

# ESTUDIOS ESCENICOS

Cuadernos  
del Instituto  
del Teatro

14

*Joan Puig i Ferrater:*

Texto completo de «Un home genial»  
y Epistolario inédito.

*Colaboraciones:*

Hannah E. Bergman.

Dr. Horst Hina.

Xavier Fàbregas.

Josep M.<sup>a</sup> Benet i Jornet.

Guillem-Jordi Graells.



**ESTUDIOS  
ESCENICOS**



Diseño general y portadas,  
José Mallofré Noya.

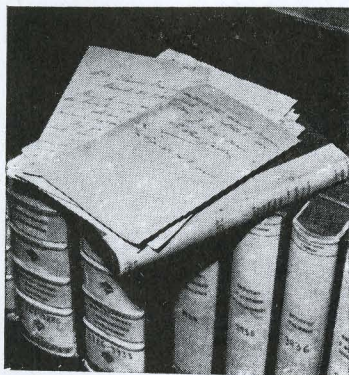
Imprenta-Escuela  
de la Casa P. de Caridad  
Montalegre, 5  
Barcelona

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

# ESTUDIOS

# ESCENICOS

## Cuadernos de investigación teatral



# 14

Dirección  
**Xavier Fàbregas**



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA



# **INSTITUTO DEL TEATRO**

**Escuela Superior de Artes Dramáticas  
Biblioteca y Museo**

*Director:* HERMANN BONNÍN

*Subdirector:* FREDERIC RODA

*Secretario general:* ANDREU VALLVÉ VENTOSA

Elisabets, 12 (Casa Misericordia).  
Conde del Asalto, 3 (Palacio Güell). Barcelona, 1.

## Profesorado

### DRAMÀTICAS :

Arrizabalaga Amaroto, Josep M.<sup>a</sup>  
Berceviczy Dessewffy, Ladislao de.  
Boadella Oncins, Albert.  
Bonnín Llinàs, Hermann.  
Carbonell Carbonell, Artur.  
Coscolla Ferrer, Rosario.  
Chic Ollés, Antonio.  
Fàbregas Surroca, Xavier.  
Galmés Melis, Montserrat.  
Maleras Colomé, Anna.  
Mallofré Noya, Josep.  
Marquès Damaret, Josep.  
Montàñez Moliner, Josep.  
Nello Germán, Francesc.  
Olsina Pejoán, Bartolomé.  
Puigserver Plana, Fabià.  
Roda Pérez, Frederic.  
Sierra Hernández, Catalina.  
Soldevila Escandón, Carlota.  
Vallvé Cordoní, Joan-Andreu.  
Vallvé Ventosa, Andreu.

\* \* \*

Baixas Arias, Joan.  
Espinàs Masip Josep M.<sup>a</sup>  
Matas Pericé, Josep M.<sup>a</sup>  
Miralles Grancha, Alberto.  
Muñoz Espinalt, Carles.  
Negre Rigol, Pere.  
Perelló Gilberga, Jordi.  
Pericot Canaleta, Yago.  
Sanchis Sinisterra, Josep.  
Velat Abella, Alberto.  
Vidal Alcover, Jaume.

### DANZA :

Alcoverro Villanueva, Pamela.  
Contreras Verdiales, Rosario.  
Falcó Cubells, Mercedes.  
Guinjoan Anguera, M.<sup>a</sup> Dolores.  
Magriñà Sanromà, Joan.  
Pujol Gibanel, Concepción.  
Pujol Gibanel, Luisa.  
Rusca Vallvé, Maria.

\* \* \*

Puig Claramunt, Alfons.  
Rovira Alberó, Alfons.

# SUMARIO



## Panorama

- I** HANNAH E. BERGMAN. *Los entremeses post-cervantinos de la Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro de Barcelona* . . . . . 12
- Dr. HORST HINA. *Société et langage dans le théâtre de salon. À la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol* . . . . . 19

## Crónica

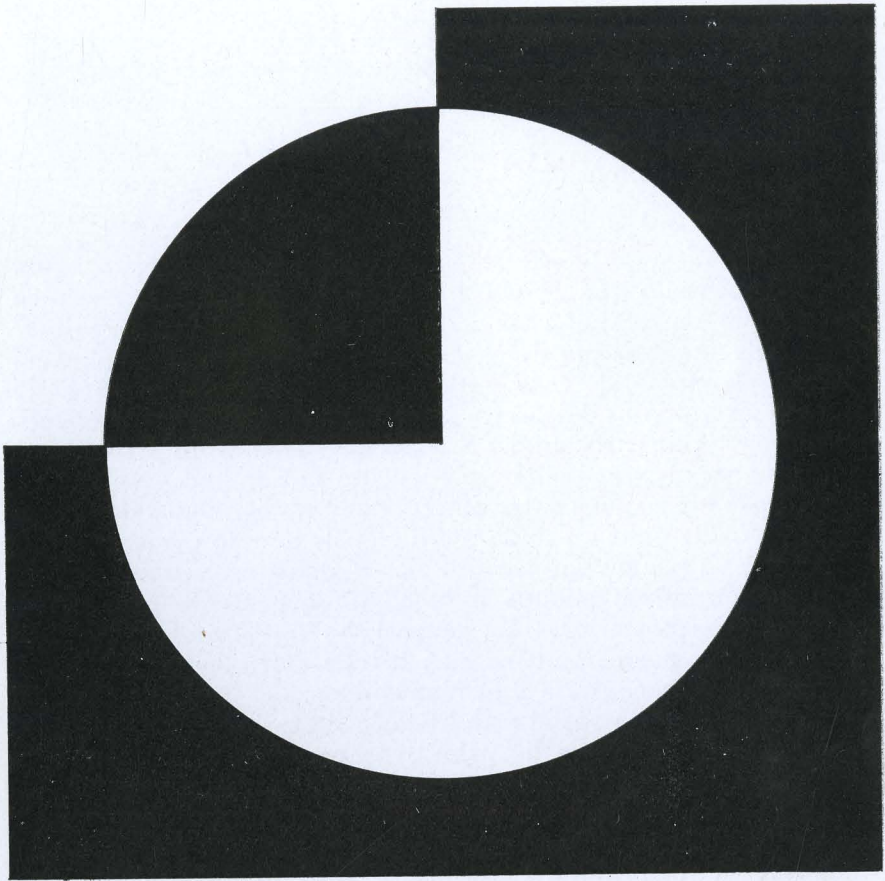
- 2** XAVIER FÀBREGAS. *Joan Puig i Ferrer i la crisi del teatre català (1913-1917)* . . . . . 44
- JOSEP MARIA BENET I JORNET. *Divagació informativa sobre Joan Puig i Ferrer i la seva obra. Amb especial atenció a «El pelegrí apassionat»*. . . . . 63
- GUILLEM-JORDI GRAELLS. *Notes per a un estudi de «La dama enamorada»* . . . . . 71

## Textos

- 3** JOAN PUIG I FERRETER. *Correspondència inèdita* . . . . . 82
- JOAN PUIG I FERRETER. *Un home genial. (Farsa en un acte. Inèdita)* . . . . . 87

**PANORAMA**

**1**





## **Los entremeses postcervantinos de la Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro de Barcelona**

Por HANNAH E. BERGMAN

Con la reciente adquisición de la colección teatral, formada por el lamentado don Arturo Sedó, el Museo del Arte Escénico ha entrado en posesión de un tesoro bibliográfico de primer orden que ilumina múltiples aspectos del teatro español. Uno de sus componentes más valiosos, la riquísima colección de entremeses antiguos, hará más fácil adelantar en el conocimiento de una modalidad dramática castiza que apenas en los últimos diez años empieza a recibir la atención que merece. No me refiero, desde luego, a los entremeses de Cervantes, cuyo valor nadie ignora y nadie pone en duda. Pero en este género como en otros Cervantes va por un camino que pocos siguen, y aunque a veces le plagian motivos sueltos o hasta un argumento entero, los entremesistas posteriores, en general, hallan otras fórmulas. El teatro menor postcervantino nos brinda fértil campo para estudios de la escenografía y el histrionismo del Siglo de Oro, así como de la historia social y la historia literaria. Popular y culto a la vez, puede valerse de primitivos recursos cómicos que todavía hoy, muy ligeramente modificados, hacen reír al público-masa en circo, variedades y televisión y al mismo tiempo lucir un estilo literario nada despreciable. Las mejores piezas, redactadas en un verso fluido y gracioso y salpicadas de chistes ingeniosos se acercan a los procedimientos de la comedia clásica en estructura, personajes e intención satírica. Todas, en mayor o menor grado, dejan vislumbrar aspectos de la vida cotidiana de entonces por entre los pasos fantásticos o grotescamente exagerados de la acción principal. Las que se refieren directamente al teatro mismo (presentación de compañía, escenas de ensayo, etc.) proporcionan datos concretos sobre el arte dramático y sus intérpretes. Algunas llevan acotaciones que nos informan sobre las posibilidades físicas de los teatros. Ciertos impresos todavía conservan curiosas indicaciones musicales o coreográficas, aunque esto no es muy frecuente. Desde un punto de vista más general conviene recordar que el entremés sigue floreciendo en la segunda mitad del siglo XVII, cuando la comedia ya se halla en decadencia.

Si esta mina ha sido tan poco explotada hasta ahora es porque la gran masa de tales piezas no existe todavía en ediciones modernas. El investigador que quiera conocer esta importante faceta del arte escénico español está obligado a manejar las colecciones antiguas, y las del siglo XVII son de tal rareza que pocas bibliotecas poseen más de media docena. Ahora se han añadido al núcleo que ya poseía el Museo del Arte Escénico más de cuarenta tomos de colecciones de entremeses publicadas entre 1640 y 1742, treinta tomos facticios de ediciones sueitas impresas en su mayoría en el siglo XVIII, y cinco tomos de manuscritos. Esta colección ya no es inferior en número de títulos al de la Biblioteca Nacional, y aunque le faltan algunas publicaciones notables, también tiene varias que no se hallan en Madrid. Será de aquí en adelante, por lo tanto, base indispensable de operaciones para quien se interese en esta materia.

Entre los tesoros privativos de la biblioteca del Museo del Arte Escénico hay que conceder el puesto de honor a *Ramillete gracioso compuesto de entremeses famosos, y bailes entremesados* por diferentes ingenios (Valencia, Sylvestre Esparsa, 1643). El interés de *Ramillete gracioso* — ejemplar único — no es puramente bibliográfico. Es una de las primeras antologías de entremeses, pero su contenido no ha sido apenas tenido en cuenta por los especialistas en el teatro menor. Aunque el ejemplar actualmente en esta biblioteca perteneció en un tiempo a don Aureliano Fernández-Guerra, cuyo *ex libris* lleva, y más tarde a don Emilio Cotarelo,<sup>1</sup> no debió de llegar a posesión del primero hasta después de formar el gran inventario de entremeses impreso en el *Catálogo* de La Barrera, ni a manos del segundo a tiempo de incorporarse a la Introducción y los dos tomos de su inconclusa *Colección de entremeses, loas, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII* (NBAE, t. XVII, XVIII). Sobre ser tan raro el libro, son también rarísimos la mayor parte de sus 26 entremeses, no hallándose en otra edición, ni antigua ni moderna. Los autores mejor representados son Luis [Quiñones] de Benavente y Jacinto Alonso Maluenda; los dos juntos abarcan más de la mitad de las piezas. Las restantes se distribuyen entre media docena de autores que, salvo don Antonio Solís, son hoy poco conocidos. A mí, naturalmente, me interesan en particular las obras atribuidas a Benavente,

1. Cotarelo hizo una breve descripción del volumen en *Papyrus*, núm. 1 (1936), 11-13 (publicación póstuma). J. MONTANER, *La colección teatral de don Arturo Sedó* (Barcelona, 1951), da cuenta detallada del contenido citando interlocutores y primeros y últimos versos.



entre las cuales hay tres nunca reimpresas que me parecen de indudable autenticidad: *El barbero*, *Los vocablos* y *Don Satisfecho*.<sup>2</sup> También me interesa mucho la atribución a este poeta de *La jácara*, entremés impreso el mismo año (*Entremeses nuevos de diversos autores, para honesta recreación*, Alcalá, Francisco Roper), a nombre de Calderón y, sin otra autoridad, siempre tenido por suyo.<sup>3</sup> Bien que las atribuciones de *Ramillete gracioso* no aciertan siempre (da *El murmurador*, seguramente de Benavente, por obra de Solís), tampoco es infalible *Entremeses nuevos*: al achacar a Benavente *El toreador* provocó la ira del verdadero autor don Francisco Bernardo de Quirós.<sup>4</sup> *Ramillete gracioso* ahija a Benavente, además, *El botero* y *El marqués de Fuenlabrada*, atribuciones que me resultan menos convincentes, aunque no del todo imposibles, y *La socarrona*, ya reimpresa entre las suyas. Algunas piezas de otros autores no carecen de interés, pero alargaría excesivamente esta nota reseñarlas aquí.

Por el mismo motivo no me detendré en los ejemplares únicos o rarísimos de colecciones publicadas en la segunda mitad del siglo, sino que pasaré a un volumen que bajo el rótulo de «tomo desconocido» alberga otros impresos más antiguos. Lujosamente encuadernado en piel azul claro, del reducido formato típico de las ediciones de entremeses, ostenta en el lomo la sencilla indicación: *Entremeses. Tomo desconocido. Fragmentos*. Figuran en el tomo cinco obritas completas, alternadas con algunas hojas en blanco que separan los diversos fragmentos.

Primer fragmento (5 hojas):

*Entremes de la plazuela de Santa Cruz.*

Segundo fragmento (15 hojas):

[Entremes] *del Ñarro* (incompleto).

*Entremes de la podrida.*

*Entremes del amolador.*

*Entremes de los valientes.*

Tercer fragmento (4 hojas):

*Entremes de los esdruxulos, para palacio.*

2. Discutidas más detenidamente en un trabajo de próxima publicación.

3. En un manuscrito antiguo ahora en el Museo del Arte Escénico se lee claramente el título: *Entremes famoso de benabente de los jaques y segunda parte de la jácara*. No me explico lo de «segunda parte»; la pieza es la misma publicada en *Ramillete* y en *Entremeses nuevos*, y cuya anónima primera edición citaré en seguida.

4. Tampoco son aceptables sus atribuciones de *Don Gaiferos* a Benavente y de *El muerto* y *El médico* a Quevedo.



Todos van aquí anónimos. Si el «tomo desconocido» se ha resistido a la identificación hasta ahora, será quizá porque en verdad no se trata de fragmentos de un libro incompleto, sino de un volumen facticio, compuesto de retazos de diversa procedencia.

*La plazuela de Santa Cruz*, de don Pedro Calderón, hace una pintura animadísima del mercado que se celebraba al lado de la antigua Cárcel de Corte. Esta graciosa pieza puede leerse en varias ediciones modernas, pero la única antigua que conozco es la que se inserta en una colección intitulada *Rasgos del ocio en diferentes bayles, entremeses, y loas, de diversos avtores* (Madrid, Joseph Fernandez de Buendia, 1661). Al cotejar el fragmento con el ejemplar de *Rasgos del ocio* que posee la misma biblioteca se observa que no sólo el texto es exactamente el mismo, sino que también coinciden la paginación (175-184) y las signaturas a pie de página (M, M<sub>2</sub>, M<sub>3</sub>, M<sub>1</sub>). Hasta la errata que da el número 156 a la página 176 consta en ambos impresos. Es inevitable la conclusión que el fragmento no representa una reimpresión desconocida de *La plazuela de Santa Cruz*, sino un nuevo ejemplar de la edición príncipe.

No me es posible ofrecer tanto detalle sobre el tercer fragmento. El escribir en esdrújulos era una gimnasia intelectual muy apreciada en la segunda mitad del siglo XVII; se hallan bailes o entremeses en esdrújulos (no suelen llevar título más preciso) en media docena de colecciones de teatro menor. Entre los poetas que se dedicaban a esta frivolidad se cuentan Francisco Monteser, Vicente Suárez de Deza, Juan Bautista Diamante y Francisco de la Calle. En estas piezas todo es rebuscado, hasta los nombres de los interlocutores: Hipólito, Lázaro, Juana y Brígida, en la pieza del «tomo desconocido». En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una edición suelta, sin año ni lugar, de este mismo entremés (signatura T. 16.284).

