar la desgràcia... Jo al casar-me... sí... ho confesso... vaig faltar... vaig vendre'm per un miserable pergami... L'orgull m'havia fet perdre la raó. Jo, inconscientment, volia sortir de l'estat vil dels traficants en què vivíem a casa. Jo somiava en un estat noble i vaig pendre un símbol mort, portat per un perdut, en lloc d'un home sobrehumà... Perdona'm! He comès una falta però vull reparar-la [...] Jo vull que la teva llibertat i la meva victòria produeixin un nou ser que sigui un monument, triomf de victòria i d'emancipació [...] El matrimoni no és res, si no és la conjunció de dugues voluntats per produir fills superiors als pares. Si l'antorxa de l'amor no és una llum per il·luminar cap als camins més alts de la vida, val més que s'apagui.

August: Aixís te vull, aixís t'estimo... (*abraçant-la amb entusiasme*). Anem, i amb tu em sento complet i fort per les més altes empreses de la Terra. Anem!⁴⁵⁰

Tots aquests elements converteixen a August en un heroi *sui generis*, apòstol de la racionalitat, capaç d'actuar amb la màxima fredor i amb un control absolut sobre els seus sentiments i emocions.

Finalment, tot reprenent la veta inicial, volem tornar altra vegada a Puig i Ferrer per incloure un darrer exemple, en aquest cas, però, femení, per completar aquesta panoràmica de l'heroi ibsenià que hem anat perfilant. Com hem comentat al principi i, com veurem més endavant, el paper de la dona, en general, en el conjunt d'obres analitzades, resta restringit a un paper subaltern (de suport moral o material) respecte de l'heroi o, en el millor dels casos, a un heroisme consagrat a les virtuts passives. Aquesta descripció xoca frontalment amb l'actitud de l'heroi de perfil ibsenià, que sempre assumeix la iniciativa i les seves accions tenen un caràcter totalment proactiu. És per això que el cas que exposem, juntament amb un o dos més, és un dels pocs exemples d'heroïnes "completes", en el sentit "modern" del terme de tot aquest corpus. Aquest cas, segurament el més conegut i al qual volem dedicar unes línies, és el d'*Aigües*

⁴⁵⁰*Ibid.*, p. 195-196.

encantades. Cecília, una jove estudiant de mestra a ciutat, filla d'un propietari rural, torna al poble dels seus pares durant l'estiu. Ella, una dona formada a redós de la raó i de la ciència, rebutja les supersticions religioses que dominen el poble, afectat per la sequera. És per això que es nega a participar en la processó per demanar aigua, la qual cosa propicia que s'enfronti al poder despòtic de la família, representat per Pere Amat, el seu pare. I és que Cecília no defuig el conflicte, ans l'accepta en una posició dialèctica, sintètica.⁴⁵¹ Paral·lelament, l'arribada d'un foraster que vol aprofitar els recursos hídrics existents en el subsòl per acabar amb la manca d'aigua, desferma l'ira dels poders fàctics locals, que es resisteixen a cedir, en nom de la tradició i de la religió, a les pretensions del foraster. Cecília es posiciona a favor del foraster, amic de la noia, que és qui encarna "el camí dels 'forts' que, enarborats per una il·lusió i per la raó, deixen les 'aigües encantades' i segueixen el corrent de l'ideal".⁴⁵² Però en aquest cas concret, els dos debats d'idees més sucosos que trobem són, per una banda, el que desenvolupa Cecília en relació amb el rol de la feminitat, en el qual l'autor contraposa la pròpia situació de Cecília a la de la seva mare i, per una altra banda, el que s'estableix, en diverses fases, entre Cecília i Vergés, el mestre del poble, en relació amb l'establiment del límit de la fidelitat i de la coherència en relació amb les pròpies idees i ambicions. Pel que fa al debat entre Cecília i la mare, és un dels punts en què millor es perfila el paper heroic de la protagonista. En el fons, el debat que s'estableix és un debat sobre el rol social de la dona, sobre el valor i els fonaments de l'autoritat paterna i sobre el binomi independència *versus* obediència. En aquest sentit, la rebel·lia de la jove, no s'adreça només contra l'immobilisme social i l'acceptació acrítica de la consuetud i dels principis i valors tradicionals, sinó també contra les estructures jeràrquiques i de dominació (control del pensament i de l'opinió, control dels moviments, control de la sexualitat, etc.) que es fonamenten en la pròpia institució familiar. Per contra, la mare, Juliana, és un ésser dèbil, sense voluntat, que es doblega davant la voluntat del seu marit i el pes de la tradició. Per una mena d'amor instintiu, preservador, però, intenta actuar com a medidora entre la filla i el pare, ja que aquest amor supera les barreres intel·lectuals i morals que les separen. Ella, que representa un model de resignació i de renúncies, intenta apropar unes postures irreconciliables, però, tanmateix, és debades:

⁴⁵¹No és estrany doncs, que Cecília arribi a afirmar: "Lo mellor que hi ha al món és la lluita. No puc comprendre que un home enèrgic se contenti aviat de la seva sort. És una cosa que mata tot gran impuls". Puig i Ferrer, Joan: *Aigües encantades*, p. 14.

⁴⁵²Vegeu Foguet, Francesc: "Joan Puig i Ferrer: teatre d'idees i passions (1904-1912)", *Revista de Catalunya*, núm. 182, 2003, p. 78.

Juliana: Filla, el teu pare t'estima molt.

Cecília: Però és un amor que em lliga i em redueix a ser una esclava de totes les seves voluntats. I això no ho vull. Sóc filla vostra, sí, però el meu esperit és ben meu, lliure. Si no em compreneu, respecteu-me o deixeu-me estar a ciutat guanyant-me la vida sola. Què hi faig també aquí? Us faig mal sense volguer i vosaltres me'n feu a mi... El pare està contínuament irritat...

[...]

Juliana: Jo t'estimo, filla.

Amat: Tal com ets, no!⁴⁵³

La rebel·lió definitiva de Cecília arriba en el moment en què comprèn, sotmesa a la pressió social i familiar per haver auxiliat el foraster en el moment en què era atacat pel poble, que tot esforç és inútil i que el seu camí és lluny d'aquest món, en què la dona resta reduïda a un paper decoratiu patrocinat per l'autoritat paterna i eclesial. La ràbia continguda, en aquest moment, és abocada sobre la mare, símbol de la dona sotmesa i submisa, a la qual acusa de complicitat amb els seus propis botxins, en tant que ésser alienat, passiu i invàlid:

Cecília: Vós no sou ningú, no sou res... Com totes les dones! Treballeu en el vostre racó i prou! Sofriu, ploreu per les penes de tots i no podeu canviar res... Us heu deixat matar, enterrar per ells... Els monstres!

Amat: A qui diu monstre?

Mossèn: A ningú. La dona, Cecília, la mare, l'esposa, és feta per l'amor...

Cecília: Mentida! Pel dolor, pel sacrifici estèril... Del seu cor brolla amor per tot i només troba autoritat, passió brutal, domini...

⁴⁵³Puig i Ferrer, Joan: *Aigües encantades*, p. 37-38.

Mossèn: La religió cristiana, catòlica, ha dignificat la dona...

Cecília: No! No! Som esclaves com sempre! Oh! No en parlem més! Tot se revolta dins de mi!⁴⁵⁴

No és estrany que amb afirmacions tan categòriques, la crítica de l'època no només es mostrés confosa pel comportament de l'heroïna, sinó que la tractés “d'antipàtica” i “bisexual”.⁴⁵⁵

Pel que fa al debat que s'estableix entre Cecília i Vergés, té un altre component ben diferent. Puig es val de Vergés per emprar-lo com a contrapunt prudent i ponderat, si es vol, apocat i pusil·lànim, de la protagonista. Ambdós, potencialment, estan en el mateix bàndol, el de la raó i el progrés, són joves i pertanyen a una emergent classe professional i qualificada.⁴⁵⁶ Han estat amics, però una frontera invisible els separa. El mestre ha romàs al poble mentre ella ha anat a fer vida a ciutat, l'un s'ha adaptat al medi i l'altra es rebel·la en contra d'aquest mateix medi:

Cecília: Quan jo pujo de la ciutat i entro en aquesta encontrada, me sembla que una atmosfera que em priva de respirar m'estreny la vida del cor i del pensament. Jo mateixa no m'hi puc sostreure, he de fer esforços per no defallir.⁴⁵⁷

El mestre, per tant, s'ha imbuït de l'ambient rural que el situa en una posició immobilista i, en el fons, còmplice. És emocionalment favorable a la rebel·lió, però, al mateix temps, és incapaç de defensar-la. O, per contra, si ho volem veure des d'una altra perspectiva, ha estat capaç de d'adaptar-se a un ambient hostil, el qual intenta transformar, tot i les severes limitacions, des de dins. Segurament, per aquesta ambivalència i per aquesta contradicció bàsica, ens sembla el personatge més ric i més

⁴⁵⁴*Ibid.*, p. 149. Tanmateix, podem observar com la mare evoluciona de la inconsciència poruga a una consciència inactiva.

⁴⁵⁵Vegeu Foguet, Francesc: “Joan Puig i Ferrer: teatre d'idees i passions (1904-1912)”, p. 78-79.

⁴⁵⁶En aquesta obra, el paper que tenen reservat les emergents classes mitjanes i els professionals liberals en la modernització de les estructures econòmiques i socials i en la culturalització de les masses, és prou evident. Cecília afirma, en aquesta direcció: “Som tota una creuada de joves. Potser tots no tindrem el mateix coratge, però és la nostra obra, de tots... La ignorància és la font de tots els mals, el vostre fanatisme, la vostra misèria, tot és fill de la ignorància. I nosaltres, els joves, ens escamparem pels pobles... metges, mestres, farmacèutics... i la combatrem amb totes les nostres forces. Sigui allà on sigui la combatrem”. Puig i Ferrer, Joan: *Aigües encantades*, p. 40.

⁴⁵⁷*Ibid.*, p. 156.

complex de l'obra.⁴⁵⁸ Aquest mateix esquema es reproduïx de manera molt semblant en els casos ja exposats d'*Arrels mortes*, *Els encarrilats* o *El mestre nou*. En els dos darrers, per exemple, els herois, Guillem i Lluís, respectivament, tampoc no poden comptar amb el suport dels seus aliats potencials i naturals, curiosament un capellà en ambdós casos, perquè tot i el fons virtuós d'aquests sants homes (bondat, il·lustració, generositat) i la seva predisposició cap al proselitisme, han perdut el vigor necessari i els seus principis s'han anat erosionant o, més ben dit, atrofiant, a causa de la coexistència amb la ignorància, el fanatisme i la misèria, moral i física. Cecília, finalment, només pot triar un camí: el de la fugida. I aquesta tria procedeix del ferm convenciment que la seva obra, al poble, no pot continuar. Aquest vigor, aquesta determinació, aquesta defensa de la feminitat autònoma, són potser algunes de les màximes expressions de la reivindicació de la individualitat de la dramaturgia catalana del tombant de segle. I és que, en l'àmbit femení, són molt escadussers els exemples de personatges refractaris a la dominació social i patriarcal i que puguin compartir almenys alguns dels trets heroics de Cecília.⁴⁵⁹

El retrat del “mal obrer”

Si l'heroï, tant el popular com l'ibsenià, són exemples de virtut, troben el seu contrast, la seva rèplica, en els respectius models contraexemplars. En aquest sentit, aquests models contraexemplars, com hem pogut veure, cristal·litzen moltes vegades, per oposició, en propietaris, amos i burgesos. És a dir, en els detentors del capital. Ara bé, aquesta oposició, per evident i recurrent, la majoria de vegades ens condemna a una

⁴⁵⁸Justament, en aquesta mateixa direcció apuntava Joan Maragall, en una lletra adreçada a Puig i Ferrer amb motiu de la primera lectura de l'obra. Literalment diu: “L'únich personatge que'm sembla ben reeixit es en Vergés: aquet sí que sembla portat de la realitat”. Vegeu Garolera, Narcís: “De Joan Maragall a Joan Puig i Ferrer. Vuit cartes inèdites” dins DA: *Estudis de llengua i literatura catalanes XLII, Miscel·lània Giuseppe Tavani, I*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001, p. 83.

⁴⁵⁹Dos possibles exemples els podem trobar a *L'Alosa*, d'Iglésias, i *Els sepulcres blancs*, de Jaume Brossa, obres protagonitzades també per dues dones. Tanmateix, els personatges d'Ester i Sofia, respectivament, per més combatius que resultin, no comparteixen les implicacions socials que pugui arribar a tenir Cecília. Entre altres motius, perquè els seus conflictes respectius se circumscriuen exclusivament a l'àmbit familiar i tenen com a principal motor problemàtiques de tipus sentimental. En el cas d'*Aigües encantades*, en canvi, l'element sentimental es minimitza i aflora el conflicte social i l'exposició de la protagonista a un judici públic. És per això que l'escàndol que organitza Cecília, quan sota la pluja intenta socórrer el foraster, es projecta molt més enllà de l'estricta institució familiar.

versió plana i massa maniquea d'aquests personatges antagonics.⁴⁶⁰ La tradició més obrerista tendeix a representar els burgesos, a l'engròs, com tindrem ocasió de veure en el proper capítol, com a éssers “pèrfids”, “hipòcrites”, “egoistes”, “insensibles”, “colèrics”, “rancorosos”, “perversos” i “explotadors”, entre tota una extensa tirallonga d'adjectius més. Es produeix, doncs, una inversió simbòlica i moral dels termes materials de l'existència. Els burgesos poden controlar el diner i el treball, però no tenen el monopoli sobre la cultura, ni tampoc sobre la moral, ni la individual ni, molt menys encara, la social. Ara bé, aquesta perspectiva, molt i molt recurrent, es combina sovint amb una mirada, segons el nostre parer, molt més profunda, tot i que no tan habitual, que implica una reflexió crítica i unes certes prescripcions i proscripcions cap a l'element treballador. Confrontat a l'exemple del bon obrer, no trobem només l'element burgès, sinó també l'exemple del “mal obrer”.⁴⁶¹ Evidentment, aquest mal obrer, és un obrer que per elements exògens o endògens ha acabat assumint unes pautes morals que són impròpies a la seva pròpia classe i que, per tant, esdevenen reprovables. Rere tot aquest discurs, hi podem entreveure un plantejament ètic més o menys purista, compartit per un ampli espectre de l'obrerisme i de l'esquerra política que defensava aferrissadament valors com la solidaritat, l'estalvi, l'austeritat, el compromís, l'honestedat, l'esforç o el treball, entre molts altres, en contraposició als “valors burgesos”, hipòcrites i degenerats.⁴⁶² Ara bé, rere aquests elements esgarriats, també hi batega una altra idea, molt en la línia de l'optimisme antropològic: aquests individus no són dolents per naturalesa. Com en el cas del protagonista d'*El Morenet*,⁴⁶³ són les circumstàncies socials i el model econòmic allò que els ha convertit en el que són. La

⁴⁶⁰Ricci ho explica en aquestes paraules: “Las intrigas del teatro social consisten en oposiciones dialécticas que aparecen de manera invariable de una obra a otra. Más que individuos, los personajes son representantes de una clase, con los rasgos propios del grupo social al que pertenecen y que los distinguen de los demás concebidos como enemigos”. Ricci, Evelyne: “Teatro de la miseria y miseria del teatro”, p. 86.

⁴⁶¹De fet, Pere Gabriel ha detectat la coexistència recurrent d'aquests tres elements, per exemple, en la novel·la de fulletó d'Antonio Contreras *Los hijos del trabajo o el corazón de un obrero* (1910) dels personatges de la qual en diu: “Los principales personajes a partir de los que se construye la obra dibujan tres grandes escenarios: el de un mundo obrero honrado y digno; el de un mundo burgués, rico y acomodado, egoísta e hipócrita; y el de un mundo de obreros desclasados inclinados a la marginalidad y la vida fácil.”. Gabriel, Pere: “Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta”, p. 248.

⁴⁶²Vegeu Luis Martín, Francisco de i Arias González, Luis: “‘Mentalidad’ y ‘cultura’ obrera en la España de entresiglos: vindicaciones, planteamientos e incertidumbres historiográficas”, p. 426-427.

⁴⁶³Vegeu pàgina 95.

misèria, la manca d'instrucció i la necessitat, han fet la resta. El mal obrer, doncs, en cap cas ho és "per natura", sinó com a resultat d'un procés d'ingerència i degradació social.

El joc i l'alcoholisme són dos dels elements més habituals en la creació d'aquest model contraexemplar. No entrarem a analitzar detalladament la condemna sistemàtica d'aquestes pràctiques, que desenvoluparem extensament en les pàgines posteriors, sinó que, simplement, ens limitarem a fer un breu repàs pel que fa al model de construcció d'aquests personatges en relació amb aquestes conductes. Alcohòlic i jugador són dues cares d'una mateixa moneda. L'obrer que juga o que beu, és l'obrer que ha perdut els referents i que va, si no aconsegueix redreçar-ho, cap a la perdició, ja sigui la mort, ja sigui la ruïna econòmica i moral. La beguda i el joc tenen la pèrfida virtut de desposseir a l'obrer del poc que té, la paga setmanal, la qual cosa implica deixar-lo sense capacitat d'estalvi i, en conseqüència, de resistència, en cas de conflicte laboral o de pèrdua de la feina. Però l'alcohol i el joc també desposseeixen l'obrer d'un dels seus béns més preuats: la seva integritat moral i, fins i tot, física. Al mateix temps, fomenten l'alienació i li fan malbaratar el poc temps d'oci del qual disposa i l'allunyen de la instrucció i de la vida familiar. Gori (*La santa*) reuneix gairebé tots els defectes del mal obrer: és jugador i bevedor. Però no només això, també maltracta a les dones, porta una vida desordenada i es dedica a viure a costa dels altres, sense que se li hagi conegut mai cap feina:

Gori: Si no jugués, com m'ho faria amb la poca feina que hi ha de l'ofici?

Fèlix: De l'ofici? De quin ofici?

Gori: Del meu, de mosso de magatzem.

Fèlix: On n'has fet?

Gori: Enlloc, però no en fa pocs d'anys que en busco feina.

Fèlix: I sempre has viscut del joc?⁴⁶⁴

⁴⁶⁴Giol, Martí: *La santa*, Impremta de Salvador Bonavia, Barcelona, 1908, p. 22.

Gori, amb la influència que exerceix, amenaça el matrimoni de Fèlix i Rita, dos joves obrers que estan a punt de tenir un fill. Rita és modista, model d'esposa i d'obra estalviadora, mentre que Fèlix, tot i ser un bon noi, és un tabalot fàcilment influenciable. Gori s'aprofita de la seva innocència i bonhomia per portar-lo pel mal camí, de tal manera que els nous vicis sobrevinguts de Fèlix posen en perill l'harmonia i l'economia familiars:

Rita: No hi ha dissabte que no em vinga a casa fent tentines. I els diumenges al dematí se'ls passa copejant aquí i allà. I la tarda al cafè; ara hi és, a deixar-hi els pocs quartos que li queden.

[...]

Rita: El mal és que serem dos... o tres aviat a trobar-ho. I ho haurà perdut ell sol! I, com si no tingués prou desgràcia amb deixar-se dominar pel joc i la beguda, ara ha agafat per company un perdulari mal parlat, sense ofici ni benefici, un cul de cafè que viu amistançat amb unes donotes i les balda a cops, perquè diu que totes les dones són com les bèsties: se les ha de fer creure a garrotades.⁴⁶⁵

Independentment del desenllaç de l'obra, d'un alt component instructiu i alligador, allò que és més destacable, pel que fa als personatges, és la fragilitat amb què es dibuixa la figura de Fèlix. I és que el fet que sigui un obrer jove i inexpert no és casual: és a la joventut quan s'adquireixen els mals hàbits i, precisament, és en aquest moment que s'han de combatre amb més vehemència. L'obra destil·la una tarannà explícitament preventiu i alligador que pretén allunyar el jovent d'aquestes males pràctiques. El mateix esperit detectem a *L'escala del crim*⁴⁶⁶, de Plàcid Vidal, un breu monòleg escrit amb només disset anys. En aquesta obra s'explica de manera esquemàtica els antecedents d'un treballador que està a punt de suïcidar-se. Poc temps enrere, aquest individu era una persona honrat, amb una família i una feina digna. Però, persuadit per un mal company, un lladre, que havia estat acomiadat de la fàbrica per robar, es juga tot el jornal i després, per despit, assassina un jugador que havia fet

⁴⁶⁵*Ibid.*, p. 49.

⁴⁶⁶Magí Sunyer a la seva obra clàssica "Els marginats socials en la literatura del grup modernista de Reus", donava l'obra per perduda. N'hem localitzat un exemplar, que hem pogut consultar, a la Biblioteca de Catalunya procedent del Fons Rull. Vegeu Vidal, Plàcid: *L'escala del crim*, Impremta La Regional, Reus, 1898.

fortuna. El títol de l'obra mateix, ja fa referència a aquesta concatenació de fets, a aquesta escalada que pot precipitar l'obrer a l'abisme i a la criminalitat, si es deixa guiar per les baixes passions i es deixa influir per males companyies. Un altre exemple d'alcohòlic, aquest recalcitrant, és el que apareix a *L'impenitent*. Anton, aparentment, és un bon obrer que es dedica al seu ofici i a la seva família. Però quan arriba el dissabte a la nit no pot resistir la temptació de la beguda, tot i els seus esforços per allunyar-se'n. Qui ho paga directament altra vegada és la família que ha de patir els seus excessos i la seva violència. Anton és conegut per la seva afició a l'aiguardent i per les grans trompes que agafa i els escàndols públics que ocasiona. Per aquest motiu, és un ésser escarnit i vilipendiat per tothom:

Anton: I penso en los escàndols que, estant borratxo, he promogut en cafès i tavernes; en la trencadissa i perjudicis que hi ocasionava; en les baralles i cops de puny que repartia [...] i penso també en les vegades que els serenos i agutzils que, amb prou treballs me podien subjectar, agarrotat com un Cristo, me conduïen a aquells maleïts baixos de la Casa de la Vila, a ont al despertar a l'endemà, me trobava amb aquella reixa que dóna a la plaça, per entre quins barrots les dones i la canalla me contemplaven com fera engabiada, rient i xisclant, i essent la burla de tothom que passava per la plaça, sentint com deien: "Mireu-lo el borratxo! El gat! El farinot!"⁴⁶⁷

L'alcohòlic, doncs, no només es condemna a si mateix i a la seva família, sinó que es condemna socialment, ja que passa a ser tractat com un pària. El cas d'Anton, però, a diferència de l'anterior, és crònic i incurable, i és un fet sobre el qual s'insisteix diverses vegades. De fet, s'insinua de manera bastant oberta que el seu alcoholisme té un component bàsicament hereditari, fet que tractarem posteriorment. En aquest sentit, el personatge no actua com a model didàctic i preventiu, sinó com a model dissuasiu. Precisament per això, per aportar un plus de dramatisme, en un registre proper al naturalisme,⁴⁶⁸ el personatge acaba morint enmig d'uns forts deliris en presència de la

⁴⁶⁷Ramon i Vidales, Ramon: *L'impenitent*, Antoni López Editor, Barcelona, 1906 o post., p. 46.

⁴⁶⁸Ramon i Vidales fins i tot, en la descripció inicial dels personatges, per tal d'insistir en el caràcter crònic de l'alcoholisme que pateix Anton, entre les indicacions de vestuari, n'inclou algunes destinades a l'interpret del personatge: "Tipo bastant ferreny, d'ulls esmortuïts, de mirada ensopida. Vestirà pantalon ratllat, sabates, camisa de pisana sense planxar, amb un mocador per corbata, gec i armilla, aquesta desbotonada, de llana; faixa negra i gorra posada molt sobre els ulls. Enraona una mica embarbossat a causa de l'abús de les begudes alcohòliques". *Ibid.*, p. 6.

dona i el fill, després d'intentar agredir-los. Altres casos d'alcohòlics irreductibles també apareixen a *Gent de vidre*, *Els precaris*⁴⁶⁹ o *L'esclau del vici*.⁴⁷⁰ Són treballadors derrotats per la beguda, sense remordiments, que s'aboquen sense fre a la violència, al robatori o a la mentida i contaminen l'entorn que els envolta. Precisament, aquesta caracterització complementària, ens recorda que el mal obrer no només és el jugador o l'alcohòlic. El mal obrer també és aquell que actua de manera deshonest, que roba o que renega del treball, com Badó (*Calvari amunt*),⁴⁷¹ un pillet que es dedica a captar professionalment, després d'haver fet diversos oficis i decidir viure a costa de "tots aquells que a mi abans m'explotaven"⁴⁷² o Ramon i Sèbio (*Els oposats*), obrers que formaven part de la junta de la cooperativa i, un cop han assumit un cert poder, han deixat de treballar.⁴⁷³ De la mateixa manera, el mal obrer, en general, també s'associa a un cert nihilisme, a un ús gratuït de la violència i a un cert maximalisme revolucionari, com els exemples ja esmentats de Crustó (*Lluita social*)⁴⁷⁴ o de Bieló (*La lletja*)⁴⁷⁵, treballadors que reneguen de les formulacions més gradualistes i reformistes, les que aposten per la formació, la cooperació i l'harmonització social. De fet, no ens ha d'estranyar que aquest discurs moderat i conciliador fos el majoritari, almenys dins la cronologia proposada i fins l'impacte de la Primera Guerra Mundial i la Revolució Russa del 1917, combinada amb la irrupció massiva del peonatge, fets que determinaran l'evolució del model, tot passant del paradigma del "bon obrer" al paradigma del "bon proletari".⁴⁷⁶

Les figures femenines: màrtirs i deshonrades

El paper heroic de la dona, com hem comentat al principi, resta restringit, a grans trets, a l'apologia i a la reivindicació de les virtuts que se li adjudiquen socialment com a gènere en aquest període. La dona no assumeix, tret de les excepcions comentades, un rol proactiu i explícitament heroic, almenys en un sentit homologable a les atribucions

⁴⁶⁹Forga Clarà, Ricard: *Els precaris*, Institut del Teatre, Ms. 733, Barcelona, 1905.

⁴⁷⁰Iglésias, Ignasi: *L'esclau del vici*, Biblioteca de Lo Teatro Regional, Barcelona, 1893.

⁴⁷¹Vegeu pàgina 93.

⁴⁷²Burgas, Josep: *Calvari amunt*, p. 21.

⁴⁷³Vegeu pàgina 122.

⁴⁷⁴Vegeu pàgina 107.

⁴⁷⁵Vegeu pàgina 105.

⁴⁷⁶Vegeu Gabriel, Pere: "Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta", p. 269.

masculines. A la dona se li assigna un espai propi i privatiu, la llar, i una institució per cuidar i salvaguardar, la família. Fora d'aquests àmbits, rarament cobra cap protagonisme.⁴⁷⁷ En conseqüència, les seves virtuts, s'associen a uns espais i a unes pràctiques molt determinades i restringides. Des dels estudis iconogràfics i literaris, en la representació de la dona finisecular resta ben viva l'empremta d'un segle, el XIX, que tendeix a dualitzar la representació de la feminitat a partir de dos extrems: la representació que en podríem dir d'arrel victoriana i simbolista, que exalta valors com la puresa, la fragilitat, la sacralitat o la reclusió domèstica, a l'estil d'una verge pagana o àngel de la llar i, al mateix temps, la representació de la *femme fatale*, que recull els valors de l'erotisme i l'amenaça latent sobre el gènere masculí. Tanmateix, en les obres recollides, el plantejament dels autors, amb matisos, ens situa clarament en la primera via, una concepció originalment burgesa, que es consolida com un lloc comú a partir de les dècades centrals del segle i que tendeix a reivindicar com a elements identitaris principals la maternitat i el matrimoni al mateix temps que anul·la la càrrega corpòria i sexual femenina, reduint-la a una imatge asexualada vinculada a la domesticitat.⁴⁷⁸ Aquest arrelament entre la classe obrera del discurs de la domesticitat implica, a més, la consideració que l'home ha de mantenir la dona i els fills amb el seu treball per tal d'estalviar-los el tràngol de la fàbrica i del treball assalariat.⁴⁷⁹ Aquesta valoració negativa del treball extradomèstic femení, especialment entre les dones casades i mares, només tolerava, com a mal menor, el treball domiciliari, submergit i no regulat.⁴⁸⁰ I és

⁴⁷⁷De la mateixa manera, i no és casual, en aquest mateix període, en la disposició urbanística de les noves ciutats, pel que fa als usos i serveis, es creen nous espais de segregació que restringeixen i dirigeixen la mobilitat i l'oci de la dona. Per exemple, mentre els espais militars, esportius o científics, continuen essent espais privatis masculins, profundament refractaris a la seva presència, s'instauen i normativitzen nous espais específicament dissenyats per a la seva socialització, com la botiga i el mercat, que regulen, tanquen i sistematitzen fórmules de compra-venda i intercanvi tradicionalment més lliures i improvisades. Vegeu Calvo, Francesc: *El moviment obrer i la cultura popular*, p. 75-79.

⁴⁷⁸Vegeu Zavala, Iris M. (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) vol. III, La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)*, Editorial Anthropos - Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1996, p. 32-34.

⁴⁷⁹L'expressió reiterada d'aquesta voluntat, d'aquesta necessitat socialment creada, no significa necessàriament la seva materialització. Com ha demostrat Carles Enrech, fins i tot en els casos dels treballadors més ben qualificats, el seu salari era insuficient per a mantenir un matrimoni amb dos fills. Per tant, l'aportació d'algun dels fills o de la dona era normalment imprescindible. Vegeu Enrech, Carles: *Indústria i ofici. conflicte social i jerarquies obreres en la Catalunya tèxtil (1881-1923)*, p. 317-318.

⁴⁸⁰Això no deixa de ser paradoxal, sobretot si considerem el pes que la mà d'obra femenina i infantil havien tingut, per exemple, en l'arrelament de la indústria tèxtil catalana, de manera que, a mitjan segle XIX, la mà d'obra femenina significava prop del 40% del total de la indústria cotonera. Vegeu Nash, Mary: "Historia e historiografía de las mujeres españolas" dins García de León, María Antonia; García de

aquesta la representació més recurrent que trobem en les dones d'aquesta condició en el conjunt del recull.⁴⁸¹

Les heroïnes populars, per tant, ho són, gràcies a les seves virtuts passives que es concreten en dos models molt genèrics, totalment complementaris, que hem definit com el de “la dona màrtir” i el de “la dona deshonrada”.⁴⁸² La dona màrtir és la dona sotmesa a privacions, prohibicions o vexacions de caràcter públic o privat, a les quals s'enfronta o acata. Aquesta construcció d'una martiriologia femenina pagana, s'alimenta de diverses fonts: circumstàncies relacionades amb la moral sexual, pressions i restriccions relacionades amb la institució familiar i amb l'autoritat paterna i marital, subjecció i submissió a figures contraexemplars, etc. La dona màrtir, no només és subjecte passiu, sinó que també compta amb algunes capacitats o virtuts que fa reluir i explota, això sí, amb una projecció estrictament casolana. Una de les seves virtuts principals és la seva capacitat de resistència, que fàcilment es converteix en abnegació o resignació. La dona, especialment si és mare, ha de suportar qualsevol envit, sigui quin sigui, per salvaguardar la institució familiar. Aquesta sembla que sigui la seva funció bàsica: la capacitat de sacrifici en pro dels altres. Dins d'aquesta capacitat de sacrifici, també hi compten altres virtuts íntimament relacionades, com puguin ser l'estalvi i la condemna del luxe i dels capricis, o d'altres vinculades a la dignitat de la persona, com la netedat, la higiene o la laboriositat. L'obra de Martí Giol, *La santa*, ja des del títol mateix, esdevé una exaltació paradigmàtica d'aquestes virtuts positives. Com ja hem dit, Rita, una jove obrera, veu perillar el futur del seu matrimoni i de la seva futura descendència, a causa dels excessos alcohòlics i ludòpates de Fèlix, el seu espòs, que comprometen l'economia i l'harmonia domèstiques. Rita, però, en previsió de futur, ha anat retirant, tant del seu sou de modista com del de Fèlix, de mica en mica, uns estalvis, que guarda, amagats, per por al mans foradades del seu espòs, rere el quadre de Santa Rita, que presideix casa seva. De fet, en la disposició d'aquesta imatge, hi detectem una explotació conscient d'un joc lingüístic de dobles sentits. De santa ho és tant o més la Rita de carn i ossos que no la representació icònica de la santa catòlica, patrona dels impossibles, que preserva els estalvis. Això s'explicita en el desenllaç de l'obra, que es

Cortázar, Marisa; Ortega, Félix (coords.): *Sociología de las mujeres españolas*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, p. 394-396.

⁴⁸¹Per posar només alguns exemples, Úrsula i Susanna (*Els vells*) apedacen la roba dels seus marits. Madrona (*El Cor del Poble*) sargeix uns mitjons i Rosalia (*Abnegació*) i Rita (*La santa*), fan de cosidora i modista, respectivament.

⁴⁸²De fet, en el fons, la dona deshonrada no deixa de ser una variant de la dona màrtir, amb un fort component de repressió social relacionat amb la conducta i la moral sexual.

precipita quan Fèlix, que arriba begut a casa, en un rampell iconoclasta s'encara contra el quadre de la santa i el vol fer miques. Però el que en surt és un raig de duros que vessa davant les mirades atònites dels assistents. El que s'opera, i aquí Giol és altre cop molt hàbil amb la metàfora, és un miracle, sí, però un miracle laic. Impactat pel fet, Fèlix resta profundament agraït a Rita i promet deixar per sempre més el joc i la beguda:

Madrona: Ni això és un miracle... Ni totes les dones són unes, fill. Aquests diners que han saltat del quadro són els que la teva dona, de cèntim en cèntim, estalviant-s'ho del menjar i regatejant-los dels teus vicis, havia recollit per a que el teu fillet entrés a la vida, si no amb honors de príncep, com hauria ella desitjat, com el fill d'un obrer digne d'haver-lo posat al món.

[...]

Fèlix: Guarda'ls pel nostre fillet com els guardaves, però sense amagar-los mai més, que jo vull veure'ls cada dia per a besar-los i beneir-los i doblar-los, al menos, per quan sigui l'hora... Ara... ara vull que em perdonis! Me perdones?

Rita: No beuràs ni jugaràs mai més?

Fèlix: Mai més! T'ho juro! (*fent-li un petó al front*)

Senyor Josepet: Aquest miracle l'haurà fet Santa Rita!

Fèlix: No, senyor Josepet; l'ha fet (*senyalant a la Rita*) aquesta santa!⁴⁸³

La capacitat d'estalvi i de resistència de Rita són premiades amb la reconciliació de les parts, en una nota melodramàtica. Així, s'exalta la seva rectitud moral, una rectitud sincera i civil, sense caure en la beateria hipòcrita del veí, el senyor Josepet, que treballa en una casa de préstecs.

El cas de Felisa, de *L'impenitent*, també abans esmentat, és semblant, tot i que, en aquesta obra, la dona no aconsegueix el premi desitjat per la seva abnegació. Felisa també és estalviadora, sofrerta i bona mare i, a més, ha de patir els excessos alcohòlics del marit i l'idiotisme hereditari del fill. Tot i que creu sincerament en els esforços

⁴⁸³Giol, Martí: *La santa*, p. 67-70.

d'Anton per abandonar la beguda, l'evidència que la malaltia del seu marit és incurable fa que es replantegi la seva situació i, per tal de protegir el fill i ella mateixa dels abusos i amenaces que pateixen, decideix fugir de casa. Però tot just quan ha pres la determinació i està a punt de marxar, es troba amb Anton que torna begut a casa per enèsima vegada. En descobrir les seves intencions, ell intenta matar-la, però, fruit de l'excés alcohòlic, mor abans de cometre cap més atrocitat.

La dona màrtir també pot ser víctima d'un matrimoni o d'un prometatge no desitjat. En aquest cas, són la seva manca d'independència a l'hora de prendre les seves pròpies decisions i les pressions socials i familiars les que determinen la sanció d'aquestes pràctiques. El món dels sentiments i de les emocions, molt vinculat a la representació de l'ideal femení, és marginat per sistema per l'androcentrisme i les convencions socials. En aquest sentit, alguns autors, especialment Iglésias, intenten fugir de la norma i fer una certa apologia d'aquest món sentimental i emocional, tot i que amb un qüestionament més aviat tebi de la institució familiar i, sobretot, sense arribar a subvertir en cap moment els rols establerts. Iglésias, sobretot en les obres més primerenques, insisteix en la idea que l'amor vertader no pot ser fruit d'un contracte o d'un acord. Aquest fet, per l'autor, sobrepassa fins i tot una institució com la del matrimoni, que resta limitada a una mera sanció legal. Des de la seva perspectiva, per tant, la institució matrimonial no és vàlida si no se sustenta en uns fonaments emocionals reals que neixen d'uns sentiments sincers i independents. Aquesta lògica, en un principi, és força revolucionària, ja que s'apropa als principis de l'amor lliure i és una clara denúncia, entre altres coses, dels matrimonis de conveniència. Ara bé, també és cert que Iglésias no cedeix en cap moment la iniciativa a la dona, que actua com a subjecte merament contemplatiu i que, fins i tot, és capaç de flaquejar davant la iniciativa i la voluntat incorruptibles de l'heroi. Aquest és el cas de Núria, de *La resclosa*, que es mostra dubitativa davant David, un pintor modernista, que pretén deslliurar-la del prometatge que els seus pares han acordat amb un dels hereus més rics de la comarca:

David: No, no. Jo no puc tolerar que se't sacrifiqui i es mercadegi amb les teves gràcies. I tu hi consents perquè no et sents prou forta per a deslliurar-te d'aquest munt de prejudicis que pesa sobre teu.⁴⁸⁴

⁴⁸⁴Iglésias, Ignasi: *La resclosa*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1900, p. 54.

En tot cas, dins aquesta mateixa lògica, la dona pateix la injustícia d'un entorn opressor i repressiu que la vol mantenir lligada contra la seva voluntat a l'autoritat paterna i marital. Una autoritat, tanmateix, poc qüestionada, en el fons. La dona, tot i la crítica envers les convencions socials, no deixa de ser, substancialment, un ésser dependent, incapaç i limitat, que resta a mercè de l'acció salvadora d'un heroi que l'ha de redimir, com en els casos ja esmentats de Sebastià, protagonista de *Fructidor*,⁴⁸⁵ entre les obres d'Iglésias, o de Salvi, de *Lluita social*,⁴⁸⁶ entre la resta.

Al seu torn, si parlem de “dona deshonrada”, ho fem en el sentit restrictiu d'aquella dona que, fruit d'una relació sexual consentida o no, ha tingut un fill sense estar casada o arran d'una relació extramatrimonial. La “dona deshonrada” ens és altra vegada presentada de manera recurrent com a heroïna, precisament, moltes vegades, per la seva condició de víctima, ja sigui a causa de la pròpia pressió social viscuda o a causa de l'engany al qual ha estat sotmesa. Tanmateix, però, aquesta essència heroica resta supeditada a una mirada explícita en relació amb la suposada feblesa, fragilitat i vulnerabilitat inherent al gènere femení. Així doncs, l'heroïcitats, en veure's lligada a aquesta ponderació, es reformula en una complexa amalgama en forma de miralls de dependències.

Dins les múltiples representacions de dones deshonrades, una primera categoria, és la de les dones sotmeses a la pressió i al judici inclement de l'entorn, a causa d'un embaràs que, tot i poder ser desitjat, s'ha produït fora del matrimoni. Noies joves que han de portar l'estigma de ser mares solteres i patir el buit, la indiferència o, en el pitjor dels casos, la persecució de l'entorn social. Aquest és el cas de Rosalia, d'*Arrels mortes*. Rosalia, *stricto sensu*, no és una dona deshonrada, sinó una dona difamada. Esdevé mare soltera en morir el pare de la criatura just abans de casar-se amb ella. Només per aquest fet, el poble li dóna l'esquena i la té per una dona de moral lleugera. Com a conseqüència d'això, Claudi, el seu antic amor de joventut, la vol redimir casant-s'hi, tot i l'oposició de tota la seva família:

Claudi: Sí! Presentar-se amb el cap alt i amb el fill als braços és una confessió en plena llum que la dignificarà als ulls de tothom.

⁴⁸⁵Vegeu pàgina 158.

⁴⁸⁶Vegeu pàgina 160.

Paula: Això goses a dir, tu? Els fills del pecat s'han d'amagar per a evitar l'escàndol. Per això hi ha els hospicis i els asils.⁴⁸⁷

Aquest també és el cas de Roseta, de *Via crucis*, obra altrament titulada *El titellaire*, d'Ignasi Iglésias. La noia ha tingut un fill sense estar casada, però igualment, no ha estat un fruit no desitjat, sinó volgut. Així i tot, el poble decideix fer el buit a la noia, que no es casa. Això comporta tot un conjunt de penalitats pel seu pare, don Josep, mestre d'estudi, que veu com va perdent alumnes fins que és cessat de manera fulminant del seu càrrec per part de l'ajuntament. El motiu no és altre que el comportament reprobable de la noia als ulls de l'autoritat i de la moral pública. Una altra obra d'Iglésias amb un component similar és *Joventut* (1905), obra fruit de la refosa en un sol acte de l'obra anterior *Els primers freds* (1898). Ció ha esdevingut mare soltera essent molt jove, gairebé una adolescent. La noia es nega a revelar la identitat del pare, tot i que reconeix, igualment, que el fill és desitjat, fruit de l'amor. A conseqüència d'aquest fet és expulsada, sense recursos ni aliments, de la masia on treballa, en ple hivern, a causa del seu comportament immoral. L'amo, Cebrià, es mostra inflexible, tot i els precés dels treballadors de la finca, compadits amb la noia, que mostra una candidesa i una serenitat absolutes:

Vicenç: (*acostant-s'hi en veu baixa*) No te'n donaràs vergonya d'anar pel món amb una criatura a braç?

Ció: (*amb naturalitat*) No, que no me'n donaré vergonya.

[...]

Melcior: Però si enlloc te voldran, desgraciada!

Ció: (*amb gran ingenuïtat*) Per què no em voldran?

[...]

Melcior: Fosis casada...

⁴⁸⁷Puig i Ferrer, Joan: *Arrels mortes*, p. 38.

Ciò: Els aucells no es casen pas i bé viuen.⁴⁸⁸

Finalment, abans que sigui abandonada a la seva sort, es descobreix que ha estat el fill de l'amo, Lari, qui l'ha deixada prenyada. Tot i això, Cebrià, en un atac d'ira, decideix fer-los fora a tots dos. No és casual que siguin els missatges, precisament, els únics que sentin compassió per la noia i intentin ajudar-la. Per Iglésias, només el poble treballador, amb la seva bondat natural,⁴⁸⁹ contraposada a la perfídia del ric, pot ser sensible a aquestes qüestions. Igualment, la referència als ocells, vol posar en relleu la virtualitat i arbitrarietat de les convencions humanes i la dimensió artificiosa que poden arribar a adquirir, en contraposició a la condició natural de l'espècie humana. Malgrat aquestes consideracions, Iglésias no ignora que aquesta bondat no és innata i, per això, no s'està de censurar el comportament dels obrers que marginen els sentiments i fan prevaler l'interès i les aparences, en detriment de la sinceritat i de l'amor vertader. Aquest és el cas de *Cor endins*, una obreta en la qual l'autor andreuenc es mostra especialment sancionador. El quadre és molt senzill: uns humils treballadors intenten ocultar l'embaràs i part de la seva filla fadrina per evitar els comentaris del veïnat. Per aconseguir-ho, planifiquen una estratègia per fer veure que afillen un bord que ha estat abandonat al portal de la finca. D'aquesta manera, creuen que evitaran una situació incòmoda i que, a més, comptaran amb el rèdit positiu als ulls de l'entorn per haver fet una bona obra. Tanmateix, després d'haver convocat tots els veïns per escenificar la farsa, s'adonen que la jugada no ha sortit tan bé com s'esperaven i senten el profund remordiment, no només d'haver enganyat els altres, sinó d'haver-se enganyat a si mateixos:

⁴⁸⁸Iglésias, Ignasi: *Juventut*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1905, p. 24-25.

⁴⁸⁹Si per Maragall Iglésias era el "poeta dels humils", per Eugeni d'Ors, era el dramaturg de la bondat. En una glosa de 1906, Xènius reconeix un cert interès pels seus drames, malgrat el sentimentalisme que els domina. I aquest interès prové del sentit de la bondat com a força tràgica, en oposició al pathos, que deplora. La glosa fineix amb aquestes paraules en les quals destaca precisament com a obra paradigmàtica d'aquesta definició, la recentment estrenada *Juventut*: "I noteu com hem vingut a ressentir aquí una de les vibracions de més interès i més... musicals de la consciència moderna, en què la Caritat, sortint de son primitiu amorfisme, és devinguda noció ètica i adhuc jurídica; en què la idea d'un *dever social* s'imposa per primera vegada; en què s'organisa, més encara, se *vertebra*, la Bondat... I és ben bé això lo que dóna significació profunda als drames de l'Iglésias... No parlo precisament de *Les garses*, que em sembla una obra... *freda*; més aviat d'alguna altra com *Juventut*, en què ja aquest singularíssim teatre de Bondat apar arribant a punt de gràcia". Vegeu Ors, Eugeni d': "L'Iglésias i el teatre de la bondat" dins Ors, Eugeni d': *Glosari 1906-1907*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996, p. 28-29.

Josep: (*després d'un llarg silenci, molt aclaparat*) No s'ho han cregut, Margarida!

Margarida: Vols dir?

Josep: No els hem enganyat! Tenen massa malícia.

Margarida: Són dolents!

Josep: També ho hem estat nosaltres!⁴⁹⁰

L'advertència d'Iglésias sembla clara: si les classes treballadores, no es mostren sensibles i solidàries envers aquestes situacions, pot restar en entredit la seva capacitat per construir una moral lliure i independent dels prejudicis clericals i burgesos. Com veurem tot seguit, si les classes treballadores no són capaces de seguir aquest camí, corren el perill de mimetitzar el model ideològic i sentimental dominant. Tanmateix, en totes aquestes obres d'Iglésias entorn el paper i la figura de la dona, hi plana una altra reflexió que acompanya, amb la mateixa o major intensitat, la reflexió inicial: l'ideal femení només s'assoleix amb la maternitat i aquest element condiciona la resta de consideracions.⁴⁹¹ Una maternitat que, perquè sigui completa, s'ha de viure en plenitud. I aquesta plenitud passa per la cura i atenció dels fills, amb tot el que això comporta. Un discurs en certa sintonia amb el de la domesticitat abans esmentat, però que també entronca amb altres valoracions, com la condemna del didatge com a forma d'explotació humana i com a cruel ruptura dels vincles paternofilials.⁴⁹²

Una segona categoria o variant molt estesa d'aquesta fórmula, és la de la treballadora deshonrada per un amo o patró sense escrúpols, que s'aprofita de la seva posició preminent o que enganya la víctima amb falses promeses. La dona es pot veure

⁴⁹⁰Iglésias, Ignasi: *Cor endins*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1907, p. 37.

⁴⁹¹L'obsessió pel tema de la maternitat en Iglésias alguns biògrafs l'han relacionada amb la circumstància personal que el matrimoni Iglésias-Viñas no pogué tenir mai fills. Però al marge d'aquesta lectura circumstancial en clau biogràfica, el que sí que podem constatar és que existeix una recurrència d'aquest tema en tota la seva obra, des de *Fructidor* (1897) fins a *La llar apagada* (1926), la seva darrera obra, passant per *Els conscients* (1898), *El Cor del Poble* (1902) o *L'alosa* (1913).

⁴⁹²Aquesta perspectiva de ben segur estigué influïda per l'obra d'Eugène Brieux *Les remplaçantes* (1901), estrenada a Barcelona en la gira de Susagne Després el 13 de novembre de 1905. Més tard, l'obra fou traduïda al català per Domènec Corominas Prats amb el títol de *Les dides* i fou estrenada al Teatre Novetats el gener de 1909.

empesa a fer aquesta passa, sempre que sigui en contra de la seva voluntat, per les seves pròpies necessitats materials o, fins i tot, a causa d'una coacció o xantatge. Com veurem, aquest argument resulta tan recurrent que s'acabarà convertint en un tòpic teatral de l'època en moltes obres de contingut o regust social. Alhora, aquest argument beu directament de les fonts melodramàtiques, especialment del melodrama més social i de la tradició del fulletó popular romàntic,⁴⁹³ que ja jugava sovint la carta de superposar un esquema d'explotació sexual a un altre d'explotació de classe.⁴⁹⁴ La dona, doncs, o bé és enganyada o actua de manera altruista en pro d'algun parent, amic o familiar malalt o amb dificultats econòmiques. Així doncs, tot i la presumpta falta comesa, la protagonista, als ulls de l'espectador, ha de quedar redimida. Per una banda, perquè les motivacions que la mouen, no són ni el desig libidinos ni l'ambició, sinó l'amor real i sincer o, en tot cas, l'amor al proïsme. I, per una altra banda, perquè no deixa de ser perfilada com un subjecte passiu, innocent i vulnerable, víctima d'un abús de poder o d'una arbitrietat injuriosa.

