

Una aproximació al teatre d'en Xesc Forteza

Carles CABRERA VILLALONGA

Universitat de les Illes Balears
ORCID ID: 0009-0002-9391-1577
carlescaberavillalonga@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Carles Cabrera (Palma, 1979) és llicenciat en Filologia Hispànica i Catalana i doctor en aquesta darrera amb una tesi sobre Baltasar Porcel publicada amb el títol de *Sol cap a la fosca* (PAM, 2018). Col·labora al «Cultura/s» de *La Vanguardia* i a la revista *Serra d'Or*. És autor del llibre *Alexandre Ballester: de professió, dramaturg* (Lleonard Muntaner).

Resum

Es compleixen vint-i-cinc anys de la mort de Francesc Forteza, conegut popularment a Mallorca com en Xesc Forteza o, simplement, en Xesc. Ell era el primer actor de la companyia que lluí el seu mateix nom i per a la qual molt sovint escrivia les obres que escenificaven. Els mesos que no actuava es dedicava a compondre la peça que s'estrenaria per Nadal, normalment, al Saló Rialto o al Teatre Principal de Palma. Fins ara, ningú havia gosat aproximar-se a la seva producció teatral, però ara, amb aquest estudi, hom compararà amb la primera lectura crítica de la seva producció i una aproximació al context en què es produí. L'abandó ràpid de la tragèdia i la dedicació a la comèdia, el retrat de les classes mitjanes acomodades amb un servei que pertany a la classe popular; les obres (auto)censurades i les més llibertàries i políticament incorrectes de la democràcia; capellans, lladres, policies, dones, homosexuals, monges o immigrants, els patrons que funcionen i es repeteixen, i les rialles del públic, que mai hi faltaren.

Paraules clau: Xesc Forteza, Margaluz, Joan Bibiloni, Mary Santpere, companyia Artis, companyia de teatre Xesc Forteza, *Majòrica*, comèdia mallorquina, teatre regional, teatre popular, teatre de consum, comèdies de costums

Carles CABRERA VILLALONGA

Una aproximació al teatre d'en Xesc Forteza

*A mon pare, que m'ensenyà a riure plegats
amb les facècies d'en Xesc*

A l'actor, autor i director de teatre Francesc Forteza Forteza (Palma, 1926-1999), a Mallorca popularment tothom el coneixia com *en Xesc Forteza* o, ras i curt, *en Xesc*, fins al punt que «el públic mallorquí identifica teatre amb *en Xesc Forteza*. Hi ha milers de persones que no han vist cap altra obra mai, i que són fidels, any rere any a les estrenes de l'actor» (Melià, 1992: 9). El 1991 hom li concedí el Siurell de Plata del diari *Última Hora*; l'any 1997 rebé el Premi Ramon Llull i, de 2003 ençà, un teatre municipal de Palma llueix el seu nom. Els deu volums amb les seves *Obres completes* (1999) s'editaren pòstumament a càrrec de la família. Arran del vint-i-cinquè aniversari del decés el 2024, en una bona iniciativa de l'Ajuntament de la seva ciutat natal, s'organitzà l'Any Commemoratiu Xesc Forteza amb la reestrena de la peça *Ca ses monges* (1986). Un cop traspassat, com sol passar normalment, el seu nom comença a esvair-se de les ments i, actualment, només ens en resta l'obra.

Una producció teatral, tanmateix, gens negligible, part important tant del seu bagatge com a actor i director com del nostre repertori. No obstant això, gairebé no se n'havia escrit mai ni un borrall, de manera que aquesta aportació constitueix, amb total seguretat, la primera aproximació acadèmica. A continuació, analitzarem els antecedents d'una nissaga familiar dedicada al teatre, la seva trajectòria com a actor (còmic), el pas per l'Artis i la creació de la companyia Xesc Forteza. Però, deixant de banda altres facetes i incursions que òbviament sortiran a rotlle, en Xesc és autor d'una part important dels textos que escenificà per a ambdues companyies. És, sobretot, en el que ens centrarem aquí: en la seva carrera com a dramaturg, els temes que hi tractà, els personatges que hi introduí o l'estil i el llenguatge que hi emprà. Ara, per ventura, el que caldria més urgentment seria endegar-ne un perfil biogràfic amb tots els ets i els uts que engruixís la col·lecció pública «Biografies de Mallorquins».

D'una nissaga d'actors (1926-1947)

En Xesc era net de Francesc Forteza Cortès, es Torner (Palma, 1861-1951), anomenat així perquè treballava de torner en una joieria del carrer dels Oms de Ciutat, a qui admirava molt. Fou famós a la darrera dècada del XIX i primera meitat del XX. Des del principi, s'incorporà a la flamant companyia Catinina-Estelrich (1927-1938), que ja no abandona i en què té un paper destacat com a actor i director.

Fill d'aquest, Francesc Forteza Messana (Palma, 1901-1978), hi entrà també el 1927 i hi exercí com a galant des del 1933 fins al 1938, en què es dissolgué perquè «en aquells moments s'identificava com a separatista qual·sevol intervenció en mallorquí en actes públics» (Estelrich, 1922-1925/1935-1938, inèdit, ap. Mas i Vives, 2003: 166). Hi excel·lí en papers dramàtics de comèdies mallorquines coetànies com *Es metge nou* (1930) i *L'amo en Sion* (1932) de Miquel Puigserver; *Mestre Lau es taconer* (1933) i *El tio de l'Havana* (1934) de Josep M. Tous i Maroto o *Un al·lot de barca* (1935) de Gabriel Cortès.

En Xesc, nebot seu, que a set anys ja havia pres part en una representació escolar dels *Pastorells*, a onze actua d'infant amb la companyia en *El tio de l'Havana* (Mesquida, 1999: 121). I a la joventut col·labora en muntatges al carrer de Sans de Palma del Cercle d'Obrers Catòlics (1877-1975), animat per son pare, que el presidia (Arrom, 1997: 104). Allà es formaren alguns actors joves com ell, el seu germà Joan (Palma, 1918-1995), Manuel Tubert (Palma, 1923-2007) o Maruja Alfaro (Barcelona, 1930-Palma, 2024).

Durant la guerra, participa de les funcions del Teatro Azul (1936-1938) i després s'incorpora a l'Agrupació de Teatre Regional (1947), perquè «quan alguns anys després ressuscitava el teatre mallorquí, era batejat —en castellà— amb un nom que li ha pesat damunt com una llosa: “Teatro regional”» (Llompарт, 1964: 214). És a dir, subaltern del veritable *teatro*, el *nacional* en espanyol, que menystenia el primer per província, dialectal, rural, xaró, poc modern, gens cosmopolita i sense valor(s). Una etiqueta aquesta que «va anar mancabant fins a desaparèixer a finals dels seixanta» (Serra, 1985: 6) de la mateixa manera que tampoc no havia existit mai en paral·lel cap poesia o narrativa *regionals*.

Ars gratia artis, en genitiu (1948-1967)

Al cap de poc, l'esmentada Agrupació esdevenia la (semi)professional Artis (1948-1969), que obtingué, després de la Segona Guerra Mundial, el permís per poder actuar en català. S'encarregarien de retre un homenatge a l'avi quan, a vuitanta-set anys, es retirava de l'escenari: hi tornaren a representar *Un al·lot de barca* i estrenaren *Hotel Cosmopolita* (1948) del mateix Cortès.