El más interesante de todos es el segundo fragmento, y no solamente por ser el más largo. *El Ñarro* (aquí no hay más que la última página) es otra versión del entremés que con el título de *La jácara* (o *Las jácaras*) se publicó en *Ramillite gracioso* y en *Entremeses nuevos*, atribuido respectivamente a Benavente y Calderón; en esta su primera edición aparece anónimo. Tiene por asunto la burla hecha a una joven que cantaba incansablemente *jácaras*, o sea romances que celebraban las fechorías de famosos criminales. Para curarla de esa manía le hacen creer que la vienen a visitar el Ñarro y otros jaques. *La podrida*, atribuido en *Ramillite gracioso* a don Juan de Ludeña, no es



apenas más que un inventario de temas satíricos frecuentes en el teatro menor: los calvos, los teñidos, los casados, las doncellas, el empleo de postizos para suplir lo que había negado la naturaleza, etc. El entremés de Benavente (según *Entremeses nuevos*), *El amolador*, escenifica una burla muy sencilla. *Los valientes* es un cuadro de rufianes localizado en Valencia: la Méndez dicta una carta a su novio encarcelado, mientras otros rufianes y marcas conversan, riñan y bailan la zarabanda.

Las piezas y su orden, la foliación (págs. 81-110) y las signaturas (F-F<sub>1</sub>, G-G<sub>3</sub>, omitiendo por errata la signatura G<sub>4</sub>, que correspondería a la página 103), son precisamente las mismas que se ven en una colección de entremeses ni siquiera mencionada ni en las bibliografías de entremeses (La Barrera, Cotarelo) ni en las bibliografías generales.<sup>5</sup> Existe de ella un ejemplar completo, salvo la portada, en la Biblioteca Nacional de Lisboa (signatura Res. 757). A juzgar por la aprobación — obra de Luis Vélez de Guevara — y por los demás preliminares, título y portada originales, rezarían más o menos así: *Donaires del gusto, repartidos en diez y siete entremeses y siete loas, de varios autores, recogidos por Felipe de Soto, Procurador desta Villa de Madrid y de la Audiencia Arçobispal. Con licencia. En Madrid, año de 1642. A costa de Iuan de Baldes, mercader de libros*. El tomito habrá salido hacia fines del mismo año, ya que la tasa lleva fecha de 25 de octubre de 1642. Es, por lo tanto, la segunda en antigüedad de todas las colecciones de entremeses de varios autores hoy conocidas, anterior a *Ramillete* (aprobación 25 de agosto de 1643) y a *Entremeses nuevos* (Alcalá, sin preliminares).<sup>6</sup> Incluye dos entremeses desconocidos de don Pedro Calderón y algunos otros que nunca se reimprimieron.

*Donaires del gusto* tiene cuatro piezas en común con *Ramillete gracioso* y dos con *Entremeses nuevos*. El número y tipo de variantes revelados por el cotejo de estos textos me convence de que el procurador Felipe de Soto debía de manejar originales distintos que sus colegas en Alcalá y en Valencia. El texto de *La jácara* es prácticamente igual en las tres ediciones, hasta el final, donde *Ramillete* añade unas seguidillas que no figuran en las otras dos. En cambio las diferencias son muy

5. La cita mi amigo don Eugenio ASENSIO, en *Itinerario del entremés* (Madrid, 1965), pág. 132.

6. La primera es otro *Entremeses nuevos de diversos autores* (Zaragoza, Pedro Linaja y Lamarca, 1640). Posee ejemplar el Museo del Arte Escénico. A pesar de la semejanza de título no se relaciona con el libro publicado en Alcalá, como no tiene que ver el *Ramillete* de 1643 con otros *Ramilletes* posteriores.

grandes para *El botero* (titulado *El cuero* en *Donaires*, y mejor que en *Ramillete* y *El vigote* (en *Ramillete*, *Los vocablos*, y muy superior). Sin embargo, los casos que he examinado no pueden tenerse por refundiciones sucesivas; ilustran, nada más, que los colectores debían de adquirir sus originales, no a los poetas, sino a cómicos o a «memorillas», y que además de introducir algunas correcciones de cosecha propia, los debían de acortar (y quizás alargar) para caber en el número de páginas a su disposición.

El Museo del Arte Escénico posee una colección de teatro menor tan exhaustiva que por cierto no necesita hacer alarde de este fragmento — por desgracia tan breve — de *Donaires del gusto* para acreditarse de depositario de ediciones valiosas. He querido llamar la atención sobre él sólo por tratarse de una verdadera curiosidad bibliográfica. Afortunadamente, la condición fragmentaria del ejemplar es excepción y no regla en esta biblioteca.

LEHMAN COLLEGE

City University of New York, 1970.



## **Société et langage dans le théâtre de salon**

**A la découverte de l'oeuvre dramatique  
de Miquel de Palol**

Depuis la théorie émise avec éclat par Victor Hugo sur le mélange des genres traditionnels de la tragédie et de la comédie, le théâtre de salon a pris un développement jusque la imprévisible. Comme forme dramatique intime, il a paru convenir à l'expression de la sensibilité moderne, à la description des situations conflictuelles de l'individu aux prises avec la société dans laquelle il vit. Ainsi, la production d'oeuvres de ce genre, vers la fin du dixneuvième siècle et jusqu'à nos jours, alla-t-elle croissant et, avec une intensité égale, dans toutes les littératures occidentales. Pour le critique d'aujourd'hui, cette riche production est loin d'avoir dit son dernier mot ; ce genre de théâtre, historiquement situé à mi-chemin entre le théâtre traditionnel et la création dramatique moderne, est, dans ses réussites comme dans ses échecs, susceptible de nous éclairer sur les conditions mêmes de l'art dramatique. Cet intérêt se pose déjà sur le plan sociologique puisque ce théâtre nous confronte avec une certaine image de la société dont elle devient l'auto-conscience. D'une façon plus générale, nous pouvons y étudier les rapports entre théâtre et société et les possibilités et limites de la mise en question de la société sous une forme artistique. Mais la discussion peut aussi s'engager sous l'aspect littéraire dans le sens le plus étroit : dans le procès de transformation d'une réalité sociologique en langage, sur le devenir-langage de l'oeuvre. L'oeuvre comme langage, les rapports entre le fait dramatique et le phénomène linguistique, voilà le centre de la préoccupation de la critique moderne. Le théâtre de salon qui, loin d'être langage pur, se mêle étrangement à une réalité sociale concrète, peut nous donner une idée de la difficulté de définir l'aspect littéraire pur d'une oeuvre et de la multiplicité des rapports entre oeuvre littéraire et vie réelle.

Dans la littérature catalane, nous voyons bien le reflet d'une tendance générale vers ce genre de théâtre, avec une riche production d'oeuvres qui nous donnent une image des aspirations européennes de cette jeune littérature à peine arrivée à sa propre conscience. Cette production est certainement encore mal connue



dans son ensemble et surtout sous l'angle du rapport original et caractéristique des oeuvres catalanes, comparé à la problématique générale de la littérature européenne contemporaine. Pourtant, une discussion approfondie de ces oeuvres paraît indispensable pour arriver à un jugement de valeur tendant à dégager un théâtre catalan cohérent. Notre propos est donc d'étudier la production théâtrale d'un des auteurs dramatiques qui compte parmi les moins connus mais dont l'oeuvre, peu prolifique certes, reflète des problèmes d'une portée générale et d'une valeur significative pour la critique littéraire comme pour la pratique théâtrale. Il s'agit de Miquel de Palol.

Son oeuvre, qui ne se limite pas à la création théâtrale, a souffert longtemps dans son ensemble d'un grand silence. Il semble même que ce silence soit une des conditions d'existence de l'auteur. Déjà en considérant la carrière de M. de Palol, avec ses détours et ses vicissitudes, ce trait significatif apparaît facilement. Les réussites, bien sûr, ne manquent pas dans la vie de l'écrivain qui semble même voué, au départ, à une carrière rapide puisque dès 1908 le jeune auteur se voit décerner le Prix Fastenrath pour l'un de ses premiers poèmes.<sup>1</sup> Le nom du Géronais commence à être connu à Barcelone où les ténors du catalanisme de l'époque, de Maragall à Costa y Llobera, s'intéressent à lui. La publication d'un conte poétique, les *Camí de llum* (1909), augmente encore leur intérêt; on n'hésite pas à donner son avis dans des lettres élogieuses.<sup>2</sup> Encouragé par ces premiers succès, M. de Palol se lance dans une production poétique abondante tout en poursuivant son oeuvre en prose. Pourtant le jeune auteur ne parvient pas à s'implanter solidement sur le terrain brûlant de la capitale des lettres catalanes que se disputent, alors, des chapelles littéraires de tendances opposées. Palol, de nature peu combative, se résigne et retourne à Gérone tout en continuant son oeuvre dans le silence avec de brusques efforts pour s'imposer dans le concert littéraire du temps.

Sur un plan plus élevé, la production théâtrale nous montre l'acharnement de cette lutte et l'échec final. Ici, il est vrai, au destin personnel se mêle le sort incertain de la scène catalane dont l'histoire a été récemment évoquée par un critique comme «indecisa, aburrida y triste».<sup>3</sup>

1. Voir l'article *Miquel de Palol: un poeta colgat pel silenci*, dans *Presència*, N° 155, 4<sup>e</sup> année, 22-6-1968.

2. Extraits publiés dans *Serra d'Or*.

3. Santiago SANS: *Significación y necesidad del «Teatre Intim» de Adrià Gual*, *Destino*, 25-10-1969.



Cette production, qui commence assez tard, s'exprime avec une force récupérée ; en 1919, en contact avec une troupe théâtrale locale, Palol est amené à composer hâtivement, en deux mois, une première pièce *Senyoreta Enigma* qui, représentée l'année suivante, obtient un honorable succès. Passionné par le travail pratique avec une troupe théâtrale, l'auteur se mit aussitôt à l'élaboration de la pièce suivante *L'enemic amor*, représentée une première fois à Reus où elle obtint un tel succès que la même année, en 1921, la pièce sera montée au Teatre Goya de Barcelone où elle sera chaleureusement acclamée. Après les critiques favorables, Palol croyait enfin s'être imposé à la capitale et s'apprêtait à confier une nouvelle pièce *Les petites tragédies*, à une troupe de Barcelone quand un événement totalement extérieur à l'oeuvre, stoppa brutalement cette jeune réussite : le théâtre auquel était confié la pièce fit faillite peu avant la première représentation. Par la suite, Palol ne parvint pas à vaincre la concurrence acharnée, spécialement de Sagarra dont la fécondité, casi tropique, contrastait du reste avec la netteté et la minutie du travail d'orfèvre de Palol. Déçu, celui-ci se retira dans sa ville natale de Gérone où, par la force du temps, il devint ce qu'il avait toujours refusé d'être, un «poète local». L'oeuvre théâtrale devenue, de l'aveu même de l'auteur des *Memòries*,<sup>4</sup> la préoccupation principale de notre écrivain, se poursuivit pourtant dans une quatrième comédie *El clavell roig*, composée en 1925, et une pièce d'un genre tout distinct, le drame historique *Jueus*, de 1935. Ces deux pièces, oeuvres du silence, ne devaient pas être représentées, ni même publiées, la troupe de Gérone s'étant entre temps dispersée dans toute l'Espagne ; ces deux pièces restent donc encore à découvrir.<sup>5</sup>

Ainsi, l'oeuvre palolienne, si personnelle et difficilement fondable, n'a pas encore été saisie dans la cohérence du «monde» qu'elle forme : comme ensemble avec ses lois et ses structures bien définies. La place occupée par cette oeuvre dans la littérature catalane du premier tiers de ce siècle reste encore à découvrir, la «modernité», «l'actualité» de cette oeuvre encore à établir. L'étude que nous nous proposons de faire, loin de combler ces lacunes, tentera simplement de mettre en relief quelques aspects

4. Les *Memòries*, terminées peu avant la mort de l'auteur en 1966, sont en voie de publication.

5. Ont donc été publiées les pièces suivantes :

*Senyoreta Enigma*, comèdia en dos actes, Girona, 1921.

*L'Enemic Amor*, comèdia en tres actes, Girona, 1921.

*Les Petites tragédies*, comèdia en tres actes (sans date).



de ce théâtre d'un intérêt certain pour une conscience et une sensibilité modernes; à partir de là, rien ne s'opposera à des recherches plus complètes.

De la première pièce, *Senyoreta Enigma*, nous reconnaissons très facilement la contemporanéité littéraire puisqu'elle reflète l'atmosphère de la littérature européenne symboliste ou néoromantique, avec cette prédilection pour la psychologie raffinée, pour les demi-teintes, les sentiments mi-avoués mi-cachés, pour les couleurs et les parfums qui embellissent et poétisent l'existence humaine. Nous ne sommes pas loin des tons tamisés de Tchekhov, pas loin non plus des oeuvres poétiques de Maeterlink ou de Hofmannsthal. Le protagoniste de la pièce est artiste, vivant son existence réelle comme le prolongement de son oeuvre. Ses déchirements vécus ne cessent de nourrir sa création poétique et, en cela aussi, il est le prototype même du héros si cher à l'époque romantique.

Romantique dans la vie, cet artiste se veut surtout anti-bourgeois, et pourtant c'est à une existence bourgeoise que Eduard est prédestiné par son origine familiale, son père le voulant héritier de sa pharmacie et, ainsi, notable du village catalan dont il est issu. A cette vie rangée, Eduard préfère une existence bohème qui le mène d'un bout à l'autre du continent et où peut s'épanouir son talent d'écrivain. Le succès va bientôt couronner cette carrière tourmentée et Eduard se voit éditorialiste respecté d'un célèbre journal catalan, romancier lu et adulé dans des cercles d'initiés où les femmes de la haute société jouent un rôle prépondérant. Nous voilà donc au centre du conflit de cette âme romantique en butte avec la réalité de la bourgeoisie. Eduard reste un révolté, certes, mais sa révolte, qui ne se dirige pas contre une problématique sociale réelle est profondément esthétique et s'oriente vers la recherche de la beauté exempte de toute basse réalité.

Le symbole de cette beauté recherchée, c'est bien la Femme. Nous voyons donc Eduard à la poursuite de l'amour impossible qui se concentre, pour lui, en Marta, autre artiste, qu'il a entrevue il y a plusieurs années et qui, depuis, le hante comme une conquête irréalisable. Après l'avoir longuement perdue de vue, il la retrouve et réussit même à se lier avec elle amicalement. Amicalement est bien le mot puisque Marta, à la poursuite de sa propre oeuvre créatrice, ne veut rien abandonner de sa liberté en faveur d'un autre projet. Cet égoïsme de l'oeuvre à accomplir est à la



base de brouilles nombreuses qui éclatent entre eux. Le mélange de l'ouvre et de la vie réelle y ajoute de nouveaux déchirements. Marta, dans son admiration pour Eduard, pense surtout à l'ouvre de celui-ci ; elle est assez lucide pour reconnaître qu'elle éprouve du mépris pour l'homme Eduard dont elle dénonce les vulgarités (I, 8). Dans ces déchirements entre la vie réelle et l'existence romanesque nous avons bien devant nous la matière du théâtre néo-romantique, avec la désillusion comme unique possibilité de dénouement.

C'est Eduard qui précipite le conflit latent vers son agonie en révélant avec violence son amour à Marta (I, 5). Ce qui a été dit ne peut plus être supprimé et Marta se voit obligée de rejeter fermement tout propos d'amour de la part de son admirateur. La crise, devenue ouverte, s'aggrave encore quand Eduard, pour mettre fin à la confusion homme-oeuvre, cherche à abandonner sa production littéraire croyant, alors, qu'il pourrait mieux valoriser sa propre existence. La déception d'Eduard sera totale quand son ami Robert lui apprendra la nominación au poste d'éditorialiste de son successeur dont le journal se presse à vanter les qualités ; Eduard, jusqu'alors flatté, tombera dans l'oubli le plus complet auprès de ses lecteurs qui l'avaient pleinement estimé. De plus, son chantage sur Marta n'a aucun effet.

Dans la seconde partie, la pièce prend pourtant un tournant inattendu. Par sa déception, Eduard se rapproche d'une autre femme, Rosina, admiratrice elle aussi de ses romans bien que dépourvue de toute aspiration littéraire. C'est justement cette simplicité de la jeune femme qui facilite l'entente réciproque. Rosina est flattée par l'élégance et la galanterie, bien qu'un peu feinte d'Eduard ; celui-ci est rassuré par la fraîcheur et le naturel des sentiments de sa partenaire. L'alliance, en effet, se réalise bien que, curieusement, plus sur l'initiative de Marta que sur celle d'Eduard. Marta, après avoir surpris les tendresses des deux amoureux (II, 4), se décide à agir elle-même ; pour sauver sa propre indépendance, elle part précipitamment avec un ami de la compagnie et Eduard, rejeté vers lui-même, déchiré par sa grande douleur, s'unit à Rosina en abandonnant probablement sa vie d'artiste.