A *Abnegació*, obra de Florenci Cornet, Rosalia, una mare soltera cria la seva filla de pocs mesos sola en un humil pis obrer. Ella ha estat víctima de la calaverada d'un jove de bona posició, Albert, que es nega a reconèixer la filla fruit de les seves relacions i a casar-ne amb Rosalia. La noia rep la visita del pare d'Albert, el senyor Joan, que sent mala consciència per l'acció del fill i la vol auxiliar. Tot i la seva insistència, Rosalia rebutja qualsevol ajuda econòmica. L'obra, doncs, és un al·legat en favor de la dignitat de la mare soltera, íntegra i treballadora, que rebutja l'almoïna hipòcrita del burgès que vol pal·liar així la falta comesa. Torna a aparèixer altra vegada la idea recurrent del poder embrutidor dels diners, com en el cas, per exemple, d'*El Cor del Poble*.⁴⁹⁵ Rosalia, tot i ser una víctima, no assumeix una actitud victimista, ans al contrari. Defensa amb orgull la seva maternitat i decideix encarar sola el futur, només amb el

⁴⁹³Vegeu Gabriel, Pere: "Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta", p. 265.

⁴⁹⁴Judith Walkowitz ho exemplifica amb aquestes paraules: "Los significados sociales del melodrama respondían asimismo a las expectativas patriarcales y democráticas de su público de masas. En el melodrama doméstico, la fórmula más popular de melodrama, la explotación de clase —ese secreto terrible— se representaba y personalizaba como la explotación sexual de la hija, lo cual era una amenaza para la jerarquía familiar y una infracción de las prerrogativas masculinas en la clase obrera. De ese modo, se combinaba el drama familiar y el drama de clase, representado en el triángulo erótico del villano de clase alta, el héroe pasivo o apenado padre plebeyo, y la heroína pasiva convertida en víctima". Vegeu Walkowitz, Judith R.: *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*, Ediciones Cátedra, 1995, Madrid, p. 178.

⁴⁹⁵Vegeu pàgina 158.

suport del fruit seu propi treball. De fet, el títol no ens enganya i és, precisament, l'actitud recta i resignada de Rosalia l'únic motiu i motor de l'obra. Un cas similar és el de Sarah, de *La gent de l'ordre*, de Jacint Capella.⁴⁹⁶ Sarah és la institutriu d'una acomodada família barcelonina. L'esmentada família representa tots els valors de la gent d'ordre, d'aquí el títol. Són religiosos i conservadors, profundament preocupats pels béns materials i per la preservació de les aparences. En canvi, Sarah és una dona estrangera, independent i il·lustrada, amb inquietuds intel·lectuals i espirituals. Ella és mentora d'Isabel, una ingènua noia, promesa amb Albert, un escalador social. L'obra, en un gir imprevist, ens descobreix que Albert i Sarah han mantingut relacions i que fruit d'aquestes ha quedat prenyada. Ella li demana que faci pública la situació, però Albert pretén mantenir d'amagat la relació amb Sarah i, al mateix temps, casar-se amb Isabel, per la posició que l'enllaç li garanteix. Sarah, desesperada, explica la situació a Leonor, la mare d'Isabel, perquè eviti el casori. Aquesta, però, es limita a intentar subornar-la amb diners, que ella rebutja, perquè calli i no destapi l'escàndol. Altra vegada l'honestedat i la integritat aconsegueixen vèncer el poder hipòcrita del diner:

Leonor: Però vostè amb aquesta confessió es compromet el nom.

Sarah: Quin nom? N'hi ha cap més hermós que el nom de mare?

Leonor: Cregui'm, filla, torni-se'n a París, fugi, jo ja li donaré una bona cantitat per a que no pateixi.

Sarah: (*enfadada*) Què diu? Vaig caure per amor, senyora, i només puc redimir-me que ab amor. Vostès tot ho curen amb diners, i el mal de cor només l'amor el cura! (*transició*) Però ja comprenc que és inútil parlar amb vostè d'aquesta manera, no em comprendrà.⁴⁹⁷

En aquestes dues obres, explícitament no es reconeix cap falta en el comportament de la dona, ja que ambdues s'han mogut seguint els designis de l'amor lliure i sincer. Simplement són víctimes d'un engany que les situa en un posició especialment

⁴⁹⁶Cal fer l'aclariment que sovint la bibliografia ha confós Jacint M. Capella, pare, i Jacint Capella, fill, pel fet que tots dos es donaren a conèixer com a autors literaris en la mateixa dècada, la darrera del segle XIX i que la signatura d'ambdós oscil·lava entre Jascinto, Jacinto i Jacint. En aquest cas concret, fem referència a Jacint Capella fill, nascut el 1878.

⁴⁹⁷Capella, Jacint: *La gent de l'ordre*, Biblioteca de Lo Teatro Regional, Barcelona, 1901, p. 103.

vulnerable, sobretot pel que fa a l'estigmatització social, el desemparament familiar i les escasses possibilitats de reinserció laboral que els espera.⁴⁹⁸ Pel que fa al cas dels fills d'aquestes unions no sancionades pel matrimoni, és especialment rellevant, ja que la realitat dels il·legítims en la societat de la Restauració va arribar a ser alguna cosa més que un tòpic literari. Era un problema real que afectava un gruix notable de la població, que veia reduïts els seus drets civils, familiars i socials, per la seva condició i com a censura moral a la conducta dels seus progenitors.⁴⁹⁹ D'aquí ve la denúncia al desemparament i a la estigmatització que patien.

Els casos que segueixen són lleugerament diferents. Siana, de *Riu avall* (1901), accedeix a mantenir relacions amb el propietari del molí on treballa el seu marit, Pere Jan, perquè els doni sostre a ella i a la seva família. Siana decideix fer aquesta passa després de l'experiència traumàtica de perdre un fill a causa de la misèria i de les dificultats que tenen per trobar un entorn que no els sigui hostil, ja que Pere Jan és ateu convençut i es nega a anar a missa, fet que els condemna com a éssers asocials. Un cas molt semblant és el de Rosa, d'*El camí dels pobres* (1905). La noia té la mare molt malalta, a punt de morir. Ni ella ni el seu promès, Llorençó tenen feina i és per això que es veu abocada a prostituir-se per guanyar alguna cosa. Durant tota l'obra, Rosa acumula el dubte de si certs pecats són perdonables per déu i pels homes, si són motivats per la necessitat i no pel vici. Un esquema molt semblant, es reproduïx la que va ser una de les primeres obres professionals d'Iglésias, *L'àngel de fang* (1891), tot i que, en aquest cas, a causa de la pròpia estructura melodramàtica, no s'arriba a consumir la corrupció de la jove obrera, Rita, per part del pèrfid patró, don Carlos.⁵⁰⁰ Finalment, el darrer cas que volem exposar és el de *Justícia de la terra* (1898),⁵⁰¹ de Pere Cavallé.⁵⁰² El quadre, tot i ser molt senzill, il·lustra de manera diàfana l'argument que ressegüim. L'arrendatari d'una masia no pot pagar les anyades endarrerides al propietari. S'acaba la pròrroga que aquest li havia concedit, però a causa de diverses desgràcies, el pagès no pot complir. Davant la situació, el propietari insinua que el pagès pot eixugar el deute a canvi de

⁴⁹⁸Vegeu Rheinheimer, Martin: *Pobres, mendigos y vagabundos. La supervivencia en la necesidad, 1450-1850*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2009, p. 68.

⁴⁹⁹Vegeu Muñoz López, Pilar: *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*, Marcial Pons i UAM Ediciones, Madrid, 2001, p. 299-301.

⁵⁰⁰A l'esmentada obra, el gir dramàtic final ens reserva una curiosa sorpresa. Emília, l'alcevota que l'ha intentat persuadir per prostituir-la, descobreix que és la seva mare i, al mateix temps, el seductor don Carlos, que l'ha temptada carnalment, descobreix que és el seu pare.

⁵⁰¹Vegeu Cavallé, Pere: *Justícia de la terra*, Impremta La Regional, Reus, 1898.

⁵⁰²Per a més informació sobre Pere Cavallé vegeu Sunyer, Magí: *Els marginats socials en la literatura del Grup Modernista de Reus*, Associació d'Estudis Reusencs, Reus, 1984, p. 45-47.

certs drets sobre la seva filla. En aquest cas, la noia s'hi nega rotundament i avantposa l'honra a qualsevol altra consideració. Cal dir que l'obra acaba amb un colofó moralista: arriba el promès de la noia i mata al propietari sense escrúpols.

En totes aquestes obres el que trobem és un esquema de tipus sacrificial semblant al dels herois masculins, però amb una redefinició de les atribucions heroiques. Si l'esquema sacrificial masculí contempla el lideratge indiscutible d'un jove instruït amb voluntat emancipadora i que actua com a agent civilitzador, l'esquema sacrificial femení es limita, per una banda, a la constatació d'un procés cosificador sobre el propi cos i la pròpia sexualitat de la dona i, per una altra banda, a l'evidència que la dona no es pot valer d'altres recursos (força, intel·ligència, enginy), aliens al propi cos, que l'auxiliïn en la seva comesa. En altres paraules, si per l'heroi masculí el bé més preuat i que es posa en joc, l'element sacrificial, és la capacitat d'entregar o prendre la vida, per l'heroïna femenina, el bé més preuat (i pràcticament únic) és, en paraules de l'època, l'honra. És a dir, la plena disposició d'una virginitat intacta que, de més a més, i d'aquí el seu elevat valor, acaba esdevenint l'única garantia que disposa la dona per tal d'assegurar-se la inserció social i familiar a través del matrimoni.

Els personatges auxiliars de l'heroi

Finalment, per acabar el repàs dels tipus i models de personatges, no volem acabar sense fer un breu esment als personatges auxiliars. Sota aquesta etiqueta genèrica i difusa, hi hem volgut encabir tots els personatges connotats positivament i que estan directament al servei de l'heroi o de la causa de l'heroi. Són personatges necessàriament secundaris, ja que no suporten ni lideren el pes de l'acció, encara que la complementin. Així doncs, actuen com a mediadors, col·laboradors o, simplement, com a crossa moral i material per facilitar la resolució del conflicte, parcialment o totalment. No són personatges especialment recurrents ni el seu pes específic és rellevant, però aporten matisos i significats. És per això que hem decidit no només esmentar-los, sinó dedicar-los una certa atenció.

En general i, en primer lloc, podem dir que els personatges auxiliars són individus amb una identitat social més o menys ben definida. Tot i un cert interclassisme, cal dir que en el seus rengles no hi figuren individus depauperats o amb grans privacions materials. Tampoc no hi trobem personatges intel·lectualment limitats o relativament poc formats: els auxiliars compten amb un cert estatus, fet que no suposa

necessàriament que siguin propers al poder polític o econòmic, sinó que són individus amb criteri propi, normalment amb ofici, carrera professional, estudis o qualificació, independents, que no se sotmeten a les pressions de l'entorn i que són capaços d'aportar valors positius a la societat. Veuen amb bons ulls la classe obrera, encara que no en formin part, a la qual volen oferir els instruments que tenen a l'abast per tal de millorar les seves condicions de vida i fomentar la seva pròpia emancipació.

Un primer cas, prou paradigmàtic i que, en certa manera, entronca amb els exemples anteriorment esmentats de personatges herois conciliadors, com Salvi (*Lluita social*) o Jordi (*Helena*),⁵⁰³ és el d'Alfons (*El sacrifici*), un dependent d'escriptori amb idees avançades. Igual que aquests, Alfons, tot i el seu origen humil, gràcies a la seva formació, ha esdevingut una figura intermèdia entre els treballadors rasos i l'amo: un membre de l'aristocràcia obrera. De fet, Alfons s'alinea amb els treballadors amb motiu d'una vaga i això li costa la feina. En aquest cas, actua d'auxiliar respecte Cinteta, l'autèntica protagonista de l'obra i exemple sacrificial femení per definició. Ella ha estat enganyada per Paco, el patró, que l'ha deixada embarassada amb la promesa d'aturar la vaga i després l'ha abandonada. Alfons, acollit temporalment a casa de Cinteta després del seu acomiadament, es mostra disposat a redimir-la encara que el fill no sigui seu sinó de l'amo, el mateix que l'ha enviat al carrer. Amb aquesta acció, no només mostra la seva supremacia moral envers la perfídia patronal, sinó també per sobre de la resta d'obriers, incapaços d'entendre l'acció de la noia, que s'ha sacrificat per ells per mirar d'aturar la vaga. Alfons que, en el fons, n'està enamorat, decideix sublimar el seu amor en pro de la manutenció de Cinteta i del seu fill, que és expulsada de casa de la seva germana i condemnada a patir l'escarni que suposa ser mare soltera. L'acte altruista d'Alfons es fonamenta en el judici, molt en la línia d'Iglésias, que la noia està redimida des del moment en què exerceix la maternitat, al marge d'altres consideracions morals i socials:

Cinteta: (*satisfeta*) Al món s'hi ve per sofrir. Això és viure!

Alfons: Cinteta, vostè es troba en la més sublim de les seves funcions: se sent mare i jo no vull parlar-li més del meu amor; penso que fóra una profanació. Faré per vostè... Tot lo que pugui! (*despedint-se*).⁵⁰⁴

⁵⁰³Vegeu pàgina 99.

⁵⁰⁴Casals Bové, Faust: *El sacrifici*, Joventut Teatral, Barcelona, 1909, p. 74.

Com ja hem dit, els auxiliars són sobretot professionals liberals o treballadors altament qualificats, que aporten part del seu capital humà per tal de millorar les condicions materials de la classe treballadora. Així, Aureli (*L'àngel de fang*), redactor d'un diari que es declara solidari amb la classe treballadora, promet intercedir davant el patró, don Carlos, per aconseguir una ajuda en pro de Bieló, un obrer accidentat a la fàbrica o, en cas que no sigui possible, organitzar una subscripció des del diari, pràctica molt habitual a l'època, per recaptar fons pel malalt. De la mateixa manera, don Pere (*Els oposats*), també actua com a crossa ideològica i material de Marcel, el protagonista, i és redactor d'una revista de tendència revolucionària.⁵⁰⁵ Un altre cas interessant i amb més substància és el de don Saturní (*Els dos esperits*), un metge amb un gran esperit filantròpic, fins al punt que és anomenat "el metge dels pobres".⁵⁰⁶ És un ésser bondadós, protector dels treballadors, antireaccionari i crític amb el capital i amb els seus representants, amb els quals, però, pel seu estatus professional, es veu obligat a relacionar-se. Don Saturní és un ferm defensor del progrés, el qual no entén sense diàleg interclassista i, per dir-ho en uns termes un xic anacrònics, sense cohesió social:

Saturní: Sí, senyor; vell o jove, tot lo que significa domini i èpoques passades de vergonya que volen ressuscitar i fórmules velles que volen sostenir-se indefinidament; tot, tot lo que significa intransigència, però intransigència danyosa que pretén imposar el seu criteri a foc i a sang; tot lo que significa cega tossuderia que s'oposa a la marxa eterna del món, tossuderia que ens molesta, per quant ens afua la força bruta, ens clava a la cara els fusells.⁵⁰⁷

El seu perfil evoca la llarga tradició de metges socials que existia a Catalunya des de mitjans de segle XIX i que cristal·litzarà, a finals del mateix segle, en figures tan eminents i populars com Bartomeu Robert, Queraltó o Domènec Martí i Julià, que per les seves facultats i atributs, passaren a formar part immediatament de l'imaginari i del panteó popular.⁵⁰⁸ Don Saturní, doncs, compleix una doble funció: és auxiliar en tant que satisfà les necessitats dels més necessitats i, en termes dramàtics, al mateix temps, ajuda a sostenir la lluita que manté Auba, secretari de Lleonard, patró d'una gran

⁵⁰⁵Vegeu pàgina 148.

⁵⁰⁶Torrendell, Joan: *Els dos esperits*, p. 28

⁵⁰⁷*Ibid.*, p. 32.

⁵⁰⁸Vegeu Termes, Josep: *Històries de la Catalunya treballadora*, Empúries, Barcelona, 2000, p. 43-50.

foneria. Auba vol fer de mediador, sense èxit, entre el patró i els obrers en motiu d'un conflicte laboral. Al seu torn, don Saturní intenta fer valer la seva capacitat d'influència com a metge sobre el patró per tal de mitigar la capacitat d'influència contrària, encarnada en els defensors de la reacció i de la mà dura:

Auba: Escolti, don Saturní. La meua idea és que aixís com hem conseguit que els de la vaga fossin els primers en demanar la pau sobre les bases d'una intel·ligència honrosa, hauríem de conseguit també que don Lleonard no es tanqués a la banda, dintre una intransigència que re té de pràctica ni de justa.

Saturní: Creus que puc fer res més?

Auba: Repetir l'atac. Potser aquest matí estava un poc més disposat a transigir, però ara mateix ha tingut una reunió amb el senyor Roca, mossèn Felip i en Magraner i aquests li han aconsellat la resistència.⁵⁰⁹

En darrera instància, volem fer un breu esment a *L'alosa* (1913), una de les primeres obres d'ambient burgès d'Ignasi Iglésias i amb nítides notes ibsenianes. Claudi, amic de la família de la protagonista, Ester, és un empresari fet a si mateix. Constructor de carreteres, té idees properes al capitalisme social, idees contraposades a les de don Valentí, pare de la noia i representant de la burgesia conservadora i tradicional:

Don Valentí: Veient-lo tan esplèndid i tan considerat amb els seus obrers, trobo que té més d'idealista que no pas d'home pràctic, familiaritzat amb les matemàtiques.

Claudi: Amb els meus treballadors em porto una mica millor, potser menys injustament, que els altres empresaris.

Don Valentí: De retribuir-los en un vint-i-cinc per cent més que de costum, en diu vostè portar-se una mica millor?

Claudi: Veurà, jo vull que el qui treballa pugui alimentar-se bé...⁵¹⁰

⁵⁰⁹Torrendell, Joan: *Els dos esperits*, p. 99.

⁵¹⁰Iglésias, Ignasi: *L'alosa*, A. Artís impressor, Barcelona, 1913, p. 15.

Ester viu reclosa a casa de la seva germana pel temor que domina la família que fugi amb el seu estimat, un jove escriptor d'idees avançades, Amadeu Bertran. Claudi, que és amic del jove, tot i que en escena es relaciona molt limitadament amb Ester, actua, com bé indica Marisa Siguan, com a “catalizador de informaciones necesarias al público, y que pertenece también, en parte, al campo de los personajes racionales y liberales”.⁵¹¹ Claudi, doncs, auxilia indirectament la noia en tant que intenta influir el mateix don Valentí i Jaume, el seu gendre, a través de l'exposició de les seves idees, en sintonia amb les dels dos enamorats, i que irrompen en un context immobiliari i dominat per la mentida i la hipocresia, especialment pel que fa al matrimoni de Jaume i Angelina, que fa aigües. Tot i el caràcter lleugerament el·líptic del personatge, la vinculació amb l'heroi, aquest cas heroïna, és clara: ambdós lluiten, cadascú des del seu propi escenari, per la superació dels límits d'una societat malalta, dominada per l'interès, el guany i l'aparença.

⁵¹¹Vegeu Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 221.

Moral social: els valors del món del treball i de l'ofici

El concepte de moral social neix dins els propis intersticis d'altres conceptes limítrofs com “identitat”, “mentalitat” o “cultura política”, que ja hem anat desgranant en les pàgines anteriors. I és que es fa molt difícil dividir i destriar aquests principis operatius sense caure en compartiments estancs: tota identitat col·lectiva implica una comunió més o menys genèrica de valors morals i, igualment, tota cultura política, de manera més o menys explícita, s'emmiralla en unes pautes de comportament i en uns models exemplars i contraexemplars. Podríem dir que la moral social plana sobre tots aquests conceptes i els cohesiona, els dóna forma i sentit. Però, en quina mesura? En la mesura en què la moral social es constitueix com l'ethos rector d'un grup o col·lectiu humà determinat.⁵¹² L'actuació moral i les pautes de comportament que se'n deriven tenen una doble dimensió estructural, individual i social, que es comuniquen i s'interrelacionen. En les pàgines següents, més enllà de l'anàlisi de l'aplicació i fonamentació directa d'aquestes formulacions ètiques i socials, intentarem aprofundir en el seu llenguatge i en la seva codificació i representació, amb tota la càrrega simbòlica i abstracta que això implica.

Com a primera advertència prèvia, hem de dir que la moral social de les classes treballadores no era, en cap cas, ni unívoca ni homogènia. Ni la que tenien, ni la que se'ls atribuïa. De la mateixa manera que no ho era (ni ho és) la seva filiació política o el seu comportament electoral. Ara bé, el que sí que podem mirar de definir són alguns dels llocs comuns generals, propis de les classes treballadores catalanes de finals del segle XIX i principis del XX, compromeses amb uns principis socialistes, en el sentit etimològic del mot. És a dir, compromeses amb la millora de les seves pròpies condicions materials, en la reducció o supressió de les diferències classistes i en la reivindicació del seu paper actiu en la societat. Principis genèrics compartits en bona mesura pel conjunt de l'esquerra política, tant la d'inspiració republicana i liberal-

⁵¹²Emili Tintorer publicà el 1905 un llibre titulat *La moral en el teatre* en què analitzava des d'una perspectiva teòrica els continguts morals tant d'obres clàssiques (Molière) com, sobretot, de contemporànies (Ibsen, Strindberg, Sudermann, Becque, Galdós, etc.). En el preàmbul hi trobem una definició, força avançada per l'època, en què l'autor explica què entén per moral (i nosaltres podríem afegir “social”): “Cada estament o grupo social, per no dir cada individu, tenen, com arma de defensa y com arma d'atac, una moral propia, de principis absoluts y de sentencies definitives e inapelables. Ella'ls permet dormir tranquils y els hi dóna armes pera justificar ses pràctiques ignominioses; ella'ls fa agressius e intolerants y els hi serveix pera combatre, ab sofístiques elucubracions, totes les demás morals que no sien iguals a la seva”. Tintorer, Emili: *La moral en el teatre*, Publicació Joventut, Barcelona, 1905, p. 19.

democràtica, com la més anarquitzant, passant pel socialisme marxista, que es reafirmaven enfront d'un sistema de valors que la Restauració,⁵¹³ recolzant-se en les institucions religioses,⁵¹⁴ provava d'instaurar com a doctrina oficial. Les diferències estratègiques, tàctiques o polítiques i els objectius finals de cadascuna d'aquestes tendències no ens han de fer obviar, i ja hem insistit diverses vegades en aquest fet al llarg d'aquest estudi, un mateix marc de referències comunes i compartides. De fet, el que ens trobem en aquest període, és un escenari de batalla pel control dels valors i principis ètics i morals, a través de l'educació o la sociabilització, en un marc més general de control de l'enquadrament i comportament d'aquestes classes treballadores i populars.⁵¹⁵ De fet, Álvarez Junco destaca que, tot i les pretensions científistes i positivistes dels enfocaments de certes tendències revolucionàries, especialment les d'arrel marxista, pretesament allunyades de valoracions morals, en totes les ideologies polítiques, i més encara en les de tendència revolucionària, trobem una voluntat moralitzadora, reactiva o proactiva, explícita o subjacent, especialment a través del publicisme i de la literatura, de la realitat política i social.⁵¹⁶

Com ja hem avançat en les pàgines anteriors, en la representació dels personatges dramàtics, l'element obrer exemplar sempre és descrit com un subjecte sa físicament i psíquicament, amb una moral recta, per oposició a la burgesia, considerada hipòcrita i corrupta. De fet, aquesta consideració positiva de l'obrer i la impugnació del capitalisme i de la burgesia per la via moral, apareixen com una constant en totes les obres. Aquesta reivindicació de la superioritat moral podia servir com un element cohesionador intern, però, sobretot, manifestava una confiança cega en l'evolució humana i en l'imminent final del capitalisme. L'element obrer, gràcies a la seva actuació conscient i, tot i (o

⁵¹³Per a més informació sobre els referents polítics i morals de la Restauració canovista vegeu Aranguren, José Luís: *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*, Editorial Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1974, p. 163-186.

⁵¹⁴L'exemple més evident d'aquesta comunió d'interessos, entre l'església i la burgesia dirigent, la trobem en les prerrogatives concedides als ordes religiosos, especialment els que en aquella mateixa època havien estat expulsats de França, en matèria d'educació. Vegeu García Moriyón, Félix: *El troquel de las conciencias. Una historia de la educación moral en España*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2011, p. 117-118.

⁵¹⁵Un exemple clar d'aquesta tendència és l'auge de la literatura en clau moral, de ficció i de no-ficció, que viu un autèntic moment dolç des de mitjan segle XIX. Instrucció, moral i higiene conformen un triangle que serà explotat amb la voluntat d'incidir en el comportament d'aquests sectors socials. Una producció pensada per a la classe treballadora i que insisteix en temes com la rectitud, el comportament morigerat, el compliment de les lleis o la importància de la vida familiar. Per a una anàlisi completa d'aquesta literatura instructiva popular, vegeu Comas i Güell, Montserrat: *Lectura i biblioteques populars a Catalunya (1793-1914)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, p. 17-33.

⁵¹⁶Vegeu Álvarez Junco, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, p. 197-198.

gràcies a) el règim d'explotació a què es trobava sotmès, tenia la missió històrica, a partir de la seva superioritat moral i la seva fortalesa espiritual, d'alliberar la humanitat del règim social en què vivia empresonada.⁵¹⁷ Aquesta contraposició primària i teleològica, inevitablement, ens situa en un marc de confrontació maniqueu, reduccionista i simplista, especialment pel que fa a la lluita de classes. Ara bé, aquesta tendència a la representació esquemàtica, ideològica, no és privativa d'aquestes obres. També en participaven la premsa i la literatura conservadora, liberal o reaccionària, que, de la mateixa manera, havien construït una imatge estereotipada, en què es parlava de l'obrer com un ésser lliurat al vici, a la ignorància o a la brutalitat i des de la qual es llançaven receptes destinades a la seva reconversió.⁵¹⁸

Dita tendència teatral obrerista no és ni original ni nova. Entronca amb la poesia social, el teatre satíric i de costums i la narrativa de fulletó de tradició radical-democràtica de les dècades anteriors. Una literatura⁵¹⁹ que, al seu torn, bevia de la persistència del món de l'ofici i dels seus propis valors tradicionals (autonomia, honestat, intel·ligència, sociabilitat, etc.), com ja hem comentat en les pàgines anteriors. A la vegada, aquesta imatge de l'obrer es construïa a partir de dues representacions tipificades, de dues pulsions antagòniques, una positiva, l'obrer emancipat, i una altra negativa, l'obrer proletaritzat. Comencem per la primera. L'obrer emancipat viu vinculat a una reconsideració positiva del treball manual i del valor del mateix, en contraposició a la mirada burgesa que insisteix en la corrupció física, psicològica i moral de l'assalariat i en les penalitats del treball. És l'obrer que, a través de diverses vies (formació intel·lectual, aprenentatge manual, incorruptibilitat moral, esperit de sacrifici i superació, etc.), conquereix la seva pròpia independència o, almenys, esbossa el camí per a conquerir-la. Representa l'avançada, la punta de llança de l'organització social que ha de venir⁵²⁰ o, en paraules de Francesc Calvo, “és l'home que pren consciència del que fa i de les possibles conseqüències negatives que pot tenir la seva conducta en relació amb la classe a la qual pertany; és l'home que reconeix la

⁵¹⁷Vegeu Campos Marín, Ricardo: *Alcoholismo, medicina y sociedad en España (1876-1923)*, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997, p. 220-224.

⁵¹⁸Vegeu Piqueras, José Antonio: *El taller y la escuela*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1988, p. 75-78.

⁵¹⁹Pensem en autors com Venceslau Ayguals de Izco (1801-1875), Pere Mata (1811-1877), Abdó Terrades (1812-1856) o Jaume Piquet (1839-1896), entre d'altres. Per a un relació exhaustiva d'aquests autors i les seves obres, vegeu Gabriel, Pere: “Els herois del poble. Literatura de voluntat popular i militància política democràtica al segle XIX a Catalunya”, p. 256-273; Foguet, Francesc: “Abdó Terrades, ficcions per a una revolució democràtica”, *Serra d'Or*, núm. 636, p. 62-64.

⁵²⁰Vegeu Díez, Fernando: *El trabajo transfigurado. Los discursos del trabajo en la primera mitad del siglo XIX*, Servei Publicacions de la Universitat de València, València, 2006, p. 160-164.

identitat del seu poder intel·lectual en la diversitat de les seves manifestacions”.⁵²¹ La seva representació, per tant, sempre estarà vinculada a alguna d'aquestes qualitats positives, morals, físiques o intel·lectuals, que, com a recurs evocatiu, persegueixen la dignificació de la classe, en el seu conjunt. Per contra, l'obrer proletaritzat (no l'hem de confondre amb l'estereotip teatral del “mal obrer”, tot i que mantinguin certes connexions) és l'obrer que pateix amb més duresa les condicions de submissió al capital i, en conseqüència, inicia un camí de perdició i pauperització sense retorn. Com ja hem vist, d'acord amb els valors del món de l'ofici, la proletarització és un estadi fatídic, a evitar, ja que representa l'obrer completament depauperat, que viu en la misèria moral i material i que ha perdut el control sobre el seu propi treball. L'obrer proletaritzat, per tant, no se'l relaciona amb la pobresa, en el fons, un estat conjuntural, transitori, sinó amb la misèria, una característica estructural i crònica. La moral social de les classes treballadores es constitueix, doncs, a partir d'alguns principis genèrics, com la fraternitat, la solidaritat i la dignitat, valors dels quals se'n deriven tots els ítems que hem considerat oportú indexar i als quals ens referirem tot seguit.

Els temples de la dignitat

Amb aquesta categoria no ens referirem directament a les característiques psicològiques o morals dels personatges, ni a les seves pautes de comportament o principis rectors, sinó als espais que habiten i transiten.⁵²² Uns espais inferits a partir de les acotacions, que ens mostren i ens parlen d'habitatges familiars, normalment cambres o menjadors, espais interiors, humils, de poca volada escenogràfica, però que denoten i connoten tot un univers que també forma part de la realitat concreta i que és perfectament recognoscible pel públic lector o espectador.⁵²³ Una realitat que

⁵²¹Vegeu Calvo, Francesc: *El moviment obrer i la cultura popular*, p. 88-89.

⁵²²Dins aquests espais transitats, no hi contemplarem els espais de sociabilitat, als quals ja hem dedicat un apartat anteriorment. Vegeu pàgina 116.

⁵²³No hem d'oblidar que la realitat urbana catalana, especialment la barcelonina, era una realitat en què existia una important juxtaposició social, en forma d'estratificació més aviat vertical que no pas horitzontal, en què coexistien en pocs metres realitats força diferents. Com bé diu Pere Gabriel en relació amb aquest fenomen: “Existiren uns forts lligams i molts espais socials i urbans compartits entre marginats, pobres, desvalguts, proletaris, jornalers (del camp o la ciutat), obrers d'ofici, fins determinats grups dels sectors populars de l'artesanat i el petit taller. A més, sovint, molts d'ells mantenien orígens i realitats pageses. I això, no sols en les primeres etapes dels canvis burgesos i liberals en la primera meitat del segle XIX; també, i amb molta força, en el darrer quart i fins i tot primeres dècades del nou-cents”.

contrastava amb la fastuositat i exhibicionisme de les creacions escenogràfiques operístiques o de les dels grans teatres comercials de l'època.⁵²⁴ La llar obrera és representada com un espai pobre i auster, amb poc *atrezzo* i pocs detalls: alguns mobles escassos, algun mirall o quadre a les parets i poca cosa més. Ara bé, en una majoria de casos, pobresa no és sinònim de misèria o d'abandonament. La llar és el primer i millor indicador de la dignitat. Són nombroses les acotacions inicials que insisteixen en aquest fet. Així, en *El Cor del Poble*, Iglésias parla d'un "Interior d'una habitació en un tercer pis d'una barriada obrera, que denoti força netedat en tot".⁵²⁵ De la mateixa manera, a *El sacrifici*, a l'acotació inicial, se'ns descriu un entorn molt similar, un "Menjador d'una casa pobra [...] Els mobles senzills; oleografies per les parets i arreu un ordre i netedat admirables".⁵²⁶ Exemples similars també els trobem a *Abnegació*, en què s'esmenta una "Sala-menjador d'un pis amoblat senzillament però ben endreçat i net. A la dreta un gran balcó amb cortinetes als vidres, per ont s'hi veu reflectar-hi esplèndidament el sol"⁵²⁷ o a *L'impenitent*, que ens situa l'acció a un "Menjador d'una casa habitada per una família obrera [...] Tot molt endreçat i curiós".⁵²⁸ Així doncs, un dels elements bàsics per denotar la dignitat de la llar obrera és el manteniment de la higiene i d'un entorn saludable i pulcre. Això suposa, a més del propi manteniment de la llar, una ventilació adequada i, si pot ser, uns espais oberts i lluminosos. Aquestes referències s'expliquen per la insistència, en clau d'estratègies d'intervenció educativa, tant des de les pròpies organitzacions obreres i partits d'esquerres,⁵²⁹ com des de la filantropia i l'higienisme més oficials, en la pràctica de la higiene individual com a fórmula per a la millora de les condicions de vida, tant pel que fa al propi cos, com pel que fa a

Gabriel, Pere: "Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX", p. 227.

⁵²⁴Francesc Curet ens recorda el pragmatisme que dominava aquestes produccions de pressupost més aviat reduït i d'inspiració realista: "No totes les decoracions havien d'ésser forçosament esclatants i parençoses. Quan es tractava de drames o comèdies d'ambient íntim o casolà, l'empresari acudia a la decoració anomenada de repertori o de mig repertori, segons el nombre de peces que comprenia, o sigui el que representava una sala pobra, una sala rica, una cuina de casa de pagès, una plaça, un carrer, un bosc, etc., aplicable indistintament a totes les obres l'acció de les quals fos situada en aquests llocs". Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, Editorial Aedos, Barcelona, 1967, p. 304.

⁵²⁵Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, p. 7.

⁵²⁶Casals i Bové, Faust: *El sacrifici*, p. 5.

⁵²⁷Cornet, Florenci: *Abnegació*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 5490, Barcelona, 1907, p. 3.

⁵²⁸Ramon i Vidales, Ramon: *L'impenitent*, Antoni López editor, Barcelona, 1906 o post., p. 7.

⁵²⁹Vegeu Martí, Cristina: "Premsa d'esquerres i educació per a la salut a Mallorca a l'inici del segle XX (1900-1915)", *Educació i cultura*, núm. 13, 2000, p. 77-94.

l'habitatge.⁵³⁰ Juntament amb l'habitatge, dins aquest mateix sac de l'optimització de la higiene personal i de la salubritat, hi hauríem d'encabir altres temes com l'alimentació, juntament amb l'exaltació de pràctiques com l'esport o el contacte amb la natura i la condemna del consum d'alcohol, temes que tractarem tot seguit.

Caritat i autosuficiència, honradesa i perfídia

Una altre dels fonaments de la moral social que trobem en aquestes obres és el de la independència del treballador i la seva capacitat autosuficient per tal de garantir-se una vida digna. Aquesta independència, en la línia de l'obrer emancipat, passa pel lliure criteri, per l'autoabastiment dels propis recursos i, per damunt de tot, per l'honradesa. El treballador es diferencia del burgès, perquè es guanya la vida gràcies al seu esforç i, amb això, crea riquesa. Però també pel seu caràcter límpid, franc i honest. Així doncs, d'acord amb aquests principis, un dels afronts més grans que pot patir el treballador és ser objecte de caritat o de beneficència. Caritat entesa com a concepte cristià, però també com a fórmula de la burgesia per rentar-se la consciència i oferir una solució paternalista als problemes estructurals de les classes treballadores. De fet, com ha testimoniats Pere Gabriel, la negació dels drets del pobres i de la dimensió social de la problemàtica del pauperisme per part de les classes dirigents de l'Espanya restauracionista suposava aplicar un inhibicionisme actiu en matèria de reforma i previsió social i deixava el problema restringit a un àmbit individual i en mans de la caritat privada.⁵³¹ S'imposava, doncs, una lectura conservadora, estàtica i determinista de la lògica de les relacions socials i del marc de relacions laborals.

En totes aquestes obres observem una condemna generalitzada a aquesta pràctica en considerar que degradava, humiliava i rebaixava l'obrer. Per una banda, per la ingerència que suposava en l'autonomia i en l'autosuficiència econòmica i, per una altra banda, pel convenciment absolut que els diners s'havien de guanyar exclusivament a través de l'esforç i del treball. Si els diners no provenien del fruit del treball podien ser embrutadors, degradants, en tant que el seu origen no era clar (podien provenir de fonts il·legítimes) i, sobretot, no estava dignificat pel valor mateix del treball. Així ens ho

⁵³⁰Vegeu Barona, Josep Lluís i Lloret Pastor, Joan: "El moviment higienista i la classe obrera: fets, valors, ideologia" dins Blanes, Georgina i Garrigós, Lluís (coords.): *IV Trobades d'història de la ciència (Alcoi, 13-15 desembre 1996)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1998, p. 269-280.

⁵³¹Vegeu Gabriel, Pere: "Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX", p. 232-233.

recorda el diàleg que s'estableix entre Joan i Valeri, d'*Els vells*⁵³² que no deixa de ser una severa condemna a la insensibilitat patronal però, sobretot, a la renúncia dels treballadors als seus principis morals i polítics davant l'adversitat. Al mateix temps, en paral·lel a aquesta dicotomia entre diner “honrat” i diner “no honrat”, entre “diner guanyat” i “diner dat”, també detectem una repulsa genèrica a l'objecte pecuniari, precisament pel seu potencial poder embrutidor i corruptor, fos quina fos la seva procedència i com a principal element de discòrdia i conflictes entre les persones. Ho il·lustra d'aquesta manera Faust Casals i Bové en la seva obra *El sacrifici*:

Cinteta: Ben net que sí. Si no fossin els quartos no hi hauria ganes de tenir-ne i no fórem ambiciosos; no es robaria, no s'assassinaria, no ens explotarien i, ara mateix, no hi hauria aquesta vaga que nosaltres sostenim i que és causa de la tristesa de tantes cases!

Blasina: Ja ho pots dir, ja.

Cinteta: L'amo de la nostra fàbrica no seria tan dolent i per hora més o menys de treball no miraria prim; nosaltres no ens moriríem de gana i el pobre fillet teu no estaria allí dintre morint-se, faltat del remei que pot salvar-lo.⁵³³

Els diners, en aquest cas, sembla que siguin entesos com una mena de maledicció bíblica que afecta totes les persones, independentment de quina sigui la seva classe social, que el diner en si i la seva cobejança, pugui ser la causa de les desigualtats i de l'explotació. Tanmateix, la sensació final és que, en aquesta reflexió hi ha un ús metonímic del mot, en clau divulgativa, si ens fixem en els atributs que se li pressuposen i en les conseqüències que se'n deriven. Sembla clar que quan Cinteta parla de “diners” fa referència a quelcom més gran i complex, com és el sistema que els suporta i que és, realment, la clau de volta de la desigualtat social i de l'explotació, dos elements cabdals en el diàleg. Igualment, no hem d'obviar el qualificatiu que es dona a l'amo. No se'l jutja en termes econòmics, o no només econòmics, sinó sobretot morals. L'amo és, per damunt de tot, “dolent”. Els diners, i la seva plena i constant disposició, l'han fet insensible al patiment aliè. De tal manera que esdevé un ésser voraç, insaciable,

⁵³²Vegeu pàgina 96.

⁵³³Casals i Bové, Faust: *El sacrifici*, p. 8.

incapaç de sostreure's dels seus propis prejudicis i interessos. En el monòleg *Víctima de la misèria* (1895), hi trobem una altra condemna del diner en uns termes molt similars:

Anton: Lo diner! Per què serveix? Avui que està acaparat en poques mans, no serveix per altra cosa que per a crear ganduls i viciosos, així com perquè aquests envanits amb sa possessió es creguin amb poder suficient per a maltractar a qui té la dissort de ser pobre!⁵³⁴

El ric, el patró, el burgès, en definitiva, tornen a ser acusats d'abusar de la seva posició i d'actuar sense sensibilitat i amb una arrogància insultant, a la recerca del benefici. Un benefici que, al marge de basar-se en el parasitisme i en l'explotació, és dilapidat sense escrúpols. Altra vegada els adjectius són molt importants: “ganduls” i “viciosos” no són dos adjectius gratuïts, sinó que s'incorporen per reforçar aquesta idea, la de la immoderació, la de la degradació i la misèria moral de la burgesia com a subjecte històric. En canvi, les classes treballadores han de vetllar per servir l'austeritat i la rectitud, encara que siguin temptades pel diner fàcil. En aquesta direcció i amb un cert esperit premonitori, tot i que no hi aparegui cap contrafigura burgesa, s'expressa Andreu, de *Les garses*, en renegar dels beneficis que els pot reportar a ell i a la seva dona, Lluïsa, el fet de participar dels beneficis de la loteria que ha tocat als seus pares:

Andreu: Però, per què has de ser tan ambiciosa?

Lluïsa: Serà ben bonic que els altres, amb la nostra sort, se la passin feliça, mentres que tu i jo no en tocarem una malla.

Andreu: Ni mai. Pensem en tenir salut i en poder treballar sempre. Els diners no tenen el valor que se'ls dóna.

Lluïsa: Però ajuden a viure. Amb ells s'assegura el pa.

Andreu: Millor s'assegura, i més dignament, amb el nostre esforç.⁵³⁵

⁵³⁴Segalàs Font, Mario: *Víctima de la misèria*, p. 12.

⁵³⁵Iglésias, Ignasi: *Les garses*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1906, p. 116-117.

Com comentàvem en parlar de les heroïnes femenines, els diners tampoc no poden servir per ocultar o pal·liar faltes d'ordre moral. Això significaria, per una banda, assimilar l'obrer a l'objecte o a l'animal i situar-lo en un marc de lliure compra-venda i renunciar als vincles solidaris i societaris com a classe, però també, per una altra banda, entrar en el joc capitalista d'atribuir, fins i tot als sentiments i a les emocions, com en el cas de la beneficència, un cert valor de canvi. Tant és així que quan Rosalia, d'*Abnegació*, rebutja l'ajuda de don Joan, ho fa amb aquestes paraules:

Rosalia: Prou, que m'ofèn, sí, que m'ofèn amb aquestes paraules i no vull contestar-les amb violència pel respecte que vostè m'inspira. Però sàpiga que ma filla no es mourà d'allà ont arribin mes forces, que hi seran totes, però ben meves. Si puc, no vull que demà tingui de donar les gràcies a ningú (*plora*).

Senyor Joan: Escolta dona...

Rosalia: Baix aquest punt de vista no vull saber-hi res.

Senyor Joan: No t'ho prenguis aixís, comprèn el vertader sentit de mes paraules. Jo no vull les gràcies de lo que considero un dever de consciència.

Rosalia: És que em repugna fins al pensar-hi.

Senyor Joan: Però, per què?

Rosalia: Perquè em sembla que vostè creu eixugar les meves llàgrimes amb diners.⁵³⁶

La renúncia a l'ajuda econòmica no es basa en la mala fe de don Joan o en la seva condició social. Don Joan, tot i ser ric, és un bon home que actua de bona fe, i Rosalia ho sap. Sinó que parteix de la convicció que aquests diners no li pertanyen i que, en el fons, volen aplacar una mala consciència. És per això que els rebutja. I per reafirmar la pròpia independència, és a dir, la pròpia emancipació. De la mateixa manera que Passarell i Madrona (*El Cor del Poble*), tot i els dubtes inicials d'ella, rebutgen els

⁵³⁶Cornet, Florenci: *Abnegació*, p. 33-35.

diners que els ofereix la mare natural de Fidel per recuperar-lo. I és que, en cas de necessitat, l'obrer pot trobar auxili entre els de la seva pròpia condició, els de la seva pròpia classe, sense necessitat de recórrer a ajudes externes. Una solidaritat que s'explica pel fet de compartir unes mateixes condicions materials i uns mateixos espais de relació i lluita. Una solidaritat transversal, que va des de la lluita laboral i la vaga, com hem vist, a la lluita per la subsistència. En aquestes obres trobem alguns exemples de solidaritat casolana, quotidiana i veïnal, especialment valuosos. Una solidaritat a petita escala, difícil de documentar en la recerca història, però que ens pot servir per donar fe de l'apologia d'uns usos més o menys establerts i consolidats. Així succeeix a *L'impenitent*, en un dels moments més crítics de l'obra, quan Anton, el sabater protagonista torna a caure en la beguda i Felisa, tem per la seva integritat i la del seu fill. En aquest moment difícil, Rosa, la veïna, i el seu marit, Gori, no dubten en oferir-los passar la nit a casa seva:

Rosa: El Gori m'ha dit que...

Felisa: Mare de Déu, Rosa! Si no ho voldria, no, que us molestéssiu tant per mi!

Rosa: Cap molèstia, filla, si també ho faries tu per mi.

Felisa: Sí, però...

Rosa: Es propi de nosaltres, els pobres, auxiliar-nos en les tribulacions que havem de passar.⁵³⁷

Finalment, el darrer i més punyent exemple el trobem a *Calvari amunt*. La família protagonista, formada per un matrimoni jove, un nen de mesos i un avi cec, viuen en la més absoluta misèria a causa de l'atur.⁵³⁸ Tot i que no tenen absolutament res per menjar i la vida del nen corre perill, per la malnutrició de la mare, ella accepta donar el pit al fill d'una veïna que no té llet:

⁵³⁷Ramon i Vidales, Ramon: *L'impenitent*, p. 121-122.

⁵³⁸Vegeu pàgina 93.

Laia: Ha anat bé, almenys?

Andreu: Molt bé, però ara es troba / que no pot donar el pit a la criatura... / El metge li ha privat.

Laia: (*condolguent-se'n*) Sí que...

Andreu: I la nena? / no vol el biberón. Si tu poguessis / deixar un moment el noi i pujar a dar-li... /

Laia: Digueu-li, Andreu, que jo amb molt gust vindria, / però, pobra de mi! Si no m'aguanto/ de tan dèbil... (*senyalant el pit*) Si aquí ja no hi ha vida / ni pel meu!

Joan: No pot ser!

Andreu: Per 'xò no estiguis. / A dalt hi trobaràs llet, i si et fes falta/ algun altre aliment, ous... lo que siga / ho dius i...

Laia: Joan, que et sembla?

Joan: (*indecís*) Pobra dona! /

Andreu: És un cas tan urgent! Fareu una obra / de caritat...

Laia: (*a en Joan, suplicant*) Hi vaig?

Joan: Sí, ves-hi, Laia.⁵³⁹

L'acció, pretén posar de relleu, no només la solidaritat grupal en si, sinó la grandesa moral del treballador, que manté el seu sentit humanitari, empàtic, en les privacions més extremes i en les situacions més difícils. És així com també actuen els treballadors d'*Els artistes de la vida* al principi del darrer acte, en socórrer un obrer desvalgut. Aquesta acció, no només es fonamenta en el marc protector i la xarxa social que ofereix el món associatiu, com ja havíem glossat,⁵⁴⁰ sinó que també vol posar de relleu la sensibilitat i

⁵³⁹Burgas, Josep: *Calvari amunt*, p. 17-18.

⁵⁴⁰Vegeu pàgina 124.

la gran condició humana d'aquests pobres treballadors, que comparteixen el poc que tenen amb els més desvalguts. En conjunt, doncs, observem que aquesta solidaritat a petita escala és una solidaritat de la pobresa que té per bandera l'exaltació dels valors que l'acompanyen: humilitat, austeritat, senzillesa i sobrietat.

Les xacres socials: l'alcoholisme i el joc

És molta la bibliografia que s'ha generat en els darrers anys en el camp de la història social sobre el món obrer i l'alcoholisme. Creiem, però, que resta pendent fer una anàlisi general i transversal de la seva repercussió en la producció dramàtica i literària dels segles XIX i XX a casa nostra,⁵⁴¹ per tal de valorar l'impacte real d'aquesta problemàtica i la seva traducció en l'univers de la ficció. En aquestes línies, provarem de fer-hi una primera aproximació, limitada a les restriccions que ens implica la pròpia mostra escollida, però que intentarà apuntar algunes primeres intuïcions sobre el tema.