També hi debutà com a autor el nostre Francesc Forteza amb la tragicomèdia *Fi de trajecte* (1953) al Teatre Líric. El mateix curs n'havia assumit la direcció, però exigí de poder dirigir-hi la seva obra (Janer, 1975: 184; Arrom, 1997: 105). En Xesc deixà de ser el galant còmic i s'hi convertí en primer actor arran del fatídic accident que segà la vida de Joan Valls (Palma, 1904-1958),

«actor còmic de positius dots que havia contribuït en gran part al triomf de les obres» (Llompart, 1964: 216), mots semblantment extensibles al mateix Xesc, qui «n'heretà el lideratge fins que se n'independitzà» (Planas, 1999i: 5).

En català, a la postguerra, sols es permetia de conrear autors locals, mai estrangers, que sempre arribaven mediatitzats via castellà. Per descomptat, no es podia fer cap autor valencià ni del Principat si escrivia en català. Quant a estrangers, molt temps després, hi hauria l'experiment arriscat d'*Es metge per força* (1959) de Molière.

Forteza participà, esporàdicament, en col·laboracions especials amb produccions cinematogràfiques com *El verdugo* (1963) de Luis García Berlanga. El 1964 havien vingut a cercar-lo per fer cabaret el periodista Pau Llull i l'empresari Pepín Tous, que duia la sala de festes Tagomago. Viatja a diversos països europeus per presentar-hi un espectacle amb el grup musical Els Valldemossa i la cantant i ballarina Margalida Llobera, na Margaluz (Palma, 1940-2006).

A la mateixa època, se li oferí l'oportunitat de treballar al Paral·lel de Barcelona i compaginà durant un any les tasques de l'Artis amb la direcció de la companyia Colsada, que actuava al Teatre Espanyol de la Ciutat Comtal. Poc després, ostenta la direcció i les tasques de primer actor de la companyia d'Àlicia Tomàs, amb la qual s'inserí de ple en l'àmbit de la revista musical; però a Barcelona no hi roman gaire «perquè no li agradava l'ambient i un poc perquè enyorava Mallorca» (Mesquida, 1999: 123).

En Xesc, que feia vint anys que era part de l'Artis i dotze que la dirigia, dimitiria com a director el 1967 per incompatibilitats de la companyia amb les seves actuacions al *music-hall*. Volien que només dirigís. Paga la pena, en aquest sentit, reproduir les paraules de Cristina Valls quant a llur separació: «Hi havia una marea negra. Gelosies i bregues, un vertader foc colgat... La Companyia no s'avenia a les condicions que en Xesc proposava... En vaig tenir un disgust [...] Ja no treballarem més plegats amb en Xesc». (Janer, 1975: 229). Havien realitzat més de cent cinquanta muntatges en la nostra llengua que «impedir[en] que la societat illenca perdés la relació amb el teatre català en uns moments molt crítics» (Mas i Vives, 2003: 54).

La companyia de teatre Xesc Forteza (1967-1999)

El mateix any fundà una companyia professional amb el seu nom, na Margaluz com a primera actriu fent ja d'estrangera, i Joan Bibiloni (Palma, 1943) en el seu primer paper important (Caldentey, 1967: 11). El marit d'ella, l'esmentat Pau Llull, era el mànager i el relacions públiques de la flamant empresa. Farien teatre «en mallorquí» —no *regional*— bo i representant peces castellanés, estrangeres i, si esqueia, mallorquines. Així s'esdevé l'estrena esperada de *Ninette i un senyor de Mallorca* (1967), a partir de *Ninette y un señor de Murcia* (1964) de Miguel Mihura, de la qual se n'havia estrenat també la versió cinematogràfica; però li plogué alguna crítica desfavorable pels girs castellanitzats de la llengua, entre altres defectes (Thomàs, 1969: 16). Tanmateix, el bon resultat aconseguí l'encoratja a continuar traduint i adaptant castellans.

En canvi, sobta que, només en dues avinenteses, en Xesc s'atrevis amb peces d'altres dramaturgs mallorquins: *Por* (1977) d'Antoni Mus, que l'any anterior s'havia erigit amb el premi Ciutat de Palma – Bartomeu Ferrà de Teatre, i *Es marquès de sa Rebassa* (1990) de Pere Capellà, que, en realitat, reposava un muntatge en què Forteza ja havia actuat en l'estrena per l'Artis el 1953.

El Teatre Principal esdevé el seu hàbitat natural. Hi actua al llarg de tota la dècada dels seixanta. Altrament, empren el Rialto, reformat el 1975 com a teatre, on es traslladen aquell any arran d'una reforma al Principal i s'hi mantenen fins que el 1990 hi tornen un cop i, definitivament, a partir del 1994. En darrer lloc, destaquem la Sala Mozart de l'Auditori (inaugurat el 1969), que només usen durant la primera meitat dels setanta, o algunes estrenes puntuals a la Part Forana, també en aquest mateix lustre, a Manacor o Esporles (Companyia Xesc Forteza, 1997).

La temporada habitual s'encetava normalment amb un espectacle per devers Nadal amb aproximadament cent o dues-centes representacions (amb escriu, més que les de qualsevol altre grup teatral) durant dos mesos i mig o més. Després tres o quatre mesos més d'estiu, amb representacions gairebé diàries per les barriades i pobles de la resta de les Illes; però mai al continent perquè «sortir a la península encareix massa els pressupostos, has de pensar que són 22 persones i traslladar-les i mantenir-les a llocs com València o Barcelona és molt difícil» (Reus, 1990: 61).

Per mor de la censura, evita la política, el clero, el sexe i els militars (Mira Mira, 1997) bo i inclinant-se per la denúncia sempre molt *soft* de certs comportaments amb un to força burlesc. Se serveix del registre més col·loquial de l'idioma amb hispanismes i incorreccions a balquena, però alhora girs lingüístics força genuïns, tot rebutjant l'article literari i altres formes per antiteatral —n'hi haurà prou que revisem els títols. S'alinea amb els qui creuen que, per resultar versemblants, els actors han d'expressar-se com ho fa la *classe mitja acomodada* —per manllevar el títol d'un dels seus textos— de mitjana edat en amunt; el retrat-robot dels qui solien freqüentar el teatre, que cercaven de veure-s'hi reflectits per poder riure d'ells mateixos.

En Xesc reconeix al preàmbul del primer volum de les *Obres completes* (Forteza, 1999a: 3) que lingüísticament voldria haver servit també els estudiosos del futur. Potser es necessiten encara els cent anys que prescriu o fa massa poc d'aquests més de vint-i-sis anys que s'han escolat d'ençà del seu traspàs per valorar-ho justament... Sí que és cert que l'interès teatral i lingüístic —el sociològic, tal volta, també— són més elevats que el valor literari d'unes peces que tampoc no tenien unes pretensions excessives.

Obres escrites per en Xesc Forteza

La joventut amb l'Artis

Ell mateix trobà *Fi de trajecte* (1953) un fiasco i no reincidí a conrear el drama. A l'obra, Miquel és un jove «calavera» que engalipa les minyones, però sofreix un accident que el deixa impedit d'ambdues cames i ha de desplaçar-se amb crosses. Això el marceix i dona entrada a la tragèdia. La comèdia

s'escola a través dels personatges plans i secundaris, però el públic no reaccionà bé perquè l'exigia en primer pla i la desgràcia de Miquel no feia gràcia. És una tragicomèdia escrita segons les noves tendències nihilistes i existencialistes que no deixà ningú amb bon gust de boca. Suau indicava que «[e]ste trayecto de la vida, en el que toda la marcha es el vivir, no tiene nada de cristiano y muy poco de humano» (1953, ap. Janer, 1975: 183), de la mateixa manera que Bonet ja veia que «lo mejor de *Fi de trajecte* —mejor *Final de trajecte*— es lo que no agradará a la mayoría. Es decir, lo fatal de su desenlace» (1953: 7). En qualsevol cas, «[f]ou tota una lliçó per a l'autor que, a partir d'ara, controlarà molt més la seva audàcia» (Alomar, 2005: 177).