En démontrant l'échec du personnage principal, la pièce, inspirée au départ par une conception romantique, passe donc à la désillusion de ce romantisme. La poétisation de la vie, caractérisée par l'intégration de la vie réelle dans la vie de rêve, se révèle comme mensongère. A la beauté du fictif s'oppose la brutalité du réel. Dans le fond, c'est le conflit entre l'éthique et



l'esthétique qui se joue dans cette pièce où se démontre la supériorité de l'aspect éthique. L'oeuvre, en effet, est une auto-critique de l'esthétisme romantique : en lutte avec une réalité implacable et sans merci, cet esthétisme se révèle comme une forme d'aliénation de la vie, vouant nécessairement à l'échec le héros romantique. Une oeuvre poétique incapable de faire face à cette réalité, comme d'Eduard, doit alors être vaine, d'où le silence final de cet artiste.

Cette critique du romantisme esthétique comportant un sens si aigu des réalités se réalise nécessairement au niveau sociologique, dans la critique de certains aspects de cette société qui cultive la vie romantique. Puisque l'esthétisme se réfère essentiellement à l'amour, l'examen de la situation de la femme permet de démontrer très nettement l'aliénation de cette conception de la vie. Il est déjà significatif que dans ce groupe d'estivants barcelonais, entre lesquels se joue le drame, nous ne trouvions pas de ces femmes-reines qui nous sont tellement familières dans le théâtre de salon français. Marta est la seule exception, et c'est justement autour d'elle que se déclenchera le drame. Seule femme, intellectuellement et humainement, au niveau des hommes qui l'entourent, c'est cette égalité même qui deviendra problème. Eduard, épris du beau, ne considère la femme que comme objet : stimulus créatur dont il s'empare mais qu'il détruit dans la possession. Soucieuse de garder son indépendance, Marta s'y refuse mais elle ressent, elle aussi, la frustration dans le fait que l'homme n'est pas disposé à nouer une liaison d'égalité.

L'aliénation de la relation homme-femme se manifeste aussi dans les autres personnages de la pièce. Ainsi nous trouvons ce M. Obiols, riche commerçant, mécène d'art et aussi don juan passionné, désireux de combiner le plus harmonieusement possible ces trois talents. Marta compte sur son soutien pour son grand projet d'exposition de ses dernières oeuvres de peinture mais, lui, ne voit en elle qu'une proie facile. Ses avances sont tellement brutales que Marta préfère refuser son soutien matériel (II, 6). Plus loin, nous rencontrons la figure exemplaire de Cleon : bavard, bon vivant, toujours à la recherche d'une conquête féminine. Dès le premier acte, il déclare comme une obligation envers ses hôtes son intention de «fer l'amor a la minyona» (I, 2) ; pourtant, nous le verrons échouer dans ce projet, et dans la naïveté de son donjuanisme cette figure nous apparait plutôt touchante.

Parmi les femmes, Rosina est aux antipodes de Marta ; femme habitée par le dévouement d'une Juliette Drouet, elle ne rêve qu'à s'abandonner à l'homme qu'elle aime. La comparaison entre



Marta et elle est particulièrement bien mise en relief par l'auteur qui les oppose dans un dialogue tourmenté après la découverte par Marta des liens unissant Rosina à Eduard (II, 8). Ici, Marta, avec sa supériorité intellectuelle, se montre cynique au début, ce qui s'explique fort bien après les déclarations d'amour dont elle-même a été l'objet de la part d'Eduard. Cependant quand elle voit la profondeur des sentiments de Rosina, elle hésite ; au lieu de se réjouir de sa victoire sur sa rivale elle s'attendrit, allant même jusqu'à l'encourager à courir le risque dans lequel elle s'engage. Le respect de l'amour reste intact, toute la critique se concentrant sur son articulation sociologique.

Sous l'esthétisme de cette société aisée se cache donc une certaine irresponsabilité, toute problématique sociale des participants étant éliminée. Le divertissement devient le destin de cette société, et la femme, plus objet que sujet actif, éprouve les plus grandes difficultés quand elle entend affirmer son indépendance. Sociologiquement, l'esthétisme paraît comme l'idéologie d'une classe qui a cessé de produire sa propre vie par le travail et qui cherche une évasion vers le non-réel, le fictif, le rêve. Le théâtre de Palol, profitant du caractère objectif du genre dramatique, arrive à saisir les deux aspects du problème, l'esthétisme comme idéologie de la société aisée et, en même temps, la situation aliénée de cette société. Une fois de plus, le théâtre devient auto-critique de la conscience d'une certaine classe de la société.

Après cette discussion des problèmes internes de la pièce, il ne nous reste plus qu'à analyser comment ces problèmes deviennent langage, comment la pièce se constitue comme oeuvre littéraire. En regardant la structure de cette oeuvre de débutant, nous sommes agréablement frappés par la sûreté du trait, la simplicité casiméditerranéenne des contours extérieurs. Loin de se lancer dans des rénovations révolutionnaires, l'auteur suit assez fidèlement la tradition du théâtre de salon européen de la fin du siècle. L'action se déroule en deux actes presque symétriques : le premier nous montre les heurts entre Eduard et Marta, le second nous présente le revirement puis le rapprochement d'Eduard et de Rosina. Nous assistons à un lent agencement vers le sommet (querelle Eduard-Marta dans le premier, dispute Marta-Rosina dans le deuxième acte) et à un déclin aussi doux ; le silence final s'annonçant à travers les derniers discours (dans l'acte I, Eduard regarde silencieusement le groupe d'estivants enlevant Marta pour une excursion en bateau ; dans l'acte II, Eduard reste sans voix devant le départ précipité de Marta et de Cleon).



Dès que le rideau se lève et les premiers mots s'expriment, nous sommes entrés dans le monde irréversible du dramatique. Le discours apparemment le plus insignifiant se charge d'un sens second, devient langage dramatique. «Deliciós el te, Rosina» est le premier mot de Cleon, innocent et sans arrière-pensée. Pourtant, Marta est immédiatement prête à riposter, et quand Eduard répète, un peu précieusement l'éloge du «te de la tarda», elle se moque aussitôt de lui : «El five-o'clock-tea, senyor purista», et Eduard n'y oppose qu'un «Bé, és igual...» fatigué. Le ton monte et tout au long de la conversation, Eduard et Marta ne guettent que le moment de sa'ffronter avec une violence à peine dissimulée. On sent nettement une force cachée qui charge d'électricité tous ces propos extérieurs sans importance conduisant vers une fin néfaste. C'est bien l'agressivité affective, expression du conflit sentimental, qui transforme le langage quotidien en langage dramatique lui transférant sa dimension profonde. Par le langage, cette agressivité ne reste pas latente, bien au contraire, elle s'extériorise, devient consciente, provoque la crise. Le fossé qui sépare les deux protagonistes ne cesse de s'élargir et, à la fin, il est devenu infranchissable. Alors, quand la rupture est effective, le langage, impuissant, cède le pas au silence : le tragique se situe au-delà de l'empire de la parole.

Ce noeud d'agressivité fait trancher le kaléidoscope de langages qui s'affrontent dans la pièce, qui se mêlent pour tisser le drame, pour en dégager les conflits. Il y a le discours donjuanesque de Cleon, chaleureux, imprégné d'un érotisme universel ; discours non dramatique, on pourrait le considérer comme discours lyrique, tant il se suffit à lui-même, tant il est fermé sur lui-même et monologique. Il y a le langage courant des hommes du monde, langage strictement orienté vers un système de valeurs données, comme celui d'Obiols. Il y a finalement le langage de Rosina, simple et naturel, tranchant avec l'affectation du langage mondain, expression d'une vision réaliste du monde. Mais ces langages, qui se situent souvent en dehors du centre dramatique, contribuent surtout à déterminer la position de celui d'Eduard et, plus exactement, à démontrer l'écart entre son langage et celui des autres. Cet écart est ressenti par les autres personnages qui qualifient Eduard de «molt especial» (II, 3), comme Robert ; ou le considèrent pour le moins, telle Marta, comme un «inquiet» (II, 8). Le discours d'Eduard est souvent sans communication réelle avec les autres, trop centré sur ses propres lois et en cela, précisément, il est aliéné. Dans la discussion entre Eduard et Marta nous assistons pour la première fois



au spectacle de cette aliénation d'un discours qui ne se développe que de sa propre intériorité. En vain Marta cherche-t-elle à le faire taire avec ce cri répété: «calla, calla» (I, 5). Après se dialoguer, Eduard se trouve en effet plus seul que jamais. Dans les conversations entre Eduard et Rosina, nous percevons à nouveau cette incommunicabilité. Il est vrai que Rosina, dans sa simplicité, se laisse séduire par le romantisme du langage de son partenaire. Cependant, la douceur des déclarations de celui-ci la font douter de sa sincérité et Eduard, épuisé, doit reconnaître que son langage, dans le fond, est un mécanisme qui n'est pas aux prisés avec la réalité. Peut-être la décision de ne plus écrire est-elle la reconnaissance du caractère mensonger de ce discours?

Le dialogue Eduard-Rosina signifie certainement une limite dans l'évolution d'Eduard. Rosina, pour lui, n'est plus la «senyoretta enigma» qu'il avait cru reconnaître en Marta, et cela non seulement à cause de la différence entre les deux jeunes femmes, mais surtout en raison de la transformation qui s'est opérée en lui. Pour Eduard, Marta était «énigmatique» parce qu'il était lui-même sa propre énigme, sa relation avec autrui allant jusqu'à l'aliénation, jusqu'au déchirement tragique. Avec Rosina cette aliénation, en tant que langage, devient évidente et le discours le plus éloquent d'Eduard tombe dans un silence aussi total. Le silence est donc bien le point final de cette évolution.

Dans l'histoire de cette aliénation il est intéressant aussi de noter un point de repère tout à fait extra-linguistique: l'importance de la terre catalane comme entité transcendente. La terre natale, pour ce poète errant à l'étranger, est toujours synonyme d'authenticité, sécurité, vérité. Evidemment l'aliénation d'Eduard allait si loin que par moments il craignait de retourner dans sa patrie, croyant qu'il pouvait se tromper sur la beauté sans égale de cette région de ses rêves. Mais le retour à la terre, à sa terre, ne le laisse finalement pas désespérer, malgré tous les déchirements de son âme moderne, de l'amour et la foi dans la vie. Voilà donc la plus belle justification de la catalanité que l'auteur ait pu nous donner dans cette première oeuvre thâtrale.

Après cette analyse quelque peu exhaustive, nous abordons la comédie suivante: *L'enemic amor* qui, tout en traitant des mêmes sujets de l'incompréhension amoureuse et de la conscience aliénée, se révèle d'une inspiration assez différente. Cette fois; nous ne sommes plus tellement dans une atmosphère néo-romantique mais nous respirons un air fortement naturaliste. On pour-



rait rapprocher l'esprit de *L'enemic amor* de celui d'Ibsen et même de Nietzsche puisque le personnage central, Ernest, présente tout à fait les traits d'un surhomme, il est vrai assez vulgaire. Cet Ernest, après s'être rendu au Mexique où, assoiffé de pouvoir, il s'est lancé avec succès dans les affaires, est convaincu maintenant que rien ne résistera à la violence de ses désirs. Pourtant ici aussi, et comme toujours dans le théâtre ibsénien, ces aspirations surhumaines ont pour base une profonde insuffisance humaine qu'elles tendent à masquer. Dans le cas d'Ernest, c'est l'échec de son mariage, la femme qu'il avait épousée par pur intérêt succombant des cruautés qu'il lui inflige. A l'époque, cependant, Ernest n'avait rien compris à cette mort et avait même nourri l'idée d'un mariage avec sa belle-soeur, Corali, qui, sans aucune illusion sur son caractère, le détestait. Déçu, Ernest avait quitté la famille en lui laissant sa fille, Adelaïssa.

La pièce s'ouvre sur le retour imprévu d'Ernest en Catalogne. Retour qui déclenche le drame, Ernest ayant choisi un jeune et riche industriel de Barcelone comme mari pour sa fille qui atteint à peine sa dix-septième année. La panique s'empare de la famille pour plusieurs raisons. D'une part pour des raisons sentimentales : toute la famille est profondément attachée à cette aimable jeune fille qui égayait la monotonie de leurs jours à la campagne ; d'autre part pour des raisons concrètes : selon l'opinion générale, Adelaïssa est encore beaucoup trop jeune pour accepter un mariage dont elle ne mesure pas la portée. C'est certainement Corali qui vit le plus intensément le drame qui se prépare. Toujours objet des désirs de son ancien beau-frère, elle est profondément choquée par l'immoralisme de celui-ci, surtout en constatant l'étrange parallélisme qui semble lier le destin de la nièce à celui de sa mère : comme Adelaïssa, Adela avait été mariée par des considérations moins sentimentales qu'économiques à un âge trop tendre, et avait payé de sa mort cette erreur. Le destin de la mère va-t-il se renouveler dans la fille ?

Comme dans *Senyoreta Enigma*, nous admirons dans *L'enemic amor* l'art de M. de Palol d'agencer le noeud dramatique. Dès les premiers instants le drame est évoqué ; nous sommes entrés dans un mouvement qui conduit irréversiblement vers une fin qui sera salut ou catastrophe. Le destin, indiqué par le parallélisme mère-fille, est devenu palpable ; il plane visiblement sur l'action. Celle-ci, bien exposée au premier acte, déploie tout son dramatisme dans le second. Un élément comique s'y mêle avec l'arrivée du prétendant (II, 2), Ricard, jeune snob barcelonais, type du play-boy adorant la chasse, l'automobile et les courses.



Son comportement trop viril effraie la jeune Adelaïssa habituée à une vie douce et cultivée, marquée par la tradition ; mais aura-t-elle le courage et l'indépendance d'écrit pour soutenir son refus en face du père ? Le drame se joue à plusieurs niveaux puisque les adultes se combattent mutuellement pour influencer sa décision. Dans les dialogues entre Ernest et Corali, la pièce atteint son point culminant (I, 7 ; II, 7). Toutes les luttes familiales sont remises à l'ordre du jour, et Ernest ne se voit pas seulement opposé à la famille tout entière, mais apprend aussi l'échec de ses prétentions sur Corali. Peu scrupuleux sur les moyens dont il dispose, il va jusqu'à donner ce coup de semonce : si Adelaïssa repousse le mariage offert, il l'emmènera au Mexique, et elle sera, de toutes façons, arrachée à son berceau familial.

Après cette double menace, la pièce s'achemine rapidement vers son dénouement. Adelaïssa prend lentement conscience de sa situation. Pour la première fois dans sa vie, au lieu de se laisser manoeuvrer, elle devient maîtresse de son action, formulant clairement son refus d'épouser Richard tout en se déclarant prête, cependant, à suivre son père en Amérique. Corali, rejetant la tentation d'épouser Ernest pour sauver Adelaïssa, réussit, bien que difficilement, à lui démontrer sa solitude humaine et son manque de responsabilité vis-à-vis de sa fille. A ce moment, un élément épisodique entraîne la solution (III, 5) : le jeune Juvenci, ami d'enfance d'Adelaïssa et épris d'elle, prépare furieusement son départ en comprenant les intentions du père. Adelaïssa cherche à le retenir, reconnaissant son attachement envers lui et, aidée par la famille, y parvient. Le père, à moitié conscient de sa profonde inhumanité, cherche à se dépasser moralement et annonce qu'il partira sans Adelaïssa. Emue, Corali saisit spontanément la main d'Ernest et l'auteur laisse en suspens un rapprochement possible entre eux. Ainsi ce drame de la violence se termine, et en cela bien contrairement au nordique Ibsen, dans la réconciliation obtenue par le renoncement à des désirs égoïstes.

La problématique de la condition féminine est évidemment la base sociologique de la comédie. Au coeur du conflit on se heurte à la passivité d'Adelaïssa qui permet ainsi la mise en oeuvre du projet paternel de marchandage. Sa dépendance en fait un objet facile pour toutes les manoeuvres qui se nouent autour d'elle. Personne n'a jamais essayé de la rendre à elle-même, de la pousser à prendre conscience de sa condition. Chez elle aucun élément de révolte juvénile ne se rencontre ; docilement soumise à son père, elle ne trouve pas anormal au début d'avoir à épouser une personne qui lui est encore étrangère et,



plus tard, elle se déclare même prête à suivre son père en Amérique, laissant derrière elle ses amis. Inconsciente, Adelaissa l'est jusque dans ses plus profondes aspirations, dans son amour envers Juvenci ; il faudra que celui-ci révèle ses sentiments pour qu'elle découvre les siens. Quant à son refus d'épouser Ricard, c'est seulement le « lavage de cerveau » de Corali qui lui en donne le courage. Peu à peu cependant on la voit devenir elle-même, s'affirmer comme personnage entier et indépendant.