L'alcoholisme i el joc constitueixen, com hem vist, en parlar de l'estereotip del “mal obrer”, els perills més recurrents als quals s'enfronten les classes treballadores. A diferència de les males condicions de vida, els sous baixos, la salut precària o la malnutrició, no són condicions exclusivament dictades per l'entorn i pel propi sistema de producció i reproducció, sinó que depenen, en bona mesura, dels hàbits i de la conducta individual de cadascú. És per això que es converteix en un tema recurrent, dins i fora de la literatura sensible al conflicte social encara que no només en aquests àmbits. Cal recordar que entre els higienistes i reformadors socials, l'alcohol també acaba esdevenint en una autèntica obsessió. De fet, el tòpic ja esmentat de l'obrer gandul, immoral, borratxo i, fins i tot, criminal, era una leitmotiv que s'anava repetint.⁵⁴² En aquest sentit, com hem avançat en el capítol anterior, la taverna constituïa l'espai de transgressió en què es deixaven a lloure els més baixos instints i comportaments

⁵⁴¹S'han fet algunes temptatives reeixides en aquest sentit en altres països com els Estats Units d'Amèrica. Vegeu Frick, John: *Theater, Culture and Temperance Reform in Nineteenth-Century in America*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

⁵⁴²El relat de Carles Bosch de la Trinxeria *En vaga* està en aquesta línia. Ens situa en el si d'una família obrera en vaga. L'home, violent i proper al pensament anarquista, es passa el dia a la taverna bevent, mentre que la dona i el seu fill de pocs mesos, moren de fam a casa. Finalment, el fill mor i el marit torna a casa alcoholitzat per apallissar la dona, que ha baixat al carrer a demanar caritat. Bosch de la Trinxeria: “En vaga”, *La Renaixensa*, núm, 13-15, 1893, p. 193-198.

antisocials.⁵⁴³ La condemna cap aquestes pràctiques, doncs, tenia un fonament moral, però també de control social. Tot i així, cal reconèixer que, almenys en un pla teòric, obreristes i propagandistes burgesos compartien bona part dels punts de vista, si bé, no pel que fa al diagnòstic, sí pel que fa a l'enfocament problemàtic i, en alguns casos, el tractament. En canvi, entre les classes populars, almenys entre les menys il·lustrades, hi havia la creença estesa que l'alcohol constituïa un bon complement alimentari i tenia efectes tòpics. Així doncs, quins eren els prejudicis principals de l'alcoholisme que s'interpretaven des d'una perspectiva obrera? En primer lloc, l'alcohol constituïa un obstacle per a la lluita mateixa, i per a l'emancipació, individual i de classe, que, com hem dit, havia esdevingut el principal horitzó de futur. El consum abusiu d'alcohol reduïa la capacitat cognitiva i reflexiva i, al mateix temps, hipotecava l'escàs temps lliure del treballador, que havia de servir per a descansar i formar-se.⁵⁴⁴ En segon lloc, l'alcoholisme era vist com una malaltia social, ja que no només afectava l'obrer, sinó també la seva família i el seu entorn. En general, condicionava les relacions personals i podia derivar, en els casos més extrems, en baralles públiques, violència de gènere o suïcidis, entre d'altres. A banda de les conseqüències fatals que això podia comportar, aquestes conductes posaven en qüestió la bona imatge, com a classe, que s'intentava cuidar i cultivar. També significava un malbaratament evident d'uns recursos ja de per si escassos. Finalment, cal fer esment als efectes que l'alcohol tenia sobre la salut personal. Es creia que la beguda, al marge d'una certa debilitat física, també provocava disfuncions reproductives i podia afectar a les generacions futures. Es pensava que, de la mateixa manera que la sífilis o altres malalties infeccioses, l'alcohol podia afectar el sistema nerviós i transmetre aquestes disfuncions a la descendència.⁵⁴⁵ Fins i tot, el mateix Doctor Robert, tipifica una “bogeria tòxica”, que tindria les seves arrels en la toxicofília parental.⁵⁴⁶ Entorn d'aquesta estesa teoria higienista, s'articula l'obra

⁵⁴³Vegeu Campos Marín, Ricardo: “Tabernas, sociabilidad obrera y control social en el Madrid de la Restauración” dins Fraile, Pedro (ed.): *Modelar para gobernar: el control de la población y el territorio en Europa y Canadá: una perspectiva histórica*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 43-44.

⁵⁴⁴No endebades en el debat i aplicació de la Llei del descans dominical (1904), en el si de l'Institut de Reformes Socials, els representants socialistes sol·licitaren el tancament de les tavernes en diumenge, per tal d'impedir així que els obrers “malgastessin” el seu dia lliure. *Ibid.*, p. 51-52.

⁵⁴⁵Vegeu Noguera, Carlos Ernesto: *Medicina y política. Discurso médico y prácticas higiénicas durante la primera mitad del siglo XX en Colombia*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2003, p. 153.

⁵⁴⁶Vegeu Calbet Camarasa, Josep Maria i Hernández de la Peña, Saturnino: “Alguns aspectes de l'obra del Doctor Robert”, *Gimbernat*, núm. 24, 1995, p. 90.

L'impenitent, de Ramon Ramon i Vidales.⁵⁴⁷ Anton, exemple del mal obrer, és un sabater addicte a l'alcohol. Intenta abandonar el seu hàbit, però no ho aconsegueix i això porta greus conseqüències per a la família. De fet, el seu mal ve de lluny. Segons s'explica, el seu pare ja havia estat afeccionat al beure i sembla que havia mort per aquesta causa:

Felisa: Ve de lluny, ja abans de néixer, segons diuen els metges. El pare de l'Anton va morir de beure.

Rosa: Prou que me'n recordo: la darrera borratxera que va agafar va ser tan tremenda que fins diu que li sortien unes flamarades per la boca com si tingués un infern a dintre.

Felisa: L'Anton, ja de jovenet, també s'hi donà, al beure. I encara que durant les nostres relacions semblà que havia deixat el vici, a poc d'ésser casats hi tornà... i bé ho sabeu. Déu meu! Lo que hi sofert i per les vergonyes que hi tingut de passar! (*eixugant-se els ulls amb la punta del davantal*)⁵⁴⁸

El problema d'Anton és hereditari, però no només ho és en un sentit retroactiu. El seu fill, Mílio, ha nascut dèbil, malaltís i amb deficiències psíquiques evidents:

Felisa: El Mílio serà sempre un beneïtet, Rosa; i anirà pujant, si no se'm mor abans, raquític i malaltís.

[...]

Felisa: És engendrat amb saba dolenta, amb llavor de mala raça! Veus-ho aquí!

Rosa: Ai, pobra criatura! I ara ell té de pagar les disbauxes i els viciots de son avi i de son pare?⁵⁴⁹

⁵⁴⁷Aquesta no és l'única obra de Ramon i Vidales que tracta el tema de l'alcoholisme. També podem ressenyar el "quadre de costums vilatanes" *El carro del vi* (1903), obra estrenada al Romea uns anys abans. Vegeu Ramon i Vidales, Ramon: *El carro del vi*, Impremta Ramon germans i nebot, El Vendrell, 1903.

⁵⁴⁸Ramon i Vidales, Ramon: *L'impenitent*, p. 12.

⁵⁴⁹*Ibid.*, p. 11-13.

Així doncs, el sentit evolutiu de l'espècie esdevé regressiu, en una lectura molt determinista, darwinista i, en el fons, molt naturalista. En aquest sentit, entenem que l'autor vol ser especialment exemplificador i fa una clara aposta per la prevenció abans de la cura.⁵⁵⁰ De totes maneres, l'obra, no és una condemna clara de l'alcohol en general, sinó del seu ús immoderat i de la ingesta de certs licors. És curiós observar que l'alcohol que és considerat més pernicios, és el provinent dels destil·lats, especialment de l'aiguardent; en canvi, el vi, és vist com una component habitual de la dieta. Tant és així que, en aquesta mateixa obra es contraposen els hàbits d'Anton, afeccionat amb desmesura a l'aiguardent, amb els de Gori, el seu veí, que beu vi, i ho fa amb moderació. Aquest segon hàbit entra dins la normalitat i és acceptat com a saludable. I és que sobre l'aiguardent hi havia la sospita permanent de l'adulteració, sobretot a ciutat. Una pràctica habitual des de principis de segle XIX⁵⁵¹ que posava en entredit les suposades virtuts tòniques del licor, al marge dels perills intrínsecs per la seva elevada graduació. De fet, el mateix Gori desenvolupa una teoria curiosa en què contraposa els borratxos d'altre temps, que podien morir de vells, i els nous borratxos, els borratxos contemporanis, que sucumbeixen molt més ràpid i tenen tot tipus d'afectacions nervioses. L'explicació ve donada per l'origen de l'aiguardent:

Gori: En canvi, els borratxos d'ara... mireu-se'ls bé. N'hem vist morir alguns al bo de la joventut. Avui encara corre pels carrers el pobre Nasi Titus: aclapat, decaigut, mig imbècil, amb el cervell desnivellat com un trapezi que tinga una corda més llarga que l'altra, tremolós com un vell de noranta anys i amb un parlar tan emborbossat que allò més sembla lladruc de gos que veu de persona humana.

Garrofeta: I de què ve aquesta diferència?

⁵⁵⁰En aquest sentit, Emili Tintorer, des de les pàgines de *Joventut*, recalca aquest el naturalisme i, sobretot, la versemblança del personatge d'Anton, el qual donava per fet que era tret del natural, probablement d'algun gat d'El Vendrell, conegut de primera mà per Ramon i Vidales: “Confesso ingenuament que aquest final, fet segons els motllos clàssics, no'm va agradar; fins me va refredar bon xich la im-pressió, d'un realisme brutal, que m'havia produït la escena y que contrasta estranyament ab la sobrietat ab que está portada y escrita tota l'obra, especialment les escenes finals del primer y segon acte, tan ben sentides com discretament observades. Perque –y es aquest el principal mèrit de l'autor– s'endevina que aquells tipus y aquells fets ell els ha vist y els ha copiat d'un poble, tal volta del seu poble”. Tintorer, Emili: “Teatres”, *Joventut*, núm. 326, 10-V-1906, p. 298.

⁵⁵¹Vegeu Oliver Moragues, Manuel: “Del vi a l'aiguardent, Mallorca, XVIII-XIX” dins Giralt, Emili (coord.): *Vinyes i vins, mil anys d'història: actes i comunicacions del III col·loqui d'Història Antiga sobre mil anys de producció, comerç de vins i begudes alcohòliques als Països Catalans*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994, p. 476-477.

Gori: Senzillament: que abans les begudes eren naturals i les encabessaven amb vertader esperit de vi, destil·lat en les fassines d'aquí mateix, dels vins petits que no tenien sortida; i els anissats, eren anissats amb la matafaluga que els hi donava aquell saboret tan agradable i olorós.

Garrofeta: I ara no en gasten d'aquests esperits de vi?

Gori: Ca! Ara gasten... *mals esperits!* Que ni de nom han conegut mai el vi.

Garrofeta: I doncs, de què els fan?

Gori: Diu que són destil·lats de sabatots, d'ossos d'animals, de corretjam i ferros vells i de tota altra classe de desferres i porqueries.⁵⁵²

Gori s'expressa en uns termes molt taxatius, gairebé exagerats, de tal manera que ens fa pensar que l'autor coneixia de prop el tema i n'estava sensibilitzat. En primera instància, pel seu origen, penedesenc, però també pel fet que sembla que la temàtica de la denúncia de l'aiguarent adulterat venia d'enrere. En el periòdic que el mateix Ramon i Vidales dirigia, *El Vendrellench*, hi hem localitzat una referència molt explícita en aquesta mateixa direcció. Es tracta d'un article sense signar titulat "L'alcohol és un aliment" que ressenya els resultats dels estudis del director de l'Institut Pasteur de París, el senyor Duclaux. Segons aquest article, l'alcohol, pres amb moderació, no és dolent. El vi, sobretot, és inofensiu, però culpa al consum de destil·lats de la tuberculosi, de certes malalties del sistema nerviós i, fins i tot, la bogeria. Ara bé, no tots els destil·lats són perniciosos: només ho són els que s'adulteren. La culpa, però, no la tenen només els productors, sinó també els governants, que estimulen la producció de baixa qualitat a causa dels gravàmens que pesen sobre l'alcohol.⁵⁵³ En tota aquesta reflexió,

⁵⁵²Ramon i Vidales, Ramon: *L'impenitent*, p. 69-70.

⁵⁵³Reproduïm literalment el fragment perquè ens sembla prou interessant: "Sobre la cuestió dels licors, M. Duclaux, veient la dificultat d'agermanar la ciencia, la costum y las lleys, per lo que fa á la definició d'essencias bonas y dolentas y dossificació de las mateixas, demana que un Consell superior d'higiene busqui la manera, no de suprimir las begudas alcohólicas, però sí d'eliminar los perills. Que s'emplehin solzament bons productes pera la preparació de begudas espirituosas y que's prohibeixin los dolents y las consecuencias de lo que s'ha convingut en anomenar l'alcoholisme, no trigarían gaire en desapareixer. Però pera arribar á aquest resultat seria necessari que'l frau y la falsificació no fossin estimulats per los

embolcallada de moltes referències científiques com a arguments d'autoritat, hi podem entreveure, com a rerefons, l'anomenada “crisi de la malvenda”, que començà a afectar amb molta força tot el Penedès des de principis del segle XX. Per tant, el que fa Vidales, és assumir com a pròpies algunes de les principals reivindicacions del sector comarcal del vi i situar el problema de l'alcoholisme com la conseqüència fatal i directa d'una mala planificació sectorial.⁵⁵⁴ Un problema formalment mèdic acaba esdevenint, en el fons, un pretext per tractar, encara que sigui de manera subreptícia, problemàtiques socioeconòmiques.

La problemàtica alcohòlica també apareix en altres obres i és valorada des de diverses perspectives. Com hem vist en el capítol anterior, l'obrer alcohòlic, és homologat al “mal obrer”, un obrer que deixa a lloure les seves baixes passions, que traeix els seus companys i que roba i delinqueix sense remordiments. Aquests són els casos de Crustó (*Lluita social*),⁵⁵⁵ o de Martí (*La gent del vidre*). Martí és un obrer sense escrúpols, que roba als seus propis companys del forn de vidre cooperatiu i que, fins i tot, es comporta amb violència i menyspreu amb la seva antiga promesa, Matilde, a qui està a punt d'agredir. Martí beu i té aquest comportament, entre altres coses, perquè mimetitza una conducta indolent i frívola, impròpia dels bons obrers, però moltes vegades atribuïda als sectors benestants, que ell mateix escarneix. Rovira i Serra es val d'aquest personatge per denunciar el que ell entén com a actituds hipòcrites i nihilistes de certes opcions polítiques (entenem que totes aquelles que proclamen la propietat social dels mitjans de producció) que menystenen el capital a l'hora d'encarar la qüestió

drets exagerats que pesan sobre'ls alcohols y per això no estaria demés reclamar sa disminució”. *Lo Vendrellench*, núm. 586, 20 de desembre de 1902, p. 2-3.

⁵⁵⁴Segons Ramon Arnabat el fenomen tenia una doble vessant, local i global: “La crisi de malvenda del sector vitivinícola de començaments del segle XX fou en part provocada pel cada cop més carregós impost sobre el seu consum, cosa que motivà que els diversos ajuntaments del Penedès realitzessin campanyes dirigides a aconseguir reduir els impostos, fomentar l'exportació i modificar les tarifes ferroviàries de transport del vi. Per altra banda, l'adulteració del vi era un fenomen força freqüent a les grans ciutats, sobretot a Barcelona, on s'acostumava a consumir el doble de vi del que entrava, la qual cosa que només es explicable per l'adulteració, mesclant vi i aigua o utilitzant esperits industrials per augmentar el grau. Però, els impostos i la adulteració eren tan sols una part del problema. La raó de fons de la crisi de malvenda estava en la definitiva consolidació d'un mercat mundial de productes agrícoles a començaments del segle XX, que provocà, junt a un increment dels rendiments de la vinya i de la seva producció arreu del món i a Catalunya, una davallada dels preus del vi que de nou posà en qüestió l'estructura agrària vitivinícola de la comarca”. Arnabat, Ramon: “Conflictivitat social i associacionisme pagès (el Penedès, 1900-1922)” dins Delgado, Josep Maria, Ibáñez Fanés, Jordi, Pich Mitjana, Josep i Riudor, Lluís (eds.): *Antoni Saumell i Soler. Miscel·lània in memoriam*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2007, p. 93.

⁵⁵⁵Vegeu pàgina 106.

social. Més enllà del binomi gradualisme/maximalisme, aquí trobem una aposta decidida per la comunió entre treball i capital.⁵⁵⁶ Finalment, no volem deixar de ressenyar el cas d'*Els precaris*, de Ricard Forga Clarà, una obra en què la majoria de treballadors d'una cantera són addictes a l'alcohol per tal de suportar les duríssimes condicions de vida que els suposa el seu treball, en tant que treballen cada dia de sol a sol i dormen al ras.⁵⁵⁷

Al seu torn, el joc, en totes les seves formes pecuniàries, era condemnat per immoral, en termes ètics i perillós, en termes econòmics. Però també preocupava la seva dimensió alienadora. El joc fomentava el malbaratament de recursos, al mateix temps que la cobdícia i la il·lusió que amb un cop de sort, i no amb l'esforç del treball, es podia redreçar una mala situació econòmica. Altra vegada, reformadors socials i sectors obreristes, coincidien a assenyalar la importància del problema, però no en el diagnòstic. Vegem-ne només dos exemples. Per una banda, Llunas i Pujals, des de *La Tramontana*, condemnava, en una mena d'auca satírica,⁵⁵⁸ l'estafa que suposava la loteria de Nadal, una de les més concorregudes i populars. L'auca, des d'una perspectiva exagerada i grotesca, repassa algunes de les penalitats que implica el joc pel treballador, com l'empenyorament de béns per tal de poder jugar i conclou que, de totes totes, és un mal negoci per a l'obrer. Si no toca, pels diners mal invertits i, si toca, per les nefastes conseqüències que pot suposar (deixa anar l'exemple del pobre que s'enriqueix de cop i acaba al manicomi). La darrera vinyeta està dedicada a les autoritats governatives, únics beneficiaris reals de la jugada, que, segons diu, “tenen la grossa tot l'any”. Per una altra banda, des de l'higienisme més oficial i conservador, tampoc no quedaven curts. Algunes veus vinculaven, com en el cas de l'alcoholisme, el joc a terribles disfuncions o mutacions físiques de conseqüències imprevisibles. Així ho anunciava Joaquim Salarich,⁵⁵⁹ metge osonenc de mitjans de segle XIX, en un tractat que el féu cèlebre en fer-lo mereixedor de la medalla d'or concedida per la Reial Acadèmia de Medicina de Barcelona:

⁵⁵⁶Tant és així que l'Hereu, antic propietari del forn de vidre i heroi positiu de l'obra, ho exemplifica amb aquestes paraules: “Quan el capital és honrat, l'obrer i el ric s'ajunten i fan bona parella”. Rovira i Serra, Manuel: *Gent de vidre*, p. 120.

⁵⁵⁷Forga Clarà, Ricard: *Els precaris*, p. 1-2.

⁵⁵⁸“La rifada de Nadal”, *La Tramontana*, núm. 491, 26-XII-1890.

⁵⁵⁹Per a una referència biogràfica completa del Doctor Salarich, vegeu Jutglar, Antoni: *Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1984, p. 30-35.

La pasión del juego ocasiona á los infelices que tiene sujetos, ingurgitaciones en las vísceras abdominales, y afecciones aneurismales en el corazón o en el cayado de la aorta. Su terminación es casi siempre funesta, la miseria es la más comun, siéndolo tambien la melancolía, la locura, el asesinato y el suicidio.⁵⁶⁰

Tanmateix, com podem veure, els fonaments d'ambdues visions, estaven força allunyats. Així, mentre la lectura de Lluas posa l'accent en la dimensió social del problema i els ocults interessos del poder per fomentar aquest tipus de pràctiques, la versió de Salarich s'acull al llenguatge mèdic per sancionar una conducta estrictament individual que justifica la misèria.

Aquesta condemna del joc, sobretot entre els elements obrers, valia tant pel joc a petita escala, els jocs de cartes o les petites apostes, com pel joc organitzat i institucionalitzat, com la loteria, tot i que aquest darrer era el que mereixia uns atacs més directes i vehements. L'obra que millor il·lustra aquesta condemna, i que es va convertir en un autèntic estendard en la lluita contra el joc, és *Les garses*, d'Ignasi Iglésias. Ja en el títol de l'obra, l'autor incorpora l'element simbòlic de l'ocell conegut amb el nom científic de *Pica pica*. Un ocell que la creença popular atribuïa l'habilitat d'amagar joies i altres objectes de valor i se'l relacionava amb l'astúcia i la cobdícia, així com també amb un comportament gregari i parasitari.⁵⁶¹ La metàfora estava servida. *Les garses* relata les vicissituds d'un barber de poble, Pelegrí que ven un número de loteria que és premiat amb la grossa de Nadal. Molta gent en té participacions i el premi resulta molt repartit. Però ben prest comencen les enveges i les malfiances, perquè els diners han de passar primer per les mans del barber abans de ser dividits entre tots els agraciats. La situació es desborda quan arriben els diners de ciutat i s'ha de fer el repartiment. En aquest moment, la cobdícia acumulada es desvetlla i tothom vol acaparar més del que li correspon. Pelegrí, en un gest de ràbia i desesperació, llança tots els diners en terra. Acte seguit, el poble s'arremolina i es baralla per arreplegar algunes monedes. L'obra, en aquest instant, acaba amb una proclama de Pelegrí, que esdevé un cèlebre al·legat en favor del treball:⁵⁶²

⁵⁶⁰Salarich, Joaquim: *Higiene del tejedor o sean medios físicos y morales para evitar las enfermedades y procurar el bienestar de los obreros ocupados en hilar y tejer el algodón*, Impremta de Soler, Vic, 1858, p. 56.

⁵⁶¹Vegeu Busquets i Molas, Esteve: *Els animals segons el poble*, Editorial Millà, Barcelona, 1987, p. 120.

⁵⁶²No podem evitar pensar que aquest monòleg final, en certa manera, té un destacat paral·lelisme amb el monòleg final de Joan a *L'hèroe* de Rusiñol, estrenada tot just dos anys abans. A ambdues obres, en el fons, el que s'exalta és el treball honrat, per oposició al diner fàcil i al parasitisme social. Vegeu pàgina 78.

Pelegrí: (*que se senti bé*) Fills meus! No cregueu en la sort! Confieiu en vosaltres mateixos i en el vostre esforç!

[...]

Pelegrí: Sigueu bons i dignes!

[...]

Pelegrí: Visca el treball!⁵⁶³

Aquest final entenem que no només suposa una exaltació en favor del treball com a únic valor segur i honest, sinó també, una denúncia de les conseqüències del diner fàcil,⁵⁶⁴ la primera de les quals seria la fractura dels vincles solidaris grupals i la pèrdua de l'honestedat personal. *Les garses* no és l'única referència a la loteria que trobem en el teatre d'Iglésias. En *El Cor del Poble*, Passarell, un corista claverià i federal convençut, diu explícitament que mai no juga a la loteria.⁵⁶⁵ En aquesta mateixa obra, a més, hi apareix una denúncia més velada, si es vol, però igualment important, als jocs de cartes més populars, com puguin ser la brisca o la manilla. No tant pel perill que podien suposar per a l'economia familiar o la integritat moral dels treballadors, sinó des d'una perspectiva més teòrica. Els jocs de cartes ocupen un espai central en l'articulació del lleure dels treballadors, en aquest cas concret, entre els socis d'una societat coral, un lleure que no dediquen a quefers més productius com la formació intel·lectual o l'activitat política. Fins i tot, les cartes poden arribar a convertir-se en un sedant que alimenti el conformisme i la displicència, com en el cas de Xalet (*Els vells*). Xalet pateix una afecció respiratòria que l'impedeix treballar i viu a càrrec del seu fill, però es passa el dia jugant a cartes en una taverna anomenada "La Cirera". Aquesta actitud

⁵⁶³Iglésias, Ignasi: *Les garses*, p. 199-200.

⁵⁶⁴Des d'una perspectiva diferent, des del costat de l'organització de la producció i sobre el paper que han de jugar les classes posseïdores en l'articulació d'una economia "real", Pompeu Gener a *Senyors de paper!* fa una denúncia airada contra l'economia especulativa, encarnada en la borsa. Gener argumenta, al marge de deixar caure algunes esparses notes socialitzants, que cal centrar les inversions en l'economia productiva. Aquest argumentari l'il·lustra a partir del personatge de don Mariano, un burgès especulador, que se suïcida després de perdre-ho tot a la borsa. Tanmateix, ell prefereix jugar-s'ho tot i fer ull que haver de reconèixer la seva derrota i perdre l'estatus adquirit. Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, p. 146-151.

⁵⁶⁵Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, p. 38.

genera moltes suspicàcies entre els altres obrers, sobretot entre els seus futurs consogres, Joan i Úrsula, fins al punt que se l'acusa de ser un mandrós i un vividor:

Xalet: No ho volen veure, que un hom se fa vell i no té salut per a treballar.

Úrsula: Bé jugueu a cartes tot el dia!

Xalet: Per a distreure'm, només per a distreure'm.

Úrsula: L'home que és bo pel joc, també ho és pel treball.

Xalet: Allò no és treballar: allò és un divertiment.

[...]

Úrsula: Un divertiment que, pegant cops de puny sobre la taula i fent gestos i crits, us canseu més que un teixidor de volant en un dia.⁵⁶⁶

Però els jocs de cartes, a una altra escala, també són perillosos i poden arruïnar al treballador imprudent i portar-li conseqüències fatals, com ocorre amb el protagonista del monòleg *L'escala del crim*, de Plàcid Vidal o el de *La santa*, de Martí Gial.⁵⁶⁷

Finalment, també volem fer esment a l'obra *Foc follet* (1899), d'Ignasi Iglésias. que ens sembla un cas particular i únic dins el panorama descrit fins ara. A *Foc follet* no es tracta el tema del joc, però sí que s'alerta al poble treballador d'un altre perill que el pot assetjar en qualsevol moment i que té a veure amb la pròpia moral social. Les creences populars supersticioses i sobre el més enllà, poden convertir el treballador en un ésser vulnerable exposat a la manipulació o a l'extorsió. Balbina, una vídua d'una certa edat, decideix visitar una mèdium, aconsellada per una veïna, per aclarir les causes de la mort del seu estimat fill Salvi, que la turmenten des de fa anys. La que tira les cartes, Sabina, resulta ser una estafadora professional que només pretén plomar els seus clients i aprofitar-se de la incultura i de la desesperació alienes per treure'n el màxim rèdit econòmic. Així, la convenç que el seu fill mort, Salvi, ho fou a causa de la seva nora i el seu altre fill, Martí, que mantenien relacions. La pobra dona, no només perd els diners,

⁵⁶⁶Iglésias, Ignasi: *Els vells*, p. 26-27.

⁵⁶⁷Vegeu pàgina 177.

sinó que entra en còlera en veure confirmada la seva sospita. En aquesta obra, la crítica a l'oportunisme i cinisme dels que es dediquen professionalment a aquestes pràctiques, com el tarot, és clara, però no tenim gaire clar si la crítica pot ser extensiva a la proliferació de l'espiritisme, l'ocultisme o la teosofia, com a pràctica cultural més o menys consolidada, en certs sectors de les classes treballadores. El que sí sembla evident és que, en l'obra, es produeix una nítida contraposició entre l'esperit negatiu i obscurantista de Balbina, vinculada a la tradició i a la superstició, i l'esperit decidit i vitalista de Martí, vinculat al progrés i al coneixement. Un al·legat en favor de la raó i contra la ignorància, molt en la línia d'una altra obra de l'autor andreuenc, com és *En Joan dels miracles* (1908), en què es contraposa la medicina positiva a les creences populars de remeiers i curanderos.⁵⁶⁸

L'alcoholisme i el joc no són els únics perills als què han de fer front les classes treballadores. Cal no oblidar, dins el mateix marc d'higiene personal i familiar, el perill que suposaven la prostitució i les malalties de transmissió sexual. En el recull que nosaltres hem elaborat, no hi trobem cap referència directa, però cal citar, encara que només sigui de passada, la versió catalana de l'obra d'Eugène Brieux *Les Avariés*, traduïda per Felip Cortiella i titulada *Els tarats*, obra estrenada aquests anys i que va gaudir d'una certa repercussió. L'obra havia estat escrita en la versió original el 1901 i ser va estrenada per primera vegada a París per André Antoine el 1905, un any després de ser-ho en català a Barcelona per les Vetllades Avenir, el desembre de 1904 al Teatre Circo Español. Se'n feren dues funcions, una el 9 i una altra el 23 del mateix mes. La vetllades, pel caràcter didàctic i instructiu que les presidia, varen anar acompanyades d'una conferència divulgativa del doctor Serrallach per exposar els perills reals d'aquestes malalties. L'interès dels organitzadors era donar un enfocament mèdic i sociològic a un tema tabú, que el poder eclesiàstic i una bona part de la societat més conservadora havien encarat des d'una lògica puritana, a partir de la idea que el càstig diví s'estenia entre tots aquells que es lliuraven a la immoralitat i a la pornografia.⁵⁶⁹ La sífilis, que era el tema central de l'obra, havia format, i formava part encara, de les grans obsessions epidèmiques del segle XIX, i havia esdevingut un tema molt recurrent en la literatura de l'època, especialment en l'anglesa i la francesa.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸Iglésias, Ignasi: *En Joan dels miracles*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1908.

⁵⁶⁹Vegeu Masjuan, Eduard: *La ecología humana en el anarquismo ibérico: urbanismo 'orgánico' o 'ecológico', neomalthusianismo y naturismo social*, Icaria editorial, Barcelona, 2000, p. 249-252.

⁵⁷⁰Vegeu Marx, Jacques: "Una avarie majeure: la syphilis dans la littérature du XIXème siècle", *Travaux de Littérature*, núm. 16, 2003, p. 187-206.

La importància de la instrucció i de la formació autodidacta

Com hem anat repetint, la instrucció i la formació autodidacta es varen erigir, al llarg del segle XIX, des de la literatura i el propagandisme obrerista, com dues de les principals palanques per aconseguir l'emancipació obrera. Tant la formació com la instrucció s'entenien com a instruments de dignificació, ja que permetien al treballador la possibilitat de crear-se un criteri propi i, al mateix temps, l'ajudaven a fer desaparèixer els prejudicis religiosos o socials i a combatre la superstició i el fanatisme. És un tema recurrent que es repeteix de manera incessant i que hem pogut documentar en diverses formes. Aquesta apologia de la instrucció i formació autodidacta, també té a veure, encara que sigui tangencialment, amb el desplegament de l'incipient ensenyança bàsica i teòricament obligatòria que s'oferia a l'Estat Espanyol des de la llei Moyano (1857), però que, a la pràctica es mostrava insuficient i ineficaç.⁵⁷¹ Entre les classes treballadores aquest dèficit es provà de suplir a través de les escoles populars laiques, amb un xarxa més o menys extensa sobretot a Catalunya, i a través de les més diverses formes de sociabilitat popular.⁵⁷² No hem d'oblidar que, en una data tan avançada com el 1900 trobem que, segons el cens, hi havia encara un 63,78% de la població total espanyola que no sabia ni llegir ni escriure. La correlació entre analfabetisme i precària escolarització sembla evident.⁵⁷³ Tanmateix, la instrucció, per a l'obrer, no necessàriament significava superar l'analfabetisme. La lectura comunitària, les representacions teatrals o l'assistència a mítings i reunions eren actes instructius, que si bé ajudaven a adquirir coneixements, a formar-se una opinió i a familiaritzar-se amb certs principis polítics, no resolien el tema de l'aprenentatge lectoescriptor. L'element autodidacte, per contra, es defineix com el treballador que, gràcies a l'adquisició d'uns

⁵⁷¹L'incompliment de la legislació fou un fet manifest i reiterat. Per una banda, per la manca d'interès dels governs successius en fer-la complir, a causa dels costos que implicava la seva aplicació real, en inspecció i infraestructures i, per una altra banda, per la baixa relació cost/oportunitat que oferia l'escolarització a moltes famílies obreres a causa de la demanda constant de mà d'obra infantil i juvenil. Vegeu Soto Carmona, Álvaro: *El trabajo industrial en la España contemporánea (1874-1936)*, Editorial Anthropos. Barcelona, 1989, p. 212-213.

⁵⁷²Vegeu Guereña, Jean-Louis: "Las instituciones culturales: políticas educativas" dins Salaün, Serge i Serrano, Carlos (eds.): *1900 en España*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 78-79.

⁵⁷³Així mateix, hem de tenir en compte que, en aquests censos, la categoria analfabet s'aplicava a qualsevol persona que no sabés llegir ni escriure, independentment de la seva edat, la qual cosa implica un biaix significatiu. Vegeu Piqueras Arenas, José Antonio: "Educación popular y proceso revolucionario español" dins Guereña, José Luis i Tiana, Alejandro (coords.): *Clases populares, cultura y educación. Siglos XIX y XX*, Casa de Velázquez i Universidad Nacional a Distancia, Madrid, 1990. p. 79.

rudiments bàsics de lectoescriptura, pot accedir potencialment al bagatge, molt més global, de la cultura escrita, de manera individualitzada i sense intermediaris. Un coneixement especialment valuós ja que s'assolia a través dels propis mitjans. La cultura autodidacta se situa, doncs, en paraules de Francesc Calvo, “entre l'educació específicament escolar i la il·lustració de les classes dominants”.⁵⁷⁴ Per tal d'aconseguir aquest estatus, el treballador havia d'invertir bona part del seu temps lliure en l'ampliació de coneixements, en la formació, i deixar de banda altres ocupacions perniciososes que el podien distreure de la seva comesa: la beguda o el joc, per exemple. Per tant, l'obrer, en formar-se, no deixava de fer una inversió cap al futur per tal de millorar la seva condició, materialment i immaterial.

Com hem pogut veure, la pràctica totalitat dels herois populars d'aquestes obres són obrers il·lustrats o professionals liberals, que saben llegir i escriure, que s'han guanyat un cert respecte entre els seus i que han desenvolupat un cert bagatge cultural i una opinió pròpia i independent. I és que, en realitat, aquesta representació no és fruit d'un estricte procés d'idealització (cal dir que entre els propis líders obreristes coetanis aquest perfil no era gens estrany).⁵⁷⁵ Però no només els herois i els protagonistes dirigents són representats amb aquestes qualitats, també trobem dins el corpus diversos casos d'obres i obreres lectors assidus, que s'han format gràcies a la constància i a la perseverança, tot i les dificultats de la seva condició. Ara bé, tots, absolutament tots aquests personatges tenen sempre connotacions positives. A *La gent del vidre*, la filla de Mion, un republicà de la vella escola, Matilde, sap llegir i escriure i s'ha il·lustrat a través dels llibres de la biblioteca de la Societat local, que té a casa seva, en certs principis polítics. Així, Matilde, té criteri propi i està informada, per exemple, en relació amb l'evolució del paper social de la dona al llarg de la història:

Matilde: A dalt n'hi ha un feix, de llibres, a casa els guardem tots. Són de la Societat.

[...]

Matilde: La dona, diuen, i vostè deu saber-ho, si és cert, que... Molts anys enrere no era estimada, que sols era *volguda* i que l'home en feia d'ella una esclava i que en

⁵⁷⁴Vegeu Calvo, Francesc: *El moviment obrer i la cultura popular*, p. 89.

⁵⁷⁵Els casos de Largo Caballero, Morato o el mateix Pablo Iglesias entre el socialisme marxista o els d'Anselmo Lorenzo o Salvador Seguí entre l'ampli espectre anarquista, en són alguns il·lustres exemples.

tenia moltes d'esclaves. I totes elles el respectaven força an ell... L'hi donaven un tractament de vostè, o de vós, com s'estilava... prò... an elles... pobretes! No les deixava mai arrelar... Mai! Se les canviaven els uns dels altres i... “Tu”, els hi deien, “Vine'm aquí, que ets meva”.⁵⁷⁶

Però aquest no és l'únic exemple de dona treballadora il·lustrada. Felip Cortiella, a *Els artistes de la vida*, ens ofereix un retrat idealitzat del que ha de ser la militant exemplar. Fernanda és la filla de Ferrer, un històric militat anarquista, combatiu i compromès, també exemplar.⁵⁷⁷ La noia és un autèntic pou de virtuts: és austera, senzilla, seriosa, ben formada, activista i molt intel·ligent. De fet, l'acotació que precedeix l'entrada en escena del personatge ja denota moltes d'aquestes bondats: “sempre vesteix amb serietat, senzillesa i elevació de gust propi i no usa ni perfums ni arracades, anells, etc”.⁵⁷⁸ Fernanda està promesa, d'acord amb els principis de l'amor lliure, amb un jove també ben format i intel·ligent, Torrents. Amb ell comparteix sanes distraccions com assistir a conferències societàries o anar al teatre a veure el mateix Novelli, de gira per Barcelona.⁵⁷⁹ També se'ns parla de la seva avidesa lectora. No endebades, el regal d'unió que el pare fa als promesos és una selecta col·lecció d'obres literàries i científiques de referència.⁵⁸⁰ Finalment, es deixa rel·luir la seva capacitat oratòria. Tot el tercer acte de l'obra és la reproducció íntegra d'una conferència que Fernanda fa en una societat obrera, el títol de la qual es correspon al títol de la pròpia obra. En aquesta conferència, Fernanda demostra, a partir de múltiples citacions i referències, tot el seu bagatge cultural i la seva capacitat d'anàlisi i de síntesi. Sense ser

⁵⁷⁶Rovira i Serra, Manuel: *Gent de vidre*, 118-119.

⁵⁷⁷Així Ferrer, en el primer acte de l'obra, en castellà, renega de la festa i de la disbauxa amb què s'associa el Carnaval i es mostra molt sever i estricte, en el fons, molt intel·lectualista, amb el comportament de les masses. Ell es manifesta partidari de practicar un cert ascetisme doctrinari vinculat a pràctiques sanitàries i formatives per al treballador: “A usted le parecerá muy extraño que un joven obrero como yo no vaya esta noche a confundirse con estos verdaderos Carnestolendas [...] disfrazados de mamarracho, para exhibir su estupidez, soltando palabras incultas hasta la madrugada, que les recuerda el próximo momento de ir a perder su salud con los miasmas de la fábrica o del taller, pendientes tal vez sus vidas de un sencillo engranaje. No. Para distraerme, para solazarme, mejor dicho, no necesito estragarme recorriendo burdeles, ni días señalados por el vulgo para expansionarme; me basta una manifestación cualquiera del Arte o de la Ciencia, o una buena temperatura para salir al campo”. Cortiella, Felip: *Els artistes de la vida*, p. 14.

⁵⁷⁸*Ibid.*, p. 27.

⁵⁷⁹Vegeu pàgina 144.

⁵⁸⁰Vegeu pàgina 151.

un tema gens original,⁵⁸¹ la seva intervenció demostra un bon “fons d'armari”, un bon coneixement dels principis anarquistes i la situa una passa per davant dels seus companys de lluita, tot i no ser una intel·lectual amb una formació privilegiada o superior. Fernanda és, de fet, un exemple de transmissió generacional de valors i coneixements culturals específics i propis, per via paterna. En aquest punt, la mà de Cortiella es torna a fer present. De fet, aquesta tal Fernanda no és més que un *alter ego* de la pròpia filla de Cortiella, homònima. I Ferrer, un *alter ego* de Cortiella.⁵⁸² Finalment, també cal esmentar que Cortiella aprofita el personatge de Fernanda per contraposar-la amb el de la seva mare, Antònia, l'esposa de Ferrer, una dona de bon cor, però bàsica, ignorant i submissa. Fernanda implica en si una millora generacional substancial. És una dona nova, que s'equipara a l'home en coneixements i independència emocional, i que no renuncia al seu propi camí. El revers a aquesta caracterització seriosa, sincera i doctrinària en clau anarquista, el dona Rusiñol, a *El bon policia*, en introduir, de forma paròdica, una família de conspiradors, que responen als grans tòpics del moviment llibertari, entre els quals hi ha una noia d'excelsa formació intel·lectual, fins al punt que es diu d'ella que és “pèrita mecànica”.⁵⁸³ Evidentment, el recurs constant de Rusiñol a l'estirabot i a la farsa, especialment en aquesta obra, emmascara, a través d'una caracterització efectista i exagerada, un rerefons ben real que ja detectem en l'obra de Cortiella: l'existència d'una cultura transversal, eclèctica i militant, que es transmet familiarment o grupalment.

Comptem amb altres exemples més o menys anecdòtics d'obers, no necessàriament dones, que s'il·lustren a través de la lectura. Així, Sebastià, l'heroi de *Fructidor*, tot i la humilitat de la seva cambra, espera durant la nit la seva estimada llegint un llibre amb un quinqué encès. Un cas més complex és el d'Agustí (*Els vells*), promès d'Engracieta. Aquest jove serveix de contrapunt a la generació anterior, la del seu pare i els seus futurs sogres, la generació de filadors vells que han estat acomiadats sense compassió de

⁵⁸¹La conferència versa sobre els beneficis de les ciències naturals o la sociologia, enteses com a “arts de la vida”, que secunden el progrés i la recerca de la justícia social en pro de la humanitat i anticipen el món que ha de venir, en contraposició al cultiu de les arts buides, recreatives, lucratives i contemplatives, pròpies del model capitalista.

⁵⁸²Si se'ns permet un breu excurs biogràfic, no està de més esmentar el fet que Cortiella va viure una infantesa difícil, a causa de la malversació que, segons ell, els seus pares havien fet del patrimoni familiar. Entre altres coses, en les seves memòries inacabades, destaca el fet de no haver pogut assistir a un col·legi privat i que la seva formació havia hagut de ser bàsicament autodidacta, recolzada en el seu ofici de tipògraf. Vegeu Siguan, Marisa: *La recepció de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, p. 131-132.

⁵⁸³Vegeu pàgina 150.

la fàbrica on treballaven. Agustí és un jove format. No treballa com a filador a la fàbrica, com els seus predecessors, sinó com a anivellador, una feina altament qualificada relacionada amb el manteniment de la maquinària. En la seva relació sentimental amb Engracieta, es mostra prudent i mesurat. No vol casar-se ni tenir fills si no s'assegura una posició. Els altres personatges, especialment la xicoteta, a causa d'aquesta actitud, el veuen com un personatge intel·ligent i conscient, però introvertit, capcot i amb cabòries i preocupacions impròpies de la seva classe i condició. Però la formació i la instrucció no només garanteixen millores d'índole espiritual: Agustí parla d'assegurar-se una posició. I és que, com en el seu cas, els obrers instruits tenen moltes més possibilitats d'ascendir socialment i consolidar la seva nova posició, ja sigui ocupant escalafons més alts dins l'aristocràcia obrera o recuperant part de la seva independència laboral perduda.⁵⁸⁴ En l'obreta *La cançó nova*, passa gairebé inadvertida, per fugaç, la presència de Cisquet, el jove fill d'un corista analfabet, Canari. El nen és la nineta dels ulls del seu pare i de tota la societat coral que freqüenten. I ho és, entre altres coses, perquè sap llegir i escriure. És tal l'orgull que desperta aquest fet en el seu pare, que l'obliga a declamar públicament una carta que ha redactat a estudi, encara que sigui un mer exercici formulari. Una carta que el pare posarà “en un quadre per adornar el menjador”.⁵⁸⁵ El noi, obedient, la llegeix i és tal l'expectació que genera que l'acció, molt viva fins aleshores, s'atura en aquest punt. Darrere aquesta escena còmica, hi ha un plantejament força més seriós. I és que, després de rebre les felicitacions dels seus companys, Canari, després de tot, es lamenta de la seva dissort, ja que segurament no podrà donar continuïtat i volada a les capacitats del seu fill:

Canari: Que et penses que vull que sigui un burro de treball com jo? Ca, home, ca. Ha d'anar a estudi per a aprendre força de lletra... I mira, encara que m'hagués de treure les queixalades de la boca, li faria anar. Tan eixerit i amb tan cap! Si li pogués donar carrera... Quin goig! Oh, sóc pobre! Que és trist ser pobre!

[...]

⁵⁸⁴Vegeu Gabriel, Pere: “Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta”, p. 238.

⁵⁸⁵Iglésias, Ignasi: *La cançó nova*, p. 66.

Canari: Quan me veig tan ase, no sé el que em faria. Sort d'aquest bordegàs... Ah, ja penso en la vellesa que tindrè... Quina delícia, amics meus.⁵⁸⁶

La lògica del seu pensament, doncs, està dominada per la idea que el reconeixement social de la formació ha de permetre al seu fill, encara que no pugui fer carrera, ascendir socialment i proveir-li una millora substancial de les seves condicions materials, a ell i a seva la família. En la mateixa direcció es manifesta Jordi (*Helena*), quan confessa a Helena, la seva estimada, que s'ha format i ha estudiat per "arribar on era ella",⁵⁸⁷ és a dir, per tal de superar les fronteres classistes que els separaven. Jordi ha aconseguit millorar la seva posició, fins a arribar a ser majordom de la fàbrica del pare de la noia, gràcies al seu esforç autodidacte. Aquest també és el cas d'un altre Jordi, de *L'escurçó*, que aconsegueix passar de maquinista de tercera a maquinista de segona. Fins i tot, la por a perdre la posició adquirida gràcies al propi esforç acumulat, potser en generacions successives, determinen actituds cautes i temeroses i, fins i tot, profundament conservadores. Aquest és el cas *Foc follet*, Salvi i Martí, fills d'un fuster amb fusteria en propietat,⁵⁸⁸ l'un, Salvi, decideix continuar l'ofici del seu pare, mentre que l'altre, Martí, decideix fer-se impressor. Per a la mare, l'opció de Martí, una vegada morts el pare i el germà, en tant que decideix continuar treballant com a assalariat en una impremta, és interpretada com una pèrdua d'estatus i una traïció a la pròpia herència familiar, que no només se sustenta en termes emocionals, sinó, sobretot, materials. No és estrany, doncs, que la mare es posicioni durant tota l'obra en contra de les opinions i decisions del fill que ha esdevingut un autèntic "outsider", mentre ella intenta preservar la posició adquirida per al seu nét:

Balbina: No veus que si tu fossis fuster aniria millor la botiga?

[...]

Martí: Ditxosa botiga! Jo temps ha que ja l'hauria plegada.

⁵⁸⁶Iglésias, Ignasi: *La cançó nova*, p. 72-75.

⁵⁸⁷Vegeu pàgina 192.

⁵⁸⁸Iglésias a l'acotació inicial de l'obra diu: "L'escena representa un menjador en un segon pis d'una barriada menestral". L'ús d'aquest mot, en comptes d'obrer, que és utilitzat conscientment i sense complexos en altres obres, denota la voluntat de situar l'obra en un context social encara més específic i remarcar una extracció familiar genuïnament menestral. Iglésias, Ignasi: *Foc follet*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1899, p. 7.

Balbina: Oh! Tu sí que aviat ho tens arreglat!

Martí: És clar que sí!

Balbina: S'ha de pensar amb en Jaumet.

Martí: Que també vol ser fuster?

Balbina: I doncs? [...] Per què sostinc la parròquia sinó perquè faci lo mateix que el seu pare i el seu avi?⁵⁸⁹

Així doncs, com podem observar, si la instrucció i la formació garanteixen millores espirituals i probabilitats més grans d'ascens social, la seva absència o la seva renúncia poden condemnar el treballador a la ignorància, la intemperància o la inconsciència. Això, en alguns casos extrems, juntament amb altres factors socials exògens, pot conduir a situacions fatals, com la delinqüència o la criminalitat. Alguns autors aprofiten per fer una referència explícita i insistir en la falta d'instrucció com a factor determinant per explicar aquests mals. Així a *Víctima de la misèria*, s'insisteix en la combinació entre la misèria i la manca d'instrucció com a explicació de molts dels comportaments criminals:

Anton: Si fos una altra la constitució de la societat, desapareixerien per a sempre els crims, que tenen lloc la major part de les vegades per la fam o per la falta d'instrucció suficient per a conèixer la perversitat de l'acció que es va a cometre, essent llavors tots els homes honrats, ja que sos cors s'orejarien amb los purs aires del treball i de la família!⁵⁹⁰

Aquesta mateixa és l'opinió de Maginet (*La gent del vidre*), un obrer que llegeix a *El Socialista*⁵⁹¹ un article que versa sobre les relacions entre criminalitat i manca d'instrucció:

⁵⁸⁹*Ibid.*, p. 14-16.

⁵⁹⁰Segalàs Font, Mario: *Víctima de la misèria*, p. 13.

⁵⁹¹Vegeu pàgina 148.

Maginet: Sempre el mateix: manquen escoles bones i afició a la lletra. Mira't, avui porta *El Socialista* com si diguéssim, un balanç dels criminals de tot un any i diu que de cada cent no hi ha deu que en sàpiguen de llegir.

Martí: Ni falta que els fa.

Maginet: I prou que ho necessiten; com més lletra sabia la gent, menos n'hi hauria, de criminals. El ser burros els fa ser aixís, a ne'ls homes.⁵⁹²

Però aquesta denúncia, no només prové del camp de les víctimes potencials, els treballadors. Tal com ja hem vist, el perfil de l'heroi ibsenià, és el d'un heroi amb vocació educativa, no només pel seu perfil professional, sinó, sobretot pel seu compromís amb la il·lustració popular.⁵⁹³ Uns herois que lluiten per crear centres de lectura, associacions obreres i portar l'educació a les zones rurals i més remotes per tal de sostreure les classes humils de l'opressió de la religió o del caciquisme com hem pogut veure en casos com *Els visionaris*, *El mestre nou*, *Aigües encantades* o *Els encarrilats*, per esmentar només alguns dels títols més rellevants.