L'augment de les crítiques a la companyia, acusada de mercantilisme i de supeditar la feina al guany econòmic, venen arran de l'èxit de *Can Miquetes* (1956), estrenada ja al Principal i que inaugura una línia de comèdies vodevilesques que pràcticament ja no s'aturarà. El protagonista podia lluir-hi la seva capacitat histriònica, atès que la seva literatura dramàtica es veia força condicionada pels seus trets còmics. La crítica sociopolítica que hi pugui haver és subtilíssima perquè Nofre, el protagonista, és un contrabandista i, per mor de la censura, l'autor es veu obligat a presentar-nos-el com un personatge abjecte, «d'home, vaja d'això en té poc», assenyala l'acotació inicial (Forteza, 1999a: 69). En aquestes primeres obres, d'acord amb l'edat que tenia llavors, en Xesc hi actuava d'home jove.

La comèdia *Hem de casar sa nina* (1959), a qui mariden una vegada i una altra amb intercessió dels pares, com indica el títol, constituïa una farsa. Repeteix l'esquema de *Can Miquetes* amb *happy end* inclòs, però són temes sobre els quals hi ha passat força el temps per sobre. En Xesc estudia per oposicions a banca, però Pilar l'informa que el que val en aquesta Espanya, que no es pot esmentar que es refereixi a la de Franco, tot i ser evident, són els padrinatges.

Casau-vos i vos diran vós (1960) presenta un vodevil que no surt de l'acceptabilitat i el bon gust. Hi emmiralla la classe mitjana a la qual pretén de fer riure. A *Pobre..., però deshonrat* (1962), la trama sembla calcada a l'anterior. El món del *destape* amb les estrangeres comença molt tímidament amb el recent Pla d'Estabilització franquista. El turisme canviarà en pocs anys Mallorca. Si Joan aprèn idiomes, deixarà les al·lotes que el festegen i començarà a interactuar amb estrangeres, i ja s'ha decidit per una catalana que és tanguista d'un *night club*. Per primer cop surt la droga, que reemplaça el contraban de *Can Miquetes* i n'aprofita alguns circuits, però amb un rebuig social molt més rotund.

El 1966 s'estrenaria la darrera i més ambiciosa obra que Forteza escriví per a l'Artis: *El dimoni ja no fa por a ningú*. Fàustica, és influïda per *Las cinco advertencias de Satanás* (1935) d'Enrique Jardiel Poncela, amb el qual algun cop han comparat el nostre autor (Alomar, 2005: 203); però la crítica torna a ser molt vetlada, quasi burlesca, a fi de satisfer tothom.

La primera part se situa a l'infern amb Barrufet i un dimoni jove i boiet, Tanet (en Xesc); ara bé, el quadre no deixa de sorprendre en relació amb tota la producció anterior, amb marge nul per a la fantasia. I no es limita en aquest acte sinó que la presència de Tanet s'estén al llarg de tota la funció. Es

tornava a assumir un risc davant el públic, però mínim, sense emergir dels límits de la comèdia. Amb l'apertura dels seixanta, hom començava a deixar de creure en inferns i dimonis...

D'aire mefistofèlic, ara és la vella amiga qui fa de Faust i proposa un pacte al dimoni, però no serà a canvi de l'eterna joventut perquè la seva, comparada amb el present, fou avorrida. Li ven l'ànima a canvi de passar el poc que li resta en el cos d'una de vint. Al final, el jove dimoni es deixa seduir per l'encant del paradís mallorquí on «no podrà haver-hi mai cap sant» (Forteza, 1999b: 229) i amb un final feliç que reconnecta amb la seva parròquia.

Etapas de maduresa sense l'Artis

A la primera escenificació de *Trumfos oros* (1972) han passat alguns anys respecte de l'anterior. En Xesc comença a fer un paper de miranines, caracteritzat més vell del que li correspondria per edat. Hem parlat semblantment de na Margaluz o Bibiloni, però també és cert que hi incorporaria actors de l'Artis «qui no havien firmat la carta aquella de l'acomiadament» (Arrom, 1997: 107) com el citat Tubert, Joan Maria Melis (Santander, 1926-2018) o Francisca Bover (Palma, 1938 - Montuïri, 2025), que tornarà amb ells el 1978. En el mateix muntatge, s'hi afegeix també Maruja Alfaro qui, tanmateix, només hi col·labora un parell de cops.

I tot i ser de la mateixa quinta que Melis, a *Trumfos oros* aquest actuava de fill d'en Xesc, i Bibiloni de germà de Melis. Els escàndols del vell topen amb la moral conservadora i poden afectar l'empresa; però Ramon, el pare, al·lega que l'hotel és seu i no pensa deixar de veure l'amistança, història recurrent en diferents obres posteriors. Aquí comença a botar per la finestra de la cambra com farà a *Majòrica*, encara que la post de planxar que emprarà el 1981 sigui ara una escala. Està molt ben resolta l'habilitat de trenar dues converses alhora sense que uns i altres parlin del mateix —l'únic que ho sap tot és el públic, evidentment. El to de comicitat ha ascendit un punt, com si la companyia d'en Xesc estigués entrant en un segon període, el de maduresa.

Bon repòs i bon remei (1973) era el títol del quart monòleg de *Simfonia en negre* (1973) —els altres tres pertanyents a Aldo Nicolaj segons versió d'Adolfo Lozano Borroy i el mateix Xesc. El que fa l'autor, per tant, és incloure aquest darrer a les *Obres completes*. Sols surten na Margaluz i ell. És la història de dos vidus que es tornen a donar una oportunitat. L'escenari del cementeri és atípic, i el final, agosarat i irreverent.

A *Una de lladres i serenos* (1975), en Xesc es veu obligat a desitjar que tant de bo tots els segrests que es produïssin al món fossin també una farsa perquè, evidentment, sempre s'imbuïa de tot el que passava al voltant seu. Manuela ha tornat vella abans d'hora, però Joan, el protagonista, no s'hi sent gens en un món que, a mitjan setanta, començava a modernitzar-se. Joan té certa continuïtat amb Ramon, el vell verd de *Trumfos oros* i, de fet, respon a l'arquetip del personatge femeller que identifiquem amb en Xesc perquè el motlle li funciona i el reproduïx una vegada i una altra —d'aquí que Fuster Lareu el trobi «conservador» (Forteza, 1999d: 6). Joan fingeix que l'han segrestat i dirigeix tota l'operació del rescat per poder cobrar els diners que la

seva dona garrepa reté. La conversa telefònica entre l'esposa i el segrestat arriba al paroxisme de la hilaritat.

Fermat i ben fermat (1976) no s'ha estrenat mai. No fou possible per mor de la censura. Només se'n feu una lectura dramatitzada el curs passat amb motiu de l'Any Xesc Forteza. Al·ludia, amb el títol, a la frase més famosa de la Transició. La mort del pare de Joan s'assembla massa sospitosament a la de Franco perquè hom no acabés lligant caps. Amb en Xesc pel mig, allò no podia acabar convertit en una befa; en certa manera, hi passava comptes amb un règim que havia temut molt, havia romàs empresonat i tot (Mira Mira, 1997) i hi havia al darrere molta autocensura amagada que òbviament ja no descobrirem mai.