Le combat entre Ernest et Corali se déroule essentiellement autour du problème de l'indépendance féminine. Pour le « sur-homme » Ernest, la femme constitue l'être soumis par excellence, colonisé même, formé à l'image de l'homme comme l'homme est façonné à l'image de Dieu. Ne semble-t-il donc pas naturel pour Ernest que Ricard forme à son gré la jeune Adelaissa et que le manque de maturité de celle-ci ne puisse être qu'un avantage ? Dans cette perspective, l'amour devient vraiment un « ennemi » puisqu'il pousse la femme à affirmer sa propre personnalité, à ne pas figurer comme objet dans le jeu des intérêts sociaux. Ernest s'en rend bien compte avec la résistance qu'oppose Corali à sa propre demande en mariage et, en lui démontrant son impuissance, Corali réussit à le libérer de son état aliéné car l'aliénation de la femme, provoquée par l'homme, en est toujours une pour l'homme. *L'enemic amor* est donc, une fois de plus, l'histoire du dépassement de cette aliénation à la suite d'une action dramatique purifiante, d'une « catharsis ».

Cet enchevêtrement de soumission et d'insoumission s'inscrit dans le langage de la pièce, se noue à travers lui. Ce qui est nouveau dans *L'enemic amor*, c'est que nous trouvons au centre du drame un personnage presque sans langage. Adelaissa, en effet, ne parle pas ; elle « est » parlée : inspirée et conditionnée dans son discours par les discours environnants qui cherchent à dominer le sien. Cette absence de discours personnel reflète son incapacité à développer une auto-conscience, une personnalité. Adelaissa est inconsciente et, ainsi, non-langage puisque le langage est la prise de conscience même. Ce non-langage d'Adelaissa n'est nullement comparable au type de discours de Rosina dans *Senyoreta Enigma* car celle-ci dispose bien d'un langage sinon d'une rhétorique. Sans langage, Adelaissa est sans possibilité de dominer son monde.

Parmi les langages dominateurs, il faut souligner ceux d'Ernest et de Corali. Contrairement au discours esthétique d'Eduard, celui d'Ernest est surtout éthique ; il est action, dirigé à dominer le monde par la force. Cependant il est étrangement parallèle à



ce premier dans sa solitude, dans son incapacité de communication. Le discours d'Ernest est violent, tranchant comme une épée, avec une syntaxe dénuée de nuance. Avec cette arme il crée autour de lui un espace vide, rendant impossible tout contact avec autrui. Cela éclate dès l'entrée en scène d'Ernest ; on ne peut même par parler d'entrée en scène, c'est littéralement une entrée dans le vide. Tout le monde s'évade, personne ne veut répondre aux questions d'Ernest. La rencontre avec Corali, à la fin du premier acte, au lieu d'être dialogue, se transforme en monologues parallèles ; il n'y a pas de base de communication commune et c'est ainsi que l'on voit Ernest se vanter devant Corali de l'«avoir» au lieu de fléchir son cœur en douceur. Au cours des actions suivantes, Ernest se rend compte de l'espace vide qui s'ouvre entre lui et les autres, orgueilleusement d'abord, fier de son caractère «direct», avec plus d'humilité par la suite. Cette lucidité naissante est la condition principale du rapprochement de son discours avec ceux des autres protagonistes, discours qui «s'entendent».

C'est Corali qui possède le discours le plus communicatif, le plus chargé de chaleur humaine. Son langage se hisse à la hauteur et à la compréhension de tous, du vieux misanthrope Eladi à l'adolescent Juvenci, et se combine avec les habitudes linguistiques de son milieu et une expression totalement personnelle. Dans le miroir de ce discours humain, celui d'Ernest se reconnaît dans son inhumanité et, à partir de là, se rapproche lentement de ce modèle.

Il y a donc également dans *L'enemic amor* le drame d'un discours isolé qui se découvre dans sa solitude, et le drame d'un non-discours qui cherche à s'inscrire dans les discours parlés. Les discours défectueux révèlent un conflit de société. Ainsi les domaines social et linguistique s'interpénètrent et le théâtre, en tant que monde du langage, représente dans le langage le jeu des conflits réels. La congruence des deux niveaux démontre la vérité du discours dramatique de l'auteur.

Avec *Les petites tragédies*, Miquel de Palol termine cette «trilogie» théâtrale en nuançant encore la problématique antérieure et en manifestant pleinement la maîtrise acquise jusqu'à présent. Plus détachée de modèles littéraires directs, cette pièce est certes la plus individuelle de l'auteur, la plus légère aussi, remplie d'un charme fascinant pour le spectateur.

Nous retrouvons les éléments constitutifs des pièces précé-



dentes. L'action, comme dans *L'enemic amor*, est déterminée par l'intrusion d'un nouveau venu dans le cadre familial bien ordonné. Cette fois les troubles ont pour origine l'arrivée, après une absence de trois ans en Angleterre, d'Eugeni, ancien fiancé de la romantique Aurèlia. Fils prodigue, Eugeni les avait tous laissés sans nouvelles durant tout ce temps, et sa bien-aimée, lassée par l'attente, avait fini par épouser Frédéric, un autre prétendant. L'auteur nous brosse un tableau des sentiments difficiles, contradictoires, entrecoupés de mouvements brusques et inattendus. Il est naturel qu'au début Aurèlia se refuse avec netteté à Eugeni, encore remplie d'amertume contre son attitude inexplicable. Mais Eugeni, par une amabilité irrésistible, arrive à reconquérir la sympathie de la famille et à regagner son unanime respect. De son côté le mari, Frédéric, cet anti-don Juan de la lignée d'Ernest ou de Ricard, se montre bien maladroit en face du drame sentimental vécu par sa femme et dont il ignore évidemment certains aspects. Auparavant, déjà, Aurèlia lui avait paru mystérieuse dans son caractère rêveur et capricieux mais, maintenant, le voilà totalement désarmé devant le monde féminin.

La situation devient de plus en plus complexe. Aurèlia, qui s'obstine dans son refus, ne reste pourtant pas insensible aux flatteries d'Eugeni. Ses tourments intérieurs vont croissant et Frédéric lui-même se rend brutalement compte du déséquilibre sentimental de celle-ci. Marcela et Florentina, soeurs cadettes d'Aurèlia fraîchement sorties du couvent, viennent s'ajouter au triangle en train de se former ; après avoir été tenues à l'écart pendant de longues années de toute compagnie masculine, il ne leur déplaît pas de se mêler à ce genre d'intrigue. Cela est nettement de trop pour Aurèlia affligée à l'idée que Eugeni, libre, pourrait se lier à Marcella et, ressentant un sentiment de culpabilité envers son mari, elle va jusqu'à supposer que celui-ci pourrait se venger par un flirt avec Florentina. Elle s'abandonne donc à son imagination anxieuse, encline à prévoir le pire, sujette aux plus douloureux déchirements. La jalousie va la séparer du monde familial qui l'entourait jusqu'à présent et la pousser vers une solitude qui, au milieu de la gaieté des autres, lui rendra insupportables ses souffrances. La catastrophe est sur le point d'éclater quand Eugeni, au cours d'une scène probablement entrevue par le mari, cherche à l'embrasser avec violence. Mais enfin il ne s'agit dans cette pièce que de « petites tragédies » et, ainsi, le dénouement est moins catastrophique qu'on aurait pu le redouter : Frédéric, soudainement éclairé, reconnaît son erreur d'attitude et demande à Aurèlia de lui pardonner.



A première vue, la description de la réalité sociologique cède le pas dans cette pièce à l'analyse psychologique des relations possibles entre les deux sexes. Nous trouvons dans *Les petites tragédies* une image presque racinienne des sentiments amoureux où la passion se mélange à la jalousie et à l'angoisse. Au surplus, la pièce se caractérise par l'introduction d'un élément de donjuanisme qui, à l'état latent dans les premières pièces de Palol, se renforcera encore dans *El clavell roig*. Nous sommes étonnés par la facilité avec laquelle Eugeni pénètre dans le monde de chacun des personnages féminins de la pièce, malgré la situation plutôt difficile dans laquelle il se trouve au début. Il conquiert presque sans effort, et son attrait sur Marcela augmente encore le désir d'Aurèlia. Plus compréhensif que Frédéric vis-à-vis de l'âme féminine, il s'impose de telle sorte que le refus d'Aurèlia devient une pure formalité. Avec cette intelligence du cœur féminin, Eugeni s'oppose à cette malheureuse lignée qui va d'Ernest à Frédéric et qui divise le monde palolien en deux camps : les hommes capables de répondre à l'appel du sexe et les autres. Par dessus-tout, *Les petites tragédies* sont une phénoménologie des relations érotiques.

La dimension sociologique ne doit pourtant pas être négligée si l'on veut bien comprendre la pièce. L'intrigue ne se justifie qu'en tant que révolte permanente des jeunes, surtout des jeunes filles, contre la soumission que cherchent à leur imposer les membres de la génération antérieure. Chez Marcela et Florentina, cette attitude de révolte saute aux yeux ; chez Aurèlia, elle est plus intériorisée (d'ailleurs il est significatif qu'elle ait été à moitié contrainte par les parents à épouser Frédéric). Cette révolte prend souvent un ton comique comme dans la conversation suivante entre le sénile érudit Fàbrega, le père Daniel, Eugeni et Marcela :

E. — El Louvre és marvellós!

F. — El Louvre, el louvre!... És l'única ambició de la meua vida... anar a tocar l'espatlla a la Venus de Milo (Ampliosament fa un gest d'acariciar un torç).

E. — Per Déu, senyor Fàbrega, miri que hi ha senyoretetes...

F. — I ara... què es pensa...

M. — Bé: deixi'l dir...

E. — Ho crec... però tant a París com a Londres, les Venus més boniques no són pas les que es guarden en els museus...

F. — Ji, ji, ji... Plaga!

M. — I deuen ser les que tu coneixes més... Oi, Eugeni?

D. — Marcel·la!



M. — Papa! Es que no puc fer una broma? No sembla sinó...

E. — Oncle!...

D. — A les dones d'allà els pot ser agradable una conversa frívola, moderna... com ara se'n deu dir... com la teva. Però has de recordar que som en una casa catalana! (II,1.)

Le père veut donc conserver la vieille tradition catalane devant l'intrusion de l'étranger porteur d'un esprit «moderniste» et cherchant à modifier profondément le rôle de la femme dans la société jusqu'alors entièrement paternaliste. Le vieux bibliothécaire, qui pense dans les mêmes catégories que le père mais sans obligations «pédagogiques», s'installe mentalement dans la frivolité si fréquente à la fin du siècle. Eugeni et Marcella, dont l'intelligence vive et supérieure dépasse les anciennes contraintes, parviennent sans cesse à démontrer le ridicule de ces attitudes. Pourtant le père a tort quand il dénonce leur esprit «frivole»; cette santé morale ne paraît frivole qu'à travers la perversion du monde des pères.

Sur le plan linguistique, la versatilité d'Eugeni se manifeste dans sa supériorité de langage. Son donjuanisme n'est rien d'autre que la séduction d'un discours qui pénètre dans le coeur de Marcella comme de Florentina ou d'Aurèlia et qui maîtrise même le grand propriétaire Daniel ou le vieux Fàbrega. Par contre, Frédéric ne se fait entendre de personne, pas même de sa femme, elle parlant un langage romantique et aérien, lui utilisant un discours direct et neutre, parfois brutal. La même chose pourrait se dire, à quelques nuances près, du discours de Daniel, imprégné d'un esprit un peu vieillot et moralisant. La domination linguistique appartient alors à celui qui est le moins disposé à donner des solutions à la pièce: à Eugeni.

Ainsi Aurèlia se trouve dans un étrange état de défense. Contrairement aux dialogues Ernest-Coralie ou Eduard-Marta, nous assistons ici non à une confrontation, mais à une fuite constante. A partir du moment où elle est prise dans le système des relations impossibles, sa solitude devient un fait et son discours se meurt dans un douloureux isolement. Le langage, à la fin, ne résoud rien et à sa place apparaît l'anti-langage par excellence: la violence. Il s'agit bien de violence quand Eugeni (III, 6), incapable de gagner à lui Aurèlia, l'embrasse de force, la parole cédant le pas au geste brut. La violence est vraiment le langage du tragique, de la situation sans issue, opposé au langage humain. Dans *Les petites tragédies* cette violence reste limitée, ne devient pas destructrice en raison d'un *deus ex ma-*



*china*, le changement subit de Frédéric qui nous reconduit dans le monde humain. Ainsi, le cadre du théâtre de salon est-il conservé.

*Les petites tragédies* marquent la fin d'une série. Quand M. de Palol compose, quatre ans plus tard, *El clavell roig*, il n'écrit plus que pour son propre plaisir, ayant abandonné l'idée d'une carrière dramatique. Aussi *El clavell roig* revêt-il un intérêt tout particulier pour nous.

Comédie de société, *El clavell roig* se distingue en maints aspects du théâtre précédent, malgré des affinités indéniables. Le cadre social, déjà, n'est plus le même; la nouvelle pièce se joue dans un milieu petit-bourgeois et même ouvrier, loin du monde aristocratique qui nous était familier jusqu'alors. L'action se situe dans un hôtel-restaurant d'aspect les plus simples où se retrouvent chaque jour quelques hommes bien pittoresques. L'intrigue de la pièce est constituée par l'arrivée dans ce cercle d'un jeune don juan qui se vante, dans une de ces interminables conversations de bar, de pouvoir séduire — et ceci dans un délai de quinze jours — la belle Lina, fille vertueuse et bonne, estimée de tous pour ses nobles qualités et, de plus, fiancée à Andreu, un humble ouvrier. Gonçal gagnera-t-il son pari? On imagine sans difficulté l'émoi que produit cette déclarations quand on sait que Gonçal a déjà mis à l'épreuve ses capacités en conquérant précédemment Flora avec laquelle est reste encore lié. Les habitués du bar sont stupéfaits mais en même temps incapables de prendre une décision quelconque. Faut-il avertir Lina? Ou faut-il laisser libre cours au jeu, confiant en la vertu de la fille? Avec la plus grande attention le public du bar suit Gonçal qui se met rapidement en oeuvre, troublant Lina qui ne reste pas tout à fait insensible à ses avances. L'oeillet rouge de Gonçal, accepté par Lina sans arrière-pensée, provoque une tension parmi les consommateurs. N'est-ce pas déjà le signe de la conquête? Pendant deux actes nous suivons les vicissitudes de ce pari et, à la fin, nous voyons Lina presque aussi choquée par l'immoralisme de Gonçal que par la mauvaise foi de ses propres amis. Naturellement le projet de Gonçal échoue et quand celui-ci maquillant la réalité, affirme qu'il a mené à bien son projet, les gens du bar le jettent à la porte à coups de bâton.

Comme déjà dans *Les petites tragédies* le donjuanisme est un thème de prédilection chez l'auteur, et les attitudes possibles de l'homme envers la femme restent bien le centre d'in-



térêt. La différence entre Andreu et Gonçal est moins sociale que psychologique : à l'élégance recherchée de Gonçal s'oppose la franchise, dépourvue de nuance, d'Andreu. Celui-ci considère sa fiancée comme sa propriété personnelle ; il ne tient pas compte de sa féminité, d'où le sentiment d'être sous-estimée qu'éprouve Lina. Sur le plan éthique, il est difficile de nier le droit d'Andreu sur elle mais, humainement, cette attitude est loin d'être satisfaisante et Andreu mérite bien d'être troublé dans son assurance par Gonçal. Celui-ci, en effet, loin de produire une impression totalement négative sur Lina lui donne le sentiment d'être valorisée en tant que femme ; c'est un peu pour cela que Lina accepte de fermer les yeux devant le caractère souvent mensonger de ses propos. Quand elle apprend plus tard les vraies intentions de Gonçal sa désillusion est d'autant plus vive qu'avec Gonçal elle se croyait comprise dans ses aspirations les plus profondes. Nous trouvons dans cette pièce, d'une certaine manière, une justification partielle du donjuanisme qui se défend éthiquement par le fait qu'il atteint chez la femme des zones d'âme insatisfaites par un homme du type d'Andreu (ou, précédemment, d'Ernest ou de Frederic). Il faut bien souligner que cette justification reste partielle, étant donné le dénouement du drame qui met ce donjuanisme dans ses vraies limites. Pourtant nous voyons, en considérant la première pièce de Palol, un transfert sensible de la problématique : s'agissait-il avec Eduard de critique éthique de l'esthétisme, nous avons maintenant devant nous la critique esthétique d'une existence entièrement étique.