Debat polític: caciquisme i guerres colonials

No volem tancar aquest recorregut entorn el conflicte social, sense abordar dos temes, que si bé pertanyen a l'àmbit més estrictament polític, marcaren l'agenda en el tombant de segle a Catalunya i tingueren un gran impacte en la configuració de l'equilibri territorial de l'estat, al mateix temps que significaren un punt d'inflexió en el sistema polític de la Restauració. Ens referim, per una banda, al caciquisme, al seu funcionament com a forma de dominació i control social territorialitzat i al seu paper com a força executora i beneficiària del frau electoral institucionalitzat. I, per una altra banda, a les guerres colonials, específicament a la desfeta espanyola de 1898 que significà la pèrdua de les darreres possessions d'ultramar: Cuba, Puerto Rico i les Filipines, més algunes altres illes menors del Pacífic. En primer lloc, perquè, en certa manera, en convertir-se en temes centrals de la lluita política, condicionaren, en major i menor mesura, l'actitud de les classes treballadores respecte de l'estat, les seves

⁵⁹²Rovira i Serra, Manuel: *Gent de vidre*, p. 94.

⁵⁹³Vegeu pàgina 163.

estructures i la seva legitimitat. Moltes coses canviaren en la percepció que aquestes classes tenien del paper de les institucions, molts punts de ruptura s'aguditzaren, des de l'aprovació del sufragi universal (1890) fins a la Setmana Tràgica (1909), per posar només dues fites simbòliques en aquesta evolució. **Per exemple**, i ja ho hem esmentat en la introducció, aquesta reordenació política coincidí en el temps i en l'espai, i no és casual, amb una reactivació de l'associacionisme i de la vida ciutadana.⁵⁹⁴ I, en segon lloc, perquè considerem que el teatre, d'alguna manera, no es va mostrar indiferent davant aquesta tessitura, encara que fos amb una resposta limitada en el temps i amb una producció restringida i circumstancial. Creiem que és important donar testimoni d'aquestes reaccions, per tal de configurar amb més nitidesa el marc de resposta de la literatura dramàtica catalana en el seu conjunt a la conjuntura del tombant de segle.

El caciquisme

En relació amb el caciquisme,⁵⁹⁵ ens centrarem en algunes característiques específiques que creiem que cal destacar, especialment pertinents en les obres analitzades, i que intentarem resumir en les línies següents. Algunes característiques que fan referència, per una banda, a la descripció, crítica i anàlisi de les pràctiques més reprovables, des d'una perspectiva política i moral, que s'esdevenien a l'entorn del fenomen caciquil i, per una altra banda, a la reacció política i social, cada vegada més generalitzada a Catalunya, des dels anys 1890 del segle XIX, contra el fenomen, especialment pel que fa a la seva traducció electoral.

El període que hem definit per a la nostra recerca (1890-1909), significa un punt d'inflexió pel caciquisme i pel sistema polític de la Restauració a Catalunya: és el moment en què es deixen sentir les primeres falles serioses. Uns símptomes que, en cap cas podem dir que siguin generals, però sí significatius, especialment en el món urbà. Tant és així que, per exemple, a la ciutat de Barcelona, en un data tan primerenca com la

⁵⁹⁴Vegeu pàgina 28.

⁵⁹⁵No entrarem a analitzar i comentar els fonaments i els principis del règim de la Restauració, la seva evolució i les seves crisis, així com tampoc els estudis específics sobre el fenomen del caciquisme. D'aquest tema, com a temàtica estel·lar en la historiografia contemporània espanyola, n'existeix una bibliografia abundant i completa. Pel que fa als estudis més recents sobre caciquisme a l'Estat Espanyol, vegeu Varela Ortega, José: *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-2000)*, Marcial Pons, Madrid, 2001; Varela Ortega, José (dir.): *El poder de la influencia: geografía del caciquismo en España*, Marcial Pons, Madrid, 2001 i Ramírez Ruíz, Raúl: *Caciquismo y endogamia. Un análisis del poder local en España*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2008.

de 1891, a les eleccions generals, ja s'hi detecten uns primers tímids canvis de tendència, amb algunes actes que varen anar a parar a mans dels republicans. Però no és fins a 1901 que podem afirmar que el declivi dels partits dinàstics a la capital és absolut, davant l'auge del regionalisme⁵⁹⁶ i de les diverses famílies republicanes, aquesta vegada reorganitzades entorn del lerrouxisme i l'incipient republicanisme nacionalista.⁵⁹⁷ Aquesta tendència també es deixà sentir, sobretot a partir de les eleccions de 1903, en els districtes més urbans de l'entorn de Barcelona, així com també a l'Empordà i al voltant de la circumscripció de Tarragona, és a dir, a la Catalunya més urbana. Aquesta situació, al marge de l'impacte de les opcions polítiques alternatives sobre la quota electoral dels partits dinàstics i la capitalització del seu vot, partia d'un canvi de percepció generalitzat de la utilitat de les eleccions i del sentit de l'exercici del sufragi, que s'havia de traduir en un augment de la participació i de la mobilització ciutadana vinculat a una consciència de la necessitat de l'acció política electoral, fet que anticipava un canvi d'escenari: la irrupció de la política de masses.⁵⁹⁸

Pel que fa específicament al teatre, segons Jeanne Moisand, la visió crítica del fenomen, inicialment reservada al gènere còmic, comença a penetrar en els gèneres seriosos a partir de 1890. Moisand cita el cas de l'obra de José Fola Igúrbide, *El cacique o la justicia del pueblo*, representada a l'Ateneu Republicà Radical el 1908.⁵⁹⁹ Pel que fa específicament al teatre català, però, volem dedicar una atenció especial a dues obres que tracten en profunditat el tema, precisament i, en contra de l'opinió de Moisand, en clau còmica. Ens referim a *La farsa* (1899), d'Àngel Guimerà i a *Lluita de cacics* (1902) de Ramon Ramon i Vidales. Ambdues relaten les irregularitats d'un procés electoral, amb tota profusió de detalls, fins i tot els més anecdòtics i morbosos. Aquests ingredients, però, al mateix temps, són els que serveixen per dotar-les d'un aire fresc i lúdic. Pel que fa a l'estructura i moralitat d'ambdues obres, tot i les seves diferències de base, també és similar: tracten de contraposar un personatge honest i íntegre amb la corrupció generalitzada i institucionalitzada de la qual es troba envoltat. D'aquesta manera, es pretén posar de relleu la perversitat i antinaturalitat dels mecanismes que entren en joc, al mateix temps que s'ofereix un referent exemplar. En cap de les dues

⁵⁹⁶Vegeu Izquierdo, Santiago: *La primera victòria del catalanisme polític. El triomf electoral de la candidatura dels 'quatre presidents' (1901)*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 2002.

⁵⁹⁷Vegeu Duarte, Àngel: *Història del republicanisme a Catalunya*, Eumo Editorial, Vic, 2004, p. 157-166.

⁵⁹⁸Vegeu Rubí, Gemma i Armengol, Josep: *Vots, electors i corrupció. Una reflexió sobre l'apatia a Catalunya (1869-1923)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2012, p. 113-117.

⁵⁹⁹Vegeu Moisand, Jeanne: "Entre tréteaux et barricades. Théâtre et mobilisation ouvrière à Barcelone, 1868-1909", p. 56.

obres no hi trobem ni una sola referència explícita que ens remeti a personalitats polítiques concretes. Ara bé, tot i que les referències als partits polítics reals són eufemístiques, la posició crítica dels autors és diàfana: els partits dinàstics i les seves pràctiques representen la corrupció, l'elitisme i l'arbitrarietat, fets que només es poden combatre des de la integritat moral i la política honesta. De fet, els dos títols ja ens donen moltes pistes d'aquestes intencions. Per una banda, Guimerà, en el procés de redacció de l'obra, tal com recull Joan Martori, es mostrava dubitatiu amb un títol que, si bé volia que fos prou explícit, no volia que fos ordinari.⁶⁰⁰ Tanmateix, la solució final, *La farsa*, és força ocurrent, ja que ens remet tant a l'escenari electoral a com la fórmula teatral. Per la seva banda, l'obra *Lluita de cacics*, compta amb un títol complementari, *Les eleccions de regidors*, i un subtítol, “sainete de males costums”, que matisen el títol principal. Si el primer posa l'accent en el caciquisme, el segon el vincula immediatament a la contesa electoral.

Pel que fa a la possible relació entre ambdós textos, no és descabellat pensar que Ramon i Vidales, molt més còmode en el registre còmic que Guimerà gràcies a la seva trajectòria com a sainetista, decidís recollir el guant llançat pel primer tres anys abans. De fet, hem pogut documentar que entre tots dos existia una bona amistat, que trobava el seu nexa d'unió en el germà del primer, Jaume Ramon i Vidales.⁶⁰¹ La cronologia de les obres, a més, datades entre 1899 i 1902, és reveladora. Coincideix, precisament, amb el canvi de tendència esmentat, sobretot a Barcelona, que havia de certificar la defunció del torn pacífic. La consciència crítica que hi plana s'explica, entre altres coses, perquè ambdós autors, havien desenvolupat prèviament carrera política i, no endebades, ho havien fet en el sí d'opcions oposidores als partits dinàstics: Guimerà, a les files del catalanisme⁶⁰² i Ramon i Vidales, des del republicanisme nacionalista.⁶⁰³

⁶⁰⁰Guimerà en una carta dirigida a Pere Aldavert i datada el mes de març de 1898, es mostrava disconforme amb el títol provisional que ell mateix havia donat a l'obra, *La tupinada*, i es resistia a enviar al Romea un títol definitiu fins que no en trobés un del seu gust. Vegeu Martori, Joan: *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995, p. 109.

⁶⁰¹Vegeu Bofarull Terrades, Manuel: “Ramon Ramon i Vidales, un saineter del Penedès”, *Miscel·lània Penedesenca*, núm. 13, 1989, p. 398.

⁶⁰²Guimerà, en la seva faceta com a polític i home públic, s'implicà en iniciatives vinculades al catalanisme d'ampli espectre. En una data tan primerenca com el 1874, el trobem associat a La jove Catalunya. En els anys successius participà en la redacció de les Bases de Manresa (1892) i fou escollit president de la Unió Catalanista (1894) i de l'Ateneu Barcelonès (1895). Guimerà diverses vegades es manifestà públicament contra el sistema de partits vigent i el torn pacífic, com en el “Missatge a la Reina Regent”, amb motiu de l'Exposició Universal de 1888. Vegeu Calbet Camarasa, Josep Maria i Montaña

Comencem per l'obra de Guimerà i repassem-ne l'argument amb cert detall per tal de resseguir-ne els aspectes principals que ens ocupen. Don Cosme, un humil mestre d'escola municipal, és escollit pel cacic local, don Baltasar, per entrar a formar part del govern municipal. Ell és l'elegit perquè és una persona amb una cert reconeixement i un cert prestigi social per la seva feina i per la seva honradesa. Però també perquè és un home càndid i afable, i pensen que serà bo de controlar. Don Cosme, al principi s'hi resisteix, però acaba acceptant la proposta per la pressió popular. Però a mesura que s'acosta el dia de les eleccions comencen a haver-hi els primers moviments estranys. La policia municipal, per exemple, es prepara per a fer votar els morts i els absents. Fins i tot, el cacic reconeix que si no n'hi ha prou amb l'adulteració dels resultats, sempre es pot recórrer al governador perquè ho resolgui en persona.⁶⁰⁴ Méndez, guàrdia municipal i alumne de don Cosme, es nega a col·laborar amb la tupinada i explica al mestre totes les trampes que s'han preparat per a les eleccions. En aquest moment, es produeix una situació rocambolesca. Don Cosme decideix rebel·lar-se contra el que considera una immoralitat i presentar-se a les eleccions fora de la candidatura oficial. Paral·lelament, el que havia estat el candidat opositor, Llargas, passa a ocupar el lloc de don Cosme en la candidatura caciquista. El dia de les eleccions, després de diversos estira-i-arronsa, don Cosme és amenaçat amb perdre l'escola i ser acusat de falsificador si no es retira. Al mateix temps, el mestre ha de bregar amb els seus propis partidaris perquè no entrin en els mateixos tripijocs que els adversaris. Els principis de don Cosme estan molt per damunt de tot això. El seu plantejament, el seu ideari, el trobem resumit en aquest discurs que llança cap al final de l'obra:

Don Cosme: Sí, deshonra, sí: perquè per mi tan deshonrat, tan criminal és el que roba al carrer un rellotge, com el que roba una acta; tan lladre i tan pillastre és el

Buchaca, Daniel: *Metges i farmacèutics catalanistes (1880-1906)*, Edicions Cossetània, Valls, 2001, p. 12.

⁶⁰³Ramon Ramon i Vidales fundà el que havia de ser l'òrgan de concentració republicà i nacionalista vendrellenc *El Baix Penadès. Setmanari autonomista* el 1906. Vegeu Ferré Trill, Xavier: "Foment [Republicà Nacionalista] i l'esquerra catalana" dins Izquierdo, Santiago i Rubí, Gemma (coords.): *Els orígens del republicanisme nacionalista. El Centre Nacionalista Republicà a Catalunya (1906-1910)*, Centre d'Història Contemporània de Catalunya, Barcelona, 2009, p. 186-190.

⁶⁰⁴La referència a aquestes pràctiques coincideix amb alguns dels mètodes documentats més recurrents, com el vot dels morts. Pel que fa a la intervenció del governador civil, sobretot en els casos en què l'èxit d'un candidat opositor era factible, també era una pràctica comuna. En una data tan avançada com 1916 el de Lleida, es va haver de desplaçar fins al districte de La Seu d'Urgell per tal de neutralitzar els partidaris opositors. Vegeu Rubí, Gemma i Armengol, Josep: *Vots, electors i corrupció. Una reflexió sobre l'apatia a Catalunya (1869-1923)*, p. 97.

que assalta una casa a la nit i espenya la porta i el mobles per endur-se els diners i les joies, com el que assalta un col·legi electoral i espenya l'urna de vidre per a ficar-hi les papeletes que són mentida! [...] Vosaltres heu pervertit els sentiments d'aquest país i us heu apoderat indignament dels primers llocs i us heu repartit els diners de la nació i ara tot el món se'n riu, d'aquesta terra! Per culpa d'aquesta gent, sí, que vosaltres sou sos primers enemics. Que heu sigut vosaltres, vosaltres què heu enfonsat Espanya!⁶⁰⁵

Don Cosme fa un al·legat en contra del sistema polític i el culpa de tots els “mals de la nació”. Així doncs, els enemics no s'han de cercar a fora, sinó a dins. El problema són els mals polítics, s'entén que els representants dels partits dinàstics, que s'han convertit en una casta i que, en lloc de tenir vocació de servei, només miren pel seu interès particular i es dediquen a repartir-se un botí que consideren privatiu. Com es pot solucionar aquesta situació? Guimerà, per una banda, hi oposa l'honradesa, el seny i la incorruptibilitat del mestre. Una professió que, òbviament, no tria a l'atzar. El mestre és l'encarregat de transmetre no només els coneixements, sinó també els valors, per a la constitució d'una societat millor. I així ho reconeix el mateix don Cosme al principi de l'obra:

Cosme: Perquè... sí, perquè la família, companys, és lo primer de tot al món. Perquè sense la família en la societat no hi ha ciutadans rectes; i amb la família i l'educació i l'honradés del treball, se fa l'home que és digne i bo per als seus consemblants i per a la seva pàtria. Però fem feina, fem feina.⁶⁰⁶

Uns valors que no són, en cap cas, revolucionaris, sinó bastant moderats, però que sí que confien en l'educació, l'honradesa i el treball com a elements constitutius per tal de construir una societat millor. Aquesta és una resposta individual, passiva, si es vol, una resposta assenyada i mesurada. Tanmateix, Guimerà, a través de don Cosme, no renega del joc electoral, que considera necessari i legítim, sinó que s'enfronta a la manca d'un estat de dret que garanteixi el compliment estricte de la legalitat. Paral·lelament a aquesta resposta, n'hi ha una altra, col·lectiva i activa, que ens ve donada pel final de l'obra. Sense que se sàpiga el resultat electoral real, que resta en suspens per l'acusació general de frau, el poble, representat pels seguidors de don Cosme, pren la iniciativa i

⁶⁰⁵Guimerà, Àngel: *La farsa*, Impremta La Renaixensa, Barcelona, 1899, p. 145.

⁶⁰⁶*Ibid.*, p. 15.

tira el cacic per la finestra. Aquesta acció tan directa i explícita, ens marca un altre camí, sinuosament subversiu, que xoca amb la imatge d'home d'ordre de Guimerà. Tanmateix, és el poble desbocat, sense la direcció de don Cosme, que ha estat arrestat, el que actua. En aquest punt, entenem que Guimerà el que busca, no és tant contraposar la resistència passiva del mestre i la seva incorruptibilitat a la força bruta i a la violència del poble, sinó aprofitar l'excés, l'absurd i l'exageració que han dominat alguns passatges de l'obra, per poder projectar un final que, d'una altra manera, no seria possible. És a dir, intentar aprofitar el to, el regust còmic de l'obra, per tal de protegir aquest colofó d'interpretacions literals, però, així i tot, incloure'l. Si recapitem totes aquestes consideracions en clau política, podem llançar la hipòtesi que Guimerà, en certa manera, hauria pogut utilitzar l'obra com a descàrrec pels fets que pocs mesos abans s'havien desencadenat en el si de la Unió Catalanista i que determinarien el mateix any d'estrena de l'obra, el 1899, la sortida dels sectors defensors de les tesis “evolucionistes”.⁶⁰⁷ El desengany de Guimerà, un “intransigent” convençut, respecte als sectors seduïts pels cants de sirena del polaviejisme, devia ser notable. Tant si prenem per plausible aquesta hipòtesi com si no ho fem, el que ens sembla fora de qüestió és el compromís de Guimerà contra el sistema caciquil i el torn pacífic i el seu compromís amb el parlamentarisme i la democràcia. Per contra, Xavier Fàbregas insisteix en la tesi, sense aportar cap argument més enllà de la seva pròpia opinió, que la crítica política de Guimerà a *La farsa* només té una dimensió individual i que no afecta a les institucions polítiques en si mateixes: “La crítica del dramaturg s'adreça a la forma sense atènyer el fons”.⁶⁰⁸ De fet, tal com ho planteja Fàbregas en aquestes paraules, “ell accepta la pseudo-democràcia de la Restauració, basada en el compromís establert entre les forces moderades”,⁶⁰⁹ sembla que Guimerà ja es conformi amb el sistema de torn pacífic, sempre i quan s'eviti el frau, en una crítica al règim molt tèbia.⁶¹⁰ Tenim la sensació que

⁶⁰⁷ Aquests sectors, capitanejats per Verdager i Callís i Prat de la Riba, entre d'altres, agrupats entorn del que havia de ser el seu òrgan d'expressió, *La Veu de Catalunya*, provocaren l'escissió en el si de la Unió Catalanista a finals de 1899 a causa de notables diferències estratègiques i polítiques. Vegeu Llorens i Vila, Jordi: *La Unió Catalanista i els orígens del catalanisme polític*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992, p. 383-394.

⁶⁰⁸ Vegeu Fàbregas, Xavier: *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 196.

⁶⁰⁹ Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, Edicions 62, Barcelona, 1969, p. 221.

⁶¹⁰ Precisament, *La Renaixensa*, especialment a través de la figura de Pere Aldavert, que havia fet tàndem amb Guimerà al capdavant del diari durant bona part de la dècada, s'havia caracteritzat per una posició bel·ligerant contra el caciquisme i els seus instruments, concretament el sistema electoral i parlamentari espanyol, que qualificava de sistema eixorc i adulterat. Vegeu Duran, Carola: “Pere Aldavert i 'La Renaixensa', veus discordants de la premsa barcelonina dels noranta” dins *DA: 1898: entre la crisi*

Fàbregas exagera i es deixa endur, en una lectura molt de l'època, per un cert determinisme classista, que tendeix a posar l'accent en el mimetisme entre la burgesia catalana i l'espanyola i en l'equació inequívoca entre classe, ideologia i discurs. D'acord amb els arguments plantejats, ens trobem davant d'un catalanista convençut, que pretén aglutinar sota la bandera de la catalanitat i l'autonomisme, diverses sensibilitats polítiques, deixant de banda les diferències partidistes o classistes i que demostra en reiterades ocasions el seu rebuig i menyspreu pel sistema de la Restauració i la seva voluntat integradora, en termes socials.⁶¹¹

Pel que fa a *Lluita de cacics*, l'obra ens relata el procés d'elecció consistorial en un poble en què es disputen el poder els dos cacics locals, Masgarrofa i Riutrapella, s'entén que representants dels dos partits dinàstics, que intenten monopolitzar el vot a través d'amenaques, coaccions i compra de sufragis. Per aconseguir-ho, cada cacic posa en marxa la seva pròpia xarxa clientelar que consisteix, entre altres coses, a fer “forta pressió als seus jornalers, arrendataris, rabassaires i llogaters”.⁶¹² En aquest escenari grotesc, en què els esbirros dels cacics es passegen pel poble dictant la seva llei, només hi trobem l'oposició dels republicans federals, com a reducte incorruptible i irreductible. Aquests, però, estan dividits entre els que decideixen seguir la consigna del retraïment, propugnada pel partit i no anar a votar, i Cintoï, que es mostra contrari a aquesta estratègia i favorable a la participació, encara que sigui a través del vot en blanc o nul.⁶¹³ Cintoï ho expressa amb aquestes paraules:

d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 427-431.

⁶¹¹Pere Anguera, en un dels darrers estudis apareguts sobre el Guimerà més polític i intel·lectual, referma aquests arguments i dibuixa una personalitat oberta i sensible, allunyada dels tòpics del catalanisme més reaccionari i clerical. Vegeu Anguera, Pere: *Literatura, pàtria i societat. Els intel·lectuals i la nació*, Eumo, Vic, 1999, p. 145-155.

⁶¹²Ramon i Vidales, Ramon: *Lluita de cacics*, Impremta Ramon Germans, El Vendrell, 1902, p. 8.

⁶¹³Aquestes dues posicions són un fidel reflex de l'actitud del republicanisme, especialment el federal, durant tota la primera Restauració. El republicanisme havia sortit de l'experiència del Sexenni sense una estratègia política clara i amb seriosos dubtes sobre l'actitud a prendre davant el nou règim canovista. La seva reorganització es produí en diverses fases i va servir per aclarir posicions entorn de dues grans famílies i cultures polítiques: la liberal-progressista (Ruiz-Zorrilla, Castelar, Salmerón) i la liberal-demòcrata (Pi i Margall). La darrera dècada del segle se succeïren temptatives contradictòries: des de l'experiència electoral unitària de la Unió Republicana (1893) fins a les consignes de retraïment promulgades l'Assemblea Mixta Republicana de Madrid (1896). De la mateixa manera, a Catalunya, dins el partit federal, trobem sensibilitats contraposades sobre el tema de la participació electoral entre els seguidors de Pi i Margall i els de Vallès i Ribot. Tanmateix, podem dir que, al marge de les consignes partidistes més o menys conjunturals, existia entre les classes populars una desconfiança generalitzada, almenys fins a principis del segle XX, cap als possibles resultats efectius de la participació electoral en un règim que es mostrava impermeable a les seves demandes i necessitats, fet que determinava un retraïment

Cintoi: Lo comitè! Lo comitè! Són tots uns sang d'orxata de xufles. Acordaren lo retraïment en les eleccions d'avui en contra del meu parer, que era lluitar, lluitar sempre. Lluitar és donar fe de vida, mentres que el retraïment és la inèrcia, l'aplanament que amodorra els sentits, la mort.

Tano: Nosaltres pensem com tu, també en som, de partidaris de la lluita.

Cintoi: Anar al retraïment és faltar a un dels més primordials devers que ens imposa nostre credo. Lo ciutadà té el dever de depositar lo seu sufragi en la cristallina urna des del moment que té el dret de fer-ho. Jo no em quito la llibertat, abans no s'acabi l'elecció, d'anar a fer ús del dret de sufragi, votant, a falta de candidat nostre, en blanc o bé a en Pi i Margall o a altra personalitat de nostra comunió política.⁶¹⁴

Al final de l'obra, però, es demostra que l'actitud de Cintoi, que ha convençut bona part dels seus correligionaris, estava condicionada per un pacte secret amb un dels dos cacics. Fent-los creure que dipositaven el vot nul com a vot de protesta, ratllant el nom d'un dels candidats, els companys, en exercir el dret al sufragi, han votat per una de les dues opcions en disputa. Finalment, aquests pocs vots són els que marquen la diferència. L'acció deslleial no queda impune. A causa d'una casualitat es descobreix la traïció de Cintoi, que es repudiat pels seus antics companys i la seva promesa, Mercè. Cintoi no mereix la seva confiança no només perquè els hagi enganyat, sinó sobretot, perquè ha faltat a alguna cosa més important, més sagrada: a la seva consciència política:

Mercè: L'home que fa traïció, com tu has fet, als seus ideals polítics, pot fer-ne demà als juraments d'amor! Qui fa un cove fa un cistell. Hem acabat tu i jo!

[...]

electoral estructural de caràcter fonamentalment intuïtiu. Vegeu Gabriel, Pere: "Republicanismos y federalismos en la España del siglo XIX. El Federalismo catalán", *Historia y política*, núm. 6, 2001, p. 32.

⁶¹⁴Ramon i Vidales, Ramon: *Lluita de cacics*, p. 14-15.

Roc: Deixeu-los! I recordeu sempre més la feta d'avui, perquè us serveixi d'experiència per demà! Tinguem fermesa en nostres honrades conviccions i acabarem d'una vegada amb aquesta maleïda plaga del caciquisme!⁶¹⁵

Amb aquest final, entenem que Ramon i Vidales, a banda de prendre clar partit a favor dels federals, fa una aposta en favor del centralisme democràtic i de la lleialtat política i en contra de l'oportunisme i l'intrusisme en els partits. Un fet que ja es referència, anticipadament, al principi de l'obra:

Tano: Hòmens com vós són los que fan falta en tots los partits.

Roc: I en tots hi sobren farsants, hasta en lo nostre. Hi ha home que és republicà perquè és pobre, i alguns ho són per conveniència.

Tano: Teniu molta raó.

Roc: Bé prou que ho crec, reïra! Aquí al poble en tenim alguns que potser avui els hi caigui la careta.⁶¹⁶

Al marge d'aquestes consideracions de naturalesa més aviat política, partidista i autocrítica, també és especialment interessant veure com l'autor, a partir d'aquest marc, situa els models exemplars i contraexemplars. Al marge dels cacics i la seva xarxa, el model contraexemplar, com hem vist, és Cintoï que, a la seva traïció, hi hem de sumar, com a notes negatives, la seva arrogància i la seva suficiència. Cintoï es perd, doncs, perquè, ja sigui a causa de la seva joventut, ja sigui a causa del seu abandament, oblida el sentit de la humilitat i es deixa enlluernar per la seva pròpia vanitat. En canvi, Roc, l'amo del bar del poble i model exemplar, és un personatge respectat i estimat per la seva integritat i transparència. Roc conserva intactes les seves antigues idees federals i és fidel a la direcció del partit. Però el que és més important i significatiu és que el seu comportament s'ajusta a aquestes mateixes idees:

Roc: Veritat. Jo hi servit los cafès i les begudes als interventors del senyor Jaume.
Doncs a mi, aquest, ni m'ha proposat que anés a votar, perquè sap que no trencaré

⁶¹⁵*Ibid.*, p. 48-49.

⁶¹⁶*Ibid.*, p. 9.

l'acord que el comitè ha pres d'anar al retraïment, com també sap que les meves conviccions federals no les venc ni per una dotzena de cafès ni per res del món.

Tano: N'hi ha d'altres que també ho diuen i, no obstant, canvien d'opinió i de camisa.

Roc: La meva opinió fa trenta anys que està arrelada aquí dintre: ves si en deuen ser fondes les arrels. I mentres aquest cafè siga del Roc, s'anomenarà de La Constància.⁶¹⁷

Ramon i Vidales també posa l'accent en l'actitud de la gent del poble no polititzada. Davant la situació tan ajustada que es presenta, en què un vot pot fer decantar la balança, el poble ras s'intenta beneficiar tant com pot, i ven car el seu vot, ja sigui en diners o en espècies i comença així una subhasta generalitzada. En el desplegament de tot el repertori de situacions grotesques que planteja, entenem que hi ha, altra vegada, una voluntat exemplificadora: si el poble no és capaç de resistir la temptació del benefici material immediat i de l'extorsió, el caciquisme ho té fàcil per mantenir-se en el poder.

El caciquisme, però, al marge d'aquestes dues obres, no només és criticat pel frau i per les pràctiques electorals il·legítimes. També pot ser objecte de denúncia com a sistema elitista i arbitrari, incapaç de respectar el seu propi marc legal. Els interessos clientelars, l'amiguisme, el partidisme i la legislació a la carta, marquen un conjunt de pràctiques il·lícites i reprovables que se sustenten en la pròpia praxis política. No ens sorprèn, doncs, que, entre les obres analitzades, trobem dos casos de denúncia d'oposicions arreglades. Una denúncia que no només es basa en la manca de justícia i igualtat d'oportunitats, sinó també en la incapacitat que el sistema canovista mostrava per integrar políticament el desenvolupament i l'expansió d'una nova societat civil que reclamava el seu espai propi.⁶¹⁸ A *Senyors de paper!*, August perd unes oposicions, tot i que sap que n'ha estat el just guanyador, només perquè s'interposa en el seu camí algú amb alta influència política:

August: Mentrestant, jo era a Madrid a fer oposicions. Estava segur de l'èxit. Havia estudiat lo que no es pot dir. Coneixia la meva assignatura a fondo i totes les que es

⁶¹⁷*Ibid.*, p. 9.

⁶¹⁸Vegeu Gabriel, Pere: "Transicions i canvi de segle", p. 40-41.

relacionaven amb ella. Però tots els meus estudis, tots els meus treballs, tot va ser inútil. Un ignorant atrevit va poder més que jo. Nebot d'un ministre i afiliat al partit que governa, se'n va endur la plaça que jo havia ben guanyat. El tribunal prou me va posar primer de la terna, però el govern va escollir l'altre.⁶¹⁹

A *La lletja* hi trobem un cas similar. Joana ha estat preparant les oposicions a mestra pública i creu que ha aconseguit una plaça a causa de la seva gran capacitat intel·lectual, però la plaça li és negada *in extremis*.⁶²⁰ En aquest cas, Rusiñol deixa a l'aire el motiu real de la decisió ja que, si bé, en el seu àcid to habitual, ho atribueix a la constitució física de la noia, que fa decantar el tribunal cap a una altra candidata més agraciada, no deixa de denunciar els mecanismes corruptes que funcionen en aquest tipus d'adjudicacions de places. En el diàleg següent, profundament hilarant, Joana intenta esbrinar els motius reals que han fet decantar la sentència, sense aclarir-ne les motivacions profundes:

Mateu: Jo mateix he anat allí, an el tribunal. Mira tu si ho sabré del cert.

Joana: I qui has vist?

Mateu: A tots i a cap. Al consell universitari, als regidors, als pares de família, al rector, a tots i a cap! Mal s'ofeguïn! Tots m'enviaven de l'un a l'altre. T'havien tret i no havia votat ningú. L'anònim! Sempre l'anònim maleït! Escolta, Joana: jo m'havia batut molts cops allí baix a les barricades, però an allí era cara a cara. No em donguis gent que t'assassina i no saps d'on ve la punyalada!

[...]

Joana: I no has sabut el per què?

⁶¹⁹Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, p. 63.

⁶²⁰Aquest fet determina un punt de no retorn per a la noia, juntament amb el fet que Lluïsa, la seva germana, sigui festejada pel seu antic pretendent, Julià. La desconfiança amb les institucions, resultat de les oposicions falsejades, i amb la humanitat, resultat del seu desengany amorós, determinen que s'acabi convertint, encara que sigui en clau satírica, en una persona esquerpa, esquiva i envilida, en una agitadora social per despit, seduïda per la violència.

Mateu: Prou que ho he sabut! Massa ho he sabut! T'han... considerat, com ells diuen, però no t'han qualificat. Total, que ara ja sé lo que vol dir: vol dir que no t'han donat la plaça.

Joana: I a l'altra?

Mateu: A la guapa? An aquesta al revés. No sé si l'han qualificada, però sé que l'han ben considerada.

Joana: Però, com? Per què? Per quin medi?

Mateu: Mal llamp! Perquè és guapa. Per medi del diputat, del senador, del comitè, de què sé jo! De l'anònim! Sempre del maleït anònim!⁶²¹

Com ja hem esmenat abans, la frustració d'August i de Joana, en certa manera, expressa el sentir d'una classe mitjana emergent, formada per professionals liberals, empleats o treballadors qualificats, als quals el sistema es mostra incapaç d'oferir mecanismes d'integració i participació a causa de l'estructura rígida, defensiva i oligàrquica que havia teixit, sense tenir en compte l'ampliació de la base social que havien aconseguit alguns altres estats liberals europeus amb èxit.

El caciquisme, a més, sobretot en el món rural, també és sinònim de control i disciplina social. La figura del cacic representa el poder despòtic i sense límits, capaç de controlar tots els ressorts del poder local que domina. Aquest és el cas d'*Els encarrilats*. El cacic, Pere Anton, en enemistar-se amb Guillem, a causa de la seva actitud independent i la resistència que presenta a ser sotmès, posa en marxa tota la seva capacitat d'influència: isola l'individu per fer-li sentir el buit social. Crida a l'ordre les forces vives de la vila, que es desentenien del projecte del centre de lectura que abans havien subscrit amb entusiasme. Pere Anton també controla el periodista local i, fins i tot, la facció que li havia fet front i que, conjunturalment, s'havia aliat amb Guillem, el centre obrer.⁶²² El cacic sap que per mantenir la seva hegemonia, el seu poder no pot ser discutit sense que això impliqui certes conseqüències. L'acció contra Guillem va en la direcció de marcar territori, d'intentar sotmetre l'idealista insubornable. De la mateixa manera, les seves resistències envers el centre de lectura, no van tant en la direcció

⁶²¹Rusiñol, Santiago: *La lletja*, p. 62-63.

⁶²²Vegeu Pons, Damià: "Introducció", p. 66.

d'impedir el projecte d'instrucció popular, sinó que aquest sigui independent i es desenvolupi al marge del seu control. Un cas molt similar és *El mestre nou*. En aquest cas, l'oposició entre la figura emancipadora, el mestre, i la figura repressiva, el cacic, també és molt directa. A diferència de l'obra anterior, que se situa en una vila de mida mitjana, aquesta se situa en un àmbit molt més rural, com en el cas d'*Aigües encantades*, en què el poder opressor de l'acció caciquista és encara més evident. La disputa se centra en l'intent de reobertura de l'escola del poble per part del mestre nou, escola que no ha funcionat mai a causa de l'oposició de les forces vives, que es resisteixen a obrir-la per por de perdre el control ideològic sobre la població.⁶²³ En l'enfrontament entre el cacic i el mestre, se'ns mostra clarament com el cacic estén la seva xarxa més enllà del poble i que té vincles amb el govern de la província. La xarxa, però, no sembla poder garantir la situació anormal del centre, ja que contravé la llei. És en aquest punt en què s'insinua el tema de la compra de vots i de la tupinada:

Jaume: Saps lo que m'escriu don Manuel? Que la qüestió de l'estudi no la pot deturar més temps. El governador arronsa perquè diu que si el mestre ne donava part més amunt, an ell li podia costar l'empleio.

Miqueló: I que n'hi posin un altre, de governador, si aquest no vol llaurar dret.

Arcalde: Bé són bons per demanar vots quan ve l'hora.⁶²⁴

Les forces locals han tingut fins aleshores les mans lliures per fer i desfer, amb total impunitat, gràcies al fet que han aportat la quota de vots suficients per a les eleccions a la circumscripció. Així doncs, el caciquisme, en aquest sentit, es manifesta més enllà de la seva estricta dimensió local i adquireix un caràcter eminentment regional i provincial, jerarquitzat i connectat en xarxa.

Les guerres colonials

Les guerres colonials, concretament, la pèrdua de les darreres colònies d'ultramar el 1898, varen constituir un autèntic daltabaix en la política espanyola de finals de segle

⁶²³Vegeu pàgina 101.

⁶²⁴Pous i Pagès, Josep: *El mestre nou*, p. 90.

XIX.⁶²⁵ Tanmateix, la dimensió que més ens interessa d'aquesta fita, no és la dimensió política i militar, sinó la simbòlica, literària i la representació i recreació del fenomen dins la producció dramàtica catalana. Ara bé, això no exclou considerar la repercussió que aquest fet tingué en la societat catalana, quines reaccions generà i quins discursos i noves lògiques polítiques s'obriren a partir de la crisi colonial. I ens cal considerar-ho perquè, tanmateix, són la realitat present i el debat polític latent els que alimenten el discurs literari.

Un factor que cal tenir molt en compte a l'hora d'analitzar l'impacte de la realitat política en la producció dramàtica és el grau de consens respecte el tema del colonialisme que dominava el panorama polític català. A grans trets, podem dir que les veus contràries a la intervenció es multiplicaren a mesura que es precipitaven els fets. Si a principis de la dècada, la febrada patriòtica, sobretot després de l'anomenada Crisi de Les Carolines (1885), era rellevant i transversal,⁶²⁶ des de 1895 es començaren a sentir les primeres veus crítiques amb l'acció del govern. Així, per exemple, des de les files del catalanisme i els seu òrgans d'opinió més representatius, tot i la seva pluralitat intrínseca, es mogué des d'una crítica a la incompetència colonial de l'estat, a la demanda d'una descentralització efectiva, que fos compatible amb el manteniment d'una relació privilegiada amb la metròpoli per tal de preservar els interessos comercials

⁶²⁵No cal insistir en el tema. Tota la bibliografia generada en motiu del 1898, especialment coincidint amb la febrada del centenari de l'efemèride, donen bona fe de la magnitud del fenomen. Només per esmentar alguns títols des d'una òptica espanyola: vegeu Pan-Montojo González, José Luis (coord.): *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Alianza Editorial, Madrid, 1998; Laín Entralgo, Pedro i Seco Serrano, Carlos: *España 1898: las claves del desastre*, Galaxia Gutemberg, Madrid, 1998; Marimon, Antoni: *La crisis de 1898*, Ariel, Barcelona, 1998. I, des d'una òptica catalana: DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000; DA: *'Escolta Espanya', Catalunya i la crisi del 98 [catàleg de l'exposició]*, Generalitat de Catalunya i Edicions Proa, Barcelona, 1998; Colomines, Agustí (coord.): *La resposta catalana a la crisi i la pèrdua colonial de 1898*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1998.

⁶²⁶La Crisi de Les Carolines (1885) fou provocada per les maniobres alemanyes destinades a establir un protectorat sobre l'arxipèlag micronesi del qual Espanya reclamava la sobirania, tot i que no n'havia pres mai el control efectiu. La crisi provocà una gran onada patriòtica. La resposta ciutadana a Catalunya es traduí en una manifestació massiva que recorregué els carrers de Barcelona i que agrupà més de 100.000 persones de les orientacions polítiques més diverses. De fet, posteriorment a la manifestació, es redactà un manifest unitari, amb la participació de republicans i catalanistes, entre els quals podem destacar Almirall i Vallès i Ribot, amb un to patrioter, espanyolista i colonialista. Vegeu Rodrigo Alharilla, Martín: "Cataluña y el colonialismo español (1868-1899)" dins Calatayud, Salvador (coord.): *Estados y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2009, p. 347-352.

presents a les colònies.⁶²⁷ Al seu torn, els republicans, en el seu conjunt, tret dels federals, tampoc no es mostraren crítics amb el colonialisme en si, com a ideologia, sinó amb la política colonial empresa pels diversos governs de la Restauració, una crítica que assimilava els mals de les colònies als de la metròpoli.⁶²⁸ El moviment obrer, per la seva banda, modulava el seu discurs entre les proclames pacifistes i internacionalistes del socialisme marxista fins a les antimilitaristes i progressivament favorables a la causa cubana de l'anarquisme que, tanmateix, amb motiu del retraïment provocat pel Procés de Montjuïc a partir de 1896, havien de tenir un escàs ressò entre la massa obrera.⁶²⁹

Així doncs, si pel que fa a tot aquest ampli espectre polític, podem observar una progressiva tendència d'oposició al règim i a la seva política colonial, amb diversos graus i matisos, aquesta manifestació, però, no es traduirà amb una proliferació dels esmentats discursos i argumentaris dins la literatura dramàtica catalana del tombant de segle, a diferència del teatre castellà, en què sí que hi trobem, en un signe totalment contrari, una destacada profusió d'obres militaristes i patriòtiques durant tota la segona meitat del segle XIX. De fet, hi ha molt poques obres catalanes en aquest període que tractin específicament el tema,⁶³⁰ i les que ho fan responen a una cronologia molt restringida, que abraça els mesos immediatament anteriors i posteriors a l'estiu i tardor de 1898, en què s'acaba la guerra i se signen els tractats de pau de París. Aquesta presència escassa, "tangencial", com l'anomena Xavier Fàbregas,⁶³¹ tot i la candent actualitat del tema, segurament s'explica per la censura, en la majoria de casos autocensura, en obres d'aquesta temàtica, per la por dels propis dramaturgs a tocar temes tabú, ja que no deixen de ser obres de temàtica militar i de present, tal com així ho

⁶²⁷Cap d'aquestes organitzacions no va fer mai una declaració oficial sobre el tema. Per tant, les opinions i posicions referides estan basades en la premsa catalanista de l'època. Vegeu Llorens i Vila, Jordi: *La Unió Catalanista i els orígens del catalanisme polític*, p. 352-364.

⁶²⁸La crítica no estava centrada tant en el model polític per a les colònies que, depenent de la família republicana, oscil·lava entre l'assimilacionisme i l'autonomia, sense reconèixer en cap cas la lliure determinació, sinó, en la manca d'una política adequada i en la corrupció i explotació generalitzada. És a dir, una lectura mimètica dels mateixos mals que assotaven la metròpoli. Vegeu Duarte, Àngel: *El republicanisme català a la fi del segle XIX*, Eumo Editorial, Vic, 1987, p. 56-62.

⁶²⁹Vegeu Marimon, Antoni: "Els partits polítics davant la qüestió colonial (1895-1898)" dins Colomines, Agustí (coord.): *La resposta catalana a la crisi i la pèrdua colonial de 1898*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1998, p. 174-178.

⁶³⁰Aquesta excepcionalitat ja és posada de manifest per Jaume Aulet en revisar la cartellera teatral catalana de 1898. Vegeu Aulet, Jaume: "El teatre català durant l'any 1898. Un incipient intent de modernització", p. 134.

⁶³¹Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, p. 224.

documenta Marie Salgues per aquest període.⁶³² Això no significa, però, que el teatre no fos escenari de disputes ideològiques en relació amb el conflicte colonial, almenys pel que fa a les obres d'exaltació militar i patriòtica.⁶³³ Entre les obres recollides, tampoc no podem afirmar que existeixi una lectura obertament crítica de la gestió del conflicte colonial. Només en alguns casos, com veurem tot seguit, hi ha una lectura mínimament dissident. La resta d'obres, en general, parlen de les conseqüències fatals de la guerra, del dolor que causen dins les famílies, dels desenganys amorosos que desfermen i de les pèrdues irreparables que generen, però no de l'acció del govern o de la política colonial: se centren en la vessant més humana i sentimental del conflicte. Són obres, en general, ambientades a Catalunya, amb una cronologia, entre el 1895 i el 1899, molt definida. Formalment, són peces breus, pensades com a entreactes, monòlegs masculins, la majoria, que relaten l'experiència de la guerra i del retorn en primera persona. Pel que fa als arguments, aquests s'esbossen a partir d'alguns conceptes clau com la família, l'honor, la pàtria, la derrota, etc. Hi ha una sèrie de leitmotivs que es van repetint constantment. Com recull Jordi Castellanos a partir de la tesi inèdita d'Elisenda Ferran dedicada a la producció poètica vinculada amb la crisi colonial, aquests leitmotivs s'ordenen a partir de les diverses situacions cronològiques que afecten els principals protagonistes d'aquesta literatura, els soldats: la seva marxa, els comiats, la vida al front, les cartes, la rereguarda i el retorn.⁶³⁴ Però entre tots aquests moments cronològics, en les obres analitzades, és el moment del retorn, el tema del repatriat que torna a casa després d'haver servit a ultramar, el que s'imposa.

La figura del repatriat és, en primer lloc, un retrat de la misèria i de la desgràcia humana. És el retrat de l'ésser que ha estat exposat a la mort i ha viscut en primera

⁶³²Vegeu Salgues, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Saragossa, 2010, p. 132-137.

⁶³³Hem pogut documentar almenys dues reaccions contràries a l'estrena d'obres teatrals de marcat contingut patriòtic i colonialista a Barcelona durant aquest període. L'hivern de 1896 *La Tramontana* recollia dues rebentades, la primera al Teatre Tívoli i la segona al Novetats, en què s'organitzaren grans protestes entre el públic. Ens referim a les estrenes de *Máximo Gómez o Los tigres de la Manigua*, dels germans Jaume i Josep Oriol Molgosa (08-II-1896) i *Família y patria*, d'Isidoro Martínez Sanz, (17-II-1896). Sembla que la rebentada a les funcions de *Família y patria*, no fou cosa d'un dia. Segons Àngel Duarte, el 4 d'abril del mateix any es repetí i hi participaren alguns dels membres del que havia de ser l'èfimer Teatre Independent de Brossa, Iglésias i Coromines. De fet, Duarte afirma que aquest fou precisament el primer acte públic d'aquest col·lectiu, emmirallats en els fets produïts dos mesos abans en el Tívoli. Vegeu Duarte, Àngel: *Pere Coromines: del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896)*, p. 107-108.

⁶³⁴Vegeu Castellanos, Jordi: "L'impacte del 98 a la literatura catalana", *Revista del Col·legi*, núm. 103, Barcelona, 1998, p. 30.

persona el drama de la guerra, lluny de casa, a l'altra punta de món. En tornar, al bagatge dels traumes físics i psíquics del conflicte armat, hi hem de sumar el fet que els soldats han de fer front a un món estrany, gairebé hostil, que els és aliè, en tant que s'ha transformat el temps que han passat fora. Aquest estranyament és fruit del desarrelament del seu medi natural i de l'experiència traumàtica viscuda.⁶³⁵ El resultat, en definitiva, en tots els casos és el mateix: la guerra malmet la vida dels que l'han haguda de patir, ja sigui per les seqüeles físiques o psíquiques que els deixa.

El repatriat és un ésser malalt, ferit o, directament, a punt de finir. Així, a *El retorn de la guerra* (1899) se'ns parla d'un soldat “pàl·lid i tísic”.⁶³⁶ Al seu torn, en *Un de tants* (1899), se'ns diu que el protagonista “és jovenet, està flac i descolorit; té la cama esquerra arronsada i com morta de resultes d'una ferida de bala i per caminar se val d'una cossa”.⁶³⁷ Finalment, a *Repatriat!* (1898) el propi protagonista declara en el primer vers de l'obra, “L'anèmia em cerca el cos, la febre em mata”.⁶³⁸ Un perfil, en tots els casos, que pretén commoure, despertar una certa compassió, però també, encara que sigui d'una manera molt difusa, deixar constància del desastre econòmic i social que va significar per a molts pobles i moltes famílies un reclutament massiu de soldats que s'alimentava dels estrats més pobres de la població a través de l'injust sistema de les quintes.⁶³⁹ *Un de tants*, de Ramon Picó i Campamar és un perfecte exemple d'aquesta tendència efectista i lacrimògena. L'obra és un monòleg fet *ex professo* per una funció dedicada a benefici d'un jove amb pocs recursos que no pot pagar-se la redempció. La seva estructura, en si, és molt original. El monòleg es val de diversos recursos metateatral per explicitar la seva intencionalitat. Just al principi, l'únic personatge, aquest soldat esguerrat que ha tornat de Cuba, demana a les senyores assistents a la representació si “alguna de vostès deu tenir el fill a Cuba i, al veure'm a mi, que en

⁶³⁵Rafael Núñez Florencio ens mostra com aquesta referència al desarrelament es convertirà en un lloc comú, en una constant, en tota la literatura hispànica de rerefons militar del període. Vegeu Núñez Florencio, Rafael: *Militarismo y antimilitarismo en España (1888-1906)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1990. p. 317-318.

⁶³⁶Graells i Castells, Emili i Sinca, Enric: *El retorn de la guerra*, Ateneu Barcelonès, Ms. 467, Barcelona, 1899, p. 11.

⁶³⁷Picó i Campamar, Ramon: *Un de tants*, Institut de Teatre, Ms. 123, Barcelona, 1899, p. 2.

⁶³⁸Maseras, Alfons: *Repatriat!*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 6618, Barcelona, 1898, p. 3.