El personatge es rumia d'anar a viure a l'estranger en una democràcia plena «però en fer quatre “xistes” i dir “no me vull ficar en res”, ja ho te[ns] tot arreglat» (Forteza, 1999d: 229). Es plasma la mort de Franco a l'escenari entès com el «pare» que havia estat perquè pràcticament de sempre l'havien conegut. Militars i capellans cerquen d'imposar llur poder com una perpetuació de les picabaralles de les distintes famílies franquistes. En Xesc havia acabat triomfant en aquell Estat i un poc també havia de témer el canvi polític: el seu teatre ara, per ventura, es veia obligat a virar... És una farsa. Salvant les distàncies amb el que feu Alexandre Ballester amb el mite d'Albopàs, aquí Espanya és Rolderà S. A., una empresa. Pel desenllaç, sembla que amb qui estava més dolgut l'autor era amb l'Església, perquè diu que no li interessava gens la política, però sí que bromejava de la moral i això, que molestava els capellans, ben segur que li havia ocasionat problemes.

Els anys de la Transició

En *Es viatge del «tio» capellà* (1976), amb música de Toni Morlà, se'ns presenta la primera comèdia «un poc musical». La família organitza un creuer per a l'oncle sacerdot que desembocarà en quelcom que no podria haver-se esdevingut durant el franquisme: el fet de penjar els hàbits perquè torna amb una amistançada italiana, cosa que la seva cunyada Pepa —la dona illenca sempre més conservadora que l'home, com Manuela a l'obra anterior, sens dubte a causa de l'educació rebuda— no pot consentir. Però a part d'això el seu teatre no avança encara ni quant a *destape* —no es tractava tampoc d'incomodar aquelles mateixes senyores mallorquines conservadores que seien entre el públic— ni en temes polítics —a fi de no trepitjar ulls de poll a ningú. En Xesc ocupa el paper del mossèn protagonista, de vocació religiosa prou feble, perquè sa mare l'havia ingressat al seminari a deu anys.

La música de *Téntol...! És una guerra femella* (1978) torna a pertànyer a Morlà (Morlà, 2001: 91). Incloïa per primer cop al repartiment la carismàtica actriu catalana Mary Santpere (Barcelona, 1917-1992), mare de tres personatges femenins: na Margaluz, F. Bover i Elionor Valleriola. Les dones no tenen poc espai protagonista a les peces d'en Xesc, però si «S'home és el rei», com canta l'havanera de Morlà (perquè no desapareix encara del tot la música), era més aviat pel context patriarcal del moment. Marta i Arnau són joves i potser han crescut amb altres costums que els pares o les germanes grans d'ella. L'enfrontament està servit amb els dos exèrcits de la «guerra

femella» amb Marta, que s'enfronta a sa mare i a l'home, Arnau, fent trontollar tot el sistema i fent riure, perquè la vella Remeis també era còmica ja per al públic mallorquí amb un masclisme massa passat de rosca. Paper bastant subaltern d'en Xesc aquí si no fos que fa de Joan, que claudica davant la muller i adopta un rol que a la segona part li atorga cert protagonisme. És obvi que amb pancartes, manifestacions i revolucions en Xesc s'ha amarat de tanta reivindicació democràtica, sexual, territorial, estatutària, etc., i sobretot d'independència de la dona incipient en aquells anys de Transició.

Remeis aviat posa la seva submissió al servei de Marta; canvia de bàndol perquè això acaba essent un conflicte entre mascles i femelles. Per als grups, es manlleven termes polítics d'època com *immobilistes*, *reformistes* o *revolucionaris*, i hom aprofita reivindicacions com la demanda d'anticonceptius o mots com *moviment*, *ruptura*, *esmena*, *exigència* o «consenso» [sic]. La postura masculina representa l'immobilisme del búnquer i elles, l'avançada, encara que després es giri la truita —impossible doncs identificar-ne cap dels dos amb el franquisme— amb lemes com «Homes al *paredón*» o «Prou de dictadura mascle». La podem lligar amb *Fermat i ben fermat*, si bé el context constitucional del 1978 no és exactament el de l'any 1976. És una paròdia de la Democràcia tot just encetada.

En Xesc ens proposa el 1979 una trilogia de «comèdia amb mala llet». Els títols són *Separar-se està de moda*, *Hem guanyat ses eleccions, i ara què?*, i *Què en feim des vell?* La primera és una comèdia en què ell i Alfaro feien de grans i l'obra tenia la fórmula habitual dels tres matrimonis. Els altres quatre actors són Bover, Bibiloni, Melis i M. Llobera. Les dones tornen a ser més conservadores. En el paper de l'estrangera recurrent, la mateixa Margaluz, que aviat esdevindrà la folklòrica de *Majòrica*.

A *Separar-se està de moda*, el matrimoni vell esmentat es troba al bufet d'un advocat dos homes joves que hi han acudit per separar-se de les respectives parelles aprofitant la nova conjuntura política. Volen anar-se'n a viure amb estrangeres. S'encavalquen a l'escenari les dues generacions del públic: la dels més grans units per a tota la vida i el reguitzell de divorcis, sobretot dels més joves, que també hi assistien o que sovint els espectadors tenien per fills —però vist de l'escenari estant, feia gràcia.

A *Hem guanyat ses eleccions, i ara què?*, surten els noms del partit a què pertany cada un dels sis personatges, els mateixos que a les altres dues perquè es representaven plegades. Les formacions són el PSOE, UCD, PCE, Coalició Democràtica (AP) i els independents. Els comunistes amb la bandera catalana, els socialistes, la mallorquina i CD, l'espanyola. També és l'època de les primeres dones polítiques des de la República. El batle empra l'anàfora de Suárez de «vos he de prometre i vos promet», i el president ja apareix retratat com a autoritat amb Franco, el rei o el papa. El tanoca del batle, Jordi, milita amb els independents perquè és en Xesc i no convenia que l'identifiquessin amb cap sigla. El centre i dreta s'ho maneguen perquè tot continuï igual, però el batle embogeix per allò que el poder corromp i esdevé una espècie de dictador a l'estil del Woody Allen de *Bananas* (1971).

Quant a la darrera, *Què en feim des vell?*, a en Xesc cada dia el caracteritzen més iaio perquè, sens dubte, la fórmula reeixia. Representa el paper de

vidu verd que es fa el xaruc, però, en realitat, no ho és tant: toca les cuixes a la jornalera, fuma d'amagat, menja a bastament... És una comèdia amb tanta mala llet com les anteriors —la segona és la més satírica. Surt el tema de l'ensenyament de la llengua a l'escola, que aleshores s'implantava tímidament i ja apareixia a l'anterior. Al mig, tota la polèmica lingüística de mallorquí versus català d'en Pep Gonella; surt Serra,¹ home docte que ensenya a parlar bé el mallorquí —sempre anomena així l'idioma perquè és la manera corrent i tradicional de referir-s'hi a l'illa—, però, en realitat, corregeix tant barbarismes com mots que estan ben dits (per exemple, *pròxim* per *proper*) o per paraules que sonen de vegades massa principatines com *doncs* o *nosaltres*.