Dans *El clavell roig* également ce donjuanisme nous apparaît comme un impérialisme du langage. Donjuanisme, cela signifie : se faire entendre auprès de la femme tout en éclipsant, par ce discours même, les rivaux. Ces deux tons, Gonçal les possède à la perfection et cela tranche doublement dans une ambiance ouvrière qui se caractérise précisément par une incapacité linguistique. Par conséquent, l'écart entre la toute-puissance du discours de Gonçal et le balbutiement des autres personnages ne cesse de s'accroître et, à la fin, Gonçal, aveuglé par son pouvoir, croit pouvoir même leur imposer le mensonge de la séduction réussie. A ce moment cet écart provoque une situation de révolte de la partie faible : les ouvriers, qui ne supportent plus ce langage dominateur, se défendent par la force réelle, bien que muette, de leurs coups de bâton pour restituer un état de justice qui semblait rompu. Encore une fois, c'est le passage du langage à la violence qui coupe un noeud dramatique devenu insoluble.



La dernière pièce, *Jueus*, composée dix ans après *El clavell roig*, est un exemple du théâtre historique et ne tombe pas dans le cadre de notre analyse. Nous voulons donc nous limiter à quelques remarques fort générales.

A une époque où l'antisémitisme se dessine à l'horizon européen comme problème crucial, Palol entreprend une oeuvre ambitieuse, cherchant à saisir la complexité politico-humaine dans la transposition d'un événement bien précis, tiré de l'histoire locale de Gérone où la peste de 1381 entraîne un programme terrifiant. En trois actes, correspondant à trois «jornadas», M. de Palol nous présente la tragédie du rabi de la ville qui, après avoir sauvé la vie d'un soldat, doit assister au viol de sa propre fille par ce même soldat. La fatalité de la situation juive est donc concentrée dans un destin individuel qui doit être compris comme symbole universel du destin de toute une race au cours des millénaires de son histoire. Drame historique, *Jueus* n'aspire pas tellement à la description du pittoresque historique bien que les nombreux épisodes donnent une image très évocatrice de l'atmosphère d'une ville catalane au xiv<sup>e</sup> siècle et du milieu juif de cette époque. L'action se veut transcendantale, symbole pouvant expliquer d'une manière simple et claire une situation extrêmement difficile. En cela, il dépasse certainement le théâtre historique d'un auteur comme le Hongrois Julian Hay qui se tourne plutôt vers la couleur locale d'une époque historique déterminée. Mais il apparaît plutôt de forme conventionnelle si on le compare au traitement du même sujet par des auteurs plus récents, comme *Andorra*, de Max Frisch. Le théâtre de Palol reste tragédie historique dans le sens traditionnel, théâtre d'identification agissant plus sur la sensibilité des spectateurs que sur leur intelligence critique et distancée. Nous pouvons, cependant, admirer dans la pièce cet effort érudit pour saisir la richesse culturelle du monde juif, aspirant à la synthèse du savoir arabe, de la théologie chrétienne et sa propre tradition religieuse. Certes, la culture ne peut que se taire quand surgit la violence indomptée, et le rabi lui-même, désespérant à la fin de son destin, proclame la mort d'un Dieu qui n'a pas su éviter la catastrophe à son fidèle serviteur.

Au terme de notre analyse de l'oeuvre théâtrale de M. de Palol, nous retenons les aspirations modernistes avec lesquelles elle s'insère dans le cadre des premières décades de ce siècle. Certes, M. de Palol n'est pas un auteur aux prises avec la pro-



blématique révolutionnaire de l'époque ; son calme sa modération aussi bien que son goût des traditions héritées ne s'y prêtaient pas. Moderniste, son oeuvre l'est cependant et de manière très personnelle. Influencée à force égale par les tendances du naturalisme et du néo-romantisme, cette production pose comme principe la supériorité du message éthique sur l'esthétisme pur, et libère ainsi la création artistique de la conception de «l'art pour l'art». Déjà dans sa première pièce, Palol entre en lutte contre la vision du poète esthétisant dont l'échec, dans *Senyoreta Enigma* nous découvre la faiblesse de tout un programme artistique. Il est tout naturel que dans la pièce suivante, Palol s'ouvre largement à la tendance naturaliste avec ses préoccupations moralistes. Ensuite, Palol reste fidèle à cette lignée tout en cherchant à la réconcilier avec un certain culte de l'esthétisme et, ainsi, aboutit à des pièces aussi harmonisées que *Les petites tragédies* et *El clavell roig*. Hélas ! cete oeuvre s'arrête là brusquement et reste comme cela trop réduite pour constituer une véritable «histoire».

Les aspirations moralistes se montrent, comme nous avons vu, avec plus de netteté au niveau sociologique. Le plus souvent, la problématique des pièces se fonde sur la situation de la femme dans la société, soit dans la grande soit dans la petite bourgeoisie, situation profondément aliénée puisque la femme se voit privée de tout moyen l'aidant à affirmer pleinement sa personnalité. Or, l'amour est le plus efficace contre-poids à cette soumission de la femme et c'est lui qui pousse celle-ci à une authentique prise de conscience de ses désirs et aspirations, de toute sa personnalité. Ainsi, la description sociologique se soint une fine analyse psychologique et, là, nous découvrons l'auteur tout à fait à l'aise. L'aspect le plus original, sur ce plan, est certainement le thème du donjuanisme qui apparaît de plus en plus dans ses éléments positifs, prêt à agir contre un moralisme trop vigoureux. Ici aussi, nous regrettons que ce thème n'ait pas trouvé d'échos prolongés dans une production ultérieure.

Sans aucun doute, l'élément le plus intéressant pour le critique moderne est le langage dans sa relation avec le tragique. Chaque pièce nous apparaît comme une trame soigneusement tissée de langages personnels qui s'entremêlent et s'opposent en créant un champ dramatique qui pousse vers un dénouement rapide et implacable. Ce dramatisme se manifeste par l'isolement d'un langage (d'Eduard, d'Ernest, d'Aurèlia ou de Gonçal) qui ne parvient pas à communiquer avec les autres, qui sombre dans la solitude et qui ne peut plus subsister en tant que langage

particulier. La fin se produit généralement dans un heurt profond : l'auto-destruction du langage par la violence, cette expression du tragique. La tragique est inabordable au langage, entouré de ce licencie qui pèse sur les derniers actes des pièces analysées. Il y a donc un passage nécessaire d'un langage au silence, passage dans lequel se réalise le tragique. La révélation des limites du langage dans le silence est le trait le plus saillant de ce théâtre et nous mène directement dans la discussion autour de la littérature moderne qui est avant tout une interrogation sur le langage. Et par cette raison cette oeuvre, qui semble, à première vue, si loin de l'actualité littéraire, mériterait d'être arrachée à ce silence qui plane sur elle et d'être rendue à notre attention.

Dr. HORST HINA



ESCOLA CATALANA D'ART DRAMATIC  
TEATRE ELDORADO

MOLIERE i

LA FARSA

DELS

METGES

TRES LLIÇONS

PÚBLIQUES

ELS DIES

15, 22 i 29

ABRIL 1917

A DOS QUARTS D' ONZE DEL MATI



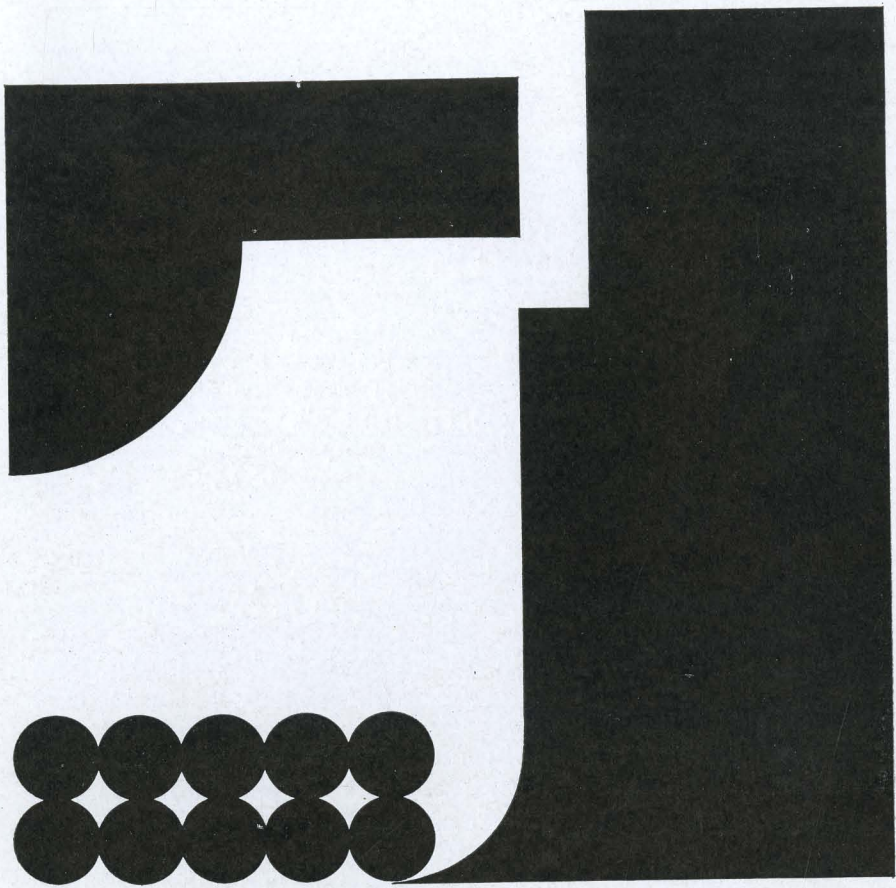
DEMANINT-SE PROSPECTES

Cartel para una representación de la «Escola Catalana d'Art Dramàtic».  
(Colección de grabados del Museo del Instituto.)

**CRONICA**







## **Joan Puig i Ferrer** **i la crisi del teatre català** **(1913-1917)**

Una sèrie de factors incideixen sobre la societat catalana durant els anys que té lloc la Primera Guerra Mundial (1914-1918) — i alguns s'hi relacionen — i en determinen unes transformacions que podem constatar en diversos terrenys: l'econòmic, el polític i l'intel·lectual. El teatre acusa aquests canvis, que provoquen una de les crisis més profundes de la seva història, i en surt amb unes noves característiques; quant als autors, uns es mostren incapaços de renovació, i resten cada cop en una situació més marginada, i d'altres intenten, amb resultats diversos, d'adequar-se a les exigències dels nous temps, i d'altres, els més joves, en parteixen per a imposar llur pròpia visió de les necessitats dramàtiques.

En el terreny econòmic el col·lapse de la indústria francesa, absorbida per l'esforç bèl·lic, proporciona a la burgesia catalana l'ocasió de negocis a gran escala, i l'obtenció de beneficis quantiosos, sense exigir-li, però, la renovació de l'utilitatge. Així, hom reuneix força capital i els bancs experimenten un creixement notable, augmenta la mà d'obra industrial a expenses de la població camperola, i hom viu un període d'eufòria que cessa bruscament amb el fi de la guerra. Apareix, per tant, una burgesia nova, acabada d'enriquir, que conviu amb una altra d'enriquida a mitjan XIX — i en part enoblida ja per Isabel II o per la Restauració — i, si en principi guarden totes dues les distàncies, mica a mica s'aniran confonent, unides per una mateixa entitat d'interessos. En reduir-se la font d'ingressos, la burgesia es troba enfrontada amb una classe obrera nombrosa i organitzada, amb una consciència sindical molt aguda, i es disposa a combatre-la sense plànyer esforços: és l'època de la lluita entre el sindicat únic i els sindicats lliures — més o menys obertament protegits per la patronal —, de les vagues i els *lockouts*, i dels assassinats d'alguns dels membres més distingits de la burgesia, així com dels líders sindicals: Layret, El Noi del Sucre, etc. Alguns bancs fan fallida, la inseguretat és cada cop més angoixosa, i finalment la instauració de la Dictadura del General Primo de Rivera, vinguda gràcies al pacte tàcit de la burgesia catalana i l'oligarquia agrària de Castella, sembla restablir l'ordre i, si més no, fins al final de la dècada dels



vint, guardarà les aparences, sovint precàries, de l'estabilitat interior.

En el terreny polític la burgesia disposa per primera vegada d'un òrgan de gestió — la Mancomunitat de Catalunya —, bé que limitat, prou eficaç per a crear una xarxa d'institucions subsidiàries que li confereixen, per primera vegada a la seva història, unes possibilitats de poder no supeditades de manera immediata al govern central de Madrid. Conservadora i liberal alhora, aquesta burgesia troba en Enric Prat de la Riba un polític caut, fidel, dotat d'una visió prou àmplia per a transformar els interessos de classe i idealitzar-los en un mite col·lectiu i, en definitiva, nacional. Sota la seva inspiració hom funda institucions dedicades a la investigació tècnica i científica, centres de cultura, i els intellectuals són invitats a junyir-se a la tasca organitzadora sense que s'hagin de sentir discriminats per llur credo polític; i travessa el país la voluntat d'assentar les bases d'una societat democràtico-burgesa, segons el model que impera a les nacions més avançades de l'occident europeu. Aquest intent, com ja hem vist, quedarà truncat per la inestabilitat econòmica, per la violència de les tensions socials i per una causa fortuïta, però important: la mort prematura d'Enric Prat de la Riba, que comportà, en poc temps, la dissolució de l'equip de col·laboradors que havia aconseguit de reunir.

En el terreny intel·lectual els anys que ens ocupen presencien la liquidació del modernisme i el definitiu afermament del noucentisme. L'intel·lectual modernista era un ésser solitari, que creia en la teoria de l'Art per l'Art i rebutjava la societat circumdant per fenícia i materialista; era, per tant, un home anàrquic, reclòs en el seu ideal de la Poesia Pura, únic valor suprem al qual lliurava totes les energies. En la pràctica això es traduí bé en el conreu d'una bohèmia més o menys daurada, bé en una col·laboració més o menys activa amb els moviments àcrates i en una indiferència gairebé absoluta, doncs, davant les pretensions cohesionadores de la burgesia. Així els modernistes a penes crearen institucions i, com a màxim, formaren grups i tertúlies de continuïtat estantissa. Sense negar la importància de llurs realitzacions, moltes de les quals admiren encara, cal convenir que el modernisme fou un abrondament i un abrondament efímer. A partir de 1906 — en què s'inicia la publicació del *Glossari de Xènius* — els modernistes reben l'escomesa dels noucentistes, fins que llur influència desapareix de la nostra societat pels volts de 1911, any de la mort de Joan Maragall i d'Isidre Nonell. Els que continuen en actiu pacten amb la societat burgesa — com



Santiago Russinyol — o porten una vida cada cop més marginada: com Apelles Mestres.

Ben al contrari, el noucentisme es mostra des d'un començament interessat per la societat catalana i disposat a col·laborar amb la burgesia per tal d'estructurar-la, de dotar-la d'institucions, de donar-li una aparença i un contingut europeus; i neix un nou valor: la civilitat. Alguns intel·lectuals que durant els anys d'apogeu modernista havien maldat per institucionalitzar la vida cultural del país, accepten de grat les noves circumstàncies i aconseguen de dur a terme llurs treballs. Hom funda, sota la inspiració de Prat de la Riba, l'Institut d'Estudis Catalans, i Pompeu Fabra, des de la Secció Filològica, dirigeix la reforma ortogràfica que havia iniciat de forma precària i sense la necessària autoritat, uns anys abans, amb el grup de «L'Avenç». Adrià Gual, que amb gran esforç havia endegat el «Teatre Íntim», funda ara — 1913 —, sota els auspicis de la Mancomunitat, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.

#### DEL COL·LECTIVISME AL MECENATGE

Els esdeveniments, és clar, no es presenten a l'historiador amb l'esquematisme que nosaltres hem volgut donar-los aquí, obligats a recórrer a una síntesi i a ordenar-los. El pas del modernisme al noucentisme, el pas d'una societat preponderantment artesanal a una altra de preponderantment fabril, és fet amb titubeigs, amb símptomes que poden semblar contradictoris i que, només la perspectiva àmplia que ofereix el transcurs dels anys, ens pot permetre de copsar en el seu autèntic sentit. El teatre participa d'aquestes imprecisions així que ens hi apropem i la immediatesa ens fa perdre de vista el desenvolupament del procés històric. Amb tot, des del punt de vista de la seva organització empresarial, el teatre ens mostra dos exemples que expliquen amb prou claredat com els canvis socials el transformen en la seva mateixa textura econòmica. Després veurem com aquesta transformació econòmica n'exigeix una altra de paral·lela en el terreny ideològic i formal.