⁶³⁹Tot i que la xifra de soldats desplaçats per la guerra és encara inexacta, l'historiador cubà Manuel Moreno Fraguinals parla d'un total de 220.285 soldats desplaçats, entre els anys 1895 i 1898, sense comptar les tropes moblitzades dins Cuba mateix. Vegeu Moreno Fraguinals, Manuel: *Cuba/España, España/Cuba: Historia común*, Editorial Grijalbo, Barcelona, 1995, p. 278-292.

torno, vol preguntar-me per ell... Oi que sí?”⁶⁴⁰ Acte seguit, abans d'encetar el relat de les seves peripècies i infortunis a la guerra, es declara, tot això al públic, afortunat d'haver pogut tornar, encara que sigui ferit, ja que “Quants n'hi ha que han mort a l'hospital, allà tan lluny, tan lluny de casa seva!”⁶⁴¹ Al final de l'obra afegeix, com a colofó, que amb els pocs diners que té anirà “a un teatret que hi ha a l'Ensanxe”⁶⁴² per col·laborar en el benefici d'un jove sense recursos que ha estat quintat i vol redimir-se. Tots aquests recursos teatrals, les referències directes, les contínues interpel·lacions al públic, persegueixen tocar la fibra i apel·lar als sentiments dels presents amb una història que, si bé és fictícia, és, a grans trets, la que han hagut de viure moltes famílies del país.

Una altra constant en aquestes obres, és el fet que el soldat, amb la seva absència, es desvincula de bona part del que era el seu món anterior: dels seus amors, dels seus parents, del seu poble, etc. Aquesta mirada, però, no es recolza en la nostàlgia edulcorada, sinó que es mostra molt més crua i feréstega, amb notes melodramàtiques. Així, el protagonista de *El retorn de la guerra*, Enric, després d'estar tres anys fora de casa, quan torna, troba que la seva antiga promesa, Marta, creient-lo mort, s'ha casada amb un altre home. Aquest resulta ser Albert, el vil bergant que va deshonrar la germana del soldat. Enric el mata, però en la brega es reobre una antiga ferida que el fa morir dessagnat als braços de la seva estimada. Un argument similar el trobem a *Promesa d'amor* (1898), de Pere Cavallé, en què es produeix el suïcidi d'un soldat en tornar de Cuba en veure la seva estimada en braços d'un altre.

Aquests són alguns dels casos i arguments més recurrents. Només ens resta fer un breu esment a les notes crítiques esparses dirigides als motius de la guerra i als seus promotors. *Retorn (El repatriat)* (1898) és una obra que segueix el clàssic esquema descrit entorn del tòpic del repatriat i el retorn a la seva terra. Aparentment, és un quadre dramàtic sentimental ambientat en la ruralia catalana, en què un soldat arriba a la masia paterna, a la Serra de l'Ordal, a la recerca del seu pare per acomiadar-se'n abans de morir. L'obra simplement relata l'espera del soldat, en plena nit, a la porta de la masia, en què divaga sobre els seus infortunis, la seva família i el seu fatal destí. Ara bé, hem pogut detectar que Rovira i Serra, de manera molt indirecta inclou en aquesta història

⁶⁴⁰Vegeu Picó i Campamar, Ramon: *Un de tants*, p. 3.

⁶⁴¹*Ibid.*, p. 5.

⁶⁴²*Ibid.*, p. 46.

algunes frases, molt poques, susceptibles de ser llegides en clau de crítica política. Vegem-ne un dels casos:

El repatriat: No en tinc, de por; és mal dels rics; que els pobres / ne fem a n'ells, que en fugen recelosos (*com recordant*). / Sortia de la vila i emprenia / la drecera de l'Ordal i al abocar-me / al caminet dreçar a la carretera, / sobtadament un home em dóna l'alto; / en la mà duia un ganivet; m'aturo, / i amb agre veu em diu: –T'ha arribat l'hora: / los diners o la vida. I li contesto: / ni vida, ni diners, ja res me queda. / –Semblaves un senyor, t'he pres per altre. / I ets un soldat d'allà, segueix ta via / i si et falten diners, en quant me'n donguin, / per a tu seran tots, jo te'ls prometo. (*amb molt marcada intenció*) / Fins an els lladres fem condol... misèria! / No som soldats, som bens pel sacrifici.⁶⁴³

L'evocació d'aquesta topada amb el lladre tal vegada pot ser llegida com una crítica contra el sistema de quintes i l'actitud hipòcrita de les classes benestants envers el conflicte? No ho sabem del cert. Tanmateix, la resposta, en part, ens pot venir donada per la primera edició impresa de l'obra en què aquests versos, curiosament, apareixen entre asteriscs.⁶⁴⁴ La nota inicial de l'autor expressa, amb relació a aquesta codificació: “Los versos entre estrelletes poden suprimir-se en la representació a discreció de l'actor”.⁶⁴⁵ No deixa de ser significatiu que, segons Marie Salgues, aquest aclariment s'ha de llegir com una autorització expressa de Rovira als actors que representin el monòleg perquè puguin censurar-lo si així ho creuen oportú. Aquesta justificació, doncs, ens reafirma en la idea que aquests versos, l'autor els considerava potencialment sensibles i susceptibles de ser valorats negativament per determinats públics.⁶⁴⁶ Tanmateix, però, no creiem que sigui ni l'única ni la més reeixida mostra amb significació política de l'obra. Coincidint amb el clímax final de la peça, ens trobem amb un altre fragment que, depenent de la lectura que se'n faci, en aquest cas va sense asteriscs, pot induir-nos a treure més conclusions. Ens referim en els versos finals en què apareix finalment el pare i el soldat cau mort entre els seus braços:

⁶⁴³Rovira i Serra, Manuel: *Retorn (El repatriat)*, A. López Robert, Barcelona, 1898, p. 8.

⁶⁴⁴A la versió original manuscrita els asteriscs i l'aclariment no hi apareixen. Tal vegada foren introduïts en motiu de la primera representació al Teatre Romea el 30 de desembre de 1898.

⁶⁴⁵Rovira i Serra, Manuel: *Retorn (El repatriat)*, p. 4.

⁶⁴⁶Vegeu Salgues, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, p. 136.

Pare: Als meus braços! (*després d'abraçar fort a son fill, va per separar-se'n i li queda mort*) Què! Mort! Fill del meu cor! Ditxosa Espanya!⁶⁴⁷

La possible lectura polisèmica del mot situa el final en una ambigüitat forçada. Podem entendre que l'autor en fa un ús irònic d'aquest "ditxosa", en el sentit de "molesta", "pesada", per dir-ho en lletra fina. Tanmateix, no ens atrevim a afirmar que aquests pocs mots puguin ser llegits en clau de desafecció patriòtica, però almenys semblen els símptomes del profund desencantament que havia generat entre la premsa i un bon gruix de la població la recta final de la guerra.

Aquesta lectura crítica s'aguditza en l'obra *Repatriat!* (1898), d'un joveníssim Alfons Maseras.⁶⁴⁸ *Repatriat!*, torna a ser el monòleg d'un repatriat molt malalt, afectat per les febres, que recorda la seva experiència traumàtica a la guerra. L'obra adopta un to planyívol des del primer vers. El soldat, malalt, repassa amb amargura les vicissituds de la guerra, mentre albira la seva fi. Ara bé, aquest record no és indolent ni decrepit. Està ple de ràbia i d'impotència. El soldat no dubta a denunciar ni el tractament de la tropa, inhumà, bestial, ni la hipocresia de la política oficial, que decideix oblidar-los quan ja no són útils per als seus objectius. Els soldats són embarcats amb himnes i salves i, en retornar, es troben desemparats, abandonats:

Repatriat: Que diferent que fou nostra arribada/ que el dia que embarcats fórem al
so / d'un himne bèl·lic, repugnant cridòria / que feia el poble entusiasmant-s'hi
molt!⁶⁴⁹

Aquest record també està condicionat per una lectura interrogativa dels objectius reals de la guerra i del paper del soldat:

Repatriat: Què m'importava a mi aquella terra / de qui no coneixia el nom tan sols?
/ Què m'importava de la pàtria mia / (si pàtria tinc) l'integritat, l'honor?⁶⁵⁰

⁶⁴⁷Rovira i Serra, Manuel: *Retorn (El repatriat)*, p. 10.

⁶⁴⁸Com hem apuntat, Alfons Maseras va escriure aquesta obra amb només 14 anys i podem dir que va ser la seva primera gran temptativa literària, fins i tot abans i tot de deixar-se veure per Els Quatre Gats i altres ambients bohèmics de Barcelona, que freqüentà des de ben jove. Ja, de gran, destacà com a traductor i Per a conèixer més detalls sobre la vida i obra d'Alfons Maseras vegeu Corretger, Montserrat: *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat (Biografia. Obra periodística. Traduccions)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995. L'obra es va estrenar al teatre del Cafè del Centro de Badalona el 17 de gener de 1899. *Lo Teatro Regional*, núm 363, 21-I-1899.

⁶⁴⁹Maseras, Alfons: *Repatriat!*, p. 11.

En aquests versos, a més, s'introdueix un element encara més important: el concepte de pàtria i la seva preservació territorial. I és que, en diverses ocasions, el repatriat de Maseras posa en qüestió aquest concepte, enarborat i esgrimit per la propaganda patriòtica com a a objectiu principal de la guerra. Ja en el primer vers anuncia:

Repatriat: Sóc víctima infeliç de mala pàtria / de pàtria borda, d'una vil nació.⁶⁵¹

Espanya, doncs, és qüestionada no només des de l'òptica del seu “bon” o “mal” govern. És qüestionada com a nació digna i capaç.⁶⁵² Altra vegada, com en l'obra de Rovira i Serra, és en els compassos finals de l'obra, quan el repatriat és a punt de morir, que es deixa anar bona part de la càrrega política:

Repatriat: Adéu ma pàtria! No! Jamai! Maleïda! / Aixís lo mar se t'engolis d'un cop! (s'aixeca amb fúria al dir aqueixes paraules. L'hi falten forces, se tambaleja, cau a la cadira agonitzant i de la cadira a terra mort).⁶⁵³

Encara que l'autor es mostri molt més explícit i contundent que Rovira i Serra, entenem que, a causa de la seva curta edat, tanmateix, la càrrega política, més enllà de l'efectisme dramàtic, és limitada.

Al marge de les obres dedicades íntegrament al tema de les guerres colonials, també podem trobar altres referències escadusseres escampades aquí i allà, en obres en què el tema militar i la petjada de la guerra hi tenen una presència més o menys rellevant. És interessant observar, però, pel que fa a la cronologia que, a diferència de les anteriors, l'estrena d'aquestes obres és posterior al final del conflicte. Per tant, la lectura que se'n fa és en clau retrospectiva, encara que el temps històric de les peces sigui sincrònic amb el de la contesa bèl·lica. Aquest és el cas de *L'hèroe*, de Santiago Rusiñol que, com hem

⁶⁵⁰*Ibid.*, p. 6-7.

⁶⁵¹*Ibid.*, p. 3.

⁶⁵²En uns termes molt semblants s'expressa Emili Pascual i Amigó a *La Renaixensa*. En un poema en prosa anomenat “Hèroe o màrtir?”, en la conclusió exposa: “Pàtria et dius, pàtria et diuen i aixís sacrificques els teus fills? Civilisació en diuen d'una força bruta que encén los odís i la guerra a cada pas sobre la terra? Honor anomenen a la borda llei del més fort? Totes aquestes i moltes altres són coses que jo no sé entendre... Oh ires i abominacions dels homes! Pobres pares, pobres mares... crieu fills per a la fera!”. Pascual Amigó, Emili: “Hèroe o màrtir?”, *La Renaixensa*, núm. 34-36, 1898, p. 564-566.

⁶⁵³Maseras, Alfons: *Repatriat!*, p. 14.

dit en les pàgines precedents, a banda de constituir una defensa de l'honradesa en el treball, també se'ns presenta com un retrat amarg i crític de la guerra. Amb *L'hèroe*, tal com ha constatat Margarida Casacuberta, Rusiñol va aconseguir desfer un dels grans tabús que encara sobrevolaven l'escena, el de la infalibilitat militar, al marge d'assolir, amb l'estrena al Romea, un autèntic bany de masses i el suport incondicional del catalanisme a les controvèrsies que seguiren aquesta primera representació.⁶⁵⁴ Pel que fa a l'estructura, l'obra ve presidida per una dicotomia que s'estableix entre dos personatges antagònics, l'Hèroe i Joan. Tots dos han servit a la Guerra de les Filipines, però amb resultats ben diferents. Si l'Hèroe ha tornat carregat de fama i de prestigi militar, Joan només ha tornat debilitat, malalt, afectat per les febres.⁶⁵⁵ Si el primer ha tornat per rebre elogis, distincions i reconeixements per part del patriotisme bel·licós, el segon ha tornat per anar directament al seu antic lloc de treball, sense que ningú li dediqui la més mínima atenció. En el fons, ambdós són víctimes, amb resultats diferents i conseqüències imprevisibles, de la guerra i del militarisme. L'Hèroe, a causa del tracte rebut, del seu pas per l'exèrcit i per la fama assolida, és víctima d'una transformació en el caràcter que el converteix en un ésser gandul, xulesc i sense cor. Abandona el treball i es dedica a la beguda, al joc i al cultiu de la immoralitat. En canvi, Joan, és el mateix que va marxar i serva tota la integritat moral, tot i que és tractat amb indiferència i, fins i tot, amb un cert menyspreu, per tots els que se senten atrets i enlluernats per la fama de l'Hèroe, entre d'altres, la seva dona. Aquesta contraposició moral, ens desvetlla una informació sociològica. La psicosis patriòtica col·lectiva pot derivar en la inversió real d'uns valors, els de la menestralia catalana i el món de l'ofici, tal com es produeix en l'obra.

Pel que fa a la lectura sobre el militarisme i el colonialisme, Rusiñol, servint-se de la seva ironia habitual, posa l'accent en els aspectes més ridículs de la retòrica militarista i patriòtica. Però, com bé esmenta Marfany, la crítica a la guerra que apareix a *L'hèroe* no és una crítica abstracta. És una crítica adreçada contra els sectors dirigents de la

⁶⁵⁴Segons les cròniques de l'època, el crit de "Mori el militarisme" sortí espontàniament d'un espectador i fou acollit amb entusiasme pel públic assistent. Tanmateix, l'obra fou misteriosament suspesa, segons fonts oficiosos, per les pressions militars, que demostraven novament una hipersensibilitat fora mida, semblant a la que havia de desencadenar l'afer de l'assalt a les redaccions a *La Veu de Catalunya* i al *Cut* el 1905. Vegeu Casacuberta, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 359-363.

⁶⁵⁵La referència a les febres no és per res gratuïta. Cal no oblidar que la immensa majoria del total de 45.000 baixes espanyoles estimades a la darrera guerra de Cuba no va ser en el camp de batalla, sinó a causa de les febres i altres malalties. Vegeu Maluquer de Motes, Jordi: *España en la crisis de 1898. De la gran depresión a la modernización económica del siglo XX*, Península, Barcelona, 1999, p. 41-43.

Restauració i l'exèrcit espanyol. Un blanc recurrent, l'exèrcit, des del final de la guerra, pels sectors regeneracionistes i una part del catalanisme, en tant que encarnació dels pitjors mals de la nació: el centralisme més furibund, el patriotisme més tronat i l'immobilisme a ultrança.⁶⁵⁶ *L'hèroe* és, al mateix temps, una caricatura de l'Espanya oficial, amb tots els ingredients tòpics i folklòrics. Un retrat que es basa en el casticisme, el flamenquisme i en l'exaltació de la violència com a trets identitaris. Tant és així, que *L'Hèroe*, quan torna al poble, animat per la cohort que el segueix, explica quins són els mèrits que l'han coronat:

L'Hèroe: Ara tinc títol! Vaig mirar el camp de batalla, no vaig descobrir les guerrilles i... A ont aniràs? A ont aniràs? Vaig veure una casa de palla. Hi corro, obro la porta i hi trobo tres o quatre del país: dugues dones i dugues o tres criatures. Aixís que em veuen van per a sortir i cridar auxili. Jo els vull fer callar, no ens entenem, i al veure que m'anaven a comprometre i que venia l'enemic... Què havia de fer jo allavors? Deixar-me matar? No em venia bé! Cridar assistència? Era perdre'm i jo no en demano. *Nada*, fer lo que tenia de fer: mà a la baioneta i a la carrabina i revestir-me de coratge i pendre l'ofensiva, com diuen els militars. No en va quedar ni un! Ells no se'n sabien avenir de que els enllestís d'aquell modo, semblava que els vingués de nou, estaven parats. I parats de què, mal rellamp? Com si la guerra es fes amb confits i s'hi anés a fer *santos*!⁶⁵⁷

Fixem-nos bé en quins són els elements que l'han elevat a la màxima glòria militar: l'assassinat a sang freda de cinc civils desarmats, dones i nens. Rusiñol posa en relleu els mèrits eixelebrats i inversemblants del protagonista per atacar els valors d'aquesta Espanya militar i patriotera, filla directa del mite de l'Espanya negra, tan en voga aleshores i que, en realitat, esdevenen uns contravalors arcaics que contravenen qualsevol sistema de valors humanitari, racional i modern. En contraposició a aquest caracterització, Rusiñol, d'una manera força subtil, situa Catalunya, com a nació, però també com sistema de valors, als antípodes d'aquesta l'Espanya carpetovetònica. Són especialment rellevants, en aquest xoc d'identitats, els detalls. Així, el fet que l'Hèroe, a banda d'haver-se convertit en un petit *hidalgo* de pa sucat amb oli, hagi après a tocar la guitarra i la prefereixi al seu antic i desatès teler, és un element molt destacable.⁶⁵⁸ De la

⁶⁵⁶Vegeu Marfany, Joan-Lluís: *Aspectes del modernisme*, Curial, Barcelona, 1975, p. 213-214.

⁶⁵⁷Rusiñol, Santiago: *L'hèroe*, p. 81.

⁶⁵⁸Vegeu Marfany, Joan-Lluís: *Aspectes del modernisme*, p. 221-222.

mateixa manera que tampoc no ho són les seves referències constants al seu rol com a conquistador de dones⁶⁵⁹ o en les seves teories sobre la supremacia del més fort.⁶⁶⁰

Una reflexió del mateix estil apareix a *Els dos esperits*, de Joan Torrendell. Don Saturní, còmplice d'Auba i metge amic dels pobres, quan li ofereixen invertir en un emprèstit destinat al Ministeri de Guerra i Marina, aprofita per fer un al·legat contra la política exterior de l'estat:

Don Saturní: Doncs jo us dic que quan els pobles decadents no tenen prou força per anar endavant, haurien d'oblidar la seva gloriosa història. Es creuen que amb la "fatxada" es fa tot, i jo els dic que sense reflexió i diners avui no es fa res; i els diners es guanyen treballant i estalviant. Amb el vostre patriotisme, patrioterisme en diuen, no es fa, no es farà mai pàtria. En temps durs, de decadència, el patrioterisme és un obstacle terrible per a un país [...] És lo que succeeix a les cases d'aristòcrates arruïnats i que pretenen amagar la seva misèria gastant com abans. Hi ha que amagar la misèria, oi? Doncs amaguem-la, però sapiguem que aquest no és el camí de la regeneració.⁶⁶¹

Torrendell, en aquest diàleg, treu a la palestra dues paraules que són un autèntic mantra generacional, dos termes dicotòmics bàsics per entendre la intel·lectualitat finisecular catalana i espanyola: decadència i regeneració. De fet, Torrendell era integrant de la nova fornada d'escriptors modernistes mallorquins, el cèlebre grup de "La Almudaina", format per ell mateix, Miquel dels Sants Oliver, Gabriel Alomar, Bartomeu Amengual i Fèlix Escales, entre d'altres, que pregonava una crítica al sistema a través del regeneracionisme nacionalista, com a única alternativa possible per superar l'estat de crisi general. Aquesta regeneració política i econòmica passava, entre altres coses, per una banda, per la reestructuració interna del sistema polític, a través de la desactivació del caciquisme i el reconeixement de la plurinacionalitat intrínseca de l'Estat espanyol i, per una altra banda, per un canvi en l'hegemonia de la direcció del mateix Estat, que partia del reconeixement de la preeminència dels pobles

⁶⁵⁹L'Hèroe braveja davant els companys de taverna d'haver-se convertit en un autèntic Tenorio entre "les malaies", és a dir, entre les filipines natives tot seguint la curiosa tècnica d'"Enamorament o la vida!". Rusiñol, Santiago: *L'hèroe*, p. 105-108.

⁶⁶⁰*Ibid.*, p. 90.

⁶⁶¹Torrendell, Joan: *Els dos esperits*, p. 36.

septentrionals, bascos i catalans, per sobre de la resta.⁶⁶² De fet, Torrendell i, per extensió, el grup de “La Almudaina”, no feien res més que mimetitzar, amb les seves aportacions singulars, un estat de coses ben present entre la intel·lectualitat del canvi de segle. I n'és un clar exemple l'obra que segueix. A *Senyors de paper!* (1902), de Pompeu Gener, el mateix any que Torrendell i en un to molt similar, deixa anar una altra atzagaiada antigovernamental per boca d'August, el protagonista de l'obra:

August: L'isla de Cuba està que no pot anar a pitjor, i no volen dar-li l'autonomia. Els Estats Units intervindran. Filipines se perdrà per culpa dels frares que el govern apoia.⁶⁶³

Segons les indicacions de l'autor en motiu de la reescriptura de l'obra i reestrena el 1902, l'acció es desenvolupava entre 1897 i 1898. El comentari, doncs, no deixa de ser un report d'actualitat política que insisteix de bell nou en la incapacitat i en la miopia de l'estat a l'hora de donar una resposta adequada al conflicte colonial, molt en la línia d'alguns sectors republicans o catalanistes. Però Gener no ataca la guerra en si, sinó l'actuació del govern i reprèn els dos conceptes esmentats per Torrendell i que ell mateix havia cultivat com a eixos vertebradors del seu propi pensament. De fet, Gener, en un article aparegut en la revista madrilenya *Vida nueva*, “Los supernacionales de Cataluña”, de la mateixa manera que ho havia fet Rusiñol, en parlar de regeneració i decadència, contraposa de bell nou Catalunya i Espanya. La contraposició però, no depèn dels tòpics ni és tan epidèmica com en el cas de l'autor de *L'hèroe*. En el pensament de Gener la contraposició és de caràcter ètnic i determinista, en termes històrics. Espanya, representada en les seves essències naturals per Castella, és representant, del poder absolut, de la intolerància i de l'autoritarisme. Això la fa mirar cap a Àfrica, és a dir, cap al passat, arrelada en l'endarreriment i la decadència. En canvi, Catalunya mira cap a Europa, cap a la cultura moderna i expansiva, és a dir, cap al futur.⁶⁶⁴ En el cas de Gener, els fets de 1898 eren la certificació d'una dinàmica històrica dicotòmica.

⁶⁶²Vegeu Pons, Damià: *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva (escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX)*, p. 41-58.

⁶⁶³Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, p. 90.

⁶⁶⁴Vegeu Triviño Anzola, Consuelo: *Pompeu Gener y el modernismo*, p. 98-101.

4. El teatre catòlic: un contrapunt necessari

Des de la perspectiva dels estudis teatrals, si el teatre amateur laic ha merescut una relativa atenció per part dels estudiosos de la literatura i els historiadors, el teatre catòlic ha restat pràcticament arraconat i ignorat i, ni tan sols, ha despertat un cert interès entre els propis estudiosos dels moviments catòlics. Pel que fa concretament al cas català, només tenim alguns articles ben escadussers que poden servir per posar les bases d'un futur estudi monogràfic i exhaustiu que encara està per fer.⁶⁶⁵ Tot i aquestes llacunes, no podem obviar que l'escena catòlica, en la darrera dècada del segle XIX i en les dues primeres del segle XX, va representar una part important del moviment teatral d'aficionats de casa nostra, que va ser capaç d'abastir-se, tot i les seves pròpies dificultats internes i el seu relatiu aïllament, d'un repertori i d'un circuit teatral propis. No cal oblidar tampoc el seu esforç en la temptativa de crear un llenguatge i una imatgeria propis, així com també la seva voluntat de traduir la moral catòlica en casos pràctics i concrets, vinculats al món del treball i a les seves problemàtiques socials derivades. És per això que hem volgut dedicar-li unes pàgines com a mirall i contrapunt necessari al corpus que hem analitzat fins ara.

El desplegament del teatre catòlic i dels seus mitjans de difusió

En primer lloc, volem palesar que no podem entendre el desplegament del teatre catòlic sense tenir en compte el desenvolupament paral·lel d'una extensa xarxa associativa que li va oferir recer i que li va servir per difondre i fer arrelar la seva activitat. Quan parlem de xarxa associativa vinculada al món catòlic, no només hem de pensar en els Cercles d'Obrers Catòlics promoguts pel jesuïta Antoni Vicent, sinó també en les múltiples associacions parroquials que s'esforçaren per promoure activitats culturals i pietoses per tal de fidelitzar els seus feligresos,⁶⁶⁶ en un teixit complex que s'estenia per tota la ciutat. Així mateix, també hem de tenir en compte la intensa activitat que, en les tres darreres dècades del segle XIX, havia desenvolupat el publicisme polític i social catòlic, que anava des de la publicació de diaris, setmanaris i revistes (*La Veu de Montserrat*, *La Hormiga de Oro* o *El Correo Catalán*, per posar només alguns

⁶⁶⁵Els principals articles que ens serviran de coixí bibliogràfic són Vilà Folch, Joaquim: "El teatre catòlic", *L'Avenç*, núm. 22, 1979, p. 24-28; Pinyol, Ramon: "El teatre catòlic català contemporani. Els orígens (1897-1908)", *Anuari Verdguer*, núm. 17, 2009, p. 403-426. No hem d'oblidar tampoc les aportacions que Xavier Fàbregas fa al tema en algunes de les seves obres de caràcter més general. Vegeu Fàbregas, Xavier: "El teatre anarquista a Catalunya", p. 29-35; Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*.

⁶⁶⁶Vegeu Fàbregas, Xavier: "El teatre anarquista a Catalunya", p. 24.

exemples) fins a la publicació d'obres erudites, però també de divulgatives i populars, amb la voluntat d'arribar al major nombre de població possible, des dels estudiosos i acadèmics als sectors més humils. És en aquesta línia d'esforç divulgatiu a través d'una narrativa popular en què hi trobem noms com Fèlix Sardà Salvany, Manuel Polo Peylorón o Narcís Gay, autors que defensaven, contra els mals socials una recta moral cristiana i un tènue reformisme social.⁶⁶⁷

En un marc més general, hem d'entendre tota aquesta febrosa activitat cultural i associativa dins d'una estratègia global, en clau de contraofensiva cultural catòlica per a la recristianització de la societat, especialment a les ciutats, i en la lluita contra el liberalisme i el socialisme. L'església necessitava recuperar posicions i un àmbit preferent d'aquest renaixement va ser l'educatiu, gràcies a l'escenari favorable que li va proporcionar el nou règim i la Constitució de 1876.⁶⁶⁸ En l'àmbit europeu, no hem d'oblidar tampoc la promulgació de l'encíclica *Rerum Novarum* (1891) per part del papa Lleó XIII, que suposà el tret de sortida per a la doctrina social de l'església i la inclusió de la problemàtica obrera entre les prioritats de la tasca pastoral.⁶⁶⁹

A grans trets, hi ha una certa unanimitat entre els investigadors en apuntar que el teatre catòlic, especialment el teatre catòlic de naturalesa social, és a dir, el que versa sobre la societat contemporània, els seus problemes i conflictes,⁶⁷⁰ no es va consolidar fins ben entrada la darrera dècada del segle XIX.⁶⁷¹ Ramon Pinyol, en interrogar-se sobre els precedents i elements que podien haver estimulat la creació de l'escena catòlica a Catalunya esmenta els sis congressos nacionals catòlics celebrats entre 1889 i 1902 i que versaren, entre altres coses, sobre l'associacionisme catòlic, la qüestió obrera o la premsa catòlica. De les memòries del primer, Pinyol en destaca les recomanacions

⁶⁶⁷Vegeu Gabriel, Pere: "Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX", p. 243-244.

⁶⁶⁸Només pel que fa a la multiplicació d'efectius, les dades són molt significatives. En nombre de clergues, l'església espanyola passà de comptar amb 15.093 individus el 1861 a 68.910 el 1910. Vegeu Monés i Pujol-Busquets, Jordi: *Formació professional i desenvolupament econòmic i social català (1714-1939)*, Societat d'Història de l'Educació dels Països de Llengua Catalana filial de l'IEC, Barcelona, 2005, p. 137-140.

⁶⁶⁹Vegeu Montero, Feliciano: *El primer catolicismo social y la Rerum novarum en España, 1889-1902*, CSIC, Madrid, 1983.

⁶⁷⁰No ens referim doncs, quan parlem de teatre catòlic a les obres hagiogràfiques, als Pastorets o a altres obres de temàtica específicament religiosa ni tampoc a les representacions passionístiques.

⁶⁷¹Així i tot, trobem referències d'activitat teatral catòlica ben primerenca. Per exemple, en el cas de Sabadell, l'Acadèmica catòlica, impulsada per l'esmentat Fèlix Sardà Salvany, el 1891 ja rivalitzava amb la resta de societats teatrals de la ciutat, com el Centre Líric. Vegeu Masjuan, Eduard: *Medis obrers i innovació cultural a Sabadell (1900-1939)*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2006, p. 42-43.

del catedràtic de dret de la Universitat de Granada Juan de Dios Vico sobre la utilitat del teatre com a eina educativa i formativa, sempre que respectés la religió i la moral i s'emprés com a eina de contrapropaganda ideològica contra el materialisme, el liberalisme i el socialisme, algunes de les principals obsessions de l'integrisme catòlic.⁶⁷² La repercussió d'aquestes recomanacions, però, sembla que fou molt limitada. En tot cas, demostren que s'havien superat velles reticències⁶⁷³ i que existia un estat d'opinió favorable a la utilització del teatre, en tant que mitjà d'expressió artístic de repercussió massiva, al mateix temps que també existia, i en això cal insistir-hi, una creixent preocupació davant la proliferació d'un teatre societari laic i políticament esquerranós⁶⁷⁴ cada vegada més actiu, especialment durant la darrera dècada del segle XIX.⁶⁷⁵ A Catalunya, aquest estat d'opinió es concretà, pocs anys després, en la publicació de diverses revistes especialitzades dedicades a l'escena catòlica. Des de 1897 i fins al 1909, apareixeran tres publicacions que intentaran vertebrar i organitzar aquesta escena. Aquests tres òrgans seran *La Talía Catalana* (1897-1899), *Lo Teatro Catòlich* (1899-1901) i *L'Escon* (1906-1918). Vegem-ne la trajectòria. A partir del novembre de 1897, sortí a la llum *La Talía Catalana*, la primera revista programàtica i monogràfica del teatre catòlic català. *La Talía Catalana* recollia ressenyes, notícies i estrenes de l'escena catòlica. Era propietat de la família Quera i Córdoba i tenia una nòmina de col·laboradors, en general, bastant jove. La revista durà fins a finals de 1899. En termes generals, es declarava obertament catalanista i un dels seus principis

⁶⁷²Vegeu Pinyol, Ramon: "El teatre catòlic català contemporani. Els orígens (1897-1908)", p. 405-407.

⁶⁷³Com en el cas de la novel·la i el fulletó, l'església havia mostrat una actitud desconfiada i bel·ligerant envers tota producció de regust realista i naturalista. Ara bé, en aquests dos altres gèneres literaris s'havia intentat crear des del Sexenni, com passarà més tard amb el teatre, una producció pròpia centrada en el foment dels preceptes tradicionals catòlics i amb una clara finalitat moralitzadora. Vegeu Hibbs Lissorgues, Solange: "Práctica del folletín en la prensa católica española" dins Magnien, Brigitte (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1995, p. 46-48.

⁶⁷⁴En un dels primers articles apareguts a *La Talía Catalana*, Ramon N. Comas reconeix obertament que l'associacionisme catòlic havia reaccionat tard a la proliferació de l'associacionisme laic i que, en aquells moments, anava una passa enrere i amb el peu canviat: "D'aquesta manera, per la falta d'energia dels qui devían procurar contrarrestar lo mal, per la cobardía de molts y per la impassibilitat ab que han mirat son desenrotllo los més; es perque per culpa de tots s'han creat asociaciones de totes menes, més pera impulsar lo vici que pera fomentar lo bé [...] La trista ensenyança de la realitat, per fi, ha fet veure la gran necessitat de crear asociaciones oposades á aquelles. Al cap y á la fi s'ha reconegut que no era la ovella esgarriada la que anava al corral, sino que era lo pastor que anantla á buscar li portava altre colp. Y s'han creat les societats catòliques, quina missió verdaderament civilisadora, no havém pas nosaltres de fer ressaltar." Comas, Ramon N.: "Las societats catòliques y sa missió", *La Talía Catalana*, núm. 1 (segona època) 20-II-1898, p. 3-4.

⁶⁷⁵Vegeu Martínez Grimalt, Joan Tomàs: *El teatre a les societats particulars de Barcelona durant els anys de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). El CADCI i l'Ateneu Obrer del districte II*, p. 40-42.

fundacionals era l'ampliació del repertori catòlic català. Per tal d'aconseguir-ho, féu crides constants als autors novells a escriure peces per a aquesta escena.⁶⁷⁶ Inclouia també obres en format fulletó. Publicà també un sol almanac, el corresponent a l'any 1899. Els primers deu números aparegueren velografiats, en una edició molt austera. Coincidint amb els darrers mesos de *La Talía Catalana*, el febrer de 1899, aparegué *Lo Teatro Católich*, que tot sembla indicar que naixia amb la intenció de fer la competència a l'anterior publicació. Si *La Talía Catalana* es mostrava obertament catalanista, *Lo Teatro Católich* era molt més ambigu en aquesta qüestió. Tampoc no tingué una vida gaire llarga, ja que només es publicà fins al mes de març de 1901. El seu director era Josep Font i Fargas. Com era habitual en l'època, també oferia obres en format fulletó.

L'Escon va ser la més longeva de totes les publicacions del teatre catòlic català. Va durar des del maig de 1906 fins al mes de gener de 1918. L'home fort d'aquesta publicació va ser Josep Quera,⁶⁷⁷ personatge vinculat anteriorment a *La Talía Catalana*, primer com a director i després com a propietari de la revista. Tanmateix, el projecte de *L'Escon* no es limitava a la revista, també existia la *Biblioteca Teatral de l'Escon* que ja havia començat ja el 1903 i que perdurà fins al 1936, amb més de 180 títols publicats.

L'aparició d'aquestes tres publicacions testimonia la voluntat de tot un sector de publicistes, intel·lectuals i literats d'organitzar i estructurar un moviment teatral sòlid i dotar-lo d'algunes eines bàsiques. Fruit de tot aquest procés estratègic, en el tombant de segle, segons les dades que Jean Moisand ha recollit a partir de *Lo Teatro Católich*, existien almenys una vintena de centres a Barcelona, dotze a la ciutat i set a les antigues viles del pla, en els quals s'estrenaven amb regularitat les produccions catòliques. Així i tot, la mateix autora reconeix que, tot i el ràpid creixement i implantació d'aquests centres, els catòlics, en matèria de teatre, encara estaven en clar desavantatge amb la tradició liberal, republicana i obrerista, molt més implantada i en clar creixement.⁶⁷⁸

⁶⁷⁶*La Talía Catalana* (segona època), núm. 5, 10-III-1898, p. 3.

⁶⁷⁷Francesc Curet parla de Quera com un autèntic militant catòlic: “No en tenia prou amb l'edició i propagació d'aquest periòdic únic en la seva classe [*L'Escon*], sinó que els diumenges i dies de festa visitava els centres catòlics i morals per animar i orientar els directors i realitzadors dels quadres escènics que hi actuaven”. Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, p. 617.

⁶⁷⁸Entre els centres orientats més específicament a un públic obrer cita el Patronat de l'Obrer i el Cercle Catòlic d'Obrers, al centre de la ciutat; el Centre Catòlic de Sant Josep i l'Ateneu de Sant Lluís Gonzaga, a Sant Andreu; el Centre Angèlic, a Hostafrancs; el Centre Moral Instructiu i el Centre de Sant Tomàs, a Gràcia i, finalment, el Patronat de l'Obrer a el Poble Nou. Vegeu Moisand, Jeanne: “Entre tréteaux et barricades. Théâtre et mobilisation ouvrière à Barcelone, 1868-1909”, p. 50.

Tanmateix, a poc a poc, l'escena catòlica arribava cada vegada a més públics i, fins i tot, assolía algunes fites importants.⁶⁷⁹

Eixos programàtics i problemàtiques del teatre catòlic

El teatre catòlic, en termes programàtics, fou un teatre de forta càrrega ideològica; un teatre maniqueu i adoctrinador que perseguia la recristianització de tots els àmbits de la societat i el restabliment de l'ordenament social corporatiu i l'estricta vigilància dels principis morals catòlics. Va ser fidel portador d'una doctrina que, tot i alguns tímids avenços en matèria social, renegava de tota idea de progrés social i científic,⁶⁸⁰ i tendia, en general, a posar molt més l'accent en la resignació cristiana i en el manteniment de l'ordre social, que no en la millora de les condicions de la classe treballadora.⁶⁸¹ Un teatre que tenia com a principals cavalls de batalla la lluita contra la moral independent, el racionalisme, el materialisme i la separació entre església i estat, entre d'altres.

Un dels principals arguments del teatre catòlic per a la seva justificació com a ens autònom i separat, “segregat”, gairebé podríem dir, de la resta de la producció teatral, va ser la condemna sistemàtica del teatre comercial i del teatre societari laic com a centres de promoció de la immoralitat. L'escena catòlica, en tant que era l'única que comptava amb la supervisió, reconeixement i empara de les institucions eclesiàstiques, garantida pel *nihil obstat* al qual se sotmetien totes les seves peces,⁶⁸² es vanava de ser l'única que podia oferir una distracció sana en la qual “poguer reunir el poble en llocs hon no hi

⁶⁷⁹Tot i que haguem de prendre amb molta precaució les xifres d'assistència proporcionades per les mateixes publicacions teatrals, segons *Lo Teatro Catòlich* a la representació de l'obra *Víctima del masonisme* de Joaquim Albanell, que tingué lloc a l'Ateneu de Sant Lluís Gonzaga de Sant Andreu el 22 de maig de 1899, dilluns de Pasqua, hi assistiren cinc-centes persones. *Lo Teatro Catòlich*, núm. 17, 28-V-1899, p. 2. També a Sant Andreu, segons Ramon Bacardit, el Círcol Catòlic de Sant Josep, fruit d'una escissió de l'Ateneu de Sant Lluís Gonzaga, tenia en el seu centre un teatre amb capacitat per a vuit-centes persones. Vegeu Bacardit, Ramon: “La cultura teatral a Sant Andreu (1892-1897)”, p. 359.

⁶⁸⁰Entorn de les reflexions aparegudes sobre el concepte de progrés i la seva valoració dins el món catòlic, volem destacar el poema “La religió y el progrés” signat per J.M.V. i que aparegué publicat a *Lo Teatro Catòlich*. No podem resistir-nos a incloure'n un extracte. L'autor, en un intent poc reeixit d'intentar desvincular església, catolicisme i reaccionarisme, argumenta que el vertader progrés és el que està lligat a la moral catòlica i no a les ideologies dissolvents: “No volguém lo progrés que'ls tals nos cantan, / no escoltém ses doctrinas mentideras / cantant la llibertat, llibertinatje / y anarquía nos portan y baixesa, / tot cridant ¡avant sempre! Al temps'ns portan / en que'ls homes vivían com a feras [...] Cantém, tots al Progrés qu'enllasa als homes / y'l jou de l'ignorancia als homes trenca, / al Progrés cristià, moral, catòlich / company inseparable de l'Iglesia”. J.V.M.: “La religió y el progrés”, *Lo Teatro Catòlich*, núm. 17, 28-V-1899, p. 2.

⁶⁸¹Vegeu Hibbs Lissorgues, Solange: “Práctica del folletín en la prensa católica española”, p. 59-60.

⁶⁸²Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, p. 201.

hagen vicis y totes les diversions sian senzills passatemps”.⁶⁸³ La resta d'espais teatrals, no només eren censurables, sinó totalment desaconsellables per a les famílies cristianes. Així ho consigna Delfí Donadiu en la conclusió de la sèrie de quatre articles que havia dedicat a “La moralitat en lo teatro” i que havien estat publicats en els primers números de *Lo Teatro Católich*:

Els escriptors dramàtics de nostres temps, deixant á salvo honrosíssimas excepcions, han creat una literatura dramática nova, tinguent pera fonament l'excepticisme en religió, lo materialisme ó pur racionalisme en filosofia y l'immoralitat descarada en las formas [...] Se prescindeixen en ellas de tot fondo moral: l'adulteri, lo suicidi, lo llibertinantge degradant, lo coquetisme desenvolt, veus aquí lo número de la major part de pessas del teatro modern. ¿Y es possible que'l públich vulgui embrutirse ab tanta degradació? ¿Que vulgui rebaixarse y envilirse? ¿Cóm s'explica que la dona cristiana, la dona espanyola, la noble dama de la patria de Isabel la Católica, l'antiga y molt respectable senyora castellana, catalana y aragonesa vulgui presenciar ab gust y satisfacció aquets espectacles y que hasta hi porti á sas fillas?⁶⁸⁴

Aquesta campanya de desprestigi suposem que anava adreçada a fidelitzar un públic assidu i a convèncer, a través de l'amenaça de la corrupció moral latent, un altre sector de públic que, si bé podia ser ideològicament afí als centres, també era consumidor habitual de teatre comercial.⁶⁸⁵ Algunes altres veus també s'havien posicionat en aquest debat amb altres arguments. Per aquestes, ja no es tractava només de deslegitimar el teatre laic per immoral i corruptor, sinó també d'interpretar aquest procés i donar-li un

⁶⁸³Comas, Ramon N.: “Las societats católiques y sa missió”, *La Talía Catalana*, núm. 1(segona època), 20-II-1898, p. 3.

⁶⁸⁴Donadiu, Delfí: “La moralitat en lo teatro”, *Lo Teatro Católich*, núm 6, 12-III-1899, p. 1.

⁶⁸⁵Un projecte, que sembla que no va fer fortuna, va ser el de la construcció d'un gran centre teatral que pogués acollir, amb els recursos materials suficients, obres amb regularitat del repertori catòlic català. Amb motiu de l'empresa fallida, *La Esquella de la Torratxa*, des de la seva editorial es burlava, amb un to molt àcid i corrosiu, de les pretensions i aspiracions teatrals catòliques: “Un teatro católich com el que's projectava, per donarhi exclussivament funcions piadosas, ab obras adequadas sotmesas previament á la censura eclesiástica y ab la supressió absoluta del element femení, no duptin pas que hauria fet farrolla. Ja ho sé que 'ls católics no l'haurian freqüentat, perquè ¿qui'ls treu á n'ells dels espectacles reconfortants en que las tiples y las bailarinas hi lluheixen las sévas formas? Qui'ls treu á n'ells de las saragateras elucubracions del género xich? Pero en cambi'ls impíos –que tant abundan per desgracia– hi haurian anat á riure, especialment si las cosas s'haguessen fet en tota regla, vestint de damas als actors barbamechs, y confiant la part de tiples als cantors de veu de marica que tants reals solen donar á las funcions de iglesia”. P. Del O.: “Crónica”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1121, 6-VII-1900, p. 418.

marc històric i geogràfic i una lògica cronològica raonada. Així, alguns redactors, molt en la línia de certes lectures tradicionalistes i integristes, atribuien aquesta corrupció dels costums, extensiva a la tradició dramàtica, a un factor desestabilitzador extern fruit de la influència forana.⁶⁸⁶ D'aquesta manera, la tradició autòctona, la catalana, apareixia incòlume, i es feia una analogia tendenciosa entre les problemàtiques noves i els mals aliens, propis de nacions estrangeres. A *La Talía Catalana* aquest argument apareix per primera vegada en un article titulat “Lo Teatre Catòlich” signat per Anton Pujol:

Recordo, ja fa molts anys que lo nostre teatre era tan pobre, com lo nombre de Societats Catòliques qu'eran molt poques, més allavors encar era'l Teatre Catalá escola de bones costúms; dintre d'ell no s'hi havia ficat l'alenada corrompuda de les costúms del interior y part baixa d'Espanya, ni la del altre part dels Pirineus. Allavors realment no hi había necessitat d'un Teatre Catòlich, perque totes les families podían sens escrúpul assistir a les funcions del Teatre Catalá.⁶⁸⁷

Així doncs, el teatre catòlic apareix com la necessitat correctora d'una tradició, de recta moral i principis cristians, que ha estat corrompuda per la influència, a parts iguals, del casticisme i flamenquisme castellans, com a expressió cultural infidel, africana i musulmana, i el liberalisme i la democràcia provinents de la Revolució Francesa, com a expressió de la perversió de la societat tradicional i de les antigues institucions polítiques. La lectura sobre l'evolució del teatre, en aquest sentit, no diferiria gaire de la lectura en clau política que podien fer aquests mateixos sectors. Així, pocs mesos després, a l'*Almanach de la Talía Catalana pera l'any 1899*, en un altre article, “Art de ponent”, Josep Maria Llebaria repetia aquests mateixos arguments, aquesta vegada, però, centrant-se només en la negativa influència castellana:⁶⁸⁸

⁶⁸⁶Vegeu Sunyer, Magí: *Els mites nacionals catalans*, Eumo Editorial, Vic, 2006, p. 292-294; Ramisa, Maties: *Els orígens del catalanisme conservador i “La veu del Montserrat”, 1878-1900*, Eumo Editorial, 1985, Vic, p. 164-165.

⁶⁸⁷Pujol, Anton: “Lo Teatro Catòlich”, *La Talía Catalana*, núm. 85 (segona època), 01-X-1899, p. 315.

⁶⁸⁸Va arribar a ser un tòpic, gairebé una moda, entre bona part de la intel·lectualitat catalana del tombant de segle vinculada amb el teatre, el fer una crítica oberta a gèneres espectaculars lleugers, especialment la sarsuela, la revista i el *género chico*, que eren denunciats sistemàticament sota l'etiqueta de formes vulgars, estrangeres, impròpies de la tradició teatral catalana. Entenem, però, que, en el marc del teatre catòlic, a redós de l'obsessió moral, aquesta denúncia agafa nous significats i nous matisos. Vegeu Sansano, Gabriel i Castaño, Joan: “Teatre musical i regeneracionisme: *Una sublevació en jauja o Un casament per raó d'estat en la terra de les palmeres*, un intent de modernització dramàtica” dins dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999*, vol. 2, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 375-376. Així

La onada ha avansat fins á nosaltres y s'empeny ja cap al Pirineus, ab la matexa impetuositat que la xusma musulmana avansá y trasmontá per nostres serres en la infamia de la nació catalana. La onada d'aquest morbisme literari, xulapisme casulá dels barris baxos de les ciutats de ponent, que se n'ha vingut fins á Catalunya á corrompre grosserament les costums de casa, ab la cansó, barrohera d'un flamench adulterat y ab la copla desguitarrada del sarzuelisme decadent [...] Lo teatre catalá no s'infesta del microbi morbós del teatre espanyol, emperó's veu pretérit, simultaneament per aquest, y pe'ls nostres escenaris s'hi entolla una multitud de toreros y mestres d'estudi [...] de cessants y polítichs, de xulos y xulapos, quines costums venals han prostituhit al poble, aquest *snoob* de totes les corrupcions.⁶⁸⁹

Al marge d'aquesta voluntat polemista i crítica, necessàriament autojustificativa i propagandista, la realitat és que l'escena catòlica patia diversos problemes estructurals, molts dels quals, almenys en aquesta primera època, no es varen resoldre. Un d'aquests va ser el tema del repertori. Una escena nascuda pocs anys enrere era incapaç encara d'oferir un ventall suficient, en termes qualitatiu i quantitatiu, d'obres per tal de satisfer una demanda creixent, tant pel que fa a la lectura com pel que fa a les representacions. Ens trobem, doncs, davant d'una escena sense una tradició pròpia sòlida, sense clàssics ni grans èxits comercials i amb una nòmina d'autors i d'obres, almenys en els primers anys, molt limitada.⁶⁹⁰ Els propis promotors eren força conscients d'aquesta limitació i, per tal de superar aquest dèficit, les revistes esmentades emprengueren diverses iniciatives destinades, per una banda, a consolidar un repertori bàsic, a través de la publicació de fulletons o biblioteques paral·leles a les seves publicacions, una pràctica força estesa i molt habitual en l'època i, per una altra banda, a

mateix, resulta, com a mínim curiós que, al costat dels toreros, els xulos i els polítics, Lleberia hi situí els mestres d'estudi, una referència que, al nostre parer, res té a veure amb la influència castellana, sinó més aviat amb la proliferació del tòpic ja esmentat de mestres, intel·lectuals i professionals liberals, com a portaestendards del progrés i de l'avantguarda social, tecnològica i cultura, molt en sintonia amb el perfil de l'heroi ibsenià, per exemple.