La primera versió de *Majòrica* data del 1981. Llavors, els dos matrimonis els constituïen respectivament Forteza i Alfaro un, i Bover i Bibiloni l'altre, amb na Margaluz de veïna. L'any 1987, arran del decés de l'empresari Francesc Pigrau, es produeix novament la incorporació de la vídua, Mary Santpere, a un muntatge de la companyia per mirar d'animar-la. És l'obra més emblemàtica d'en Xesc, la més representada (mínim quatre-cents dos cops) i divulgada d'ençà de la projecció a TV3 d'aquesta segona versió. Aquí és on es demostra la importància de la vis còmica d'en Xesc, per ventura, perquè almenys tots els mallorquins en retenim sobretot la visió televisiva.

Vivien en habitatges de protecció oficial (d'aquí llurs mides i la proximitat entre ells) d'una barriada humil, quan normalment les seves obres retrataven més aviat la classe burgesa. Montse és catalana (Santpere), Seferino, un murcià que xampurreja mallorquí (Bibiloni) i Rosarito és una andalusa que no el parla, però l'entén, perquè ha treballat al Molino de Barcelona (Margaluz) com Montse. Sidoru (Forteza) és un desocupat de llarga durada que no es veu amb forces per treballar, però sí per fer-ne de les seves, o Sefe, que es declara en vaga; la filla d'aquest darrer es prostitueix i el fill de Sidoru, tancat per tràfic de drogues, surt de presidi aquella setmana. És curiós: Sefe no demana la baixa perquè no malparlin, car no és d'aquí, i Sidoru li reconeix que és cert, però que ja no és com abans perquè ara els *forasters* (la manera tradicional i despectiva de tractar els qui parlaven castellà a Mallorca) són majoria. Rosarito ha adquirit picardia i obliga Manitas a fingir-se mut perquè artísticament els ret més. Però, és clar, armen renou mentre assagen llur xou i el conflicte està servit. És potser l'obra més grotesca i esperpèntica d'en Xesc, puix és lamentable la situació del matrimoni protagonista, els quals han de pagar a la parella de veïns que es prostitueixen a canvi de diners de tan magra com la ballen.

Gent d'abans des Moviment (1981) torna als mateixos tòpics. Comença en Xesc, el protagonista, a l'escenari amb una amant i després ens explica que és allà perquè a casa seva ja no comptava per ningú, com a *Una de lladres i sereños*. Esteve, que sembla no haver trencat mai cap plat, introdueix una crítica molt tènue a un règim que no li deixava fer res. Com a l'obra esmentada, ella és la que té calés i torna a ser més conservadora. Els canvis generacionals histriònics feien passar una bona estona a un públic que sabia que deia la veritat, però que tot era facècia al capdavant. Senzilla i sense la rodonesa d'altres drames, cosa que hom li retreu i ho atribueix al bon succés de *Majòrica*.

1. Joan Bibiloni comentava que podria tractar-se d'una paròdia de Josep Maria Llompart.

En Xesc en «Democràcia»

Xesc Story (1982) és el fruit de més de quinze anys de dedicació als *music-halls*: de fet, el subtítol és *Una revista de sis reials*. Torna a la música ara amb Cosme Adrover. Sembla una obra diferent de les anteriors. L'entorn sens dubte ho és. En Xesc ha deixat la família típica del públic i passa a la que té més a prop, la companyia d'actors que fa anys que l'agombola. A la segona part, emperò, redunda en els mateixos tòpics: Maria tindrà un fill perquè, tot i prendre precaucions, ha fallat el sistema. El personatge de l'afemellat era inèdit a la seva dramaturgia anterior perquè ni per fer riure el podia tocar. Després entra una altra al·lota amb el mateix problema que la primera, i el protagonista està obligat a casar-s'hi abans que se li noti l'estat de gravidesa. La tercera, igual. Tots es volen casar perquè una mare fadrina llavors encara era mal vista. En qualsevol cas, l'escenari tropical cubà, la Torre del Oro o Nova York ens posen davant uns decorats inaudits —més propis dels viatges que feia amb la companyia en acabar la temporada—, cars i difícils de traslladar a escena. Pareix que en Xesc, emperò, feia estona que tenia la pretensió d'escenificar-la.

Pocavergonyes S.A. (1983) no defuig el món en què vivim de robatoris, desfalcs i cops d'estat com el que s'havia produït a l'Estat espanyol dos anys abans, ja esmentat a la peça anterior. És una comèdia amb recança de quan els illencs encara podíem deixar la clau al pany. Tant en aquesta obra com a l'anterior comencen a aparèixer estrangers o *forasters* que ni entenen el mallorquí; però si a *Majòrica* hi havia muts que parlaven, aquí hi pot haver qui només fingeixi que no xerri català i que s'ho creguin perquè aleshores era un col·lectiu ja existent. L'argument pot recordar un poc *Siau benvingut* (1966) d'Alexandre Ballester, però se n'allunya aviat perquè els rodamons i els senyors mai no es topaven mentre que aquí conviuen. Macià torna a retreure al nacionalcatolicisme haver hagut d'anar a Perpinyà a veure pornografia o a Biarritz al casino. La dona catòlica és ja gairebé un tòpic i l'obra acaba amb l'acudit habitual dels polítics lladres que també es començava a emprar.

Un matalàs per a un gramòfon (1983), com les dues anteriors, ja és del temps que els socialistes han assolit el poder. Algunes jornaleres han residit a l'Alemanya del mur i tenen temps de descansar de la feina i tot. El servei i els fills ja actuen d'una altra manera amb els diners, que, una d'elles, Maria, encara sabia com guardar. El tòpic de l'*indiano* que torna enriquit d'Amèrica, de llarga tradició a la literatura catalana, no havia aparegut mai. Una comèdia d'embolics molt ben travada.

Dimoni, món i carn comença el 3005 aC, cosa gens habitual en en Xesc. I irromp amb l'autor que interpel·la el públic, com havia fet a *Gent d'abans des moviment* o farà a *Catxin dena quin estiu*, i els promet que els tornarà els quartos si ho desitgen. Són quatre històries: la primera remet als caver-nícoles. S'ha qualificat en Xesc de masclista i és ver que no és políticament correcte llegir avui el lligam que fa de la dona amb el dimoni per allò de la serp i el Paradís. En Xesc ens aclareix que no ha pogut determinar com es xerrava aleshores, però els monosíl·labs s'entenen per context, els mots-clau o paraules més llargues són com les nostres (*guapa, dona, fred, foc, bo-bo...*) i a part hi juga l'actuació i la mímica, és clar. Per la resta, emperò, el seu teatre no muda gens.

La segona s'escau a l'Edat Mitjana i en mallorquí, tot i que sigui un anacronisme perquè es trasllada amb anterioritat a la conquesta del rei En Jaume i, al mateix temps, ja és terra catòlica. Pixedis, Casilda o Timoteu són noms que tocaven fer gràcia. És un teatre pitarresc en la línia de *La venganza de Don Mendo* (1918) de Muñoz Seca o l'esmentat *Marquès de sa Rabassa* sense arribar, tanmateix, a la profunditat d'aquestes peces.

El drama romàntic del 1885 acaba en un duel per amor perquè el tema sempre és aquest, baldament canviïn les dates. I la darrera, cent anys després, perquè l'obra s'estrenà cap al final del 1984. La dona torna a ser freda al llit i el marit li ho retreu. Ella abraça el feminisme mentre ell ara és més conservador. Aquí la dona sempre és culpable, com passava al duel del XIX (ella és qui dispara), i el final de la quarta història tampoc no és políticament correcta.

Ca ses monges també és un pèl diferent. Hi surten més personatges del que és habitual. Els lladres es pensen haver entrat al banc per un túnel, però realment acaben dins un convent. En Xesc pareix tornar al món de la rapinya d'*Una de lladres i serenos*, sempre amb propòsit de burla. És una obra que devia fer anys que volia representar i que duia ficada entre cella i cella, però de tan irreverent hauria estat impossible abans. Cada cop s'obri més el Xesc «democràtic» que alhora és el més políticament incorrecte, com dèiem suara.