Durant la segona meitat del XIX i els primers anys del XX la vida teatral barcelonina es desenvolupa mitjançant l'esforç privat; no existeix cap organisme públic que es plantegi el teatre com una manifestació de la cultura col·lectiva i el subvencioni amb un esperit de continuïtat; els ajuts econòmics són, en tot cas, ocasionals i insuficients, limitats a un certamen literari, a



una representació feta en homenatge d'una figura pública, i poca cosa més. D'entre les innombrables empreses privades que, amb fortuna vària, animen la vida teatral de la ciutat, només una aconsegueix una existència dilatada i assoleix prou importància perquè, en els moments més brillants, adquireixi uns trets semblants a allò que en altres latituds hom anomena «teatre nacional»: ens referim a l'empresa «Teatre Català» que, des de l'any 1866, fa del Teatre Romea la seu de les seves operacions. Cap al 1911, però, i després de travessar diverses crisis, el «Teatre Català» s'enfronta amb dificultats econòmiques insuperables i la seva representativitat no passa d'ésser una pura carcassa. Tanmateix en aquest moment sorgeix el primer intent de dotar el nostre teatre d'una estructura collectivista amb la creació del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, la primera temporada del qual té lloc al Teatre Eldorado, situat a la plaça de Catalunya, els anys 1911-1912.

El Sindicat compta amb una subvenció de l'Ajuntament de Barcelona i reuneix els autors més representatius del teatre modernista, amb algunes excepcions notòries, però. Neix, alhora, enmig d'un sentiment d'animadversió: «Era tan general aquest estat d'esperit — escriu Josep Pous i Pagès —, que quan l'Ajuntament de Barcelona, l'any 1911, a instàncies d'Ignasi Iglésias, que era regidor, concedí trenta mil pessetes al Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans per a muntar una temporada de teatre català, això fou tingut per una prodigalitat tan escandalosa que valgué als que havien rebut la subvenció, i a la temporada inaugurada poc després, l'hostilitat de gairebé tota la premsa i tot el públic de Barcelona».<sup>1</sup> Cal constatar, però, que la temporada del Sindicat fracassa per dos motius: per les dissensions internes sorgides entre els autors, incapaços de cenyir llurs ambicions personals als interessos globals del Sindicat — la qual cosa aviat es tradueix en fortes discussions, acusacions mútues i, finalment, en desercions — i per la desassistència del públic.

Malgrat aquest fracàs el Sindicat prepara la temporada següent amb un gran dinamisme i s'installa al Teatre Espanyol; aquest canvi de local obeeix a la creença que el desinterès del públic «elegant» que hom havia cregut possible d'atreure a l'Eldorado, pot ésser compensat per la fidelitat del públic popular, que acut als locals del Paral·lel, envers el teatre català. En efecte, el canvi de local demostra l'encert dels qui el propugnaren, i la temporada 1912-1913 atreu una quantitat notable

1. JOSEP POUS I PAGÈS, *Pere Corominas i el seu temps*, «Antologia Catalana», Barcelona, 1969, pàg. 51.



d'espectadors. La causa del fracàs d'aquesta segona temporada, doncs, cal cercar-la en la crisi interna del Sindicat; en una paraula: en la incapacitat dels seus membres per a posposar els interessos particulars als collectius. Així, veiem com els enemics més aferrissats del Sindicat són els mateixos que n'havien format part i ara l'abandonen, mentre que els qui hi resten miren d'estrenar el drama que tenen escrit, encara que això reporti una forta pèrdua en haver de retirar del cartell l'obra d'un company que ha conegut èxit de públic; ens trobem, és un exemple, que obres que haurien pogut mantenir-se durant temps sobre l'escenari, com *La sagrada família*, d'Avelí Artís, són retirades al cap de deu representacions, i d'altres que mereixen els elogis de la crítica, malgrat que els actors no han tingut temps d'aprendre's el paper, són retirades al cap de tres representacions, com *El cego Simó*, de Francesc Recasens.

Quan la temporada 1912-1913 del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans es dona per acabada amb la bancarrota de l'empresa, que opta per dissoldre's, *El Teatre Català*, una de les publicacions que amb més constància l'havia defensada, publica una editorial, de la qual transcrivim el següent paràgraf: «Després de lo que ha passat aquesta temporada que, acudint gent al teatre, i comptant amb un respectable número d'obres, s'ha hagut de plegar per haver-se agotat una subvenció, l'únic capital amb què comptava el Sindicat, cal declarar ben mort i enterrat el Sindicat, i al fer vots pera que mai més pogués ocórrer a ningú intentar una obra per l'estil, donar gràcies a Déu que l'aventura no hagi tingut resultats més deplorables pera'l teatre català. Fou un moviment sentimental que impulsà la creació del Sindicat, amb més esperances que realitats i amb més il·lusions que premeditació. Semblava una cosa hermosíssima l'unió de tots els autors pera deslliurar les seves obres, i amb elles el teatre de la pàtria, de les mans de mercaders dels empresaris, i per això ens hi entusiasmàrem desseguit, duts tant pel noble esperit de solidaritat amb l'autor que rebé un agravi, com per lo d'emprendre una creuada beneficosa pera'ls interessos de tots.»<sup>2</sup>

La revista assenyalava que el deure del dramaturg és escriure drames, però que ha d'abstenir-se de convertir-se en empresa: «Que's dissolgui, doncs, el Sindicat, i que'ls autors pensin i escriguin belles obres, i deixar-se per sempre més d'aventures ni d'organització d'empreses.» O sigui, allò que havia fracassat, en

2. *Crònica*, en *El Teatre Català*, any II, n.º 48, pàgs. 50-51. Barcelona, 25 de gener de 1913. L'editorial va signada per X, i és probable que es degui a Francesc Curet, director de la revista.



primer lloc, no per la viabilitat de la idea, sinó per la incapacitat d'actuar amb consciència col·lectiva dels mateixos que ho endegaren, és condemnat en bloc i qualificat, una mica més endavant, com «un moment anecdòtic de la vida del teatre català». Avui dia el fracàs del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans no ens sembla cap anècdota, sinó, ben al contrari, la renúncia definitiva a un camí que hauria pogut renovar la vida del nostre teatre i assentar les bases de la seva futura economia. Convinguem, però, que la nostra societat no anava pas cap a la col·lectivització i que el teatre hauria difícilment reeixit a crear-se un *status* particular.

A despit de les dissensions internes, el Sindicat va programar moltes obres d'indiscutible interès, algunes de les quals potser haurien trobat dificultats per arribar a l'escenari de la mà d'una empresa estrictament comercial; *El Teatre Català* s'apressa a reconèixer-ho: «S'oblidarà lo dolent del Sindicat, hem dit, i quedarà lo lloable, que és la bona fe i sanitat d'intencions dels que's llençaren a tal empresa i l'haver donat a l'estrena obres com *La verge del mar*, *El gran Aleix*, *L'estiuet de Sant Martí*, *Senyora àvia vol marit*, *Epitalami* i *La sagrada família*, joiells de la nostra literatura dramàtica.»<sup>3</sup> A aquests títols podríem afegir encara l'estrena de l'obra pòstuma de Frederic Soler, *El campanar de Palma*, *Els segadors de Polònia*, de Josep Burgas, i *L'home de palla*, d'Ignasi Iglésias.

Un cop fallida l'experiència del Sindicat, el nostre teatre resta sense una empresa que, en certa manera, es pugui arrogar un mínim de representativitat. És cert que hi ha un bon nombre de companyies que donen una vida intensa als locals del Paral·lel, i d'altres que efectuen campanyes ininterrompudes a través de tot Catalunya; però són o bé empreses efímeres, o bé meres organitzacions comercials que en cap moment no es plantegen el teatre com un fet de cultura, i conreen gèneres menors desvinculats dels corrents cultes. Amb tot seria erroni exagerar la gravetat de la crisi, que cal interpretar més en sentit de canvi que d'exhauriment; perquè durant aquests anys són estrenades algunes obres notables — pensem en *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Russinyol — que l'assistència de públic converteix en un èxit.

A mesura que passen els anys, però, és més sensible la sensació de desempara en què es mou el teatre, i hom evidencia

3. Els autors de les obres al·ludides són, respectivament, Santiago Russinyol, Joan Puig i Ferrer, Apelles Mestres, Josep Pous i Pagès, Ambrosi Carrion i Avelí Artís.

la necessitat de sotmetre'l a una planificació. L'intent de redreçament el duen a terme, el 1917, dos homes estretament vinculats al Sindicat, Ignasi Iglésias i Josep Pous i Pagès, i Pere Coromines. Aquesta vegada llurs esforços, però, no s'encaminen cap a unes fites de collectivització, sinó cap a la recerca del mecenatge burgès, per la qual cosa concerten una entrevista amb el banquer reusenc i protector de la cultura, Evarist Fàbregas. El resultat de l'entrevista és positiu, i hom es disposa a iniciar una nova etapa de la nostra vida teatral. «Amb el que acabaven d'obtenir Iglésias i Coromines — escriu Josep Maria de Sagarra, que va viure de prop els esdeveniments — s'assegurava econòmicament la temporada, donant-li garanties de continuació i agafant el teatre Romea amb un contracte llarg. Els homes que s'erigiren en capitans d'aquell projecte eren Iglésias i Pous i Pagès, tenint al costat, com a administrador, representant del banquer Fàbregas, i persona entesa en el negoci, don Josep Canals i Gordó.<sup>4</sup>

La temporada iniciada sota els auspicis del mecenatge d'Evarist Fàbregas fou, des del punt de vista econòmic, un altre desastre, i el banquer se'n va desentendre ben aviat. Josep Maria de Sagarra en dóna els detalls precisos a les seves *Memòries*: «Des del començament de la temporada, allí només havien passat desgràcies. Es debutà amb *La Baronessa*, de Pin i Soler, que no interessà a ningú; de seguida s'estrenà *Gueridó i Francina*, de Joan Puig y Ferrer. Amb aquest autor, que nosaltres els joves consideràvem el gran valor del nostre teatre, m'hi unia, des dels primers temps universitaris, una bona amistat. Havia estrenat obres com *La Dama enamorada*, *La Dama alegre* i *El gran Aleix*, que ens emocionaren extraordinàriament per la seva força i la seva alenada poètica. Amb *Gueridó i Francina* havia volgut fer una cosa tendra, apassionada i elegant al mateix temps; però la comèdia li quedà als dits; no aconseguí portar-la a l'escenari, i el que hi dugué morí sense pena ni glòria. Després de Puig i Ferrer, estrenà don Josep Pous i Pagès; no sé si *Joan Bonhome* o *La mel i les vespes*,<sup>5</sup> però fou un fracàs estrepitos; al cap d'un mes portaven ja cremades tres comèdies, i Ignaci Iglésias, per fi, estrenà una obra de gran ambició: *L'encís de la glòria*. Però el públic només en pescà l'ambició, i fugí del teatre com els gats escaldats fugen de l'aigua. En arribar a Romea em vaig trobar que allí l'únic empresari era don Josep Canals. El banquer don Evarist Fàbregas ja feia bastants dies

4. Josep Maria de Sagarra, *Memòries*, Editorial Aedos, 2.<sup>a</sup> edició, Barcelona, 1964, pàg. 743.

5. Es tracta de *La mel i les vespes*.



que havia plegat. Es barallà amb el senyor Canals per qüestions de diners, i sortí de Romea amb les mans al cap. Ignasi Iglésias havia deixat també la direcció espiritual de la casa i, si ja no intervenia per a res, abans d'anar-se'n exigí de don Josep Canals el compromís d'estrenar la meua obra en la data convinguda. Allí l'únic que assistia d'una manera vaga l'empresari Canals era Pous i Pagès.»<sup>6</sup>

En efecte, seria Josep Canals qui prestaria al teatre català la continuïtat desitjada; amb fortuna diversa, amb una extremada prudència, imposant unes característiques determinades, tan discutibles com es vulgui, ell fou qui donà al nostre teatre una aparença normal durant tota la dècada dels vint. Amb la República, finalment, els poders públics es farien càrrec de l'escena d'una manera àmplia i responsable.

#### LA TRANSFORMACIÓ DE TEMES I D'IDEOLOGIA

A partir de 1917 constatem una disminució notable de dos gèneres que fins llavors havien comptat amb la preferència dels nostres autors: el drama naturalista i el drama simbòlic. El drama naturalista desenvolupava els seus conflictes en ambients rurals i presentava uns personatges primitius i tèrbols, menats per llur egoisme, com a rèplica a la idealització que de l'home del camp havia fet el post-romanticisme. *La morta* (1904), de Pompeu Crehuet, és una mostra típica del gènere, i *L'endemà de bodes*, del mateix any, de Josep Pous i Pagès, sense sortir dels límits de la comèdia, n'és una altra. Aquest ruralisme negre tingué uns patrons il·lustres en la novella i assenyala un dels trets més característics del modernisme; en efecte, *Els sots feréstegs*, de Raimon Casellas i, sobretot, *Solitud*, de Víctor Català, en són els exponents màxims. El gust pel macabre es tradueix en totes aquestes obres en l'estudi psicològic de personatges complexos i alhora deformats, la conducta dels quals està supe-ditada a instints obscurs sorgits com una manifestació més d'una naturalesa hostil a l'home fins a la crueltat. El drama simbòlic respon, en canvi, al vessant més fantasiós del modernisme, aquell que permet a l'artista de somniar al marge de la realitat que l'envolta i crear — ben sovint mitjançant símbols — un país imaginari reservat a un limitat nombre d'escollits, un país que encarna l'ideal fugisser i vaporós que escapa a tots

6. Ob. cit., pàgs. 764-765.



els esforços de concreció. *El jardí abandonat* (1901), de Santiago Russinyol, i *Donzell qui cerca muller* (1910), d'Adrià Gual, poden servir com exemples d'aquest corrent que molts autors simultanegen amb el precedent.

En periclitar aquests gèneres que forneixen el gruix més important del nostre teatre modernista, en sorgeix un de nou: l'«alta comèdia». El dramaturg se sent sol·licitat pels problemes que ocupen i preocupen la nova classe rectora, la burgesia enfortida i eixamplada per la facilitat dels negocis arran de la Primera Guerra Mundial. Fabricants i banquers puguen a l'escenari per a contar-nos les intimitats sentimentals que els comouen i, ben aviat, l'amenaça d'una ruïna sobtada a causa de la fi de la Guerra; els financers que fan fallida a les comèdies i els drames escrits el 1918 i els anys que segueixen formen un conjunt força notable. Els autors, però, eviten les explosions melodramàtiques, les sortides de to, perquè prefereixen restar fidels al nou valor admès: la civilitat. La divisa del teatre sorgit amb les noves circumstàncies podria ésser la que expressa Carles Soldevila — un dels autors joves més fidels a les premisses del noucentisme — en el títol d'una de les seves primeres comèdies: *Civilitzats tanmateix*. Cal no perdre el capteniment ni davant la felicitat ni davant el dolor, cal acceptar les normes d'una societat pulcra que es contempla amb evident complaença, i si el codi moral és infringit, cal per sobre de tot guardar les aparençes; el desastre irreparable fóra incórrer en escàndol i, per això, davant el triomf de les forces adverses, alguna vegada inevitable — la luxúria sobre la conveniència, la ruïna sobre la prosperitat econòmica —, cal reaccionar «civilitzadament». Potser sí que l'home duu una bèstia amagada dins seu, però aquesta bèstia, l'antropoide irredent i irreductible, en la impossibilitat d'ésser anul·lat ha d'ésser, si més no, ignorat.

Aquests seran els trets fonamentals amb què la burgesia barcelonina s'esguardarà a si mateixa dalt l'escenari durant la dècada dels vint. Això no vol dir que a l'autor li estigui vedada una actitud crítica; sí vol dir, però, que aquesta crítica estarà feta des de dins, posant en qüestió els comportaments individuals, però no mai la «raó» de classe que sanciona uns costums i una moral. Perquè la crítica esdevingui d'una major causticitat caldrà esperar els darrers anys de la Dictadura i l'aparició d'una nova generació de dramaturgs en la que trobarem J. Millàs-Raurell, Carme Montoriol i, una mica més tard, el gran ironitzador de l'ordre burgès, Joan Oliver.