⁶⁸⁹Llebaria, Josep Maria: "Art de ponent", *Almanach de La Talía Catalana pera l'any 1899*, 1898, p. 71.

⁶⁹⁰El primer autor que podem considerar enquadrat en aquesta tradició és Joaquim Albanell, reconegut per la pròpia premsa com l'autor degà del teatre catòlic català. Les primeres obres d'Albanell daten de mitjans de la dècada dels vuitanta. Tal com glossa *La Talía Catalana*: "L'Albanell fou, ja fa molts anys, lo primer que va dedicar totes ses forces y conexements á escríurer obres dramátiques expressament pera societats catòliques, y, per lo tant, á éll se deu lo increment que ha pres la escena en dits centres, y sols á ell ab justícia se li pot dir fundador del Teatre Caólich Catalá". *La Talía Catalana*, núm. 51 (segona època), 05-II-1899, p. 38.

recollir noves aportacions per a l'escena catòlica, ja fossin d'autors inèdits o amateurs, ja fossin d'autors més consagrats, en forma de concursos i crides obertes.⁶⁹¹

A banda d'aquesta tradició prima i escassa, el repertori catòlic tenia altres dificultats. Un altre tema candent i que es va perllongar ben bé durant més de dues dècades,⁶⁹² fou el tema de la prohibició eclesiàstica de qualsevol presència femenina als escenaris. La prohibició, es basava en el simple fet que la figura femenina podia incitar al pecat i despertar, entre l'auditori, tot tipus de baixes passions. De fet, com bé assenyala Ramon Pinyol, aquesta prohibició va ser “sempre el flanc més feble del teatre catòlic, ja les al·lusions, les crítiques i les burles que provoca en altres sectors teatrals seran constants fins als anys trenta”.⁶⁹³ Aquesta important limitació formal es va traduir en un biaix temàtic destacat cap a obres de tema històric, sainets humorístics o drames polítics i socials, gèneres en els quals era molt més fàcil bandejar la presència femenina o camuflar-la a partir de referències indirectes.

A causa de les severes restriccions en matèria moral i amb el problema afegit de les dames, molt poques obres que no estiguessin pensades expressament per a aquests escenaris eren aprofitables. De fet, una pràctica habitual en moltes societats, sobretot en els primers temps, fou la de l'adaptació d'obres d'una certa anomenada o amb un cert cartell per a l'escena catòlica.⁶⁹⁴ Ara bé, aquestes adaptacions no estaven exemptes de riscos ni de polèmiques. Les adaptacions o “arreglos”, per emprar la terminologia de

⁶⁹¹Entre les accions més remarcables en la curta vida de *Lo Teatro Catòlich* hi ha la convocatòria d'un concurs de peces dramàtiques en quatre modalitats (drama en tres actes, comèdia en dos actes, sainet en un acte i sarsuela en un acte i piano). A aquest concurs, com ressenya Ramon Pinyol, després de diverses prorroques, s'hi varen presentar vint-i-tres originals. Tret d'un accèssit a la modalitat de sarsuela, que s'endugué Eusebi Bosch Humet, la resta de premis foren declarats deserts. Igualment, el setmanari també intentà constituir una “Associació Catòlica d'Autors Dramàtics” que fracassà, després d'algunes temptatives, a causa de les dissensions internes entre els autors catòlics. Vegeu Pinyol, Ramon: “El teatre catòlic català contemporani. Els orígens (1897-1908)”, p. 414-415.

⁶⁹²Segons Xavier Fàbregas la prohibició s'aixecà el 1916, tot i que “la inclusió de personatges femenins als repartiments de les obres catòliques topà amb una obstinada oposició entre els elements ultres”. Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, p. 202. De totes maneres, Ramon Pinyol, amb bon criteri, observa que la precisió de Fàbregas no està documentada i afegeix que, fins ben entrats els anys trenta, la polèmica encara és ben viva en els propis centres catòlics, entre partidaris i detractors de la mesura. Vegeu Pinyol, Ramon: “El teatre catòlic català contemporani. Els orígens (1897-1908)”, p. 423.

⁶⁹³*Ibid.*, p. 421.

⁶⁹⁴Hi ha diversos exemples d'obres d'aquest tipus. Sobretot, hi trobem una gran profusió de drames històrics catalans, i una especial debilitat pel repertori de Frederic Soler. Per exemple, al Círcol Catòlic de Gràcia es representà el 23 d'octubre de 1906, l'adaptació del drama històric *El ferrer de tall*. *L'Escon*, núm. 12, XII-1906, p. 47. Sense sortir de Gràcia, la mateixa obra, també es representà al Centre Moral Instructiu el 15 d'agost de l'any següent, en motiu de la Festa Major de la Vila. *L'Escon*, núm. 22, X-1907, p. 92. A l'Acadèmia dels sants Just i Pastor de Barcelona, el 26 de gener de 1908 s'hi representà una adaptació de *La creu de la masia*. *L'Escon*, núm. 27, I-II-1908, p. 113.

l'època, moltes vegades, consistien en la mutilació d'escenes senceres, la supressió de personatges o la modificació d'arguments; tot això, amb l'objectiu únic d'esquivar la presència femenina en els escenaris.⁶⁹⁵ Aquesta pràctica, com podem imaginar, acabava generant obres inconsistentes i inversemblants, mancades de lògica i sentit. De fet, *La Talía Catalana*, en el seu primer número ja es feia ressò d'aquestes males pràctiques i encoratjava als centres a abandonar-les:

Algunas [les associacions catòliques] creyentse, tal volta, que lo repertori de las que [les obres] se'ls permet fer es curt; otras perque no coneixen sino las que's representan sovint; otras perque no's volen prendre la molestia de coneixerlas y a fi de donar mes varietat á son programa esculleixen obras que vulgarmen ne diuhen ab dama per suprimirla, pero ab tan mala eliminació que fins es insoportable representarlas y encara més veurerlas representar [...] Nosaltres, donchs, 'ns proposém desvanèixer a ditas associaciós de las ideas fixadas sobre eix copiant en nostre folletí, obras apropiadas per las mateixas”.⁶⁹⁶

La pràctica, a més, no era tan innocent com pugui semblar a primer cop de vista. El problema, no radicava només en la modificació i mutilació dels textos, sinó també en el fet que, aquesta pràctica s'utilitzava moltes vegades com a subterfugi per tal d'evitar pagar els corresponents drets d'autor.⁶⁹⁷ Això perjudicava, no només als autors plagiats, sinó sobretot als autors catòlics, que se sentien menyspreats i subestimats pel seu públic potencial, ja que aquest sovint preferia acudir al repertori comercial, encara que modificat, que no pas a nodrir-se de les obres pensades originalment per a tal finalitat. El problema, lluny de resoldre's, sembla que va continuar alguns anys més. En una data tan avançada com 1909, en un article titulat “Reflexions” aparegut a *L'Escon*, Joaquim Albanell, un dels escriptors catòlics més respectats, feia una crida als centres perquè no

⁶⁹⁵En dóna testimoni en una data tan primerenca com la de 1894 *Lo Teatro Regional*: “Coneguda es la costum de suprimir las damas, en las obras teatrals que representan las Asociaciones católicas. Aquesta costum, que respectém, perque'ns agrada que cada hu fassi en sa casa lo que millor li acomodi, ha sigut motiu d'atrevidas amputacions literarias, en diferentas obras conegudas. S'ha representat sense dama, *Clarís*, *Un jefe de la Coronela*, *Las joyas la Roser*, *La creu de la Masia* etc. etc.. Preguntan que cóm ho fan? Sencillament suprimint las escenas amorosas y tot parlament dels personatges famellas... Que no pot quedar bé? ... Que hi fá! La cuestió es evitar lo contagi de las faldillas en escena que, segons sembla, trevalla per compte del dimoni... Pobres donas, quin trist concepte!”. *Lo Teatro Regional*, núm. 126, 07-VII-1894, p. 222.

⁶⁹⁶“Nostre programa”, *La Talía Catalana*, núm. 1, 02-XI-1897, p. 2-3.

⁶⁹⁷Una tècnica senzilla i comuna consistia en canviar el títol de l'obra original per un altre. Així, només es podia identificar el plagi en directe, i no a través de la premsa.

consentissin la mutilació i adaptació d'obres de teatre profà i apostessin per les obres específiques del repertori catòlic. A més, alertava que això constituïa, a banda d'un acte profundament deslleial, un delictes tipificat per la llei de la propietat intel·lectual:

Dihuen alguns que es insípit y falta de mérits literaris [el teatre catòlic], lo qual, si es que aixís siga, que no es pas del tot cert, no es degut a altra cosa que a la falta de protecció [...] Procurin les Societats Catòliques afavorir en lo que puguin els autors dramàtics que pera elles escriuen: déixinse de acudir al ridícol recurs de mutilar y posar en escena obres del teatre profá, que a més de faltar en aixó a la llei de propietat intel·lectual y de deixarles enterament desfigurades, el sol anunci de algunes d'elles produeix un efecte verdaderament repulsiu.⁶⁹⁸

La premsa va continuar insistint, sense gaire èxit, per sensibilitzar centres i intèrprets contra aquestes pràctiques, entre altres coses, perquè perjudicaven el prestigi d'una escena que si una cosa volia mantenir intacte era la seva imatge recta, devota i assenyada.⁶⁹⁹

La conseqüència directa de totes aquestes problemàtiques (tradició poc sòlida, teatre sense dames, drets d'autor) va ser, en general, un teatre de baixa qualitat, molt tradicional, amb poca ambició formal i estètica i amb una projecció deliberadament limitada. Alguns dels propis promotors de l'escena catòlica, en poc temps, s'adonaren que calia redreçar el rumb o que, aquestes carències estructurals acabarien posant en entredit la pròpia viabilitat de l'esmentada escena. No era possible fer créixer l'escena catòlica sense uns mínims de qualitat i d'ambició artística que permetessin fidelitzar el públic ja existent i obrir-se cap a nous sectors de població. I, per tal d'aconseguir-ho, no n'hi havia prou a confiar en la fe i les prerrogatives morals imposades: calia també *savoir faire* i unes creacions ajustades als nous temps i als nous gustos. El mateix Josep Quera i Córdoba, director de *L'Escon*, ho reconeixia en un article titular “El nostre teatre”:

En aquest Teatre avuy, no tant sols hi assisteixen les famílies de arrelada fé, sinó també la gent neutra, o bé sía aquells que no tenen escrúpol en veure aixó o alló, y

⁶⁹⁸Albanell, Joaquim: “Reflexions”, *L'Escon*, núm. 50, 15-I-1909, p. 181-182.

⁶⁹⁹*L'Escon* s'hagué de defensar de les dures crítiques llançades pel setmanari *De Tots Colors*, el qual posava el dit a la llaga tot fent referència a la problemàtica de les dames i, sobretot, posant èmfasi en el tema dels drets d'autor. Vegeu Pinyol, Ramon: “El teatre catòlic català contemporani. Els orígens (1897-1908)”, p. 421-425.

precisament á n'aquestos son als que tením d'obrirloshi nostres portes [...] el jovent que hi assisteix, está desitjós també de trobarhi novetats, obres modernes, obres que segueixin la corrent del temps, y com vullga que ell es el públich y per lo tant ell es el sosteniment, sinó en tot en part, dels teatres, á ells s'ha de tindre fita la vista per satisfer sos desitjos. Fins al día d'avuy, havém de confesarho, nostre Teatre comptava ab ben poques obres de valúa, el repertori era migrat, y per aixó vejem que hi han teatres que arreconan nostres obres, tot i siguentloshi més ventatjós, per arreglarne de l'escena profana [...] ¿Qué vol dir aixó? Que les obres que existeixen no están adecuades á l'evolució del nostre Teatre y per aixó han de recórrer a enmatllevar-ne á fora casa. Doncas, bé: ¿que no sería mellor que'ns fessim un teatre nostre, ben nostre, en quin además de que'l jovent, al ensemps que en ses obres hi trobés les corrents abans dites, servís per espill de moralitat, per escola de bones costúms, y en fí, que respongúés a nostre fí?⁷⁰⁰

En una línia molt semblant s'expressava pocs mesos després Albert Pach, també a *L'Escon*, en un article titulat “La filosofía en el teatro”, en què reclamava una actualització formal i temàtica del repertori catòlic que tingués en compte els elements introduïts pel drama realista i l'anomenat teatre “de tesi”:

En el nostre teatre podém dir que la filosofía encare no hi ha entrat de plé. Els personatges, fins donar idea *L'Escón* de lo que'ra y valía nostre temple teatral, eran en el bon sentit de la paraula disfreces. Les paraules vulgars son retallades y encare en vers. Els afectes de sentiment ó de lo contrari, son verdaderament rebuscats, impresionables a les multituds de moment, però després, passat ningú es recorda d'aquell fet que's vol donar, per la rahó de ser fals, y de no ser res mes que tipos fora de la realitat.⁷⁰¹

Com podem veure, Pach reclamava l'actualització d'alguns conceptes que el teatre profà, ja havia començat a introduir alguns anys abans, com la substitució del vers per la prosa o l'arquitectura psicològica dels personatges.⁷⁰² Les demandes de Pach i Quera,

⁷⁰⁰Quera i Córdoba, Josep: “El nostre teatre”, *L'Escon*, núm. 27, 01-II-1908, p. 112.

⁷⁰¹Pach, Albert: “La filosofía en el teatro”, *L'Escon*, núm. 55, 01-IV-1909, p. 202.

⁷⁰²Curiosament, just en el número següent, *L'Escon* posava a la venda “un arreglo garborosament fet per el pulcre escriptor qui s'amaga baix el pseudònim de A. B. y qu'es de lo milloret que havém vist en materia d'arreglos” d'*Un enemigo del poble* d'Ibsen per al teatre catòlic. L'autor era el prevere Lluís Viladot. *L'Escon* la recomanava a totes les societats perquè “l'obra original queda neta y intacte ab totes les llurs belleses”. Creiem que amb la publicació d'aquesta obra, *L'Escon* intentava dibuixar la fulla de ruta que,

sense ésser res de l'altre món, demostraven que entre els propis catòlics hi havia sensibilitats contraposades, dissensions internes entre els sectors més integristes i els més oberturistes, que, en els anys següents, continuarien dificultant una evolució unànime i decidida de l'escena catòlica.

Eixos temàtics essencials del teatre catòlic: moral i societat

El teatre catòlic d'aquest període s'expressa, en moltes circumstàncies, en termes mimètics respecte al teatre de tradició laica, democràtica i progressista. Com ja hem comentat, recorre als mateixos escenaris conflictius, a la mateixa estratègia comunicativa, però també, com veurem, s'apropia dels mateixos temes recurrents, especialment els lligats a la identitat de classe i a la moral social, per rellegir-los des d'una nova perspectiva. En la configuració de la identitat de l'obrer, i, per extensió, de les figures exemplars, el teatre catòlic tendeix a ser molt simplista i maniqueu.⁷⁰³ En moltes obres, recorre a la contraposició dicotòmica i directa entre l'obrer bo i l'obrer dolent, personatges que coexisteixen en un mateix àmbit, normalment el laboral (fàbrica, taller, etc.), i que entren en disputa per qualsevol pretext, ja sigui un motiu individual o col·lectiu. En el cas del teatre catòlic, el bon obrer és un obrer creient i pietós, que tem a Déu. Pel que fa a la seva relació amb la feina és treballador, obedient i submís. Mostra respecte al patró i avorreix la protesta i la rebel·lió.⁷⁰⁴ En darrera instància són les seves profundes conviccions catòliques allò que el protegeixen contra

d'acord amb les opinions expressades pels seus redactors, havia de seguir el teatre catòlic per guanyar credibilitat i per específic. *L'Escon*, núm. 56, 15-IV-1909, p. 206.

⁷⁰³En aquesta estratègia hi havia un objectiu fonamental: facilitar la comprensió dels objectius morals de la peça. Ho reconeixia obertament *La Talia Catalana* en posar com a exemple per als altres autors la producció dramàtica de Joaquim Albanell, pioner de l'escena catòlica: "Moltes son les obres que ha escrit, y en totes elles s'hi destaca lo que fora bó que'ls demés autors imitessin: un fi moral, clar i sençill, pera que tothóm entenga la moraleja". *La Talia Catalana*, núm. 51, 05-II-1899, p. 38.

⁷⁰⁴Al marge de la producció teatral, hem detectat alguns textos vinculats al catalanisme més conservador que també apel·len a aquests mateixos valors. "La cançó de l'obrer", de Francesc Ubach i Vinyeta, n'és un bon exemple: "Es senzill com la franquesa, / alegre com la claror, / y canta y bromeja y resa, / content de la seva sort. / Oydá, / com l' obrer de Catalunya / de mellors en lloch ni há". Ubach i Vinyeta, Francesc: "La cançó de l'obrer", *La Renaixensa*, núm. 25-27, 1890 p. 412. Un altre exemple, també en aquesta mateixa línia, és el poema "Fraternitat", de Josep Mas i Casanovas dedicat al Patronat obrer de Barcelona: "No escoltém veus condempnadas / que'ns predican mals consells; / sas rahons equivocadas / que les aprofitin ells. / Alsém alta la senyera / qu'es orgull dels cristians, / ensenyantlos la manera / d'estimarnos com germans [...] Som obrers, y nostre exemple / als errats corretgirá: / cada festa cap al temple, / cada dia á treballá'. / Acabada la setmana / ¿quí podra estar descontent / quan rebrá d'aquell qui'l mana / la suor tornada argent?". Mas i Casanovas, Josep: "Fraternitat", *La Renaixensa*, núm. 37-39, 1891, p. 617-618.

el mal i la temptació i el fan seguir sempre el bon camí. Per contra, el mal obrer, és un obrer generalment ateu que ha perdut el respecte cap a Déu i les sagrades institucions que el representen a la terra, l'església i la família. En el món laboral és descarat i té una aversió gratuïta i desenfrenada contra la llei, l'ordre i el capital. En conseqüència, a causa de la seva fragilitat espiritual, cau fàcilment en el pecat, en la mentida i en la corrupció. Aquest antagonisme és un esquema rígid que no admet gaire variacions i que, tot i que tendeix a l'exposició d'idees i plantejaments, ho fa des d'una parcialitat i tendenciositat absoluta. Un bon exemple d'aquesta contraposició de models és *Enveja i caritat* (1899), de Joan Manubens. En aquesta obra, Robert i Lluís, dos obrers que cohabiten en el context d'una fàbrica, s'enfronten per qüestions sentimentals i ideològiques. Lluís és un obrer exemplar, però és mal vist per ser fidel a la seva fe i ser un bon treballador i ha d'aguantar les burles dels seus companys,⁷⁰⁵ mentre els altres miren d'escapolir-se de la feina i de les seves obligacions. Robert i Lluís, des d'un bon principi, entaulen una llarga discussió filosòfica i política amb llargues tirallongues versificades en què repassen llur condició i defensen posicions contraposades, un debat doctrinari de baix nivell dominat per tics catequístics:

Lluís: Tu tens el treball per llaç / que t'ofega i t'agarrota / que et rebaixa, que t'enllota... / Robert, que llàstima em fas! / Lo treball per mi és salut, / és consol, és goig, és vida, / és la veu que sempre em crida / al camí de la virtut. / [...] / No pots comprendre el content / amb que vesteixo la brusa, / amb que damunt de l'enclusa / repico l'acer roent / amb que finit lo treball / endolço sa amargantor / eixugant-me la suor, / que em va corrent cara avall. / [...] / Si Déu vol que treballem / i que gosem i patim, / ses sentències obeïm / sos designis acatem.

[...]

Robert: Si no treballessis tant/ ni mostressis tant delit, / ni jo fora tan petit / ni series tu tan gran. / Prò com més ton pit s'esforça / en fer la feina de grat, / més veu l'amo interessat / que jo treballo per força. / Som dos extrems i els extrems / si es toquen es per lluitar, / per morir o per matar / mai per viure els dos a un temps.⁷⁰⁶

⁷⁰⁵Lluís és tractat repetidament de “jesuïta” i “llanut”, dos apel·latius pejoratius propis de l'època per referir-se als catòlics ultres.

⁷⁰⁶Manubens, Joan: *Enveja i caritat*, Galeria dramàtica de Lo Teatro Católich, Barcelona, 1899, p. 9-11.

En aquest cas, la contraposició bàsica entre els dos personatges és en la valoració que fan del treball. Mentre que per Lluís el treball és alliberador i saníto, per Robert és una llosa insuportable. La interpretació d'aquesta dualitat, del valor del treball, especialment del treball ben fet, mostra notables diferències respecte la resta de produccions no catòliques. Si en el teatre laic l'exaltació del treball compta especialment com a forma de vindicació identitària en clau classista, en el teatre catòlic s'hi superposa el compliment de la voluntat divina del paper que té reservat l'home a la terra, que inclou el treball, el patiment i la resignació. És a dir, per analogia, s'arriba a una mateixa conclusió, la reivindicació del valor del treball, però a través de dues vies ben diferenciades.

Un esquema molt semblant el segueix també *Tolerància* (1907), de mossèn Serapi Farré,⁷⁰⁷ una obra que, tot i els anys de diferència, sembla feta amb el mateix patró exacte. En aquest cas són Custodi i Ramon, els dos obrers enfrontats també en el context d'una fàbrica tèxtil. De la mateixa manera que a *Enveja i caritat*, els dos protagonistes inauguren l'obra amb un llarguíssim reguitzell de tirallongues en què exposen els seus punts de vista contraposat sobre diverses matèries i concepcions de la vida:

Ramon: Quin dret més que jo tu tens / sobre el terror que trepitges? / La natura m'ho ensenya / i la tinc per bona guia. / Doncs no naixem tots igual? / Igual no deixem la vida? [...] Aixís no vull superiors / que an el criat esclavisen; / per'xò clamo amb fort pulmó: / vinga an el món l'anarquia.

[...]

Custodi: Què fóra de tu sens llei, / i sens gosar el comú viure? / Que si el viure en societat / no fos una llei estricta / que per si sola s'imposa / que tothom amb cor desitja [...] I tota aquesta hermosura / tu pretens ara embrutir-la. / Posa la igualtat al món / quina angoixor que es respira!⁷⁰⁸

⁷⁰⁷En motiu de la seva estrena, *L'Escon* n'exaltava precisament el caràcter combatiu i exemplificador: "És una obra de propaganda i de combat contra el sectarisme y més encara les prédiques xorques dels redentores del obrero á la moderna". *L'Escon*, núm. 6, VII-1906, p. 23.

⁷⁰⁸Farré, Serapi: *Tolerància*, Impremta Catòlica de Domingo Vives, Manresa, 1907, p. 13-17.

Ramon, no només és presentat com un fanàtic anarquista,⁷⁰⁹ sinó també com un individu egoista que només persegueix l'interès individual. Tant és així que en l'obra evoluciona cap a posicions cada vegada més indefensables. Si al principi “només” és un obrer exaltat d'idees dissolvents, a poc a poc, va incorporant nous atributs: innoble, demagog, traïdor, etc. i es converteix en un fals redemptor del poble, que és capaç de qualsevol excés i de qualsevol maldat. Vegem-ne la descripció que se'n fa a l'inici de l'acte segon, molt il·lustrativa d'aquestes connotacions afegides:

Va vestit de gran senyor; anells i agulles l'hi brillen; cara vermella i ulls embotornats; camina de recules i queda apoiant-se al bastidor de primer terme esquerre mirant per lo tant com marxa el cotxe quin soroll se sent allunyant-se, i amb un mocador blanc fa l'adéu als qui figuren van dintre. Ve d'una orgia. Riu fent la despedida; està mig borratxo.⁷¹⁰

En tots aquests fragments, especialment en els dos darrers, hi podem entreveure, des d'una retòrica pomposa i altisonant, un dels principals temes que també vol abordar el teatre catòlic: l'obediència en el compliment de les lleis i de les normes socials i la dimensió política del concepte d'igualtat. Des de la perspectiva catòlica, la igualtat entre els homes només pot existir davant Déu. A la terra, en canvi, les desigualtats formen part d'un ordre natural inalterable que s'ha de preservar i mantenir, encara que sigui a canvi de patiment, privacions i injustícies. Aquest argument tan simplista, en el fons, no pretenia altra cosa que la recerca constant del descrèdit dels plantejaments socialistes i comunistes a través de l'argument que sempre amaguen la recerca del propi benefici individual.⁷¹¹ Per tant, les reivindicacions obreres, no només es poden menystenir, per falses i injustes, sinó que s'han de condemnar en tant que atempten contra la pau i

⁷⁰⁹Com bé ens fa notar Xavier Fàbregas, la figura de l'anarquista, per a les produccions catòliques, representa l'element estrany per excel·lència que s'infiltra en el medi obrer per distorsionar-lo, “qui indueix l'obrer a la vaga i a la violència” i qui desbarata l'estat d'harmonia original entre obrer i patró, un estat primigeni “gairebé rousseunià”. Vegeu Fàbregas, Xavier: “El teatre anarquista a Catalunya”, p. 30.

⁷¹⁰Farré, Serapi: *Tolerància*, p. 42-43.

⁷¹¹Com constata Pere Gabriel, la censura catòlica a les ideologies considerades dissolvents (socialisme i comunisme), tenia un triple component, religiós, moral i econòmic. En primer lloc, perquè la propietat era un dret natural i diví, inalterable. En segon lloc, perquè les teories socialitzants eren perverses, i tendien a prometre falses expectatives que convertien els obrers en ganduls o paràsits socials i, en tercer lloc, perquè, fruit d'aquestes actituds, es podia perjudicar la producció, ja que molts obrers podien deixar de treballar. Vegeu Gabriel, Pere: “Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX”, p. 245.

l'harmonia social i alimenten la violència.⁷¹² La degradació de la figura de Ramon, en el fons, no deixa de ser un recurs icònic més per exemplificar-ho. Com a alternativa a aquestes falsos profetes, hi ha la unió entre l'obrer i el patró, una unió que si es manté inalterable dóna fruits i beneficis a ambdues parts:

Pau: Sí Titó. Ai de l'obrer / que escolti les teories / d'aquestos falsos Messies / que a tots rics ens volen fer! / Seguint aquesta quimera / i avorrint el capital / el llibre serà un punyal / i l'home una bèstia fera! / Lo capital i els obrers / són dos lletres i un sol mot / si estan units ho són tot / si estan separats són res! / No vulguem deslligar no, / aquest llaç o el món sotsobra! / Regni entre el ric i entre el pobre / per sempre la germanor!⁷¹³

En aquesta contraposició maniquea de personatges exemplars i contraexemplars, existeix un altre element recurrent, que no deixa de ser una variant força estesa de la mateixa fórmula, que acaba configurant un desenllaç previsible i adequat a la finalitat moralitzadora de les obres: el penediment i la submissió dels individus extraviats. Seguint el fil de les paràboles bíbliques, al final d'algunes obres s'obre una porta a la redempció del pecador sempre i que el seu penediment sigui sincer o vingui donat per la intervenció divina. Per exemple, a *El Sant Crist dels Criminals* Jaume, un dinamiter anarquista, ha col·locat una bomba al bell mig de la Rambla i ha fugit a muntanya on té un germà ermità, per refugiar-se. Lluny de penedir-se, braveja de la seva acció i desafia el germà, que s'horroritza del seu crim:

Jaume: He practicat un acte d'aquells que vosaltres, els clericals, els hipòcrites, teniu per un crim espantós, però que a mi em sembla un acte de justícia, una venjança molt justa contra de la societat humana, contra aqueixa humanitat vil, detestable i perversa que fa gala del seu despotisme i que insulta la misèria dels pobres.⁷¹⁴

Jaume és un descregut, que ha perdut la fe i ha renegat de l'herència espiritual familiar. Finalment, però, després d'escoltar, per boca del germà la llegenda de la imatge

⁷¹²Com ens recorda Joaquim Vilà Folch: "Fills, mullers, avis morts, víctimes innocents del fanatisme de les reivindicacions obreres són els elements que es repeteixen sense descans. Els morts [...] vénen de la força, o del desori de la lluita". Vilà Folch, Joaquim: "El teatre catòlic", p. 28.

⁷¹³Manubens, Joan: *La igualtat de classes*, Impremta de Joan Jutglar, Barcelona, 1897, p. 69.

⁷¹⁴Albanell, Joaquim: *El Sant Crist dels criminals*, Tipografia C. Gisbert, 19?, Barcelona, p. 14.

del Sant Crist dels Criminals, venerada a l'ermita, per intercessió divina reconeix el seu error i, agenollat davant el crucifix, demana pietat i misericòrdia. L'obra es clou amb el següent diàleg:

Jaume: No en sóc digne! No en sóc digne! Rebutja'm! Desprecia'm... Mata'm, si vols, que tot ho mereixo!

Ermità: No, no, vine als meus braços, que correrem junts la teva sort bona o mala. Jo no sé si podré salvar el teu cos, però salvo la teva ànima, que és lo que més m'importa (*ara és quan s'abracen, plorant tot dos*).⁷¹⁵

El patetisme i efectisme de l'escena final, volen accentuar la magnanimitat de la misericòrdia divina (que frega el miracle) i que és capaç de convèncer el pitjor dels criminals. Però també ens vol recordar que la justícia de la terra correspon només als homes, i que cal respectar-la. Tampoc no podem obviar el paral·lelisme que s'estableix entre aquest model de redempció divina⁷¹⁶ i el model de redempció social que, com hem vist, proposen alguns altres textos de la tradició més obrerista. Si en aquestes obres catòliques només és Déu qui pot perdonar o condemnar, qui pot redimir qui ha comès la falta, en el cas de les altres obres, aquest paper resta restringit a la figura de l'heroi, entre les atribucions del qual podem comptar la capacitat de redempció social del seu entorn.⁷¹⁷

Un altre dels temes principals del teatre catòlic, és la denúncia de la influència nefasta de la modernitat, una modernitat representada per l'esperit del liberalisme i les seves conseqüències (moral independent, positivisme, laïcitat)⁷¹⁸ i la traducció d'aquests plantejaments en la societat, especialment en la urbana i industrial.⁷¹⁹ Els diaris, les

⁷¹⁵*Ibid.*, p. 20.

⁷¹⁶Una redempció, tanmateix, bastant migrada, ja que, com ens recorda Xavier Fàbregas, el pecador “si es penedeix i està de sort, el millor que pot esperar és una mort prematura i, tal vegada, el perdó en l'altra vida”. Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, p. 206.

⁷¹⁷Vegeu pàgina 166.

⁷¹⁸En són un bon exemple teòric el cicle d'articles “La moralitat en lo teatro” publicats per Delfi Donadiu a *Lo Teatro Catòlich* el 1899. Vegeu pàgina 257.

⁷¹⁹Com bé recull Pere Gabriel, la pastoral del bisbe Urquinaona del 6 de gener de 1879 anava en aquesta direcció i alertava dels perills i perjudicis que podia significar la consolidació de certs models “liberals” en la vida pública. El bisbe dibuixava un escenari apocalíptic, en què la corrupció, el vici i l'apostasia s'estenien sense fre en els espais urbans, especialment a Barcelona. Vegeu Gabriel, Pere: “Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX”, p. 247.

revistes, les escoles, el teatre, la Universitat,⁷²⁰ etc. tot són focus potencials de contaminació d'aquest nou esperit del segle que posa en perill la fermesa dels principis cristians i aboca els homes al pecat. En contraposició a aquesta situació, el teatre catòlic situa el camp, la muntanya i la ruralia com a espais idíl·lics a recer d'aquesta influència⁷²¹ on encara es viu d'acord amb els costums, les tradicions i els principis cristians. A redós d'aquesta idea, també es cultiva una imatge idealitzada del camperol per contraposició obrer industrial.⁷²² En conseqüència, és recurrent l'estratègia dramàtica de situar a la ciutat la prova de la temptació que cal vèncer, de l'obstacle que cal superar. Per exemple, a *Víctima del masonisme*, és el fill d'una família de la plana de Vic, Llorenç, qui és enviat a estudiar a Barcelona. Abans de partir, rep els consells del pare i del rector, que l'adverteixen dels perills i de les temptacions que l'esperen a l'urbs. La recomanació principal que li fan és que es mantingui allunyat de les males influències i que es refugii en la fe, com a mur de contenció contra el pecat. No és casual, si recordem les prevencions dels teòrics del teatre catòlic, que un dels perills principals que amaga la ciutat sigui el teatre profà,⁷²³ exemple de vicis i de perdició:

Rector: Prò, Llorenç, primerament / és precís fer-te observar / que Barcelona és un mar / ont s'hi anega molta gent. / Fuig sempre de mals companys, / que són una mala pesta [...] Tampoc t'aconsellaré / que vagis gaire al teatre / perquè molt lluny de combatre / los mals vicis que el món té, / sembla que es complau, per cert, / en voler-los fer reviure, / pus amb tal que faça riure / no deixa pas res per verd. / Ans era, amb fi molt laudable, / una escola de moral, / però avui, per nostre mal, / és una escola del diable.⁷²⁴

⁷²⁰Hem trobat una reflexió molt interessant sobre el paper de la universitat i la seva implantació en el territori. A l'obra *Les escoles laiques*, Serafí, un home madur i devot, recorda els seus anys universitaris a Barcelona amb tristor i amargura i recomana no enviar-hi cap noi a estudiar per estalviar-li els patiments i les temptacions que li esperen. Així i tot, Serafí, contempla una alternativa possible que significaria el retorn a l'escenari universitari català durant l'absolutisme: "I a més, tots aquells que vegem / los mils i potser milions / de perills i ocasions / que allí an els joves rodegen, / diran: 'La Universitat / millor estaria a Cervera / a ont antigament era / que no en una gran ciutat'". Torrents Pons, Isidre: *Les escoles laiques*, Impremta de Sant Josep, Manresa, 1890, p. 6.

⁷²¹L'oposició entre el camp i la ciutat ja havia esdevingut un tòpic entre la narrativa popular de fulletó de la primera part del segle XIX. Vegeu Lecuyer, Marie Claude i Villapadierna, Maryse: "Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española" dins Magnien, Brigitte (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1995, p. 39.

⁷²²Vegeu Campos Marín, Ricardo: *Alcoholismo, medicina y sociedad en España (1876-1923)*, p. 117.

⁷²³Vegeu pàgina 256.

⁷²⁴Albanell, Joaquim: *Víctima del maçonisme*, Tipografia i Llibreria Catòlica de Sant Josep, Vic, 1889, p. 14-15.

Tanmateix, tot i les advertències, Llorenç és corromput per un company d'estudis, Rafel, que el fa membre de la maçoneria, l'altre gran monstre del liberalisme, amb l'argument que és una font d'influència inesgotable per medrar a la societat moderna.⁷²⁵ A *Les escoles laiques*, com indica el mateix títol, se segueix un patró semblant. En aquest cas és Lluís, qui ha estat educat en unes escoles laiques per voluntat expressa del seu pare i contravenint els consells de l'avi, qui pateix en la seva pròpia carn els efectes de l'educació rebuda. La moralitat de l'obra és transparent: per culpa d'una decisió errada del seu pare, Lluís quan és gran i va a viure a Barcelona es converteix en un criminal sense escrúpols i sense referents morals. Ambdues obres, no cal dir-ho, acaben amb desenllaços fatals pels protagonistes que s'han deixat corrompre i moren entre espantosos patiments, abans d'entregar el cos i l'ànima a Déu.

Finalment, el darrer element que completa el cercle d'atacs contra la modernitat i el liberalisme és la valoració que es fa de la democràcia representativa i del joc electoral. En aquest sentit, des de la perspectiva catòlica, el caciquisme i la tupinada funcionen com a pretextos perfectes per qüestionar un sistema que, tanmateix, neguen des d'una perspectiva orgànica, funcional. La crítica, no ve tant per la imperfecció o perversió del sistema, com per la seva mateixa naturalesa, teòricament, igualitària i participativa.⁷²⁶ Amb motiu de la instauració del sufragi universal masculí pel govern liberal de Sagasta (1890), Joaquim Albanell escrigué una de les seves obres més conegudes, *El sufragi universal* (1891) que tracta d'una manera integral el tema. El propi autor, en la introducció de l'edició impresa volgué deixar clares les seves intencions:

Tots los electors espanyols som actors d'aquesta comèdia. A tots, doncs, os la dedico, encarregant-vos que procureu representar-la al viu perquè al final de cada acte pugam tenir lo gust de fer sortir a les taules a son vertader autor, que és en

⁷²⁵L'argumentari que fa servir Rafel respon a bona part dels tòpics que devien circular entre els sectors catòlics per desacreditar no només la maçoneria, sinó també qualsevol altra adscripció social o política de caire liberal. En aquests casos, el vici, l'interès particular i del materialisme eren els principals principis que guiaven l'acció humana: "Ser maçó, noi, avui dia / és una enorme vantatge; / és una cosa molt útil, / i més que útil necessària; / és entrar de cop i volta / dins la societat humana; / és trobar a totes hores / i en tot lloc protecció franca; / és posar-se en un camí de diners i fama, / i fins d'arribar un dia / a ésser ministre d'Espanya". *Ibid.*, p. 28.

⁷²⁶Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, p. 222.

Sagasta; i d'aqueixa manera tindrem lo gust de conèixer a l'home providencial que ens ha regalat tanta ditxa.⁷²⁷

L'obra, tanmateix, no és gran cosa, des de la perspectiva dramàtica. Però recull alguns tòpics interessants sobre la mirada deliberadament miop de l'ull catòlic sobre la qüestió política. Per exemple, tendeix a confondre i a situar en un mateix pla de valoració ideologies prou diferents. Vegem-ne aquest exemple, de la diatriba que engega el candidat liberal per convèncer els seus potencials electors:

Frederic: Companys, sóc republicà, / sóc ateo, socialista / i casi, casi anarquista: / m'agrada de parlar clar. / La propietat és un robo, / ho diré per tot arreu / i l'home que això no creu / és un fanàtic o un bobo.⁷²⁸

Com esmenta Xavier Fàbregas, les conclusions de l'autor sobre el tema del sufragi universal, no poden ser més reveladores de la mentalitat ultra i immobilista que domina tot el discurs i que defineixen una recepta marcada per una creença absoluta en l'organicitat política i en el paternalisme social, com a fórmules de superació de les traves i reptes que planteja la nova societat moderna.⁷²⁹

El teatre catòlic, com hem pogut veure, va aparèixer com una alternativa doctrinària i reaccionària al teatre societari i al teatre comercial laic. Tot i algunes deficiències i alguns problemes estructurals (teatre sense dames, conflicte dels “arreglos”, limitacions temàtiques, automarginació ideològica), a principis de segle XX ja comptava amb una nòmina d'autors suficient que, a poc a poc, va anar creixent i, sobretot, amb una bona xarxa de centres i societats, aidats per les parròquies. Però, el que és més important, a finals de la primera dècada del segle XX, ja havia entrat de ple en la dinàmica teatral del país i havia integrat el conflicte social com un element més en el seu repertori i, fins i tot, l'havia assumit com a temàtica preferent. I ho havia fet amb una estratègia “mimètica”, tot buscant homologar-se al teatre més capdavanter. Ara bé, per la seva pròpia naturalesa, el teatre catòlic, en aquest període, no va ser capaç d'assumir cap discurs innovador i de superar les seves pròpies contradiccions, la qual cosa el va

⁷²⁷ Albanell, Joaquim: *El sufragi universal*, Tipografia i Llibreria Catòlica de Sant Josep, Vic, 1891, p. 3.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁷²⁹ Vegeu Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, p. 223.

condemnar a anar sempre a remolc, a la contra dels esdeveniments i a sobreviure dins la marginalitat política i social.

Conclusions

La principal hipòtesi d'aquest treball, la constatació de la centralitat del conflicte social i de les seves derivacions en el teatre català del tombant de segle, des de la perspectiva de la crítica i de la producció dramàtica, entenem que, en les pàgines anteriors, s'ha pogut demostrar de manera suficient, gràcies a l'anàlisi i l'exposició de material primari, tant hemerogràfic com bibliogràfic. Hem recorregut, per una banda, en el primer bloc, a l'anàlisi del debat teatral sobre temes substantius en el moment del canvi de segle (recepció del teatre modern estranger, incorporació del “teatre d'idees”, moda del “teatre social”) des d'una perspectiva teòrica i crítica a partir, sobretot, de les fonts contemporànies i, en el segon bloc, a l'anàlisi dels textos teatrals, gràcies a un corpus de més de cent títols, i a la seva interrelació en categories i subcategories temàtiques definides entorn de tres grans eixos: identitat de classe, moral social i debat polític. Aquestes dues vies ens han permès comprovar que, tant una bona part dels grans autors del període (Ignasi Iglésias, Àngel Guimerà, Joan Puig i Ferrer, Santiago Rusiñol, etc.), com altres autors pràcticament desconeguts i procedents, sobretot, del teatre societatari (Faust Casals i Bové, Florenci Cornet, Ricard Forga Clarà o Martí Giol, per citar-ne només uns quants), tractaren amb un interès global i creixent, tot i que des de perspectives ben diferents, temes clau com la condició obrera, les reivindicacions laborals i la vaga o la sociabilitat de les classes treballadores. Com hem pogut veure, independentment de la trajectòria política o de la ideologia dels autors, aquests temes s'organitzaren en llurs obres en unes constants polítiques, morals i identitàries comunes, definides per un estat de coses present en la realitat social. Aquestes constants, al mateix temps, tenien un arrelament anterior en el temps o superaven els marcs cronològics proposats ja que se circumscrivien, almenys en part, en la revisió del substrat previ provinent de la literatura d'inspiració republicana i obrerista dels decennis anteriors sobre el món de l'ofici. Així doncs, això també ens permet afirmar que l'estímul de la susdita producció no vingué determinat només per unes causes externes (irrupció de models estrangers, ascendent d'Ibsen, moda del “teatre d'idees”), sinó també per una dinàmica interna, anterior.

En segon lloc, volem destacar que l'elaboració d'un corpus de teatre de “conflicte social” de més de cent obres, en si mateix, també creiem que suposa una aportació destacable. Sobretot, si tenim en compte la incorporació d'un bon nombre de peces inèdites, la majoria de les quals procedents de l'àmbit societatari, o d'altres que es consideraven perdudes, que han ajudat a enriquir un panorama moltes vegades massa

dominat pels grans títols i els grans noms. És cert que bona part d'aquesta producció potser no va tenir una transcendència destacada i que ha passat de puntetes per la història del teatre català, en general, per la seva escassa qualitat o per la seva factura deficient i esquemàtica. Tot i que hem pogut constatar que algunes de les obres només es representaren una vegada i, d'altres, molt poques, probablement ni s'arribaren a estrenar, totes les peces formen part d'un moment, d'una conjuntura, d'un estat de coses real i tangible que en justifica la inclusió al corpus. Tanmateix, la seva sola presència creiem que ha aportat matisos i una nova perspectiva en la valoració del llegat de la literatura dramàtica des de l'òptica del temps llarg. En primer lloc, doncs, en aquest cas podem afirmar que la variable quantitativa, número d'obres, s'ha traduït en una variable qualitativa, diversificació i profusió subtemàtica. En segon lloc, també creiem que, al seu torn, aquesta variable quantitativa ens ha servit per matisar certs llocs comuns o preestablerts sobre la variable temporal. Així doncs, hem pogut verificar que, en el tombant de segle, tot i la notorietat dels elements de canvi, no podem menystenir el paper de les continuïtats (tant pel que fa als gèneres, com pel que fa als autors) per sobre de les ruptures, ni de la diversitat per sobre de la uniformitat. La complexitat mateixa de les circumstàncies ens exigeix, tal vegada, un esforç per no confondre el tot amb les parts, el detall amb la perspectiva o el micro amb el macro.

Alguna cosa semblant ens ha passat amb el teatre catòlic. Tot i que, en un primer moment, no estàvem gaire convençuts de la inclusió de les obres catòliques al corpus, hem de reconèixer que han aportat un plus de diversitat i han amplificat la mirada cap a uns sectors i uns temes, massa sovint poc atesos per la seva especificitat sociològica i la seva automarginació política i ideològica. El teatre catòlic, encara que només li haguem dedicat un capítol final, ens ha servit com a mirall, com a reflex, per a la resta del corpus i per comprovar que aquests sectors actuaren amb una actitud i una estratègia mimètica i deliberada. És a dir, per contrarestar els efectes de la inclusió i difusió dels elements propis del conflicte social en el teatre laic, incorporaren mecanismes paral·lels en el tractament de les problemàtiques més esteses, això sí, amb uns referents i un "receptari" propis. Aquesta circumstància ens ha ajudat a reflexionar, al mateix temps, sobre la importància del contínuum dels vasos comunicants ideològics, que ens han permès evidenciar, encara que sigui en l'àmbit més immaterial i simbòlic, una certa continuïtat temàtica.

En tercer lloc, no podem obviar la reivindicació del concepte "conflicte social", d'una certa tradició en la ciència política, com una oportunitat de renovar l'utilitatge

teòric i com una possible sortida a la complexitat conceptual que envolta un teatre massa sovint llegit d'una manera parcial. Som conscients de les seves limitacions i del perill que, com altres etiquetes, com ara “teatre social” o “teatre d'idees”, acabi esdevenint un calaix de sastre, però volem destacar-ne la versatilitat, la transversalitat i la ductilitat com a valors positius i a tenir en compte.

Al seu torn, d'aquest “conflicte social”, n'hem derivat tres subcategories, uns conceptes molt ben delimitats en les ciències socials: “identitat de classe”, “moral social” i “debat polític”. Creiem que totes tres també han demostrat la seva funcionalitat i la seva operativitat. “Identitat de classe” ens ha permès fer un extens recorregut pels elements, referents i contrareferents de l'obrer com a col·lectiu; per les seves prioritats i preocupacions, pels seus desitjos i temors. “Moral social” ens ha situat en les coordenades ètiques d'una tradició treballadora arrelada en l'ofici i en el sentit de la comunitat, en la cooperació i en l'autoprotecció. Finalment, “debat polític” ens ha apropat a la qüestió colonial i al caciquisme, els dos principals cavalls de batalla de la política catalana i espanyola del tombant de segle.

Com a reflexió final, només volem afegir que, evidentment, aquest treball no vol ser res més que una primera passa cap a la reconstrucció d'un marc més general de referències que superi els límits cronològics i temàtics proposats en aquesta recerca, que n'ampliï el corpus de peces teatrals i que faciliti una perspectiva més orgànica, més global i més sincrètica, en clau històrica, sociològica i antropològica, de les constants teatrals en els segles XIX i XX als Països Catalans. Creiem que queda molt camí per recórrer i per explorar però, afortunadament, també confiem tenir força temps per endavant.

Fonts i bibliografia

Prensa

Almanach de la Talia Catalana (1899)

Almanach de la Tramontana (1891)

L'Avenç (segona època, 1890-1893)

Avenir (1905)

Catalònia (1898-1900)

Catalunya Artística (1900-1905)

De Tots Colors (1908-1909)

La Escena Catalana (1906-1909)

L'Escon (1906-1909)

La Esquella de la Torratxa (1890-1909)

La Il·lustració Catalana (1890-1894)

La Il·lustració Catalana (segona època, 1903-1909)

Joventut (1900-1906)

Luz (1897-1898)

Pèl & Ploma (1899-1903)

Quatre Gats (1898)

La Renaixensa (1890-1898)

La Revista Blanca (1898-1905)

La Talia Catalana (1897-1899)

Teatràlia (1908-1909)

Lo Teatro Catòlich (1899-1900)

Lo Teatro Regional (1892-1901)

Teatro Social (1896)

La Tramontana (1890-1896)

Catàleg d'obres

Albanell, Joaquim: *Víctima del maçonisme*, Tipografia i Llibreria Catòlica de Sant Josep, Vic, 1889.

Albanell, Joaquim: *El sufragi universal*, Tipografia i Llibreria Catòlica de Sant Josep, Vic, 1891.

Albanell, Joaquim: *El Sant Crist dels criminals*, Tipografia C. Gisbert, 19?, Barcelona.

Albert i Pey, Salvador: *Soldats de la vida*, Impremta d'Octavi Viader, Sant Feliu de Guíxols, 1903 o post.

Arasa Bel, Joaquim: *La vellesa*, no localitzada.

Beleta, Santiago: *L'usurer*, no localitzada.

Boix, Emili: *La víctima expiatòria*, no localitzada.

Bosch, Albert: *La fam*, no localitzada.

Brossa, Jaume: *Els sepulcres blancs*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1900.

Burgas, Josep: *Calvari amunt*, Antoni López editor, Barcelona, 1907 o post.

Burgas, Josep: *Clàssics i modernistes*, no localitzada.

Capella, Jacint: *La gent de l'ordre*, Biblioteca de Lo Teatro Regional, Barcelona, 1901.

Capella, Jacint: *Germinal*, no localitzada.

Casals Bové, Faust: *El sacrifici*, Joventut Teatral, Barcelona, 1909.

Casellas Miret, Josep: *Misèria*, no localitzada.

Casellas Miret, Josep: *Problema social*, no localitzada.

Castellet i Pont, Josep Maria; Alemany, Josep i Forga Clarà, Ricard: *Lluita social*, Impremta de Salvador Bonavia, Barcelona, 1903.

Castellet i Pont, Josep Maria: *El camí dels pobres*, Impremta La Catalana, Barcelona, 1905.