La darrera etapa

A *Quin trutger* (1988), veiem que en Xesc es va tornant padrí, però no s'hi resigna. Entra una nova generació en escena: la dels fills que se separen tot d'una i que fan servir una altra mena de llenguatge de què el seu teatre també s'amara. Fins i tot, entre els personatges de Marta i Mateu, els problemes al matrimoni venen perquè ell és deu anys més gran que ella. En Xesc suca de valent en aquests conflictes generacionals de l'època que, duts a l'extrem, feien riure ferm: els fills volen romandre a cals pares, però els impedeixen de continuar, ara que poden, amb la seva vida.

Jubilat ve de jubileu (1989) és un *flash-forward* en el sentit que en Xesc es dibuixa com un vell decrepit sense ser-ho encara. No és, com dèiem, el primer cop que ho fa. Donya Dora, na Margaluz —estranyament en Xesc es fica en política— representa una persona del PP (que al principi d'aquell any havia deixat d'anomenar-se AP) i surt acompanyada d'un tinent coronel que s'expressa en castellà al principi, però que girarà al català aviat perquè el teatre és convenció. En Xesc sembla que no perdoni el franquisme i ara Ventura aclareix que, si ell va disparar al front amb els nacionals, va ser forçat i no com Gervasi, que s'hi alistà per voluntat pròpia. Torna a ser calcada a l'obra anterior perquè aquí són els joves qui senten que el vell Ventura, després de canviar al jubileu, els expulsa de casa seva.

A *Puja aquí, voràs Portopí!* (1991) els divorcis ja eren tan a l'ordre del dia que els estranys eren els feliçment casats. La dona s'ha empoderat de tal manera que Aina ha decidit que se separa de Pere, de 60 anys (en Xesc), per anar-se'n amb Nico, l'hipocorístic del qual delata que és un home molt més jove, de 35, i ella, de 50. Ell és arquitecte i s'ha enriquit rere el món

de la construcció que aleshores empenyia fort. Sembla que s'inverteix el paper de l'anterior i aquí és ella i no ell qui necessita moviment. Nico treballa per a Pere, que no l'acomia perquè no el denunciï per despatxar-lo impropediment.

Ella demana a Pere de quedar-se amb la meitat de tot i és quan ell li etziba, fent la botifarra, la famosa dita mallorquina de «puja aquí i veuràs Portopí!» referit a una zona costanera i elevada de Palma. Però l'advocat aconsella comportar-se i evitar histerismes perquè ella té dret a demanar el que exigeix i convé evitar el judici. S'han trobat amb aquesta moda que dèiem, com si el més normal fos la separació. Per Rafel, l'advocat, sempre sol ser perquè en tenen un altre i això és fruit de la repressió patida. És estrany perquè el primer quadre és poc còmic (el segon ja canvia, cosa que passa també en altres peces) tot i tenir alguns gags i amenaces avui dia difícilment reproduïbles, paradoxalment situats a la darrera etapa d'en Xesc.

I vostè, què hi fa aquí? (1993) és un vodevil. Tota la corbata de l'escenari ha de semblar un voladís de teules per possibilitar-hi una fugida. Això de deixar a algú un apartament per fer les seves coses ja ho vèiem a *Majòrica*, però ara ho repeteix amb una *classe mitja(na) acomodada* més identificada amb el públic majoritari que assistia al seu teatre. L'acotació indica que les tres dones han de ser madures de més de quaranta-cinc anys, però maques. Tota la història del personatge homosexual de Tomeu tampoc no és presentable avui dia, però tornava a donar entrada a la dramaturgia d'en Xesc d'una realitat que existia i que, com a mínim, ja podia ser considerada per fer riure igual que, després, ha desaparegut pràcticament del tot perquè ja no fa gràcia.

A *S'ha acabat es bròquil* (1994), la crítica a la TV també esdevé una constant. Els qui havien cuidat els fills, ara els tocava guardar els pares, que és un poc d'allò que es queixa Elisenda (na Margaluz). Ella començarà a fer feina i ell s'haurà d'ocupar de la meitat de les tasques de la casa. Aquell feminisme incipient topava amb un masclisme atàvic, però en Xesc li proposa treballar ella i portar ell la casa. Un dels problemes és com els altres homes —o algunes dones— ho encaixarien burlant-se'n o tractant-lo de menys home per degradar-s'hi perquè socialment encara estava mal vist.

A *Classe mitja acomodada* (1995), la família protagonista és propietària d'un hotel. L'avi, en Xesc, torna a posar a col·lació la Guerra, però el fill, Joan Bibiloni, treu tot un seguit de fets d'època i el pare li acaba esmentant casos de corrupció coetanis que no han tingut res a veure amb ell, com el túnel de Sóller o el cas Brokerval —i la dona, irònica, que seria un luxe anar a la presó perquè tots els polítics importants hi han acabat. En Xesc ocupa ja la tercera generació, i continua essent el vell verd ja de per riure; Bibiloni i na Margaluz se situen a la segona (la dels fills), i apareixen actors joves com Joan Monse o Marga López a la dels nets que han tornat grans i, entre la primera i tercera, tiraran el carro endavant. La lliçó moral dels jais és que ha estat aquest tren de vida de la modernitat el que ha perdut els fills.

Balearicus 96 recupera setze anys després els personatges de *Majòrica 81*. N'és la continuació. La filla de Sefe i Aina, personatge latent a la primera, ara hi apareix, i també el de Sidoró i Montse, que finalment ix de la presó. L'única novetat és que Sidoró té un germà bala perduda que ha mort, però

que ha deixat quatre calés. Tots hi corren al darrere. Montse apareix molt tard aquí, acompanyada de la seva parella argentina, i representada de nou, evidentment, per Alfaro, perquè el seu home havia mort el 1995 i en Xesc torna a repetir l'operació que havia seguit amb Santpere (Nova Televisió, 2025).

A *Catxin dena quin estiu* (1997) els protagonistes tornen a pertànyer a la *classe mitja(na) acomodada* de peces com *Puja aquí, voràs Portopí!* És com si tanqués en cercle la producció aquell Xesc que havia començat amb una tragèdia, perquè això parteix d'una història verídica i d'un fet tràgic com és el naixement d'una criatura la mare de la qual mor en el part. El pare, que n'és l'amant, se n'ha de fer càrrec. Però ell ara hi sap donar el punt còmic necessari perquè encarrili amb tota la resta, cosa que potser no sabé lligar a la primeria amb *Fi de trajecte*.

A tall de conclusió

Val a dir que, sense el «mestre de cerimònies» que era en Xesc, la companyia que en lluí el nom intentarà continuar el camí, però duraren poc. Es dissolgueren definitivament el 2005. Per a la direcció, per primer cop, havien hagut de cercar algú diferent —car en Xesc pocs cops s'havia sotmès a les ordres d'altri— i hi incorporaren Mateu Grau (Santa Maria del Camí, 1961). Hi continuaren els actors Bover, Bibiloni i Melis i s'hi anaren incorporant Lina Terrassa, Maria Reus, Aina Segura, Mercè Marrero, Joan Carles Bestard o Maria Magdalena Aguiló. Representaren només tres obres noves: *En tornar es cinquanta* (1999), a partir de *The Prisoner of Second Avenue* (1971) de Neil Simon, que havia traduït Catalina Forteza (Palma, 1965), filla d'en Xesc, i que adaptà Joan Bibiloni; *Coses que passen* (2000), sobre textos d'Anton Txékhov, Karl Valentin i Michael Frayn, traduïts i adaptats per C. Forteza i M. Grau, i *Millor per s'octubre* (2002), novament adaptada per Bibiloni i la filla d'en Xesc, de *Mejor en octubre* (1997) de Santiago Moncada, ara sota la direcció de Paco Monleón.