El que hem dit no significa que el teatre burgès català quedi



reduït, a partir de 1917, a reflectir un sol estament de la societat. Els mateixos autors que treuen a escena fabricants i banquers es complauen també a retratar sovint els problemes de la classe mitjana barcelonina; una classe mitjana dòcil, tanmateix, als pressupòsits burgesos, preocupada a mantenir unes formes de respectabilitat que no sempre són a l'abast de les seves possibilitats econòmiques. Avel·lí Artís ens n'ofereix diversos exemples — *El camí desconegut* (1927) — i Josep Pous i Pagès a *Vivim a les palpentes* (1930) en proposa un cas límit al mateix llinar de la sordidesa. L'obra de Josep Maria de Sagarra, l'autor més original i més important que arriba a l'escena en aquest moment, té unes característiques pròpies que, en el fons, no es contradiuen amb l'exposat. Sagarra adopta envers la societat el distanciament d'un aristòcrata i recrea un món poètic d'ascendència modernista reconciliat, però, amb la ideologia conservadora i burgesa del moment. Així, elabora un gènere que li és peculiar, el «poema dramàtic», mitjançant el qual mitifica el passat de Catalunya servint-se de personatges populars, i aplica a la concepció de la terra — i de la seva possessió per part d'unes famílies exemplars — uns trets d'epopeia col·lectiva. Altrament, quan fa alguna incursió, no massa feliç, a l'«alta comèdia» — *L'assassinat de la senyora Abril* (1927) — els punts de vista que sustenta resulten ben semblants als dels proveïdors habituals del gènere.

L'autor més sensible als canvis que hem assenyalat és Josep Pous i Pagès; un estudi de la seva obra — que encara està per fer — mostraria d'una manera detallada i instructiva com els personatges i les aspiracions modernistes eren progressivament abandonats per l'autor i substituïts per personatges i aspiracions noucentistes (malgrat que Pous i Pagès no fos mai admès de ple dins els cercles escollits de l'*élite* noucentista). Així, *La mel i les vespes*, primera contribució del dramaturg a l'empresa teatral de Josep Canals, comèdia estrenada el 31 de març de 1918 — i donada per enllestida a Barcelona el 17 de setembre de l'any 1917 — és encara un típic producte modernista; en efecte, la recreació d'un ambient històric — l'acció transcorre en una vila catalana, cap de corregidoria, el mes de març de l'any 1820 — planteja la lluita entre absolutistes i constitucionals sense més propòsit que el de donar color i prestar un embolcall ètic a la història amorosa dels protagonistes; Rosa, l'heroïna, pot ésser parangonada a la molinera del «sombbrero de tres picos», tan sovintejada pels dramaturgs castellans, i en certa manera la trama argumental podria comparar-se a la de *L'hostal de*



*la Glòria* (1931), de Josep Maria de Sagarra, encara que no sembla nas probable que aquest dramaturg la tingués en consideració a l'hora d'inspirar-se. Una qualificació semblant podríem atorgar a l'estrena següent de Pous i Pagès, *Rei i senyor* (22 de setembre de 1918), i això no ens pot estranyar, car el dramaturg, sempre meticulós en la datació dels seus papers, ens informa que fou escrita entre el 30 d'agost i el 14 d'octubre de 1916. *Rei i senyor* pertany de ple al vessant del naturalisme rural conreat pels modernistes, i és la intransigència del protagonista, que amb el seu urc transforma en defectes les «virtuts pairals», allò que desferma les premisses de la tragèdia.

Josep Pous i Pagès inicia el tomb amb *Papallones* (estrenada el 18 de gener de 1919 i redactada els mesos de juny i juliol de 1918); ara els protagonistes ja no són hostaleres ni corregidors, o terratinents bufats d'intransigència, sinó un marquès, el seu fill educat als escolapis i llicenciat en Dret, i una neboda del primer, vídua elegant i espiritual entorn de la qual «papallonen» els altres personatges. El canvi més fonamental, però, és efectuat en la tria del llenguatge: el diàleg directa, l'explosió dels sentiments, els *latiguillos* són ara curiosament evitats en favor del llenguatge que pretén d'ésser ple de subtileses i on les afeccions dels protagonistes, més que manifestar-se, s'endevenen. L'escassa habilitat constructiva de Pous i Pagès resta remarcada aquí per una volguda parsimònia; per exemple, l'entrada d'un personatge és anunciada als altres per mitjà d'un criat, la missió del qual és únicament la de traslladar a l'escenari un ambient aristòcrata i refinat; l'autor, doncs, remarca com plagut l'elegant ociositat dels protagonistes.

Les estrenes següents de Pous i Pagès ens introdueixen de ple dins els límits de l'«alta comèdia» burgesa tal com abans els hem descrit; aquestes obres són: *Flacs naixem, flacs vivim...* (estrenada el 17 d'octubre de 1919 i acabada de redactar a «Avinyonet de l'Empordà, festa de la Victòria, 14 de juliol de 1919»);<sup>7</sup> *No tan sols de pa viu l'home* (estrenada el 20 d'abril de 1920) i sense referències de redacció; *Quan passava la tragèdia* (estrenada el 19 de novembre de 1920 i redactada d'octubre de 1918 a març de 1919), i *Primera volada* (estrenada el 16 de novembre de 1921 i signada a Vilassar de Mar el setembre del mateix any). Aquests drames tipifiquen la forma i la ideologia del teatre consumit per la burgesia catalana durant els anys que foren estrenats, així com el dels anys següents; hi trobem retratada l'etapa de

7. Josep Pous i Pagès era un francòfil abrandat.



negocis fàcils provocats per la Primera Guerra Mundial a *Quan passava la tragèdia* — retrat fet amb un volgut desenfocament que porta al to de farsa —, l'eufòria i, després, el pànic de la banca, a *No tan sols de pa viu l'home*, i a *Flacs naixem, flacs vivim...* i *Primera volada* assistim a la defensa de l'ordre burgès davant els gèrmens de dissolució que amenacen la societat. És aquest darrer aspecte del teatre de Pous i Pagès el que ens interessa de remarcar aquí.

#### L'ARTISTA I EL SEU PAPER DINS LA SOCIETAT

Per a l'intel·lectual modernista l'ordre burgès equivalia a rutina, i les formes de vida que n'eren subsidiàries — la família en tant que institució, inclosa — un hàbit de les persones incapaces de viure segons el dictat del propi impuls. És fàcil de comprendre aquesta actitud perquè la recerca de l'ideal obligava l'artista a prescindir dels convencionalismes que una societat eixorca i mercantilista havia consagrat per l'ús. La bohèmia era el nirvana dels qui renegaven de l'ordre i establien i practicaven una forma de vida lliure i independent. Al teatre modernista l'artista que trenca amb la societat és sempre un personatge positiu, digne d'ésser admirat. Ara, en canvi, amb els nous corrents i observada des de la perspectiva burgesa, la bohèmia és un perill i un focus de subversió; amb tot, el qui viu instal·lat dins l'ordre pot caure dins els paranys de seducció que posa el món de la bohèmia, i efectuar el descens a l'infern. Si qui efectua el viatge pertany al sexe masculí i fa una estada curta dins el paradís pecaminós, pot, com nou Orfeu, reintegrar-se al món de la respectabilitat — dels lligams canònics i legítims, dels negocis i les fàbriques, dels horaris precisos i les regles d'urbanitat — potser fins i tot enriquit amb el sempre necessari bagatge de l'experiència. En tot cas el món de l'ordre i el de la bohèmia són dos mons ben delimitats, i llurs habitants pertanyen a dues castes distintes i irreconciliables; el pas d'un a l'altre només pot ésser fet des del primer al segon, i la tornada ha d'ésser empresa amb rapidesa si no volem que en vinguin mals irreparables per al trànsfuga adelerat. Altrament els artistes que ara habiten el món de la bohèmia són artistes extraviats, atrabiliaris, incapaçs de fer una obra inspirada i duradora; l'artista noucentista és un home educat, correcte, disciplinat, que freqüenta els llocs elegants i no es permet més llibertat que la d'estimar platònicament alguna dama de l'alta societat, pretext de rimes breus i mesurades o de quadres destinats a

penjar de les parets envoltats de caríssimes motllures. Tot aquest nou munfatge del paper de l'artista dins la societat i de l'antagonisme entre l'ordre — valor positiu — i la bohèmia — valor negatiu — és el que trobem ja insinuat a *Flacs naixem, flacs vivim...* i *Primera volada*, si bé seran altres dramaturgs els qui duran aquests plantejaments a les darreres conseqüències.

A *Flacs naixem, flacs vivim...* assistim als perills a què s'exposa Rafael en abandonar els afers de la fàbrica i lliurar-se a la política del municipi, plena de deshonestedats; alhora Rafael es deixa temptar per un mal amic que l'introdueix al món de la bohèmia, en el qual caurà sota la influència de Lulú, dona perversa i interessada, rèplica en negatiu d'Amèlia, l'esposa fidel. Només una retirada a temps i el retorn a la fàbrica i als bons costums salva Rafael del naufragi matrimonial i de la ruïna. A *Primera volada* Pous i Pagès ens mostra l'idilli entre un universitari sense experiència i una cupletista. L'amor dels protagonistes, sincerament sentit per ambdues parts, esdevé impossible perquè la societat «ordenada» mai no podria acceptar una dona que prové de la bohèmia i que no ha rebut l'educació puritana que hom imposa a les senyoretetes de la burgesia. L'autor s'esforça a demostrar-nos, per mitjà de diversos personatges carregats de raó, que el matrimoni d'Ernest i Hortènsia fóra una alteració greu de les regles admeses i només podria conduir a llur infelicitat; a més, al final de l'obra, ens assabentem que Hortènsia, en efecte, havia estat «seduïda» per un professor de música, las classes del qual no podia pagar en moneda i que tanmateix necessitava per a seguir els estudis i triomfar en el cuplet. No hi fa res que la «seducció» hagués estat realitzada fa temps i a contracor de la víctima, que l'amor d'Hortènsia per Ernest sigui pur; la «taca» no podrà ésser esborrada mai més, car la pèrdua de la virginitat és un fet irreparable i impossibilita la dona que l'ha patit per a consumir un matrimoni «com cal». Altrament l'autor ens «demostra» com la virtut no pot trobar-se dins el desordre de la bohèmia; ens enfronta, doncs, amb un món condemnat sense remissió, amb un món alegre i despreocupat que és castigat precisament en raó d'aquesta alegria i aquesta despreocupació. Els qui han de regir la societat i construir el futur no poden entrar-hi en contacte o, en tot cas, poden només establir-hi un contacte efímer que no pertorbi la marxa dels greus afers que tenen encomenats.

El paper negatiu de l'artista dins el teatre burgès produït pel noucentisme no acaba pas aquí. Al contrari, quan l'artista és jutjat amb una major duresa és quan gosa de penetrar dins



el clos de les classes dirigents — clos exemplaríssim i admirable — per a trencar l'ordre i alterar la tranquil·litat espiritual dels qui exerceixen les funcions de més responsabilitat dins l'organització del país. Aquest artista naturalment, és sempre de sexe masculí, i la seva falta de respecte envers la moral es manifesta en els propòsits de seducció que aplica sobre les honrades esposes de no menys honrats financers i fabricants. L'artista es converteix, llavors, en una nova versió de la serp bíblica que prova d'introduir el mal al paradís posant parany a la ben coneguda volubilitat d'Eva. Exemples ben clars del plantejament que acabem d'exposar són *La vall de Josafat* (1927), de Pompeu Crehuet, i *L'assassinat de la senyora Abril* (1927), de Josep Maria de Sagarra. A *Mecenas* (1930), de Carles Soldevila, hom ens mostra la incapacitat de l'artista per a normalitzar la vida cultural de la societat, i de quina manera el burgès, un cop s'ha adonat de la importància de l'art i la literatura dins l'existència civilitzada, cal que en prescindeixi, pel mateix bé d'uns suposats però no massa explícits valors espirituals.

Podríem multiplicar els exemples, però només enriquiríem la perspectiva del plantejament amb qüestions de detall. Ens interessa ara de considerar l'aportació feta a aquesta temàtica por Joan Puig i Ferrer, aportació si més no destacable per la data en què fou realitzada. En efecte, Puig i Ferrer s'avança a Pous i Pagès i als altres dramaturgs subsidiaris de la ideologia noucentista en la definició del paper de l'artista dins la societat. Una breu aproximació a *El gran enlluernament* (estrenada el 14 de maig de 1919 i enllestida ja a les darreries de 1918) ens en farà adonar. L'obra, com la majoria de les de l'autor, incideix en peripècies autobiogràfiques que ara no podem detallar; tanmateix és possible que Puig i Ferrer s'identifiqui amb Carles, l'artista, el qual no arriba a condemnar; Carles altera l'ordre, és cert, però més culpable que ell resulta Júlia, la qual fins al darrer moment no s'adona que el seu marit, Marcel, home d'empresa, posseeix unes qualitats superiors a les de Carles i, per tant, és més digne d'admiració. Carles és un artista, però un artista que es penedeix i que acaba posant la seva antiga y sagrada llibertat als peus de la moral burgesa. A aquest respecte hi ha a l'obra un paràgraf revelador:

«Carles. — Sí; jo he comès també aquest error de divinitzar les meves passions. Jo no coneixia la pietat; jo no coneixia més llei que la meua força, i la meua força era la meua passió. Em semblava que les meves passions eren sagrades, sublimes, i que tenia el dret d'imposar-les als altres. Per què jo era un artista i, en nom

de l'Art, em creia tenir dret a tot; em creia ésser un home sobre els homes, portant un raig diví que em permetia enfonsar-me en el fang sense enfangar-me, rompre la llei sense faltar; em sentia fora i per damunt de la llei. He estat egoista, crudel, infidel a l'amistat. En nom del meu art, per a donar vida a les meves obres, he trepitjat amb goig barbre i foll, dionisiac, com deïem llavors, les coses més sagrades. Sense adonar-me'n, he estat un home profundament immoral, Júlia, amb aquella immoralitat que l'artista vesteix de grandesa i de poesia.» (Acte II.)

Carles, doncs, ha escollit la submissió, i això el salva a l'hora del veredict; l'antic modernista impenitent ha expiat la culpa i és perdonat a canvi que marxi a Itàlia i no esdevingui causa de noves pertorbacions. La inclinació de Júlia envers Carles ha estat un «gran enlluernament»; però Marcel és més que Carles, Marcel és l'artista que ha renunciat a la seva vocació, a la seva carrera, per a esdevenir home d'empresa en un moment que la pàtria necessita els creadors de riquesa industrial abans que els creadors de bellesa. Marcel, el gran burgès, ocupa, doncs, un estament superior al que ocupa Carles, l'artista.

#### JOAN PUIG I FERRETER: FINAL D'UNA ETAPA

*El gran enlluernament* marca un moment de tensió dins l'obra de Joan Puig i Ferrer; en efecte, el substrat de la seva producció passada no pot ésser oblidat amb l'arribada dels nous corrents. Puig i Ferrer és un temperament massa vital per a recloure's fins els límits convencionals i estrets de l'«alta comèdia», per a interessar-se en els problemes estrictes de la burgesia — ell, home de camp, que sent la terra com una presència tellúrica — sense aportar-hi problemes subjectius, impulsos primaris, incapços de conviure amb la imposada civilitat de la nova fauna de personatges teatrals. Així, Joan Puig i Ferrer és un dels dramaturgs que amb major grau acusa els termes de la crisi d'aquests anys; els seus intents per a adequar-se a las noves característiques dramàtiques no acaben de reeixir i, alhora, el fre que aplica per a fer menys acusats els seus plantejaments modernistes, resta vigor als drames que assaja dins les formes que fins aleshores li havien estat usuals, i a les que no renuncia.