Cavallé, Pere: *Justícia de la terra*, Impremta La Regional, Reus, 1898.

Cavallé, Pere: *Promesa d'amor*, sn, Reus, 1898.

Colominas, J.V. (pseudònim de Juli Vallmitjana): *Els oposats*, Tipografia d'Egisto Bossi, Barcelona, 1906.

Cornet, Florenci: *Abnegació*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 5490, Barcelona, 1907.

Cornet, Florenci: *La rellogada*, no localitzada.

Cortiella, Felip: *Els artistes de la vida*, sn, Barcelona, 1898.

Cortiella, Felip: *El plor de l'aua*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1901.

Cortiella, Felip: *Dolora*, Impremta de Josep Ortega, Barcelona, 1904.

Cortiella, Felip: *El morenet*, Impremta de Josep Ortega, Barcelona, 1905.

Farré, Serapi: *Tolerància*, Impremta Catòlica de Domingo Vives, Manresa, 1907.

Farré Comes, Joan: *Les petites oligarquies*, Biblioteca L'Escon, 1913.

Figueras i Ribot, Francesc i Salabert, Ramon: *Helena*, Institut del Teatre, Ms. 34, 1900.

Forga Clarà, Ricard: *Els precaris*, Institut del Teatre, Ms. 733, Barcelona, 1905.

Forga Lugares, Ferran: *Maternitat*, no localitzada.

Garcia, Marià: *El repatriat*, no localitzada.

Gener, Pompeu: *Senyors de paper!*, Editorial Joventut, Barcelona, 1902.

Giol, Martí: *La santa*, Impremta de Salvador Bonavia, Barcelona, 1908.

Giralt, Cassimir: *Deslliurança*, no localitzada.

Gomila, Sebastià: *Els vençuts*, no localitzada.

Graells i Castells, Emili i Sinca, Enric: *El retorn de la guerra*, Ateneu Barcelonès, Ms. 467, Barcelona, 1899.

Graells i Castells, Emili: *Els caminaires*, no localitzada.

Graells i Castells, Emili: *Gent obrera*, no localitzada.

Guimerà, Àngel: *En Pólvora*, Impremta La Renaixensa, Barcelona, 1893.

Guimerà, Àngel: *La festa del blat*, Impremta La Renaixensa, Barcelona, 1896.

Guimerà, Àngel: *La farsa*, Impremta La Renaixensa, Barcelona, 1899.

Guimerà, Àngel: *L'Eloi*, Barcelona, Impremta La Renaixensa, 1906.

Iglésias, Ignasi: *L'àngel de fang*, Institut del teatre, 8584-N, Barcelona, 1891.

Iglésias, Ignasi: *La cançó nova*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 5691, Barcelona, 1893.

Iglésias, Ignasi: *L'esclau del vici*, Biblioteca de Lo Teatro Regional, Barcelona, 1893.

Iglésias, Ignasi: *L'argolla*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 5690, Barcelona, 1894.

Iglésias, Ignasi: *L'escurçó*, Tipografia de Simon Alsina, Barcelona, 1894.

Iglésias, Ignasi: *Fructidor*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1897.

Iglésias, Ignasi: *Foc follet*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1899.

Iglésias, Ignasi: *La resclosa*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1900.

Iglésias, Ignasi: *El Cor del Poble*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1902.

Iglésias, Ignasi: *La mare eterna*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1902.

Iglésias, Ignasi: *Els vells*, Antoni López editor, Barcelona, 1903.

Iglésias, Ignasi: *Joventut*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1905.

Iglésias, Ignasi: *Les garses*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1906.

Iglésias, Ignasi: *Cor endins*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1907.

Iglésias, Ignasi: *En Joan dels miracles*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1908.

Iglésias, Ignasi: *La colla d'en Pep Mata*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1908.

Iglésias, Ignasi: *La festa dels ocells*, L'Avenç, Barcelona, 1911.

Iglésias, Ignasi: *L'alosa*, A. Artús impressor, Barcelona, 1913.

Iglésias, Ignasi: "El titellaire" dins Iglésias, Ignasi: *Obres completes, vol. XIII*, Editorial Mentora, Barcelona, 1933, p. 133-271.

Iglésias, Ignasi: *Els extrems de la vida*, no localitzada.

Jordà, Josep Maria i Costa, Carles: *L'eixelebrat*, no localitzada.

Manubens, Joan: *La igualtat de classes*, Impremta de Joan Jutglar, Barcelona, 1897.

Manubens, Joan: *Enveja i caritat*, Galeria dramàtica de Lo Teatro Catòlich, Barcelona, 1899.

Maseras, Alfons: *Repatriat!*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 6618, Barcelona, 1898.

Miralles Salvà, Josep: *Pura o ferit en la guerra*, no localitzada.

Morell, Miquel: *Carn de canó*, no localitzada.

Picó i Campamar, Ramon: *Un de tants*, Institut de Teatre, Ms. 123, Barcelona, 1899.

Pous i Pagès, Josep: *El mestre nou*, Edició Catalunya, Barcelona, 1903 o post.

Pous i Pagès, Josep: *Els visionaris*, Impremta de la vídua de Josep Cunill, Barcelona, 1909.

Pous i Pagès, Josep: *L'enemic*, no localitzada.

Puig i Ferrer, Joan: *Arrels mortes*, Impremta de Joaquim Horta, Barcelona, 1906.

Puig i Ferrer, Joan: *Aigües encantades*, Impremta de Joaquim Horta, Barcelona, 1908.

Puig i Ferrer, Joan: *Drama d'humils*, Bartomeu Baixarias editor, Barcelona, 1909.

Puig i Ferrer, Joan: *La bagassa*, no localitzada.

Ramon i Vidales, Ramon: *Lluita de cacics*, Impremta Ramon Germans, El Vendrell, 1902.

Ramon i Vidales, Ramon: *L'impenitent*, Antoni López Editor, Barcelona, 1906 o post.

Ribas i Cots, Manuel: *Víctimes de l'alcoholisme*, no localitzada.

Ribé i Martorell, Lluís: *Model de justícia*, no localitzada.

Roig i Reventós, Josep: *Vaga!*, Biblioteca L'Escon, 1907.

Rovira i Serra, Manuel: *Retorn (El repatriat)*, A. López Robert, Barcelona, 1898.

Rovira i Serra, Manuel: *Els minaires*, Eduard Albacar impressor, Barcelona, 1900.

Rovira i Serra, Manuel: *Gent de vidre*, A. López Robert editor, Barcelona, 1901.

Rovira i Serra, Manuel: *Riu avall*, Impremta de Joaquim Collazos, Barcelona, 1901.

Rusiñol, Santiago: *Llibertat!*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1901.

Rusiñol, Santiago: *L'hèroe*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1903.

Rusiñol, Santiago: *El místic*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1904.

Rusiñol, Santiago: *La lletja*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1905.

Rusiñol, Santiago: *El bon policia*, Antoni López editor, Barcelona, 1905 o post.

Rusiñol, Santiago: *La merienda fraternal*, Antoni López editor, Barcelona, 1907 o post.

Segalàs Font, Mario: *Víctima de la misèria*, F. Bertran impressor, Barcelona, 1895.

Segalàs Font, Mario: *La sang del poble*, no localitzada.

Serra i Castells, Marçal: *Justícia humana*, Establiment tipogràfic de Fernando Aymerich, Sant Martí de Provençals, 1893.

Serret i Serra, Miquel: *Progrés*, no localitzada.

Soler, Joan: *Crítics de societats*, no localitzada.

Torrendell, Joan: *Els encarrilats*, Tipografia L'Avenç, Barcelona, 1901.

Torrendell, Joan: *Els dos esperits*, Tipografia de Francisco Soler, Palma, 1902.

Valero Calvo, Lluís: *El braç del botxí*, no localitzada.

Vidal, Plàcid: *L'escala del crim*, Impremta La Regional, Reus, 1898.

Viladot, Lluís: *Una bomba!*, Impremta de Sant Josep, Manresa, 1905.

Bibliografia

Agulhon, Maurice: “Clase obrera y sociabilidad antes de 1848”, *Historia Social*, núm. 12, València, 1992, p. 141-166.

Albertí, Xavier i Molner, Eduard (dir.): *El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Diputació de Barcelona, Barcelona, 2012.

Almond, Gabriel i Verba, Sidney: *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, Princeton University Press, Princeton, 1963.

Álvarez Junco, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1976.

Álvarez Junco, José: *El emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, RBA, Barcelona, 2011.

Ametlla, Claudi: *Memòries polítiques, 1890-1917*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 1963.

Andreassi Cieri, Alejandro: “La conflictividad laboral en Cataluña a comienzos del siglo XX: sus causas”, *Historia Social*, núm. 29, 1997, p. 21-43.

Anguera, Pere: “Els ateneus en la Catalunya vuitcentista” dins Bargalló Valls, Josep (dir.): *Associacions: Cultura i societat civil a Catalunya*, El Mèdol, Tarragona, 1991, p. 11-20.

Anguera, Pere: *Literatura, pàtria i societat. Els intel·lectuals i la nació*, Eumo Editorial, Vic, 1999.

Anònim: *Als concurrents al Teatro Romea en general y als obrers en particular*, Biblioteca de Catalunya, 16-IV-18/17, Barcelona, 1901.

Aranguren, José Luís: *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*, Editorial Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1974.

Arévalo i Cortés, Just: *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002.

Arnabat, Ramon: "Conflictivitat social i associacionisme pagès (el Penedès, 1900-1922)" dins Delgado, Josep Maria, Ibáñez Fanés, Jordi, Pich Mitjana, Josep i Riudor, Lluís (eds.): *Antoni Saumell i Soler. Miscel·lània in memoriam*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2007, p. 89-108.

Artís, Josep: *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Institució del Teatre, Barcelona, 1933.

Aulet, Jaume: "El teatre català durant l'any 1898. Un incipient intent de modernització" dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol II*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 131-153.

Aviñoa, Xosé: "Música: modernització en els projectes compositius i en el fet concertístic" dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol. II*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 41-58.

Bacardit, Ramon: "Correspondència d'Ignasi Iglésias i Ramon Franqueza: 1899-1909 (I)", *Finestrelles*, núm. 6, 1994, p. 31-53.

Bacardit, Ramon: "La cultura teatral a Sant Andreu (1892-1897)", *Finestrelles*, núm. 9, 1998, p. 355-366.

Bacardit, Ramon: *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2009.

Badiou, Maryse: “De la bellesa d'una corba el·líptica. Apropament a una metodologia”, *Serra d'Or*, núm. 549, 2005, p. 44-47.

Balardón, Begoña: “La fiesta del trabajo en España: los primeros años”, *Estudios de historia social*, núm. 38-39, 1986, p. 121-270.

Balcells, Albert: *Llocs de memòria dels catalans*, Edicions Proa, Barcelona, 2008.

Barona, Josep Lluís i Lloret Pastor, Joan: “El moviment higienista i la classe obrera: fets, valors, ideologia” dins Blanes, Georgina i Garrigós, Lluís (coords.): *IV Trobades d'història de la ciència (Alcoi, 13-15 desembre 1996)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1998, p. 269-280.

Bastons, Carles: “Miguel de Unamuno y los anarquistas catalanes”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 30, 1995. p. 51-60.

Benet, Josep: *Maragall i la Setmana Tràgica*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1963.

Bengoechea, Soledad (coord.): *Barcelona i la Setmana Tràgica, 1909: arrels i conseqüències*, Ajuntament de Barcelona i Edicions La Central, Barcelona, 2012.

Berrio, Jordi i Saperas, Enric: *Els intel·lectuals, avui*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1993.

Berstein, Serge: *Les cultures politiques en France*, Seuil, París, 1999.

Bofarull Terrades, Manuel: “Ramon Ramon i Vidales, un saineter del Penedès”, *Miscel·lània Penedesenca*, núm. 13, 1989, p. 393-420.

Bosch, Maria Àngels: “Josep Pous i Pagès o l'experiència de la modernitat”, *Revista de Girona*, núm. 196, 1999, p. 52-57.

Busquets i Molas, Esteve: *Els animals segons el poble*, Editorial Millà, Barcelona, 1987.

Calbet Camarasa, Josep Maria i Hernández de la Peña, Saturnino: “Alguns aspectes de l'obra del Doctor Robert”, *Gimbernat*, núm. 24, 1995, p. 85-96.

Calbet Camarasa, Josep Maria i Montañà Buchaca, Daniel: *Metges i farmacèutics catalanistes (1880-1906)*, Edicions Cossetània, Valls, 2001.

Calvo, Francesc: *El moviment obrer i la cultura popular*, Editorial UOC, Barcelona, 2010.

Campos Marín, Ricardo: *Alcoholismo, medicina y sociedad en España (1876-1923)*, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997.

Campos Marín, Ricardo i Huertas, Rafael: “La teoría de la degeneración en España (1886-1920)” dins Glick, Thomas F.; Ruiz, Rosaura i Puig-Samper, Miguel Ángel (eds.): *El darwinismo en España e Iberoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas i Ediciones Doce Calles, Madrid, 1999, p. 231-248.

Campos Marín, Ricardo: “Tabernas, sociabilidad obrera y control social en el Madrid de la Restauración” dins Fraile, Pedro (ed.): *Modelar para gobernar: el control de la población y el territorio en Europa y Canadá: una perspectiva histórica*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 43-58.

Carbonell, Jaume: “Els cors de Clavé i Els Segadors, entre 1892 i 1936. Contribució a l'estudi de la consciència d'himne nacional de Catalunya” dins Aviñoa, Xosé (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998, p. 171-188.

Cardwell, Richard: “Ciudad del futuro: Barcelona y el fin de siglo europeo” dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol. II*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 9-21.

Carmona, Àngel: *Dues Catalunyes. Jocfloralescos i xarons*, Ariel, Barcelona, 1967.

Casacuberta, Margarida: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997.

Casacuberta, Margarida Foguet, Francesc, Gallén, Enric, Gibert, Miquel M. (eds.): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Institut del Teatre, Barcelona, 2011.

Casassas, Jordi: “La Exposición Universal de Barcelona de 1888. Notas para un estudio de historia cultural” dins DA: *Haciendo historia: Homenaje al Profesor Carlos Seco*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, p. 401-408.

Casassas, Jordi: “Barcelona: pensament i vida cultural” dins Sobrequés, Jaume (dir.): *Història de Barcelona, vol. VII*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995, p. 351-378.

Casassas, Jordi: “Els ambients intel·lectuals a Catalunya a la fi del segle XIX”, *Afers*, vol. XIII, núm. 31, 1998, p. 557-567.

Casassas, Jordi: “Intervenció de Jordi Casassas i Ymbert: La institucionalització de la cultura a la fi del segle XIX” dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol. II*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 440-446.

Casassas, Jordi (coord.): *Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya Contemporània (1814-1975)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.

Cassany, Enric: “Una tertúlia literària durant el bienni progressista” dins Panyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, Lleida, 2007, p. 179-186.

Castellanos, Jordi (cur.): *El modernisme: selecció de textos*, Empúries, 1988.

Castellanos, Jordi: “L'impacte del 98 a la literatura catalana”, *Revista del Col·legi*, núm. 103, Barcelona, 1998, p. 30-33.

Castellanos, Jordi: “El modernisme: els intel·lectuals i la política” dins Panyella, Ramon; Marrugat, Jordi (ed.): *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, GELCC i L'Avenç, Barcelona, 2006, p. 160-191.

Castellanos, Jordi: “L'escriptor modernista i l'esfera del sagrat” dins Penyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, Lleida, 2007, p. 127-151.

Castellanos, Jordi: “La mirada social dels escriptors en els anys del Modernisme”, *Anuari Verdaguier*, núm. 19, 2011, p. 155-176.

Castellón, Antonio: *El teatro cómo instrumento político en España, 1895-1914*, Endymion, Madrid, 1994.

Castillo, Santiago: “Fuentes para la historia del movimiento obrero: El Socialista (1886-1900)” dins DA: *Metodología de la historia de la prensa española*, Siglo XXI Editoriales, Madrid, 1982, p. 177-184.

Colomines, Agustí (coord.): *La resposta catalana a la crisi i la pèrdua colonial de 1898*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1998.

Comas i Güell, Montserrat: *Lectura i biblioteques populars a Catalunya (1793-1914)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

Corbella, Ferran J.: “El teatre ‘social’ de Santiago Rusiñol. De ‘Llibertat’ a ‘La merienda fraternal’”, *Revista de Catalunya*, núm. 129, Barcelona, 1998, p. 69-97.

Coromines, Pere: “El teatre de l'Iglésias segons ‘Els Vells’” dins Iglésias, Ignasi: *Obres completes, vol. VIII*, Edicions Mentora, Barcelona, 1932, p. 7-22.

Coromines, Pere: “Xènies abans d’una representació de Fructidor” dins Coromines, Pere: *Obres completes*, Editorial Selecta, Barcelona, 1972, p. 1528-1539.

Corretger, Montserrat: *Alfons Maseras: intel·lectual d’acció i literat (Biografia. Obra periodística. Traduccions)*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995.

Cortada Andreu, Esther: “Feminisme i educació als inicis del segle XX” dins DA: *Pedagogia política i transformació social (1900-1917)*, Societat d’Història de l’Educació dels Països de Llengua Catalana, Barcelona, 2008, p. 199-226.

Cortiella, Felip: *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1413/1.

Cortiella, Felip: *Correspondència*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1413/2.

Cortiella, Felip: *Escrits sobre teatre*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1414 IV.

Cortiella, Felip: *A los centros y sociedades de recreo de Barcelona*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 2074, Barcelona, 1894.

Culla, Joan B.: *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, Curial, Barcelona, 1986.

Culla, Joan B. i Duarte, Àngel: *La premsa republicana*, Col·legi de Periodistes de Catalunya, Barcelona, 1990.

Curet, Francesc: *Història del Teatre Català*, Editorial Aedos, Barcelona, 1967.

DA: *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen*, sn, Barcelona, 1906.

DA: *Llibre d’or a Ignasi Iglésias*, Comissió pro Biblioteca Ignasi Iglésias, Barcelona, 1935.

DA: *'Escolta Espanya', Catalunya i la crisi del 98 [catàleg de l'exposició]*, Generalitat de Catalunya i Edicions Proa, Barcelona, 1998.

DA: *España en sociedad: las asociaciones a finales del siglo XIX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.

DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000.

DA: *Els Fets de la Setmana Tràgica (1909): actes de les jornades organitzades pel CHCC, 28 i 29 de maig de 2009*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2010.

Diego Romero, Javier de: "El concepto de 'cultura política' en ciencia política y sus implicaciones para la historia", *Ayer*, núm. 61, 2006, p. 233-266.

Díez, Fernando: *El trabajo transfigurado. Los discursos del trabajo en la primera mitad del siglo XIX*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2006.

Diez, Xavier: *El anarquismo individualista en España (1923-1938)*, Virus editorial, Barcelona, 2007

Dommanget, Maurice: *Historia del Primero de Mayo*, Editorial Laia, Barcelona, 1976.

Duarte, Àngel: *El republicanisme català a la fi del segle XIX*, Eumo Editorial, Vic, 1987.

Duarte, Àngel: "L'evolució ideològica de Pere Coromines en la crisi de fi de segle, 1893-1896" dins DA: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, p. 25-33.

Duarte, Àngel: *Pere Coromines: del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1988.

Duarte, Àngel: *Història del republicanisme a Catalunya*, Eumo Editorial, Vic, 2004.

Duran, Carola: “Pere Aldavert i 'La Renaixensa', veus discordants de la premsa barcelonina dels noranta” dins *DA: 1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol. I*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 427-437.

Duran, Carlota: “Propostes de modernització del teatre català des de La Renaixensa (1871-1905)”, *Assaig de Teatre*, núm. 41, 2004, p. 141-162.

Ealham, Chris: *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Enrech, Carles: *Indústria i ofici. Conflicte social i jerarquies obreres en la Catalunya tèxtil (1881-1923)*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2005.

Epps, Bradley: “Entre l'art i la frenologia: Santiago Rusiñol i els anarquistes” dins Panyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, Lleida, 2007, p. 109-126.

Espinet, Francesc i Tresserras, Joan Manuel: *La gènesi de la societat de masses a Catalunya (1888-1939)*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1999.

Fàbregas, Xavier: *Teatre català d'agitació política*, Edicions 62, Barcelona, 1969.

Fàbregas, Xavier: *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, Edicions 62, Barcelona, 1971.

Fàbregas, Xavier: *Aproximació a la història del teatre català modern*, Curial, Barcelona, 1972.

Fàbregas, Xavier: “El teatre anarquista a Catalunya”, *L'Avenç*, núm. 22, Barcelona, 1979, p. 29-35.

Fernández Álvarez, Antón: *Ricardo Mella o el anarquismo humanista*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990

Fernández Insue, Antonio: “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”, *Monteagudo*, núm. 2, 1997, p. 13-28.

Ferré Trill, Xavier: “Foment [Republicà Nacionalista] i l'esquerra catalana” dins Izquierdo, Santiago i Rubí, Gemma (coords.): *Els orígens del republicanisme nacionalista. El Centre Nacionalista Republicà a Catalunya (1906-1910)*, Centre d'Història Contemporània de Catalunya, Barcelona, 2009, p. 159-195.

Foguet, Francesc: “El teatre amateur català en temps de guerra i revolució (1936-1939)”, *Els Marges*, núm. 62, 1998, p. 7-40.

Foguet, Francesc: “Teatre amateur a l'Orfeó Gracienc (1936-1939)”, *Revista de Catalunya*, núm. 140, 1999, p. 87-109.

Foguet, Francesc: *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Institut del Teatre i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999.

Foguet, Francesc: “Batalla de monjos'. Notes sobre la polèmica entorn de *Rei i monjo* d'Àngel Guimerà i *El rei monjo* de Frederic Soler” dins Domingo, Josep M. i Gibert, Miquel M.: *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX (El Segle Romàntic)*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 2000, p. 133-154.

Foguet, Francesc: “POUM: cultura i teatre a la rereguarda republicana (1936-1939)”, *Serra d'Or*, núm. 491, 2000, p. 57-61.

Foguet, Francesc: “El teatro universitario en la Cataluña de la Segunda República (1935-1937)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 25, núm. 3, Filadèlfia, 2000, p. 821-888.

Foguet, Francesc: “Joan Puig i Ferrer: teatre d'idees i passions (1904-1912)”, *Revista de Catalunya*, núm. 182, 2003, p. 50-92.

Foguet, Francesc i Mestres, Albert: “Estudi introductor” dins Vallmitjana, Juli: *Sota Montjuïc. Criminalitat típica local*, edició a cura d’Elisabet Velázquez, Arola Edicions i Edicions de 1984, Tarragona, 2004, p. 9-31.

Foguet, Francesc: *Teatre, guerra i revolució: Barcelona, 1936-1939*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2005.

Foguet, Francesc (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Punctum & Generalitat de Catalunya, Lleida, 2008.

Foguet, Francesc: “Abdó Terrades, ficcions per a una revolució democràtica”, *Serra d’Or*, núm. 636, p. 62-64.

Fradera, Josep Maria: “L’intel·lectual abans de l’intel·lectual” dins Penyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l’escriptor en la literatura catalana contemporània*, Punctum & GELCC, Lleida, 2007, p. 67-108.

Francès, Josep Maria: *Memorias de un cero a la izquierda*, Editorial Olimpo, Mèxic D.F., 1962.

Frick, John: *Theater, Culture and Temperance Reform in Nineteenth-Century in America*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Gabriel, Pere: “Sindicalismo y huelga: sindicalismo revolucionario francés e italiano. Su introducción en España”, *Ayer*, núm. 4, 1991, p. 15-46.

Gabriel, Pere: “Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920” dins García Delgado, José Luís (ed.): *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares. VIII Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por Manuel Tuñón de Lara*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1992, p. 61-96.

Gabriel, Pere: “Sociabilidad obrera y popular y vida política en Cataluña 1868-1923”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, núm. 17-18, Aix-en-Provence, 1993, p. 145-156.

Gabriel, Pere i Martín Ramos, José Luis: “Clase obrera, sectores populares y clases medias” dins Bonamusa, Francesc i Serrallonga, Joan (eds.): *La sociedad urbana en la España Contemporánea*, Asociación de Historia Contemporánea, Barcelona, 1994, p. 133-156.

Gabriel, Pere: “Transicions i canvi de segle” dins Gabriel, Pere (dir.): *Història de la cultura catalana*, vol. VI, Edicions 62, Barcelona, 1995, p. 35-80.

Gabriel, Pere: “Da Garibaldi a Malatesta. Immagini e presenze italiane nel movimento operaio catalano e spagnolo”, *Quaderni del Circolo Rosselli*, núm. 2, 1996, p. 10-30.

Gabriel, Pere: “Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d’entreguerres, 1918-1936” dins de Oyón, José Luis de (coord.): *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras, 1918-1936*, CCCB, Barcelona, 1998, p. 99-126.

Gabriel, Pere: “Anarquismo y anarcosindicalismo en la España del siglo XIX” dins Ortiz Heras, Manuel; Ruiz González, David; Sánchez Sánchez, Isidro: *Movimientos sociales y estado en la España Contemporánea*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, p. 127-152.

Gabriel, Pere: “Republicanismos y federalismos en la España del siglo XIX. El Federalismo catalán”, *Historia y política*, núm. 6, 2001, p. 31-56.

Gabriel, Pere: “Sobre la cultura política popular i obrera a Catalunya al segle XIX. Algunes consideracions”, *Cercles*, núm. 8, 2005, p. 15-42.

Gabriel, Pere: “Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta” dins Sanz Rozalén, Vicent i Piqueras Arenas, José A. (eds.): *En nombre del oficio. El trabajador especializado: corporativismo, adaptación y protesta*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 235-272.

Gabriel, Pere: “Sindicatos obreros y reforma social en el siglo XIX. El reformismo antes de la reforma” dins Espuny Tomàs, Maria Jesús; Paz Torres, Olga i Cabañate Pérez, José (eds.): *Un siglo de derechos sociales. A propósito del centenario del Instituto de Reformas Sociales (1903-2003)*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2006, p. 81-110.

Gabriel, Pere: *El catalanisme i la cultura federal. Història i política del republicanisme popular a Catalunya el segle XIX*, Fundació Josep Racasens, Reus, 2007.

Gabriel, Pere: “Els herois del poble. Literatura de voluntat popular i militància política democràtica al segle XIX a Catalunya”, *Anuari Verdaguer*, núm. 17, 2009, p. 255-284.

Gabriel, Pere: “Pobresa, conflicte i caritat en el pensament social català de la Restauració el segle XIX”, *Anuari Verdaguer*, núm.19, 2011, p. 227-270.

Gallén, Enric: *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Institut del Teatre i Edicions 62, Barcelona, 1985.

Gallén, Enric: “Ignasi Iglésias” dins Riquer, Martí de i Molas, Joaquim: *Història de la literatura catalana, vol. VIII*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 394-405.

Gallén, Enric: “La vida teatral fins a la Primera Guerra Mundial” dins Riquer, Martí de i Molas, Joaquim: *Història de la literatura catalana, vol. VIII*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 379-394.

Gallén, Enric (coord.): *Romea, 125 anys*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.

Gallén, Enric: “Xavier Fàbregas, historiador del teatre català modern” dins DA: *Homenatge a Xavier Fàbregas. Universitat de Paris-Sorbonne (Centre d'Etudes Catalanes, 16 de novembre de 1993)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, p. 25-41.

Gallén, Enric: “Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista” dins Sansano, Biel (ed.): *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*, Universitat d'Alacant, Alacant, 1997, p. 109-123.

Gallén, Enric: “Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer franquisme” dins Carbó, Ferran (ed.): *Les literatures catalana i francesa: postguerra i 'engagement'*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 163-186.

Gallén, Enric: “Teatro y sociedad en la Barcelona modernista” dins Salaün, Serge; Ricci, Evelyne i Salgues, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 251-280.

Gallén, Enric: “Estudi introductori” dins Pin i Soler, Josep: *Teatre, I*, edició a cura d'Elisabet Velázquez, Arola Edicions, Tarragona, 2006, p. 9-36.

Gallén, Enric: “Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica” dins Aulet, Jaume; Foguet i Boreu, Francesc i Santamaria, Núria (eds.): *Una tradició maleïda, dolenta o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, PUNCTUM & GELCC, Lleida, 2006, p. 77-107.

Gallén, Enric: “Sobre el teatre modern europeu i la seva recepció a la premsa cultural catalana dels noranta” dins Giné, Marta i Hibbs, Solange (eds.): *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*, Peter Lang, Berna, 2010, p. 461-473.

García Moriyón, Félix: *El troquel de las conciencias. Una historia de la educación moral en España*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2011.

García Nieto, María del Carmen: “La prensa diaria de Barcelona, de 1895 a 1910” dins Tuñón de Lara, Manuel; Elorza, Antonio i Pérez Ledesma, Manuel (eds.): *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Editorial Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975, p. 241-270.

García Pavón, Francisco: *El teatro social en España (1895-1962)*, Taurus, Madrid, 1962.

Garolera, Narcís: “De Joan Maragall a Joan Puig i Ferrer. Vuit cartes inèdites” dins DA: *Estudis de llengua i literatura catalanes XLII, Miscel·lània Giuseppe Tavani, I*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001, p. 77-89.

Girard, René: *El chivo expiatorio*, Anagrama, Barcelona, 1986.

Girón Sierra, Álvaro: *En la mesa con Darwin: evolución y revolución en el movimiento libertario en España (1869-1914)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005.

Givanel, Joan: *Bibliografia catalana*, Institució Patxot, Barcelona, 1931.

Grave, Jeane: *La sociedad futura*, España Muda, Madrid, 1895.

Guardiet i Bergé, Montserrat: *El Teatre Líric de l’Eixample*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 2006.

Guereña, Jean-Louis: “Las instituciones culturales: políticas educativas” dins Salaün, Serge i Serrano, Carlos (eds.): *1900 en España*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 59-83.

Guitart, M.: *Notes biogràfiques de Felip Cortiella*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1415 II.

Hibbs Lissorgues, Solange: “Práctica del folletín en la prensa católica española” dins Magnien, Brigitte (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1995, p. 46-63.

Hurtado, Amadeu: *Quaranta anys d’advocat. Història del meu temps 1894-1936*, Edicions 62, 2011.

- Iglésias, Ignasi: *Enric Morera: estudi biogràfic*, A. Artís Editor, Barcelona, 1921.
- Iglésias, Ignasi: “El Cor del Poble” dins Iglésias, Ignasi: *Obres completes, vol. VII*, Editorial Mentora, Barcelona, 1931, p. 300-301.
- Iglésias, Ignasi: “Els vells” dins Iglésias, Ignasi: *Obres completes, vol. VII*, Editorial Mentora, Barcelona, 1932, p. 213-215.
- Izquierdo, Manuel Vicente: “El moviment societari obrer a Barcelona i la seva rogalia (1890-1893). Proliferació de societats, activitat societària i moviment vaguístic” dins DA: *Actes del Congrés Internacional d’Història Catalunya i la Restauració (1875-1923), Manresa 1, 2, i 3 de maig de 1992*, Centre d’Estudis del Bages, Manresa, 1992, p. 367-378.
- Izquierdo, Manuel Vicente: *Josep Lluçàs i Pujals, 1852-1905: La Tramontana i el lliure pensament radical català*, Associació d’Estudis Reusencs, Reus, 1999.
- Izquierdo, Santiago: *Pere Coromines, Afers*, Catarroja, 2001.
- Izquierdo, Santiago: *La primera victòria del catalanisme polític. El triomf electoral de la candidatura dels 'quatre presidents' (1901)*, Editorial Pòrtic, Barcelona, 2002.
- Izquierdo, Santiago: *República i autonomia. El difícil arrelament del catalanisme d’esquerres, 1904-1931*, Afers, Catarroja, 2006.
- Junyent, Josep Maria: *Medio siglo de teatro en Barcelona: Talía en fichas*, sn, Barcelona, 1951.
- Jutglar, Antoni: *Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1984.
- Laín Entralgo, Pedro i Seco Serrano, Carlos: *España 1898: las claves del desastre*, Galaxia Gutemberg, Madrid, 1998.

Lecuyer, Marie Claude i Villapadierna, Maryse: “Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española” dins Magnien, Brigitte (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1995, p. 15-45.

Litvak, Lily: *La poesía científica anarquista*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1979.

Litvak, Lily: *Musa libertaria: arte, cultura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, Antoni Bosch, Barcelona, 1981.

Litvak, Lily: *La mirada roja: estética y arte del anarquismo español, 1880-1913*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.

Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990.

Lladonosa, Manuel: *Catalanisme i moviment obrer: el CADCI entre 1903 i 1923*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988.

Llorens i Vila, Jordi: *La Unió Catalanista i els orígens del catalanisme polític*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992.

Lorenzo Cadalso, Pedro Luis: *Fundamentos teóricos del conflicto social, Siglo XXI Editores*, Madrid, 2001.

Luis Martín, Francisco de: *Cincuenta años de cultura obrera en España, 1890-1940*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 1994.

Luis Martín, Francisco de i Arias González, Luis: “‘Mentalidad’ y ‘cultura’ obrera en la España de entresiglos: vindicaciones, planteamientos e incertidumbres historiográficas”, *Historia Contemporánea*, núm. 24, 2002, p. 389-428.

Luis Martín, Francisco de i Arias González, Luis: *Casas del Pueblo y Centros Obreros socialistas en España*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 2009.

Maluquer de Motes, Jordi: *España en la crisis de 1898. De la gran depresión a la modernización económica del siglo XX*, Península, Barcelona, 1999.

Marfany, Joan-Lluís: *Aspectes del modernisme*, Curial, Barcelona, 1975.

Marfany, Joan-Lluís: *Cultura i societat: els inicis del modernisme a Catalunya*, Tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1982.

Marfany, Joan Lluís: “El modernisme desvirtuat (1899-1906)” dins Riquer, Martí de i Molas, Joaquim: *Història de la literatura catalana, vol. VIII*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 117-142.

Marfany, Joan Lluís: “Modernisme i modernitat: artistes i burgesia” dins DA: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, p. 9-24.

Marfany, Joan Lluís: “Burguesia, modernització cultural, catalanisme” dins Gabriel, Pere (dir): *Història de la cultura catalana, vol. VI*, Edicions 62, Barcelona, 1995, p. 15-34.

Marimon, Antoni: *La crisis de 1898*, Ariel, Barcelona, 1998.

Marimon, Antoni: “Els partits polítics davant la qüestió colonial (1895-1898)” dins Colomines, Agustí (coord.): *La resposta catalana a la crisi i la pèrdua colonial de 1898*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1998, p. 175-180.

Martí, Cristina: “Premsa d'esquerres i educació per a la salut a Mallorca a l'inici del segle XX (1900-1915)”, *Educació i cultura*, núm. 13, 2000, p. 79-93.

Martín, Josep A.: *El teatre de titelles a Catalunya: aproximació i diccionari històric*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998.

Martínez Grimalt, Joan Tomàs: “El teatre breu en les societats obreres barcelonines durant la Primera Guerra Mundial (1914-1918): una aproximació” dins Marcillas, Isabel

i Santamaria, Núria (coords.): *Teatre breu: procediments, formes, contextos*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2013, p. 241-264.

Martínez Grimalt, Joan Tomàs: *El teatre a les societats particulars de Barcelona durant els anys de la Primera Guerra Mundial (1914-1918): El CADCI i l'Ateneu Obrer del districte II*, Tesina de doctorat (director, Francesc Foguet i Boreu), Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. <http://ddd.uab.cat/record/63006>

Martori, Joan: *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995.

Martori, Joan: "Els inicis del teatre al Paral·lel de Barcelona" dins Marcillas, Isabel i Santamaria, Núria (coords.): *Teatre breu: procediments, formes, contextos*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2013, p. 121-140.

Marx, Jacques: "Una avarie majeure: la syphilis dans la littérature du XIXème siècle", *Travaux de Littérature*, núm. 16, 2003, p. 187-206.

Masjuan, Eduard: *La ecología humana en el anarquismo ibérico: urbanismo 'orgánico' o 'ecológico', neomalthusianismo y naturismo social*, Icaria editorial, Barcelona, 2000.

Masjuan, Eduard: *Medis obrers i innovació cultural a Sabadell (1900-1939)*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2006.

Massó i Torrents, Jaume: *Cinquanta anys de vida literària, 1883-1933*, Tipografia Emporium, Barcelona, 1934.

Maurice, Jacques: "El obrero y sus luchas en la literatura española finisecular" dins Magnien, Brigitte (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1995, p. 219-230.

Moisand, Jeanne: "Madrid y Barcelona, capitales de cultura en el mercado internacional del teatro a finales del siglo XIX (1860-1910)", *Ayer*, núm. 79, 2010, p. 201-222.

Moisand, Jeanne: “Entre tréteaux et barricades. Théâtre et mobilisation ouvrière à Barcelone, 1868-1909”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 186-187, 2011, p. 42-57.

Moisand, Jeanne: *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin-de-siècle*, Casa de Velázquez, París, 2013.

Monés i Pujol-Busquets, Jordi: *Formació professional i desenvolupament econòmic i social català (1714-1939)*, Societat d’Història de l’Educació dels Països de Llengua Catalana, Barcelona, 2005.

Montero, Feliciano: *El primer catolicismo social y la Rerum novarum en España, 1889-1902*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983.

Morales Muñoz, Manuel: *Cultura e ideología en el anarquismo español (1870-1910)*, Servicio de Publicaciones del Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Màlaga, 2002.

Moreno Fraginalls, Manuel: *Cuba/España, España/Cuba: Historia común*, Editorial Grijalbo, Barcelona, 1995.

Muñoz López, Pilar: *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*, Marcial Pons i UAM Ediciones, Madrid, 2001.

Nadal, Antoni: *El primer de maig a Palma (1890-1936)*, Ajuntament de Palma, 1988.

Nadal, Antoni i Perelló, Aina: *Literatura obrerista a Mallorca (1900-1936)*, Ajuntament de Palma, 1993.

Nadal, Joaquim Maria de: *Memòries d’un estudiant barceloní. Cromos de la vida vuitcentista*, Editorial Dalmau i Jover, Barcelona, 1952.

Nash, Mary: “Historia e historiografía de las mujeres españolas” dins García de León, María Antonia; García de Cortázar, Marisa; Ortega, Félix (coords.): *Sociología de las mujeres españolas*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, p. 385-404.

Noguera, Carlos Ernesto: *Medicina y política. Discurso médico y prácticas higiénicas durante la primera mitad del siglo XX en Colombia*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2003.

Núñez Florencio, Rafael: *Militarismo y antimilitarismo en España (1888-1906)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1990.

Oliver Moragues, Manuel: “Del vi a l'aiguardent, Mallorca, XVIII-XIX” dins Giralt, Emili (coord.): *Vinyes i vins, mil anys d'història: actes i comunicacions del III col·loqui d'Història Antiga sobre mil anys de producció, comerç de vins i begudes alcohòliques als Països Catalans*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994, p. 463-480.

Oller, Narcís: *Memòries teatrals*, edició a cura d'Enric Gallén, La Magrana, Barcelona, 2001.

Ors, Eugeni d': “L'Iglésias i el teatre de la bondat” dins Ors, Eugeni d': *Glosari 1906-1907*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996, p. 28-29.

Otaegui, Arantxa: “Aprovechamientos comunales en los montes francos de Urnieta (Guipúzcoa) y su progresiva desintegración durante los años 1882-1958”, *Documents d'anàlisi geogràfica*, núm 4, 1984, p. 103-116.

Oyón, José Luis de: *La quiebra de la ciudad popular: espacio urbano, inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerras, 1914-1936*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2008.

Padullés, Xavier: “Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle XX”, *Assaig de teatre*, núm. 50-51, 2006, p. 167-192.

Pallarès-Personat, Joan: “Ignasi Iglésias, esbós biogràfic, a 125 anys del seu naixement”, *Finestrelles*, núm. 8, 1996, p. 21-36.

Pan-Montojo González, José Luis (coord.): *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Pascual Sastre, Isabel María: *La Italia del Risorgimento y la España del Sexennio Democrático (1868-1874)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998.

Peralta, Beatriz: *La cultura obrera en Portugal: teatro y socialismo durante la Primera República (1910-1926)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2009.

Peralta, Beatriz: “Literatura y Movimiento Obrero en Portugal: la cultura política del socialismo en su teatro”, *Espacio, tiempo y forma, serie V, Historia Contemporánea*, núm. 23, 2011, p. 37-54.

Pérez Baró, Albert: *Les cooperatives a Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1963.

Pinyol, Ramon: “El teatre catòlic català contemporani. Els orígens (1897-1908)”, *Anuari Verdaguer*, núm. 17, 2009, p. 403-426.

Piqué i Padró, Jordi: *Anarco-col·lectivisme i anarco-comunisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1989.

Piqueras, José Antonio: *El taller y la escuela*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1988.

Piqueras Arenas, José Antonio: “Educación popular y proceso revolucionario español” dins Guereña, José Luis i Tiana, Alejandro (coords.): *Clases populares, cultura y educación. Siglos XIX y XX*, Casa de Velázquez i Universidad Nacional a Distancia, Madrid, 1990. p. 77-96.

Piqueras, José Antonio: “Trabajo artesano, industria y cultura radical en la época de la Primera Internacional” dins Paniagua, Javier; Piqueras, José Antonio i Sanz, Vicent (coords.): *Cultura social y política en el mundo del trabajo*, Fundación Instituto Historia Social, València, 1999, p. 165-209.

Piqueras, José Antonio i Sanz, Vicent: *Propiedad y desposesión campesina: la bailía de Morella en la Crisis del Régimen Señorial*, UNED, València, 2000.

Plana i Dorca, Josep: *Quatre mots sobre el drama d'en J.V. Colominas, que té per títol, “Els oposats”*, sn, Barcelona, 1907.

Pons, Damià: “Introducció” dins Torrendell, Joan: *Els encarrilats*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, p. 5-78.

Pons, Damià: *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva (escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002.

Pradas Baena, Maria Amàlia: *La Revista Blanca. Origen, auge i decadència d'una publicació filollibertària barcelonina (1923-1936)*, Col·legi de Periodistes de Catalunya, Barcelona, 2011.

Ramírez Ruíz, Raúl: *Caciquismo y endogamia. Un análisis del poder local en España*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2008.

Ramisa, Maties: *Els orígens del catalanisme conservador i “La veu del Montserrat”, 1878-1900*, Eumo Editorial, 1985, Vic.

Ramon i Vidales, Ramon: *El carro del vi*, Impremta Ramon germans i nebot, El Vendrell, 1903.

Ramon, Antoni i Perrone, Raffaella: *Teatres de Barcelona, un recorregut urbà*, Albertí editor, Barcelona, 2013.

Rheinheimer, Martin: *Pobres, mendigos y vagabundos. La supervivencia en la necesidad, 1450-1850*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2009.

Ricci, Evelyne: “Les voies idéologiques et esthétiques de la filiation socialiste: Juan A. Meliá, auteur de théâtre”. Dins Montoya, Corinne, Montoya, Manuel (eds.): *La Question de l'auteur, actes du XXXè Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Brest, 2002, p. 331-347

Ricci, Evelyne: “Teatro de la miseria y miseria del teatro” dins Salaün, Serge; Ricci, Evelyne i Salgues, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 77-100.

Riquer, Borja de: “La débil nacionalización española del siglo XIX”, *Historia Social*, núm. 20, 1994, p. 97-114.

Riquer, Borja de: “La societat catalana” dins DA: *El temps del modernisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1979/1980*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 17-35.

Riquer, Borja de: “El 98, un xoc d'identitats” dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol. I*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 35-54.

Rivas, Lucía: *Historia del 1º de Mayo en España*, UNED, Madrid, 1987.

Rodrigas, Josep: *Els pseudònims usats a Catalunya: recull de 3800*, Editorial Millà, Barcelona, 1951.

Rodrigo Alharilla, Martín: “Cataluña y el colonialismo español (1868-1899)” dins Calatayud, Salvador (coord.): *Estados y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2009, p. 315-356.

Romero Maura, Joaquín: *La rosa de fuego: el obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, Grijalbo, Barcelona, 1975.

Rubí, Gemma i Armengol, Josep: *Vots, electors i corrupció. Una reflexió sobre l'apatia a Catalunya (1869-1923)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2012.

Rubio Jiménez, Jesús: *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Libros Pórtico, Saragossa, 1982.

Rubio Jiménez, Jesús: “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario com tribuna política”, *Castilla: estudios de literatura*, núm. 14, 1989, p. 129-149.

Rubio Jiménez, Jesús (coord.): *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1998.

Rubio Jiménez, Jesús: “El personaje en el teatro realista y naturalista” dins Hormigón, Juan Antonio (ed.): *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2008, p. 383-418.

Sabater, Jordi: “Llibertaris i modernistes: catalanisme progressista i anarquisme catalanista” dins DA: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, p. 35-52.

Sagarra, Josep Maria de: *Memòries, vol. II*, Edicions 3 i 4, València, 2004.

Sala, Teresa M.: “Les sensibilitats estètiques: de l'elitisme artístic al consumisme” dins Riquer, Borja de (dir.): *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans, vol. VII*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1996, p. 352-366.

Salarich, Joaquim: *Higiene del tejedor o sean medios físicos y morales para evitar las enfermedades y procurar el bienestar de los obreros ocupados en hilar y tejer el algodón*, Impremta de Soler, Vic, 1858.

Salaün, Serge i Serrano, Carlos (eds.): *1900 en España*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1991.

Salaün, Serge: “El Paralelo barcelonés (1894-1936)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21, núm. 3, 1996, p. 329-350.

Salaün, Serge: “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, *Historia Social*, núm. 41, 2001, p. 127-146.

Salaün, Serge, Ricci, Evelyn i Salgues, Marie (eds.): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005.

Salaün, Serge: “Autopsia de una crisis autoproclamada” dins Salaün, Serge; Ricci, Evelyn i Salgues, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 7-22.

Salaün, Serge: “Cuplé y variedades (1890-1915)” dins Salaün, Serge; Ricci, Evelyn i Salgues, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 125-152.

Salgues, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Saragossa, 2010.

Salvat, Ricard: “A propòsit de Xavier Fàbregas” dins DA: *Homenatge a Xavier Fàbregas. Universitat de Paris-Sorbonne (Centre d'Etudes Catalanes, 16 de novembre de 1993)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, p. 5-22.

Sánchez Prieto, Juan María, “De los conceptos a las culturas políticas: Perspectivas, problemas y métodos”, *Anthropos*, núm. 223, 2009, p. 317-335.

Sansano, Gabriel i Castaño, Joan: “Teatre musical i regeneracionisme: Una sublevació en jauja o Un casament per raó d'estat en la terra de les palmeres, un intent de modernització dramàtica” dins DA: *1898: entre la crisi d'identitat i la*

modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1999, vol. 2, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p. 375-394.

Santamaria, Núria: “Les lliçons de l'historiador Xavier Fàbregas”, *Serra d'Or*, núm. 549, 2005, p. 56-58.

Sennet, Richard: *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2006.

Serrano, Carlos: “Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX” dins AD: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, Madrid, p. 263-277.

Siguan, Marisa: *La recepción de Ibsen i Hauptmann en el modernismo catalán*, Promociones i Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1990.

Smith, Angel: “Trabajadores ‘dignos’ en profesiones ‘honradas’: los oficios y la formación de la clase obrera barcelonesa (1899-1914)”, *Hispania: Revista Española de Historia*, núm. 193, 1996, p. 655-687.

Solà, Pere. *Els Ateneus Obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939): l'Ateneu Enciclopèdic Popular*, La Magrana, Barcelona, 1978.

Solà, Pere: “L'associacionisme obrer a la història de la societat catalana”, *L'Avenç*, núm. 171, Barcelona, 1993, p. 28-31.

Solà, Pere: “El paper de l'associacionisme d'esbarjo a Catalunya a les primeres dècades de l'Estat Liberal (1833-1874) pel que fa a la producció de la festa moderna”, dins Capdevila i Capdevila, Joaquim: *La Festa a Catalunya: La Festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997, p. 175-190.

Solà, Pere: “Moviment associatiu i combat cultural a Sant Andreu (1898-1936)”, *Finestrelles*, núm. 9, 1998, p. 323-354.

Sosa-Velasco, Alfredo J.: “Reconsideració d’un dramaturg català: el teatre ideològic d’Henrik Ibsen a *Llibertat!* de Santiago Rusiñol”, *Hispanic Research Journal*, vol. 9, núm. 3, Queen Mary, University of London, Londres, 2008, p. 231-246.

Soto Carmona, Álvaro: *El trabajo industrial en la España contemporánea (1874-1936)*, Editorial Anthropos. Barcelona, 1989.

Sucre, Josep Maria de: *Memorias, vol. II*, Editorial Barna, Barcelona, 1963.

Sunyer, Magí: *Els marginats socials en la literatura del Grup Modernista de Reus*, Associació d’Estudis Reusencs, Reus, 1984.

Sunyer, Magí: “Obrerisme i progrés en la literatura modernista catalana”, *Recerques*, núm. 25, 1992, p. 53-72.