Tornant al nostre autor, creiem que paga la pena reproduir les paraules de Guillem Frontera sobre en Xesc al llibre-entrevista que li dedicà Pere Antoni Pons:

[En Xesc Forteza v]a ser famós per unes comèdies de costums molt mallorquinarres, que se'n diu.

Sí, jo crec que ell no es feia justícia a si mateix. També és vera que, quan feia una obra un poc més ambiciosa, per exemple una adaptació de Mihura, *Niní* [sic] y *un señor de Mallorca*, que li costava un esforç brutal, a més havia de pagar drets d'autor i sí, tenia èxit, però no es podia comparar amb els èxits increïbles que tenia amb les obres que escrivia, produïa, dirigia i interpretava ell, un èxit del qual ell s'ho quedava tot perquè ho feia tot. Quan feia un Molière o cosa per la televisió, hi perdia doblers (2017: 201).

Frontera endevina la tecla que trobà el nostre autor. En Xesc veié imprescindible virar la mena de teatre que feia l'Artis i intentà d'oferir quelcom diferent amb *Fi de trajecte* o amb les set funcions a què arribà *Es metge per*

força (1959, adaptació de Martí Mayol de *Le médecin malgré lui* de Molière), en què destacaria ell en el paper d'Argan. O quan, anys a venir, interpreta el paper protagonista a *L'avar* (1987) del mateix Molière, muntada en una producció del Centre Dramàtic de les Illes Balears i la companyia Anselm Turmeda sota la direcció de Pere Noguera. I a *La gran il·lusió* (1988), d'Eduardo De Filippo, sota les ordres d'Hermann Bonnín amb el Centre Dramàtic de Catalunya, amb la qual romangué en cartellera més de cent dies al Romea. Les crítiques, com de costum, redundaven en el seu dot magnífic com a actor (Pons, 2017: 201; Benach, 1988: 68).

Frontera, qui havia adaptat *L'avar*, aclareix que «en Xesc Forteza va fer un avar fabulós. Per la meua primera adaptació per la tele, *L'hostal de la bolla*, de Miquel dels Sants Oliver, vaig donar el seu nom perquè fes un paper. Era la primera vegada que en Xesc Forteza participava en un dramàtic de TVE» (2017: 200). Era l'any 1978 i ho dirigia Sergi Schaaf. Forteza també participa a *Son Puiggròs* (1979), escrit també per Frontera i amb realització de Lluís Maria Güell, i *L'any sabàtic* (1989), de Lluís Josep Comeron també amb guió de Frontera. Tots tres directors restaren impressionats, segons el novel·lista, amb les possibilitats que oferia en Xesc com a actor; però aquesta és la part en la qual ell perdia calés, mentre no feia brollar la deu d'ingressos del teatre.

Sabem que combinà al llarg de tota la seva vida muntatges propis o d'altri. Recordem que amb vint-i-nou anys havia començat a escriure i estrenar una obra seva, però en moltes més avinenteses, evidentment, actuava en obres d'altres dramaturgs coetanis com Pere Capellà, Joan Mas, Martí Mayol, etc., perquè encara no tenia la paella pel mànec per decidir els textos que representava.

Aquesta alternança continuarà amb la companyia Xesc Forteza que, no obstant això, i potser per distanciar-se del teatre *regional*, només en un parell de cops s'arrisca amb altres dramaturgs mallorquins i mai amb ningú de la resta dels Països Catalans —al màxim a què arriba és a una traducció de Joan Oliver de *Visquem un somni* (1970), de Sacha Guitry. En canvi, traduïdes per ell o per altri, i amb els títols mínimament canviats, després d'adaptar *Ninette*, muntaria altres castellans com Juan José Alonso Millán, *El alma se serena*, adaptat el mateix curs de l'estrena a Madrid com *Na Catalina de plaça* (1969); després tornà a Mihura amb *La decente* (1970), convertida en *Som una dona decent* (1970); vingué la suara esmentada *Visquem un sòmit* (1971); continua amb *Usted puede ser un asesino* (1958) d'Alfonso Paso, *Mort, qui t'ha mort?* (1971); *Vaja una nit* (1972) a partir de *Solo una noche* (1967) d'Ángel Monteagudo; *Sopar per dos* (1970), amb el mateix títol, d'Aldo de Benedetti (1972, reposada el 1979 com *Ella, es disputat i s'altre*) i *Cita de amor* (1962) com *S'hora de ses cites* (1974); *Armonia in nero* (1965), d'Aldo Nicolaj, com *Símfonia en negre*; *Une nuit chez vous... Madame !* (1947) de Jean de Létraz, com *Un vespre a ca seva, senyora* (1974); *My Fat Friend* (1972), de Charles Laurence, *Na Vi(c)ky sa grassa* (1975); *No Sex Please, We're British* (1971), d'Alistair Foot i Anthony Marriott, *Prou de sexe, som de dretes* (1977); *L'Orchestre* (1962), de Jean Anouilh, esdevé *Orquestrina de senyoretetes* (1980); *Els consensos d'en Nofre* (1985), basat en *Strike Happy* (1960), de Duncan Greenwood, i *Me n'afluix per no triar* (1998), que en castellà era *Agnus Dei*, de Ferran (o

Fernando) Soto, amb què tornava molt temps després als espanyols. Normalment, devia estirar d'ells quan no se sentia inspirat per escriure res o trobava que aquell text podia connectar millor amb la seva parròquia, però encara n'havia de cedir els drets d'autor.

En Xesc s'endugué el públic de la companyia Artis i la reemplaçà mentre aquesta intentava virar amb les direccions de Gabriel Janer Manila —que n'abandonaria el mateix 1967 la direcció arran dels fiascos de *Dos nins de 70 anys* (1964) i *Sa paret de sa vergonya* (1967)— i Antoni Mus, que també presentà la dimissió dos anys després havent dirigit el 1968 tant *Siau benvingut* d'Alexandre Ballester com *L'inspector*, de Gógol, en versió lliure de Baltasar Porcel. Al cap de poc, i després de la direcció accidental d'Enric Torres, l'Artis desapareixia definitivament. Només feia dos anys que n'havia partit en Xesc.

Convé no oblidar la procedència *xueta* de molts dels membres destacats de l'escena mallorquina en general com els actors ciutadans Francesc Fuster (1886-1974), els germans Catina Valls (1906-1999), Cristina (1901-1982) i Joan, els membres de la família Forteza (l'avi, son pare, l'oncle, el germà i ell) o Catalina Valls (1920-2010). L'ur presència a la literatura de les Illes l'atestem de llarg de la Renaixença ençà: Marian Aguiló, Tomàs Aguiló, Tomàs Forteza, Ramon Picó i Campamar, Gabriel Cortès, Miquel Forteza Pinya, Jaume Pomar... Per als actors —com també per als escriptors—, el teatre esdevenia un camí per superar la pròpia problemàtica personal i social tot gaudint de prestigi i reconeixement en un moment que el gènere tenia encara una forta influència.