Sunyer, Magí: *Els mites nacionals catalans*, Eumo Editorial, Vic, 2006.

Termes, Josep i Abelló, Teresa: “Estructura i vida social” dins Sobrequés, Jaume (dir.): *Història de Barcelona, vol. VI*, Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1995, p. 153-185.

Termes, Josep: *Històries de la Catalunya treballadora*, Empúries, Barcelona, 2000.

Thomasseau, Jean-Marie: *El melodrama*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1989.

Thompson, E. P.: *Costumbres en común*, Editorial Crítica, Barcelona, 1995.

Tintorer, Emili: *La moral en el teatre*, Publicació Joventut, Barcelona, 1905.

Torrent, Joan i Tasis, Rafael: *Història de la premsa catalana*, Bruguera, Barcelona, 1966.

- Torrents Pons, Isidre: *Les escoles laiques*, Impremta de Sant Josep, Manresa, 1890.
- Trenc-Ballester, Eliseu: “La teosofia a Catalunya i la seva influència sobre l’art modernista”, *Els Marges*, núm. 15, 1979, p. 98-105.
- Triviño Anzola, Cosuelo: *Pompeu Gener y el modernismo*, Editorial Verbum, Madrid, 2000.
- Turner, Victor: *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid, 1988.
- Uría, Jorge: “Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española”, *Historia Social*, núm. 41, 2001, p. 89-112.
- Uría, Jorge: “La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española”, *Hispania*, núm. 214, Madrid, 2003, p. 571-604.
- Vall, Xavier: “Aspectes de la ‘modernitat’ al segle XIX” dins Penyella, Ramon (ed.): *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Punctum & GELCC, Lleida, 2010, p. 11-32.
- Valriu, Caterina: *Paraula viva. Articles sobre literatura oral*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2008.
- Varela Ortega, José: *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-2000)*, Marcial Pons, Madrid, 2001.
- Varela Ortega, José (dir.): *El poder de la influencia: geografía del caciquismo en España*, Marcial Pons, Madrid, 2001.
- Vilà Folch, Joaquim: “El teatre catòlic”, *L’Avenç*, núm. 22, 1979, p. 24-28.
- Vilalta, Imma: “La Biblioteca Joventut i el darrer modernisme”, *Els Marges*, núm. 64, 1999, p. 39-67.

Vinyes, Ricard: “Cant, ball i festa en la cultura obrera”, *Acàcia*, núm. 2, 1992, p. 27-38.

Vitez, Antoine: *Théâtre des idées*, Gallimard, París, 1991.

Vovelle, Michel: “La Revolución Francesa: ¿matriz de la heroización moderna?” dins Chust, Manuel i Mínguez, Víctor (eds.): *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 2003, p. 19-30.

Walkowitz, Judith R.: *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*, Ediciones Cátedra, 1995, Madrid.

Yxart, Josep: *Entorn de la literatura catalana de la restauració*, edició a cura de Jordi Castellanos, Edicions 62, Barcelona, 1980.

Yxart, Josep: *José Yxart: crítica dispersa (1883-1893)*, edició a cura de Rosa Cabré, Editorial Lumen, Barcelona, 1996.

Zavala, Iris M. (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) vol. III, La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)*, Editorial Anthropos – Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1996.

Annex 1. Referències biogràfiques dels autors més desconeguts

Aquestes fitxes biogràfiques han estat elaborades a partir de la bibliografia ressenyada i d'una sèrie d'obres de referència. Les més importants són: *Gran Enciclopèdia Catalana*, *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe*, *Diccionari Biogràfic* d'Albertí Editor, *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, *Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya*, *Història de la Literatura Catalana* d'Ariel, *Nou diccionari 62 de la Literatura Catalana* i *Diccionari de la Literatura Catalana* d'Enciclopèdia Catalana. També hem comptat amb el suport de les dades consignades a les fitxes manuals del Fons Rull de la Biblioteca de Catalunya i amb la *Bibliografia catalana* de Joan Givanel i la *Història de la premsa catalana*, de Joan Torrent i Rafael Tasis.

Els autors que no tenen nota bibliogràfica són aquells que, per la dimensió, coneixement i valoració de la seva obra han merescut estudis específics o monografies especialitzades, totes ja citades en el cos del text. Això fa que en sigui del tot prescindible una nota biogràfica. La relació dels autors exclosos és la següent: Jaume Brossa, Pere Cavallé, Felip Cortiella, Pompeu Gener, Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrer, Santiago Rusiñol, Joan Torrendell, Juli Vallmitjana i Plàcid Vidal. Pel que fa a la resta, d'alguns només n'hem pogut reportar el nom i poca informació més. Tanmateix, hem volgut que hi apareguessin tots els que estan vinculats amb el corpus, tant els que són autors secundaris com el que són autors d'obres no localitzades.

ALBANELL VILAS, Joaquim (Malla, 1843 – Vic, 1917), féu estudis eclesiàstics, que abandonà, al seminari de Vic. Col·laborà a *La Veu de Montserrat* i a *La Veu de Catalunya*. Dirigí, en la seva segona època, el setmanari tradicionalista *La Barretina* (1903-1904). Fou un dels fundadors del teatre catòlic català i un dels seus màxims exponents, tant en varietat de gèneres com en número d'obres. Ja en els anys vuitanta del segle XIX escrigué els seus primers melodrames d'inspiració política, des d'una posició antiliberal, catòlica i fidel a la seva tradició familiar carlina.

ALBERT I PEY, Salvador (Palamós, 1868 – Cerdanyola, 1944), va destacar com a poeta, assagista, autor teatral, crític literari i polític. Nascut en el si d'una família republicana federal, s'afilià al Partit Republicà des de molt jove. Va estudiar Magisteri i la carrera d'Enginyer de Camins, Ports i Canals. Va començar estudis de dret, que no va acabar, i va ser secretari d'una empresa industrial. Ja de jove va simpatitzar amb els nacionalistes republicans i possibilistes i va militar al Partit Republicà. El 1910 i el 1914, va ser elegit

Diputat a Corts pel districte de la Bisbal, superant Francesc Cambó. Proclamada la República, el 28 de juny de 1931 va ser elegit diputat a les Corts Constituents. També va ser ambaixador de la República a Bèlgica (1931-1938).

ALEMANY BORRÀS, Josep (Blanes, 1868 – 1943), s'inicià de jovenet en la música i la pintura. Després es dedicà a la literatura, al teatre i a la poesia. Fou també cronista, historiador i prosista. Militant catalanista, col·laborà en els periòdics *La Ignorància* de Palma, *La Costa de Llevant*, de Mataró, *La Il·lustració Catalana*, de Barcelona o *Las Provincias*, de València. Premiat en diferents certàmens literaris, fou guanyador del primer premi en els Jocs Florals d'Olot amb la poesia “Al Jovent Català”. El 1912 fou portat al Consistori dels Jocs Florals de Barcelona com a mantenidor-secretari. Com a home de teatre, a banda de ser coautor de *Lluita social* (1903), publicà les obres *El noi de bordo* (1904) i *Una de tantes* (1910).

ARASA BEL, Joaquim (Reguès, 1870 – Barcelona, 1912), va estrenar l'obra *La vellesa* l'any 1908 al Teatre Romea.

BELETA GASSULL, Santiago (Guissona, 1879 – Barcelona, 1945), cap de la sucursal de la Caixa d'Estalvis de Barcelona del Carrer de l'Hospital. La seva única obra coneguda, *L'usurer*, es va estrenar el mes de maig de 1899 al centre Reunió Familiar de Barcelona i fou publicada un any després. Va ser col·laborador del periòdic *El Badalonés*.

BOIX SERRA, Emili (Barcelona 1858 – 1922), propietari de xocolates Boix. A banda de *La víctima expiatòria* (1893), va estrenar diverses peces a teatres societaris, com el Círcol de Propietaris de Gràcia o el Centre Català de Sants, entre d'altres.

BOSCH I LÓPEZ, Albert (1886 – ?), estrenà dues obres, *La fam* (1906) i *El llop* (1908), ambdues a teatres societaris.

BURGAS BURGAS, Josep (Barcelona, 1876 – 1950), majordom del Gran Teatre del Liceu i dependent de llibreria. Fou redactor de *La Campana de Gràcia* i de *La Esquella de la Torratxa*, amb el pseudònim de *Mayet* durant més de trenta anys. Autor prolífic, publicà diversos gèneres teatrals, des de peces de teatre breu fins a sainets. Les seves principals aportacions a un nou gènere, el drama històric d'inspiració nacionalista sota uns

paràmetres republicans i democràtics com *Jordi Erín* (1906), *Els Segadors de Polònia* (1912) o *Sota el cel de la pàtria* (1916). A partir de 1937 residí alguns anys a Filipines.

CAPELLA I FELIU, Jacint (Barcelona, 1878 – Madrid, 1935), escriptor i empresari teatral. Fou crític teatral del diari *La Renaixensa*. Es féu cèlebre a Madrid, on s'instal·là a partir de 1905, pels seus sainets i els seus llibrets de sarsueles. Abans, però, féu algunes contribucions al teatre català, com *El restaurant d'en Badó* (1899), *La planxadora* (1900) o *El dinar de bodes* (1904). L'obra *La gent de l'ordre* (1901) va ser la seva única creació d'orientació ibseniana.

CASALS I BOVÉ, Faust (Falset, 1880 – Barcelona, 1947), empresari dedicat al comerç i a l'apicultura. Fou administrador de la revista femenina *Or y grana* (1906-1907) i col·laborador de les revistes *Fulles d'Art* (1905) i *Juventut Teatral* (1909). Com a autor dramàtic només se li coneix una obra, *El sacrifici* (1909).

CASELLAS MIRET, Josep (Sarrià, 1845 – Barcelona, 1930), pintor, dibuixant, projectista de brodats, actor aficionat i poeta. Ja en els anys vuitanta del segle XIX, tingué una important activitat com a autor dramàtic en el món societatari. En aquesta època estrenà obres al Niu Guerrer, al Círcol Familiar Claris o a la Nova Unió Gracienc. Va ser director d'algun grup d'aficionats.

CASTELLET I PONT, Josep Maria (Sabadell, 1879 – Barcelona, 1929), periodista i dramaturg. Va ser director del *Diari de Sabadell*. Estrenà algunes obres, entre d'altres *Lluita social* (1903), escrita a sis mans, i *El camí dels pobres* (1905).

CORNET I COLOMER, Florenci (Vilanova i la Geltrú, 1878 – Barcelona, 1953), periodista i dramaturg. A finals de segle XIX, el trobem vinculat al món associacionista gracienc, entre altres entitats, a l'Orfeó Gracienc. Les seves primeres obres teatrals com *Abnegació* (1907) o *Cel perdut* (1909) daten de la primera dècada del segle XX. Durant els anys vint i trenta va publicar algunes peces més a revistes com *Catalunya Teatral* o a *La Escena Catalana*. Durant la Guerra Civil, va ser membre actiu de la FCSTA. Estava molt vinculat als grups de teatre amateur d'aquests anys.

COSTA PUJOL, Carles (Figueres, 1865 – 1926), periodista i escriptor. Juntament amb Josep Maria Jordà va traduir nombroses obres teatrals, tant al català com al castellà, dels principals autors realistes i simbolistes europeus. Va ser redactor de *La Publicitat*.

FARRÉ I BACARDÍ, Serapi (Lleida, 1877 – Manresa, 1934), prevere i autor de teatre catòlic. El 1922 fundà a Manresa un col·legi particular que assolí un gran prestigi. La seva obra *Tolerància* fou estrenada al Círcol Manresà el 1906.

FARRÉ I COMES, Joan (Cuxac, 1884 – Barcelona 1954), periodista i funcionari de l'Ajuntament de Barcelona. Autor de teatre catòlic, va publicar, entre altres obres, *Les petites oligarquies*, estrenada el 1908 a la Joventut Catòlica de Sant Andreu del Palomar.

FIGUERAS I RIBOT, Francesc (Barcelona, 1868 – 1925), estrenà diverses obres al Romea i al Principal, la majoria de les quals sainets i sarsueles. Va estrenar *Helena*, obra de contingut social, escrita conjuntament amb Ramon Salabert, el 1901 al Teatre Romea.

FORGA CLARÀ, Ricard (Màlaga, 1872 – Barcelona, 1944), funcionari administratiu de la Casa de Caritat, escultor i pintor. Signava amb l'anagrama Clariford. Coautor de *Lluita social* (1903) i autor d'*Els precaris* (1905), obres de temàtica social. Fou director de la revista *Cultura* en la seva segona època (1921 – 1925).

FORGA LUGARES, Ferran (Barcelona, 1888 – ?), actor i dramaturg aficionat. Soci de l'Ateneu obrer del districte II, estrenà diverses obres a escenaris societaris en els tres primers decennis del segle XX, com la Societat L'Heura o la Joventut Autonomista Catalana, entre d'altres.

GARCIA ARAGONÈS, Marià (Barcelona, 1880 – 1954), comerciant, escriptor i actor aficionat. Estigué sempre vinculat a l'associacionisme catòlic gracienc, concretament als Lluïsos i a la Cort Angèlica de Sant Lluís Gonzaga. Estrenà una dotzena d'obres en el tombant de segle, entre les quals destaca *El repatriat* (1899).

GIOL, Martí (1872 – 1918), periodista i autor dramàtic. Col·laborà amb les revistes *La Bugadera* (1900) i *El Teatre Català* (1912-1917). La seva obra *La santa* (1908) va tenir una gran acollida entre el públic i la crítica i fou molt representada en nombroses

societats, entre les quals el Centre Nacionalista Republicà de Gràcia o el Casino de l'Aliança del Poble Nou.

GIRALT I BULLICH, Cassimir (Barcelona, 1883 – 1957) advocat, dramaturg i polític. Com a periodista participà de ben jovenet a *La Tralla* (1903-1907) i després a *El Poble Català* (1904-1918). Començà la seva carrera política militant en el Centre Nacionalista Republicà i en el Partit Republicà Català. Més tard passà al Partit Republicà Radical, del qual fou un dels dirigents més destacats. Després de 1931 fou primer tinent d'alcalde de la minoria radical a l'Ajuntament de Barcelona. Entre 1931 i 1932 fou Conseller de Finances de la Generalitat de Catalunya. També fou un destacat maçó i Gran Mestre Adjunt de la Gran Lògia Espanyola. Estrenà diversos drames i comèdies, entre les quals *Deslliurança* (1907) i publicà la novel·la *Aiguaforts en prosa* (1908).

GOMILA I LLUPIÀ, Sebastià (Barcelona, 1861 – 1934), autor teatral i periodista. De formació autodidacta, fou director de l'editorial Seguí i redactor en cap d'*El Liberal* de Barcelona. Fundà i dirigí *El Ibérico*, *Las Carolinas* i *Barcelona Alegre*. Col·laborà també a *La Campana de Gràcia* i a *Lo Carril de Vilanova*. Fou un autor prolífic de poemes, narracions, drames i assaigs d'un cert regust àcrata en castellà. En català, destaca la comèdia *Els vençuts*, estrenada al Romea el 1903.

GRAELLS I CASTELLS, Emili (Barcelona, 1884 – ?), actor i dramaturg aficionat. Col·laborà en diversos periòdics i destacà en la seva tasca com a promotor i divulgador del teatre infantil. Va participar en *L'Escolanet* (1906) i fou el director de *Sigronet* (1924), ambdues revistes destinades al públic més jove. Va ser soci de l'Ateneu Obrer del districte II i director del seu elenc infantil. Autor molt prolífic i actiu, va estrenar obres pels escenaris societaris, tant els catòlics com els laics, més de cinquanta, des de la primera dècada del segle XX fins després de la guerra de 1936.

JORDÀ LAFONT, Josep Maria (Barcelona, 1872 – 1836), advocat, llicenciat en Filosofia i Lletres, periodista, crític d'art i marxant. Assidu als Quatre Gats i molt proper a Ramon Casas i Santiago Rusiñol, amb qui va viure un temps a París. Va ser col·laborador habitual de la premsa modernista: *Luz*, *Catalònia*, *Pèl & Ploma* i *Juventut*, entre d'altres. Traductor al català d'Ibsen, Hauptmann, Dostoievski, Maeterlinck i Sudermann, juntament amb el també traductor Carles Costa Pujol va ser un dels principals

promotors de la incorporació a l'escena catalana de les obres de referència simbolistes i realistes de la dramaturgia europea. Posteriorment també col·laborà amb el Teatre Líric Català com a lletrista de sarsueles.

MANUBENS VIDAL, Joan (Barcelona, 1874 – Els Hostalets de Pierola, 1904), mestre d'escola, autor del teatre catòlic i poeta. Va ser premiat reiteradament i presentat com una de les grans promeses del teatre catòlic. La majoria de les seves produccions es varen estrenar al Centre Moral de Barcelona entre les quals destaquen *Enveja i caritat* (1897) i *La igualtat de classes* (1899).

MIRALLES SALVÀ, Josep (Badalona, 1867 – Barcelona, 1924), industrial flequer i dramaturg aficionat. Escrigué prop de dues dotzenes d'obres entre la darrera dècada del segle XIX i les dues primeres del XX. Va ser col·laborador del periòdic *El Badalonés* en la seva primera època (1894-1896). Estigué molt vinculat amb l'associacionisme republicà, especialment amb el de Sant Martí de Provençals, on estrenà la majoria de les seves produccions.

MORELL, Miquel (?), va estrenar *Carn de canó* a la Societat Lara de Barcelona el 1895. L'obra no va ser publicada.

PICÓ I CAMPAMAR, Ramon (Pollença, 1848 – Barcelona, 1916), poeta i dramaturg. Formà part del grup de “La Jove Catalunya”, amb Àngel Guimerà i Pere Aldavert, entre d'altres. Col·laborà a *La Renaixensa* i a *La Il·lustració Catalana*. Fou nomenat Mestre en Gai Saber en els Jocs Florals de 1885 i fou president i mantenidor dels Jocs en diverses ocasions. També presidí l'Ateneu Barcelonès (1902). Provenint del republicanisme, evolucionà cap a posicions clarament conservadores i liberals. A principis de la dècada dels vuitanta del segle XIX, va entrar en contacte amb Eusebi Güell, de qui esdevingué apoderat i home de confiança.

PRADELL PUJOL, Francesc (Barcelona, 1873 – 1935), comerciant de fustes, contractista d'obres i dramaturg aficionat. Autor de teatre catòlic, desenvolupà una intensa activitat en el tombant de segle. Fou director del periòdic humorístic catòlic *La Barretina* (1900-1902). Utilitzava el pseudònim de Pau Guiteres.

RAMON I VIDALES, Ramon (El Vendrell, 1857 – 1916), industrial i dramaturg. Propietari d'una impremta, juntament amb el seu germà Jaume, fou un personatge influent a la vida penedesenca. Liberal, progressista i autonomista, col·laborà amb *La Campana de Gràcia* i *La Esquella de la Torratxa*. Igualment, participà de la premsa local i fou director de *Lo Vendrellench* i *El Baix Panadès*. Pel que fa al teatre, es dedicà preferentment al cultiu del sainet, molt en la línia d'Emili Vilanova i en la primera dècada del segle XX estrenà més d'una desena d'obres al Teatre Romea.

RIBAS I COTS, Manuel (Barcelona, 1877 – 1940), mestre d'escola, militant catalanista i dramaturg aficionat vinculat al teatre catòlic. Va estrenar mitja dotzena d'obres entre l'Ateneu Obrer del districte II i a l'Acadèmia dels sants Just i Pastor durant les dues primeres dècades del segle XX.

RIBÉ MARTORELL, Lluís (La Riba, 1876 - ?) tipògraf, llibreter i dramaturg aficionat. Va representar els tipògrafs de Reus al I congrés de Solidaritat Obrera celebrat a Barcelona (1908). Estrenà diverses obres de teatre catòlic a les societats de Reus.

ROIG I REVENTÓS, Josep (Sitges, 1883 – Barcelona, 1966), doctor en medicina i cirurgia, escriptor, poeta i novel·lista. Es llicencià a Barcelona (1904) i entrà a la Casa de Maternitat, on exercí durant quinze anys. Fou president de la Federació Escolar Catalana. Fundà amb Caritat Giraudier la Lluita contra la Mortalitat Infantil (1920), que establí a Barcelona una xarxa de dispensaris de puericultura. El 1921 fou nomenat acadèmic de la Reial Acadèmia de Medicina i Cirurgia de Barcelona. Només se li coneixen tres obres teatrals, una de les quals, *Vaga!* (1907), concebuda per a l'escena catòlica.

ROVIRA I SERRA, Manuel (Barcelona, 1865 – Cervelló, 1929), advocat, poeta i autor teatral. Políticament, milità en el possibilisme castelarià i després en el Partit Republicà Progressista de Ruiz Zorrilla. Més tard, s'apropà a Canalejas i, finalment, ingressà en el Partit Reformista de Melquíades Álvarez. Entre 1892 i 1902, desenvolupà una intensa activitat com a autor dramàtic a Barcelona, amb l'estrena d'una vintena d'obres, moltes de les quals al Romea i al Novetats. Després marxà a viure a Madrid, i desconeixem si continuà la seva activitat teatral en castellà.

RUIZ CONTRERAS, Luis (Castelló de la Plana, 1863 – Madrid, 1953), narrador, dramaturg, traductor i periodista. Entre les seves traduccions del francès destaquen les d'Anatole France i les de Guy de Maupassant. Pel que fa al teatre català, col·laborà amb Pompeu Gener en la primera versió de *Senyors de paper!*, estrenada al Teatre Novetats el 1892.

SALABERT, Ramon (?), va escriure juntament amb Francesc Figueras i Ribot *Helena*.

SEGALÀS FONT, Mario (Lleida, 1869 – Barcelona, 1939), estrenà mitja dotzena d'obres, entre les quals *Víctima de la misèria* (1895) i *La sang del poble* (1896).

SERRA CASTELLS, Marçal (Martorell, 1874 – Cuba, 1896), obrer i dramaturg aficionat. Va morir a la Guerra de Cuba. Només tenim constància de dues obres seves, *Honra i felicitat* (1892) i *Justícia humana* (1893), les dues estrenades al Círcol de la Unió Republicana de Sant Andreu del Palomar.

SERRET I SERRA, Miquel (Badalona, 1877 – 1932), pescador i dramaturg aficionat. Va participar com a col·laborador al setmanari catòlic *El Rossinyol* (1903-1905) de Badalona. En el tombant de segle va estrenar algunes obres al Círcol Catòlic de Badalona, entre les quals destaca *Progrés* (1894).

SINCA, Enric (?), va escriure, juntament amb Emili Graells i Castells, *El retorn de la guerra*, estrenada el 1899 a la societat La Nova Poncella.

SOLER, Joan (?), va estrenar *Crítics de societats* al Centre Familiar Catalanista de Sant Gervasi l'any 1900.

TORRENTS PONS, Isidre (Manresa, 1854 – Barcelona, 1911), va publicar una dotzena d'obres per al teatre catòlic durant la darrera dècada del segle XIX i la primera del XX, entre les qual destaca *Les escoles laiques* (1889).

VALERO I CALVO, Llorenç (?), va estrenar *El braç del botxí* al Teatre Lope de Vega (Asiàtic) l'any 1898.

VILADOT PERA, Lluís (Tàrrrega, 1876 - ?) prevere i dramaturg aficionat. Publicà una dotzena d'obres per a l'escena catòlica que estrenaren societats graciènques com el Centre de Sant Antoni de Pàdua o la Cort Angèlica de Sant Lluís Gonzaga, entre les quals destaca *Una bomba!* (1905). És també seva la versió adaptada a l'escena catòlica d'*Un enemic del poble* (1908) d'Ibsen.

ANNEX 2. Fitxes de les obres del corpus⁷³⁰

⁷³⁰Per qüestions tècniques, les obres que tenen article inicial estan entrades alfabèticament a partir de l'article.

Títol: **Abnegació**
Autor: Florenci Cornet i Colomer
Data de publicació:
Data d'estrena:
Lloc d'estrena:
Altres funcions:
Comentaris: Edició manuscrita, Biblioteca de Catalunya

Títol: **Aigües encantades**
Autor: Joan Puig i Ferrerter
Data de publicació: 1908
Data d'estrena: 22/03/1908
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Casa del Poble 18/07/1908
Comentaris:

Títol: **Arrels mortes**
Autor: Joan Puig i Ferrerter
Data de publicació: 1906
Data d'estrena: 02/10/1906
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Calvari amunt**
Autor: Josep Burgas Burgas
Data de publicació: 1907 o posterior
Data d'estrena: 20/11/1907
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Delegació Artística (Teatre Olimpo) 06/06/1908
Comentaris: Una primera prova d'estudi es va fer el 25/08/1907 al Centre Nacionalista Republicà de Gràcia. El títol original de l'obra era Quadro de misèria

Títol: **Carn de canó**
Autor: Miquel Morell
Data de publicació:
Data d'estrena:
Lloc d'estrena: 21/12/1895
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Clàssics i modernistes**
Autor: Josep Burgas Burgas
Data de publicació:
Data d'estrena: 12/04/1896
Lloc d'estrena: Centre Escolar
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Cor endins**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1907
Data d'estrena: 16/05/1907
Lloc d'estrena: Cercle de propietaris de Gràcia
Altres funcions:
Comentaris: Estrena organitzada pel Teatre íntim d'Adrià Gual

Títol: **Crítics de societats**
Autor: Joan Soler
Data de publicació:
Data d'estrena: 16/04/1900
Lloc d'estrena: Centre Familiar Catalanista de Sant Gervasi
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Deslliurança**
Autor: Cassimir Giralt i Bullich
Data de publicació:
Data d'estrena: 01/06/1907
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Dolora**
Autor: Felip Cortiella i Ferrer
Data de publicació: 1904
Data d'estrena: 07/10/1903
Lloc d'estrena: Teatre Circ Espanyol
Altres funcions:
Comentaris: Estrena organitzada pel Centre Fraternal de Cultura

Títol: **Drama d'humils**
Autor: Joan Puig i Ferrer
Data de publicació: 1909
Data d'estrena:
Lloc d'estrena:
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **El bon policia**
Autor: Santiago Rusiñol Prats
Data de publicació: 1905 o posterior
Data d'estrena: 10/11/1905
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **El braç del botxí**
Autor: Lluís Valero i Calvo
Data de publicació:
Data d'estrena: 19/11/1898
Lloc d'estrena: Teatre Lope de Vega (Asiàtic)
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **El camí dels pobres**
Autor: Josep Maria Castellet i Pont
Data de publicació: 1905
Data d'estrena: 06/05/1905
Lloc d'estrena:
Altres funcions: Aplec Catalanista, lectura pública de l'obra, 23/02/1905
Comentaris:

Títol: **El Cor del Poble**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1902
Data d'estrena: 20/01/1902
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Centre Autonomista Català de Sant Gervasi 10/09/1906; Foment marítim de la Barceloneta 16/09/1906; La llavor catalana 27/10/1906; Centre Popular Catalanista de Sant Andreu 13/11/1909; Cercle Liberal Monàrquic del districte

VIIIè 19/12/1909

Comentaris: Una primera prova d'estudi es va fer el 06/10/1901 al Teatre Apol·lo de Vilanova i la Geltrú per part de l'agrupació L'Avançada

Títol: El mestre nou
Autor: Josep Pous i Pagès
Data de publicació: 1903 o posterior
Data d'estrena: 15/01/1903
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Ateneu Obrer del districte II octubre 1908
Comentaris:

Títol: El místic
Autor: Santiago Rusiñol Prats
Data de publicació: 1904
Data d'estrena: 05/12/1903
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Societat La Provençal de Sant Martí 09/08/1904; Centre Catalanista Nova Catalònia del Poble Sec 24/09/1904
Comentaris:

Títol: El morenet
Autor: Felip Cortiella i Ferrer
Data de publicació: 1905

Data d'estrena: 07/12/1905
Lloc d'estrena: Teatre Apol·lo
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **El repatriat**
Autor: Marià Garcia Aragonès
Data de publicació:
Data d'estrena: 09/04/1899
Lloc d'estrena: Cort Angèlica de Sant Lluís Gonzaga
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **El retorn de la guerra**
Autor: Enric Sinca, Emili Graells i Castells
Data de publicació:
Data d'estrena: 05/02/1899
Lloc d'estrena: Societat La Nova Poncella
Altres funcions: Societat L'Havana 22/04/1899; Societat La Galante 31/03/1901; altres 18 representacions entre el Centre Recreatiu Català i l'Ateneu de Sant Gervasi per part de l'aficionat Joan Soler sense data
Comentaris: Edició Manuscrita, Ateneu Barcelonès

Títol: **El sacrifici**
Autor: Faust Casals i Bové
Data de publicació: 1909
Data d'estrena: 26/02/1905
Lloc d'estrena: Centre Catalanista Nova Catalònia del Poble Sec
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **El Sant Crist dels criminals**
Autor: Joaquim Albanell Vilas
Data de publicació:
Data d'estrena: 29/09/1907
Lloc d'estrena: Centre Catòlic de Sants
Altres funcions: Centre Catòlic de Sants 27/10/1907
Comentaris:

Títol: **El sufragi universal**
Autor: Joaquim Albanell Vilas
Data de publicació: 1891
Data d'estrena:
Lloc d'estrena:
Altres funcions: Cercle Barcelonès d'Obrers feber 1898; Ateneu de Sant Lluís
Gonzaga de Sant Martí 19/06/1898
Comentaris:

Títol: **El titellaire**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1933
Data d'estrena: 18/04/1904
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Teatre Circ de Reus 19/06/1904
Comentaris: El títol original de l'obra era Via crucis. No hem localitzat cap publicació anterior a l'edició de les obres completes.

Títol: **Els artistes de la vida**
Autor: Felip Cortiella i Ferrer
Data de publicació: 1898
Data d'estrena: 28/04/1900
Lloc d'estrena: Teatre Lope de Vega (Asiàtic)
Altres funcions: Teatre Cervantes 09/06/1900
Comentaris:

Títol: **Els caminaires**
Autor: Emili Graells i Castells
Data de publicació:
Data d'estrena: 11/03/1905
Lloc d'estrena: Centre Catalanista Nova Catalònia del Poble Sec
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Els dos esperits**
Autor: Joan Torrendell Escalas
Data de publicació: 1902
Data d'estrena: 20/10/1903
Lloc d'estrena: Teatre Circ Espanyol
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Els encarrilats**
Autor: Joan Torrendell Escalas
Data de publicació: 1901
Data d'estrena: 28/04/1901
Lloc d'estrena: Teatre Novetats
Altres funcions: L'Artesà de Gràcia 08/12/1901; Saló Arnau març 1907;
Centre Nacionalista Republicà de Gràcia 30/08/1908
Comentaris:

Títol: **Els extrems de la vida**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació:
Data d'estrena: 12/03/1893
Lloc d'estrena: Casino Andreuenc
Altres funcions: Casino de contribuents de Sant Andreu novembre 1893
Comentaris: No localitzada

Títol: **Els minaires**
Autor: Manuel Rovira i Serra
Data de publicació: 1900
Data d'estrena: 04/12/1899
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Els oposats**
Autor: Juli Vallmitjana Colominas
Data de publicació: 1906
Data d'estrena: 20/06/1907
Lloc d'estrena: Centre de Propietaris de Gràcia
Altres funcions:
Comentaris: Signada amb el pseudònim JV Colominas

Títol: **Els precaris**
Autor: Ricard Forga Clarà
Data de publicació:
Data d'estrena: 24/06/1905
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris: Edició manuscrita, Institut del Teatre

Títol: **Els sepulcres blancs**
Autor: Jaume Brossa Roger
Data de publicació: 1900
Data d'estrena: 13/06/1907
Lloc d'estrena: Cercle de propietaris de Gràcia
Altres funcions: Ateneu de Sant Gervasi 15/03/1908
Comentaris:

Títol: **Els vells**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1903
Data d'estrena: 06/02/1903
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Els vençuts**
Autor: Sebastià Gomila i Llupià
Data de publicació:
Data d'estrena: 17/11/1903
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Els visionaris**
Autor: Josep Pous i Pagès
Data de publicació: 1909
Data d'estrena: 10/04/1909
Lloc d'estrena: Teatre Novetats
Altres funcions:
Comentaris: L'autor està empresonat en el moment de l'estrena

Títol: **En Pólvora**
Autor: Àngel Guimerà Jorge
Data de publicació: 1893
Data d'estrena: 20/05/1893
Lloc d'estrena: Teatre Novetats
Altres funcions: Societat l'Art d'Imprimir 20/10/1906; Ateneu Catalanista de Gràcia 26/09/1909
Comentaris:

Títol: **Enveja i caritat**
Autor: Joan Manubens Vidal
Data de publicació: 1899
Data d'estrena: 02/04/1899
Lloc d'estrena: Centre Moral de Barcelona
Altres funcions: Lluïsos de Gràcia 26/11/1899; Círcol Moral Instructiu d'Hostafrancs 14/06/1908; Cort Angèlica de Sant Lluís Gonzaga de Gràcia 20/08/1908, Lluïsos de Betlem

30/05/1909

Comentaris:

Títol: **Foc follet**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1899
Data d'estrena: 07/03/1899
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Casino Andreuenc 27/05/1899
Comentaris:

Títol: **Fructidor**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1897
Data d'estrena: 20/11/1897
Lloc d'estrena: Casino Andreuenc
Altres funcions: Teatre de les Arts 14/01/1905
Comentaris:

Títol: **Gent de vidre**
Autor: Manuel Rovira i Serra
Data de publicació: 1901
Data d'estrena: 25/01/1901
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Ateneu Obrer del districte II 26/05/1907

Comentaris:

Títol: **Gent obrera**

Autor: Emili Graells i Castells

Data de publicació:

Data d'estrena: 14/07/1904

Lloc d'estrena: Centre Catalanista Nova Catalònia del Poble Sec

Altres funcions:

Comentaris: No localitzada

Títol: **Germinal**

Autor: Jacint Capella i Feliu

Data de publicació:

Data d'estrena: 31/01/1902

Lloc d'estrena: Teatre Romea

Altres funcions:

Comentaris: No localitzada

Títol: **Helena**

Autor: Francesc Figueras i Ribot, Ramon Salabert

Data de publicació:

Data d'estrena: 22/02/1901

Lloc d'estrena: Teatre Romea

Altres funcions:

Comentaris: Edició manuscrita, Institut del Teatre. El títol original que hi

figura és "Sang nova"

Títol: **Joventut**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1905
Data d'estrena: 08/11/1904
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Agrupació Íntima 25/10/1908; Casino El Progreso de Sant Andreu setembre 1909; Teatre de la Marina (La Barceloneta) 22/10/1909
Comentaris: L'obra, originalment en tres actes i titulada Els primers freds, va ser estrenada a L'Artística de Sant Andreu 01/01/1898 i posteriorment al Teatre Tívoli el 21/03/1901

Títol: **Justícia de la terra**
Autor: Pere Cavallé i Llagostera
Data de publicació: 1898
Data d'estrena: 17/07/1898
Lloc d'estrena: Societat El Alba de Reus
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Justícia humana**
Autor: Marçal Serra i Castells
Data de publicació: 1893
Data d'estrena: 06/08/1893

Lloc d'estrena: Círcol de la Unió Republicana de Sant Andreu
Altres funcions: Casino Provençalenc 10/09/1893; Casino Andreuenc
04/10/1896
Comentaris:

Títol: **La bagassa**
Autor: Joan Puig i Ferrer
Data de publicació:
Data d'estrena: 30/06/1906
Lloc d'estrena: Teatre Circ Barcelonès
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **La cançó nova**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació:
Data d'estrena: 25/01/1894
Lloc d'estrena: Teatre Granvia
Altres funcions:
Comentaris: Edició manuscrita, Biblioteca de Catalunya

Títol: **La colla d'en Pep Mata**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1908
Data d'estrena: 03/12/1907

Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Agrupació Íntima 14/02/1909
Comentaris:

Títol: **La fam**
Autor: Albert Bosch i López
Data de publicació:
Data d'estrena: 11/11/1906
Lloc d'estrena: Centre Moral d'Obrers de La Sagrera
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **La farsa**
Autor: Àngel Guimerà Jorge
Data de publicació: 1899
Data d'estrena: 31/01/1899
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **La festa del blat**
Autor: Àngel Guimerà Jorge
Data de publicació: 1896
Data d'estrena: 24/04/1896
Lloc d'estrena: Teatre Romea

Altres funcions:

Comentaris:

Títol: **La festa dels ocells**

Autor: Ignasi Iglésias Pujadas

Data de publicació: 1911

Data d'estrena: 28/01/1905

Lloc d'estrena: Teatre de les Arts

Altres funcions:

Comentaris:

Títol: **La gent de l'ordre**

Autor: Jacint Capella i Feliu

Data de publicació: 1901

Data d'estrena: 27/01/1901

Lloc d'estrena: Teatre Novetats

Altres funcions:

Comentaris:

Títol: **La igualtat de classes**

Autor: Joan Manubens Vidal

Data de publicació: 1897

Data d'estrena: 11/10/1896

Lloc d'estrena: Centre Moral de Barcelona

Altres funcions: Centre Moral de Barcelona 14/05/1899

Comentaris:

Títol: **La lletja**
Autor: Santiago Rusiñol Prats
Data de publicació: 1905
Data d'estrena: 14/03/1905
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **La mare eterna**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1902
Data d'estrena: 22/11/1900
Lloc d'estrena: Teatre Novetats
Altres funcions: Centre Popular Catalanista de Sant Andreu octubre 1909
Comentaris: Una primera prova d'estudi es va fer el 8 de setembre de 1900, al Teatre Prado Suburense de Sitges per l'agrupació L'Avançada

Títol: **La merienda fraternal**
Autor: Santiago Rusiñol Prats
Data de publicació: 1907 o posterior
Data d'estrena: 24/08/1907
Lloc d'estrena: Casino Ceretà de Puigcerdà

Altres funcions:

Comentaris:

Títol: **La rellogada**

Autor: Florenci Cornet i Colomer

Data de publicació:

Data d'estrena: 22/04/1909

Lloc d'estrena: Teatre Arnau

Altres funcions:

Comentaris: No localitzada. Una primera prova d'estudi es va fer al Centre Nacionalista Republicà de Gràcia en una data desconeguda

Títol: **La resclosa**

Autor: Ignasi Iglésias Pujadas

Data de publicació: 1900

Data d'estrena: 24/06/1899

Lloc d'estrena: Casino Andreuenc

Altres funcions: Prado Suburense de Sitges 25/07/1899; Teatre Romea 17/11/1899; Casino El Progreso 08/07/1900; Societat Sempre avant 25/07/1900; Casino Pujades 14/04/1901

Comentaris:

Títol: **La sang del poble**

Autor: Mario Segalàs Font

Data de publicació:

Data d'estrena: 04/05/1896
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Teatre Circ Barcelonès 23/05/1896
Comentaris: No localitzada

Títol: **La santa**
Autor: Martí Giol
Data de publicació: 1908
Data d'estrena: 06/11/1908
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Casino l'Aliança del Poble Nou 17/01/1909; Ateneu Catalanista de Gràcia 14/02/1909; Niu Guerrer 28/02/1909; Centre Autonomista Català 25/03/1909; Centre Català d'Horta i Santa Eulàlia 28/03/1909; Casino Andresense 21/11/1909
Comentaris: Una primera prova d'estudi es va fer al Centre Nacionalista Republicà de Gràcia el 19/01/1908

Títol: **La vellesa**
Autor: Joaquim Arasa Bel
Data de publicació:
Data d'estrena: 21/06/1908
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **La víctima expiatòria**

Autor: Emili Boix Serra

Data de publicació:

Data d'estrena: 10/02/1893

Lloc d'estrena: Centre Català de Sants

Altres funcions:

Comentaris: No localitzada

Títol: **L'alosa**

Autor: Ignasi Iglésias Pujadas

Data de publicació: 1913

Data d'estrena: 14/11/1899

Lloc d'estrena: Teatre Principal

Altres funcions:

Comentaris:

Títol: **L'àngel de fang**

Autor: Ignasi Iglésias Pujadas

Data de publicació:

Data d'estrena: 07/05/1892

Lloc d'estrena: Casino Andreuenc

Altres funcions: Teatre Granvia

Comentaris: Edició manuscrita, Institut del Teatre

Títol: **L'argolla**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació:
Data d'estrena: 07/04/1894
Lloc d'estrena: Teatre Granvia
Altres funcions:
Comentaris: Edició manuscrita, Biblioteca de Catalunya

Títol: **L'eixelebrat**
Autor: Josep Maria Jordà Lafont, Carles Costa
Data de publicació:
Data d'estrena: 29/01/1903
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **L'Eloi**
Autor: Àngel Guimerà Jorge
Data de publicació: 1906
Data d'estrena: 27/03/1906
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **L'enemic**
Autor: Josep Pous i Pagès
Data de publicació:
Data d'estrena: 23/10/1903
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Les escoles laiques**
Autor: Isidre Torrents Pons
Data de publicació: 1889
Data d'estrena:
Lloc d'estrena:
Altres funcions: Círcol Tradicionalista de Sant Martí 02/05/1897; Ateneu de Sant Lluís Gonzaga de Sant Martí 28/06/1908
Comentaris:

Títol: **Les garses**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1906
Data d'estrena: 25/11/1905
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Ateneu Marquès de la Mina 19/12/1906
Comentaris:

Títol: **Les petites oligarquies**
Autor: Joan Farré i Comes
Data de publicació: 1913
Data d'estrena: 1908
Lloc d'estrena: Joventut Catòlica de Sant Andreu desembre 1908
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **L'escala del crim**
Autor: Plàcid Vidal Rossic
Data de publicació: 1898
Data d'estrena: 16/10/1898
Lloc d'estrena: Societat El Alba de Reus
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **L'esclau del vici**
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1893
Data d'estrena: 23/09/1894
Lloc d'estrena: Ateneu Obrer de Sant Andreu
Altres funcions: Ateneu Marquès de la Mina maig 1896; Cerveseria La punxa de Sant Martí març de 1897; Centre Obrer Calassanci 22/07/1906
Comentaris:

Títol: L'escurçó
Autor: Ignasi Iglésias Pujadas
Data de publicació: 1894
Data d'estrena: 09/12/1893
Lloc d'estrena: Teatre Granvia
Altres funcions: Centre de contribuents de Sant Andreu 27/01/1894; Foment Martinenc 02/06/1895; Círcol de Propietaris de Gràcia 19/09/1897; Societat La Tranquil·litat de Gràcia 07/11/1897; Agrupació Íntima 25/10/1908
Comentaris:

Títol: L'hèroe
Autor: Santiago Rusiñol Prats
Data de publicació: 1903
Data d'estrena: 17/04/1903
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Ateneu Obrer del districte II 04/04/1908
Comentaris:

Títol: L'impenitent
Autor: Ramon Ramon i Vidales
Data de publicació: 1906
Data d'estrena: 04/05/1906
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:

Comentaris:

Títol: **Llibertat!**
Autor: Santiago Rusiñol Prats
Data de publicació: 1901
Data d'estrena: 10/10/1901
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Teatre Arnau 26/12/1909
Comentaris:

Títol: **Lluita de cacics**
Autor: Ramon Ramon i Vidales
Data de publicació: 1902
Data d'estrena: 22/10/1901
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Lluita social**
Autor: Ricard Forga Clarà, Josep Maria Castellet i Pont, Josep Alemany Borràs
Data de publicació: 1903
Data d'estrena: 03/12/1903
Lloc d'estrena: Teatre Principal de Gràcia
Altres funcions:

Comentaris:

Títol: **L'usurer**
Autor: Santiago Beleta Gassull
Data de publicació: 1900
Data d'estrena: 21/05/1899
Lloc d'estrena: Centre Reunió Familiar
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Maternitat**
Autor: Ferran Forga Lugares
Data de publicació:
Data d'estrena: 01/03/1909
Lloc d'estrena: Societat L'Heura
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Misèria**
Autor: Josep Casellas Miret
Data de publicació:
Data d'estrena: 02/03/1907
Lloc d'estrena: L'Artesà de Gràcia
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Model de justícia**
Autor: Lluís Ribé i Martorell
Data de publicació:
Data d'estrena: 21/10/1906
Lloc d'estrena: Patronat de l'Obrer de Sant Josep
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Problema social**
Autor: Josep Casellas Miret
Data de publicació:
Data d'estrena: 24/01/1909
Lloc d'estrena: La Filantròpica de Gràcia
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada. L'autor és el director del grup d'aficionats que estrena l'obra

Títol: **Progrés**
Autor: Miquel Serret i Serra
Data de publicació:
Data d'estrena: 23/03/1894
Lloc d'estrena: Centre Catòlic de Badalona
Altres funcions:
Comentaris: Centre Catòlic de Badalona

Títol: **Promesa d'amor**
Autor: Pere Cavallé i Llagostera
Data de publicació:
Data d'estrena: 16/10/1898
Lloc d'estrena: Societat El Alba de Reus
Altres funcions:
Comentaris: Societat El Alba de Reus

Títol: **Pura o ferit en la guerra**
Autor: Josep Miralles Salvà
Data de publicació:
Data d'estrena: 19/07/1896
Lloc d'estrena: Círcol Republicà Nacionalista de Sant Martí
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada

Títol: **Repatriat!**
Autor: Alfons Maseras Galtés
Data de publicació:
Data d'estrena: 17/01/1899
Lloc d'estrena: Cafè del Centre de Badalona
Altres funcions:
Comentaris: Edició manuscrita, Biblioteca de Catalunya

Títol: **Retorn (El repatriat)**
Autor: Manuel Rovira i Serra
Data de publicació: 1898
Data d'estrena: 30/12/1898
Lloc d'estrena: Teatre Romea
Altres funcions: Societat La Papallona 12/08/1899
Comentaris:

Títol: **Riu avall**
Autor: Manuel Rovira i Serra
Data de publicació: 1901
Data d'estrena: 20/04/1901
Lloc d'estrena: Teatre Novetats
Altres funcions: Centre Republicà Federal juny 1908; Centre Nacionalista Republicà de Gràcia gener 1908; La Internacional de Sant Martí 20/03/1909
Comentaris:

Títol: **Senyors de paper!**
Autor: Pompeu Gener Babot, Luis Ruiz Contreras
Data de publicació: 1902
Data d'estrena: 22/04/1892
Lloc d'estrena: Teatre Novetats
Altres funcions: Teatre Lope de Vega (Asiàtic) 02/11/1895; Societat La Serpentina 30/11/1895;

Comentaris: Es va reestrenar una nova versió de l'obra elaborada exclusivament per Pompeu Gener al Teatre Romea 14/12/1901. Aquesta és l'única versió hem pogut localitzar.

Títol: **Soldats de la vida**
Autor: Salvador Albert i Pey
Data de publicació: 1903 o posterior
Data d'estrena: 02/12/1903
Lloc d'estrena: Teatre Circ Espanyol
Altres funcions:
Comentaris: Representada per l'Agrupació d'Art Modern

Títol: **Tolerància**
Autor: Serapi Farré i Bacardí
Data de publicació: 1906
Data d'estrena: 15/04/1906
Lloc d'estrena: Círcol Manresà
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Un de tants**
Autor: Ramon Picó i Campamar
Data de publicació:
Data d'estrena: 30/08/1899
Lloc d'estrena: Círcol de la Dreta de l'Eixample

Altres funcions: Teatre Romea 1899
Comentaris: Edició manuscrita, Institut del Teatre

Títol: **Una bomba!**
Autor: Lluís Viladot Pera
Data de publicació: 1905
Data d'estrena: 23/10/1906
Lloc d'estrena: Círcol Catòlic de Gràcia
Altres funcions:
Comentaris:

Títol: **Vaga!**
Autor: Josep Roig i Raventós
Data de publicació: 1907
Data d'estrena: 25/07/1905
Lloc d'estrena: Foment Catòlic de Berga
Altres funcions: Acadèmia dels sants Just i Pastor 09/02/1908; Acadèmia dels sants Just i Pastor 02/05/1909; Acadèmia dels sants Just i Pastor 02/06/1909
Comentaris: Guanyadora del Certamen Literari del Foment Catòlic de Berga el 08/12/1904

Títol: **Víctima de la misèria**
Autor: Mario Segalàs Font
Data de publicació: 1895

Data d'estrena: 14/04/1895
Lloc d'estrena: Teatre Circ Barcelonès
Altres funcions: Societat La Serpentina 30/11/1895
Comentaris:

Títol: **Víctima del maçonisme**
Autor: Joaquim Albanell Vilas
Data de publicació: 1889
Data d'estrena: 24/08/1888
Lloc d'estrena: Centre Catòlic de Sants
Altres funcions: Conferències de Sant Lluís Gonzaga de Betlem 13/06/1897;
Lluïsos de Sant Pau maig 1898; Centre Angèlic d'Hostafrancs
02/10/1906
Comentaris: Premiada amb accèssit en el certamen del Centre de Catòlics
de La Bisbal el 1888

Títol: **Víctimes de l'alcoholisme**
Autor: Manuel Ribas i Cots
Data de publicació:
Data d'estrena: 03/06/1906
Lloc d'estrena: Acadèmia dels Sants Just i Pastor
Altres funcions:
Comentaris: No localitzada