Un altre fet a tenir en compte és el rebuig que generà el teatre regional, *regional* —pronunciat en castellà— o, burlescament, fins i tot *requional* —que, significativament, substituïa la «comèdia mallorquina» d'abans de la Guerra— contraposat al veritable teatre castellà, que menyspreava el primer per «esquifit, casolà i poca cosa» (Llompart, 1964: 214). No agrada als autors que se'n van o estrenen fora durant l'època de l'anomenada «fuga de cervells» (Llorenç Villalonga, Blai Bonet, Baltasar Porcel, Alexandre Ballester, Xesc Barceló, Guillem d'Efak, Jaume Vidal Alcover...). Tampoc als intel·lectuals o crítics teatrals d'època com Antoni Serra (el més dur) i Antoni Maria Thomàs d'*Última Hora*, Joan Bonet del *Baleares*, Bartomeu Suau (el més prudent) de *Diario de Mallorca*, que són els tres mitjans més importants: alguns cercaven una línia més catalanista i engatjada políticament (Serra, Thomàs) mentre que d'altres com Bonet són antitèticament «franquistes ben reconeguts» (Alomar, 2004: 33), però que tots plegats collen aquesta mena de teatre.

En canvi, els títols són atractius i populars des de *Na Catalina de plaça*, «entendido solo por ser un elemento más de influencia publicitaria» (Thomàs, 1969: 16) amb la cançó tradicional inclosa i tot dins la peça. Unes frases fetes nostrades a les quals retorna amb el subtítol de *Majòrica, D'oca a oca i tir perquè me toca*, i curiosament també a les darreres peces, com la susdita *Puja aquí, voràs Portopí!* o *S'ha acabat es bròquil*. Per ell, *Catxin dena quin estiu*, podria haver-se anomenat també *Mal d'altri rialles són*, i encara dugué a escena *Me n'afluix per no triar*, que obligaria un Xesc ja malalt a apartar-se

de l'escenari per prescripció mèdica i familiar: moriria gairebé al peu del canó, com és habitual dins la professió.

Acluca l'ull a la classe més alta que seria la de *Puja aquí, voràs Portopí!* o *Classe mitja acomodada* i s'adreça des d'aquesta, i totes les que hi ha enmig, fins a la més popular, molt sovint representada pel servei o en els protagonistes de *Majòrica* o *Ca ses monges*. Igualment, per connectar més amb el públic, l'acció sempre transcorre a Palma, diferentment del que solia succeir al teatre regional, que tendia a la representació d'escenaris rurals, perquè ell no volgué fer mai «un teatre regional d'aquests de paneret i sobrassada, no sé què és, som palmèsà, jo, som ciutadà» (Arrom, 1997: 107) i amb un elenc actoral també íntegrament de Palma.

De dones, perquè el seu teatre les complaïa tant com als homes, en surten evidentment moltíssimes de mallorquines, però també de peninsulars (catalanes, andaluses) o estrangeres (franceses, italianes, sueques) de les que degué freqüentar per Tagomago o en els viatges a l'estranger. Les d'aquí, castes, decents i conservadores, i les de fora, llicencioses, libidinoses, però lliures alhora de la moral catòlica que constrenyia les illenques.

Se l'ha comparat amb Diabéticas Aceleradas, el grup musical Ossifar, el cantant Tomeu Peña i els actors Rossy de Palma o Agustín «El Casta», però també amb Lina Morgan o Paco Martínez Soria. N'han dit el Molière mallorquí, el Joan Capri mallorquí o el Charlot mallorquí del segle xx. Un home, en qualsevol cas, que ja mereixia amb escreix aquesta primera aproximació acadèmica.



Referències bibliogràfiques

- ALOMAR, Maria Magdalena. «Introducció». A: CAPELLÀ, Pere. *Obres completes* (2 vols.). Palma: Editorial Moll, 2004, p. 7-118.
- ALOMAR, Maria Magdalena. *El teatre a Palma entre 1955 i 1970*. Palma: Documenta Balear, 2005.
- ARROM, Joan. «Xesc Forteza. "Jo vaig néixer actor"». A: *Anuari teatral 1996*. Palma: Consell de Mallorca: Gremi d'Editors de les Illes Balears, 1997, p. 104-109.
- BENACH, Joan-Anton. «La gran desilusión». *La Vanguardia* (10 abril 1988), p. 68.
- BONET, Joan. «*Fi de trajecte*, el estreno de ayer». *Baleares* (11 novembre 1953), p. 7.
- CALDENTEY. «Juan Bibiloni: "El teatro mallorquín precisaba una renovación a fondo"». *Baleares* (8 setembre 1967), p. 11.
- COMPANYIA XESC FORTEZA. *30 anys, 1967-1997*. Binissalem: Di7 Comunicació i Màrqueting, 1997.
- DIPUTACIÓ DE BARCELONA. INSTITUT DEL TEATRE. *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes* [en línia] (Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona), <<https://linq.com/mtRyY>> [Consulta: 28 desembre 2024].
- FORTEZA, Xesc. *Obres completes: 1953-1998* (10 vols.). Palma: Xeremies, S. L., 1999.
- FUSTER LAREU, Juan. «Xesc, notario mayor de Mallorca». A: FORTEZA, Xesc. *Obres completes: 1953-1998*. Vol. 4. Palma: Xeremies, S. L., 1999, p. 5-6.

- JANER MANILA, Gabriel. *Implicació social i humana del teatre. Biografia apassionada de Cristina Valls*. Barcelona: Editorial Dopesa, 1975.
- LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*. Palma: Editorial Moll, 1964.
- MAS I VIVES, Joan (dir.). *Diccionari del Teatre a les Illes Balears* (2 vols.). Palma/ Barcelona: Lleonard Muntaner/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- MELIÀ, Josep. «Xesc, què fas per aquí?». A: FORTEZA, Xesc. *I vostè, què hi fa aquí?* Inca: Gráficas Garcia, 1992, p. 9-10.
- MESQUIDA, Toni. «Xesc Forteza i Catina Valls ("in memoriam")». A: ARROM, Joan (coord.). *Anuari teatral Mallorca 1999*. Palma: Consell de Mallorca: Gremi d'Editors de les Illes Balears, 2000, p. 121-123.
- MIRA MIRA PRODUCTORA, S. L. *Xesc, una vida pel teatre* [Documentari]. IB3, 1997. <<https://ib3alacarta.com/play/tv/documentals/eXUVT-24>> [Consulta: 22 maig 2024].
- MORLÀ, Toni. *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Palma: Clayton's Books, 2001.
- NADAL, Antoni. *Estudis sobre el teatre català del segle xx*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.
- NOVA TELEVISIÓ. *Maruja Alfaro, la gran dama*. Documentari. IB3, 2025. <<https://totib3.org/play/tv/marujaalfarolagrandama>> [Consulta: 28 octubre 2025].
- PONS, Pere Antoni. *Guillem Frontera. Paisatge canviant amb figura inquieta*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor, 2017.
- PLANAS I SANMARTÍ, Jacint. «Semblança». A: FORTEZA, Xesc. *Obres completes: 1953-1998*. Vol. 9. Palma: Xeremies, S. L., 1999, p. 5-6.
- REUS, Jaume. «Xesc Forteza, sobretot, actor». València: *El Temps* (8 gener 1990), p. 60-61.
- SERRA, Antoni. «Pròleg». A: CAPELLÀ, Llorenç. *El pasdoble*. Barcelona: Llibres del Mall: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1985, p. 5-13.
- THOMÀS, Antoni Maria. «Penosa visió». *Última Hora* (6 desembre 1969), p. 16.