La prova d'aquest desconcert creixent el trobem a les peces que escriu durant els anys que ens ocupen; retreure'n unes quantes serà ja suficient per a adonar-nos-en. Entre 1917 i 1922 Puig i Ferrer fa algun intent per a adoptar les formes del nou



teatre burgès; però ni *El gran enlluernament*, que acabem de considerar, ni *l'Escola dels promesos* (estrenada el 8 de març de 1922 i signada el 1921) poden considerar-se obres reeixides, malgrat que aquesta última representa un esforç ben seriós per a integrar-se a l'ortodòxia de l'«alta comèdia». Enmig trobem un Puig i Ferrer atret pels temes rurals o per les recreacions de passions en ambients exòtics de manera semblant a com ho havia fet durant els anys de joventut; però un Puig i Ferrer mancat ara de decisió, que conserva amb molta pallidesa aquelles virtuts que feien que els joves el consideressin, en expressió de Josep Maria de Sagarra, «el gran valor del nostre teatre». Per això *Garidó i Francina* (estrenada el 18 de desembre de 1917 i enllestida l'abril del mateix any),<sup>8</sup> segons el testimoni de Sagarra, «li quedà als dits». *Garidó i Francina* està inspirada en *La Celestina*, de la qual bandeja el personatge central per a ocupar-se exclusivament dels amors de Calixto i Melibea, patrons que regeixen la personalitat de Garidó i Francina, els protagonistes; la seva font d'inspiració, doncs, resulta també d'un inequívoc accent modernista. La recreació de passions dins un ambient exòtic la trobem altra vegada a *La senyora Isabel* (1917),<sup>9</sup> l'acció de la qual transcorre a la vila de Tremp i al segle XVIII; *La senyora Isabel* és escrita en vers i podríem considerar-la un precedent del «poema dramàtic», la forma teatral que en aquest moment Josep Maria de Sagarra és a punt d'imposar. El que hi ha en *La senyora Isabel*, però, és la recerca d'un teatre popular, confegit amb elements primitius i senzills, amb un vers curt, talment com si l'autor es proposés d'escenificar una rondalla. (Un intent semblant que potser ens podria orientar és *Titaina* (1910), d'Àngel Guimerà). Els comentaris que els personatges fan de les vicissituds amoroses dels protagonistes — feliçment culminades — són molt aproximats a les glosses del cançoner popular:

«Valentí — Perquè és un hereu  
de bona nissaga;  
no es vol descobrir  
ni ell ni sa dama.

Ramon — Passeu i calleu,  
i entreu prest a casa.

8. A l'edició feta per *La Escena Catalana* consta el 1916 com a data de redacció; sembla més exacta, però, la data d'abril de 1917 que consta al manuscrit 09XXXIX, fons Sedó, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre de Barcelona.

9. Manuscrit 09XVII-2, fons Sedó, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre, de Barcelona.

*Caterina* — Ai com ploraran  
son pare i sa mare!  
*Ramon* — Més ploraven ells,  
casar no els deixaven  
i és llei de l'amor  
rompre lleis i trabes.» (Acte II.)

El drama rural, pretext per a l'exposició tumultuosa de vivències autobiogràfiques, el trobem en aquest moment representat per *Les ales de fang* (datat el 8 d'agost de 1918).<sup>10</sup> I cal també prendre en consideració un sàinet, *Si n'era una minyona...* (estrenat el gener de 1918 i datat el 1917), peça menor, tòpicament modernista, recreació també d'elements biogràfics.

Aquesta producció, prou densa, demostra l'interès de Joan Puig i Ferrerter envers el teatre, però, alhora, la seva incapacitat per a retrobar la forma rotunda dels seus drames anteriors; en el fons traeix el desconcert del dramaturg davant la tria del camí que ha de seguir, desconcert provocat, si més no en bona part, per la crisi que el teatre català travessa en aquest moment. Finalment aquest desconcert és exposat en una peça menor, d'escàs interès literari, però molt reveladora: *Un home genial* (1921?).<sup>11</sup> Aquesta obra posseeix un valor testimonial de primera mà i ens ensenya com Puig i Ferrerter atribueix els seus reiterats fracassos a la corrupció del gust popular duta a terme pels mercaders desaprensius que especulen amb el teatre. Així, hom serveix al públic una sèrie d'obres banals on la inversemblança dels arguments és explicada amb les ocurrències més grolleres extretes de la vida quotidiana; i tot plegat és servit per uns escriptors el mèrit principal dels quals és llur manca de cultura:

«*D. Pau.* — Per compromís posaré la setmana entrant l'obra d'un escriptor de nom. D'un il·lustre, sap? Mal llamp se'ls emporti els il·lustres! La veritat és que no donen una pesseta. Cregui que només la poso perquè no es digui, perquè la premsa calli... No la faré més de sis vegades.»

L'únic objectiu és de fer riure la gent; si això s'aconsegueix, tots els altres valors de l'obra són menystinguts i l'estúpid de torn és erigit un geni:

10. Manuscrit CXXI, fons Sedó, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre, de Barcelona.

11. Dues còpies mecanografiades existents al fons Sedó, de la Biblioteca i Museu de l'Institut del Teatre, de Barcelona.



«D. Pau. — No tinc res al cartell que s'aguanti. No tinc res en cartera que valgui la pena. Perquè, què en farem d'aquests joves poetes, pensadors, filòsofs? En sa vida faran una obra que arribi a les cinquanta. Tot són símbols, lirismes, filosofia i altres galindaines. Bah, bah, bah! La gent s'hi avorreix amb tot això. Jo prou els dic, "deixint-se d'art, de poesia i de romanços. La gent vol riure, riure i res més que riure".»

Aquesta visió pessimista comportarà, en definitiva, el desinterès de Joan Puig i Ferrer envers un mitjà d'expressió que creu irrecuperable, i la seva ruptura amb la literatura dramàtica. En efecte, d'altres activitats literàries reclamaran l'interès de l'escriptor — la novella, el periodisme — i hauran de transcórrer bastants anys perquè torni a temptar l'aventura escènica.

XAVIER FÀBREGAS

## **Divagació informativa sobre Joan Puig i Ferrerter i la seva obra, amb especial atenció a «El pelegrí apassionat»**

«Us seré franc, Cantí: quan em vaig proposar d'escriure la vida de Janet em vaig dir això: "Ha d'ésser una cosa entre Cervantes, Dostoievski i Proust"». (*La traïció de Llavaneres*, pàgina 89.)

«O si no fos la vellesa! I què la vellesa encara? Si no fos la salut rompuda, si jo hagués vist aquesta obra cap allà als quaranta anys o als cinquanta, no hi hauria cas. La meva tragèdia com a escriptor és que no la podia veure fins ara, amb la mort a la gorja, com si ella hagués de fer-se amb la meua mort i no amb la meua vida; i quan tinc la certitud del que és ella d'infinítament més poderós que jo, les defallences físiques que fan que ella em devori el moll de la poca vida que em resta... És la meua tragèdia. L'accepto. Accepto coratjosament la meua fatalitat. A veure qui podrà més, ella o jo, la idea o l'home, les forces de creació, que encara les tinc totes, o les de destrucció, també dintre meu. ¿Sabeu que tota la meua existència ha estat una ~~huita~~ entre aquestes dues forces, i el que s'esdevé entre aquesta obra i jo sembla l'acabament d'un destí? I voleu que ara reposi? Un capítol més, una pàgina més, una ratlla més, ni que em costin la salut, deixen la meua obra menys inacabada, menys informe, l'acosten més al meu ideal... Com em puc allunyar d'ella? Fer un viatge? Fugir d'aquí? De mi? D'ella? Amb ella he de morir, aferrat a la seva substància, a les seves formes... Acabada o no, viure i morir amb ella, morir i viure per ella... ¿No és així que ho fan els herois?» (*Vells i nous camins de França*, pàg. 463.)

Si generalment els papers no han prodigat massa explicacions sobre les figures de la literatura catalana, en el cas de Joan Puig i Ferrerter l'assumpte és una mica més complicat. De Puig i Ferrerter no n'han parlat ni tan sols els cenacles fidels al manteniment de la cultura autòctona. Almenys, durant una llarga temporada se l'havia bandejat força deliberadament. La seva conducta pública, i de retruc també la privada, havien estat condemnades per les consciències del país, però podríem sospitar que, quan el 1956 morí a París, ell estava convençut d'haver servit Catalunya i d'haver assolit l'objectiu de la seva vida: ser un



heroi. Heroi segons ell, sapastre segons d'altres; en tot cas fou una personalitat complexa i un dels primers escriptors catalans d'aquest segle.

Va néixer a la Selva del Camp el 5 de febrer de 1882, i la seva aparició constituí un drama familiar. La mare s'havia casat feia pocs mesos amb un home que no reconegué el nou nat com a fill seu i que activà la separació matrimonial molt poc després. Aquest origen, recolzat en els idearis modernistes vigents a l'època de la seva adolescència, l'obsessionà llargament i accentuà potser l'individualisme que el caracteritzaria toda la vida. El modernisme, efectivament, actuà molt aviat en ell: a Reus, on estudiava el batxillerat, entrà en contacte amb el grup capitanejat per Cosme Vidal (que signava Josep Aladern) i s'hi integrà ràpidament. Per aquesta època començà a publicar versos, encara que sense massa fortuna. Baixat a Barcelona per a estudiar farmàcia, menà una existència mediocre, no del tot adaptat a la ciutat, treballant com a mestre d'escola, freqüentant la vida nocturna del districte cinquè, connectant amb alguns dels grups anarquistes de l'època, i fent-se una cultura literària autodidacta i irregular al gust del moment: Carlyle, Ibsen, Gorki, Goethe, Nietzsche, etc. El desencaix, que d'altres modernistes solucionaren mitjançant el suïcidi — ell també l'intentà — el resolgué fugint a França, on, sovint viatjant en qualitat de vagabund, potser retrobà un cert equilibri. Abandonà la poesia i, almenys d'una manera sistemàtica, sembla que no tornà a escriure'n fins els darrers anys de vida. De retorn, començà a treballar en el periodisme i inicià la carrera de dramaturg. De fet, en la seva obra s'observa una progressió que el dugué molt delimitadament des del conreu del gènere normalment més breu i sintètic, el de la poesia, fins a l'intent de creació d'una obra novellística de caràcter total.

Encara que el mateix any havia ja publicat uns *Diàlegs dramàtics*, la primera peça escènica estrenada, el 1904, va ser *La Dama alegre*, que fou titllada d'immoral i constituí un petit escàndol, però que concentrà l'atenció damunt d'ell. Seguiren, en una que podríem qualificar de primera i millor etapa, *Arrels mortes* (1906), *Aigües encantades* (1908), *La Dama enamorada* (1908), *Drama d'humils* (1909) i *El gran Aleix* (1912). *Arrels mortes* i *Drama d'humils*, però sobretot *Aigües encantades* reflecteixen d'alguna manera preocupacions de tipus social, encara avui força vàlides, bo i responent també a l'individualisme ibsenià que, com ja hem dit, mai no el deixaria. *La Dama enamorada* i *El gran Aleix*, més madures, suposaren la plenitud teatral de

l'autor. L'atenció recau damunt les lluites de caràcters, i l'ombra d'Strindberg — sobretot a la primera versió en cinc actes de *La Dama enamorada* — hi plana d'una manera decisiva. *La Dama anamorada* constituí un èxit i es convertí en peça de repertori, però no significà un triomf absolut ni serví per a resoldre les angúnies econòmiques del dramaturg. Potser va ser, i convindria estudiar-ho, en la recerca d'un èxit de taquilla, que anà provant fórmules diverses tals com la recreació neo-romàntica de melodrames arcaïtzants — *La innocent* (1912), *Garidó i Francina* (1917) — o, principalment, les comèdies de «saló», sempre dins d'un to de gran dignitat, amb les que contribuí a l'intent de crear una dramaturgia destinada al consum de la burgesia catalana — *Desamor* (1912), *Si n'era una minyona...* (1918), *El gran enlluernament* (1919), *L'escola dels promesos* (1922), etc. —. No aconseguí tampoc així l'estabilitat dins dels mecanismes teatrals i, de tota manera, el seu cas no és massa diferent del dels altres millors dramaturgs de l'època.

El modernisme, que l'havia alimentat culturalment, i dels supòsits del qual mai no es desempellegà completament, havia estat esbandit pel grup noucentista a finals del primer decenni del segle xx. Puig i Ferrer abandonà la barca quan feia aïgues — és molt il·lustratiu el gradual refredament de la seva amistad amb el cercle de l'escriptor Plàcid Vidal, tal com aquest el presenta al seu llibre de records *L'assaig de la vida*, i tal com Puig i Ferrer el justifica a partir del quart volum d'*El pelegrí apassionat* —, però no fou mai del tot acceptat pels nous àrbitres del món cultural. La qüestió econòmica, el desencaix respecte de la literatura a la moda i encara, segurament, el seu propòsit de conrear un gènere on pogués moure's amb més llibertat poden ser factors que ajudin a entendre les vacil·lacions a les quals es veié sotmès pels voltants de 1920 i a conseqüència de la qual abandonà el teatre i començà a escriure novella. Uns anys abans, possiblement, a fi d'adquirir seguretat davant de l'*élite* postnoucentista, cursà la carrera de lletres.

El moment del canvi era, a més, oportú. Després de llarga crisi hi hagué, en aquells anys, una represa editorial de col·leccions dedicades al gènere, i ell mateix, a partir de 1928, dirigiria la magnífica «Biblioteca A tot vent». Els seus primers intents en el nou camp foren narracions i «nouvelles», com *L'home que tenia més d'una vida* (1925) i *Les facècies de l'amor* (1925). Aviat, però, s'embranchà en la confecció d'històries cada cop materialment més voluminoses. Dotat d'escassa imaginació, la pedrera d'on Puig i Ferrer extragué el material per a les



seves obres fou, sempre, la vida pròpia. Això ja era cert en el teatre. Així, per exemple, amb *La Dama alegre* i *La Dama enamorada* trasposaria un episodi del seu vagabundeig per França, amb *Si n'era una minyona...* justificaria potser la decisió de casar-se amb una noia de condició social y intel·lectual modesta, amb *El gran enlluernament* exposaria les relacions sentimentals amb la muller d'un amic (la Dori de *El pelegrí apassionat*), i amb *Anna darrera la cortina* (1936), únic intent important teatral posterior a la decisió d'abraçar la novella, analitzaria un procés de gelosia patit en la seva carn. Ara, en canviar de gènere, no varià de procediment. Tenim, d'una banda, una novella, *Servitud* (1926), i una narració llarga, *On són els pobres?* (1934), escrites amb tècnica de reportatge i de caricatura respectivament, on fustigà el món del periodisme que ell, que fins al 36 s'hi dedicà sempre, coneixia prou de prop; en ambdós casos la reelaboració dels fets reals, o de la seva visió dels fets reals, resultà mínima. Hi ha, després, *Vida interior d'un escriptor* (1928), llibre de qualificació difícil, meitat dietari íntim, meitat assaig, però novella en definitiva, amb el qual explicà els problemes d'un escriptor català enfront de l'obra que escriu i enfront de la societat que l'envolta. Per fi, tenim les novel·les més estrictes, *Els tres allucinats* (1928), *El cercle màgic* (1929) i *La farsa i la quimera* (1936), ambientades en els medis rurals i saturades també d'elements autobiogràfics, ara més mastegats i elaborats, D'entre d'elles interessa remarcar *El cercle màgic*, amb la qual guanyà l'agitat primer premi Creixells concedit (1929), escrita amb tècniques dostoevskianes i on va saber equilibrar i matisar una de les seves constants temàtiques, l'oposició entre les concepcions idealista i materialista de la vida. A *El cercle màgic* hi ha un personatge infantil, curiosament estudiat, que recull les experiències del Puig i Ferrer nen i que més tard reprendria com a protagonista de la seva empresa més ambiciosa. Però la creació màxima d'aquesta època fou, segurament, *Camins de França* (1934). Començada a instàncies de Rovira i Virgili, que li anà publicant uns primers fragments a la *Revista de Catalunya*, havia estat projectada, al principi, com a llibre de records sobre els seus vagabundeigs juvenils. Per a explicar los motivacions que acabarien abocant-lo a aquest vagabundeig escriví una part inicial on narrava la seva autobiografia anterior als fets centrals. El resultat fou un volum de més de vuit-centes planes, on el periple per França quedava encara, al final, interromput una mica arbitràriament, i l'autor mig promètia una continuació. Ara bé, si a l'hora d'es-

criure novel·les hagué de recórrer a l'experiència personal, quan conscientment volgué evocar la seva experiència personal no s'estigué de retocar-la en profit d'una millor harmonia literària. En conseqüència, és arriscat de donar crèdit literal a cadascun dels elements particulars que s'exposen a *Camins de França*. Tant se val; hagi de ser qualificada com a ficció literària o com a memòries, en tot cas es tracta d'una de les obres de prosa creativa més belles i complexes de la literatura catalana en d'aquest segle.

Orador, pel que sembla, abrandat i convincent, Puig i Ferrer participà en política i arribà a diputat de l'Esquerra Catalana. En esclatar, doncs, la revolució de 1936, li foren confiades tasques diverses, però, sobrepassat pels esdeveniments, aprofità la missió de caràcter econòmic amb la qual la Generalitat l'envià a París per a quedar-se en aquella capital. No tornaria a Catalunya. S'obrí, així, un parèntesi en la seva producció. Restaven a l'aire nombrosos projectes, entre els quals val la pena de destacar una novella que s'havia de dir *Janet Masdéu*, continuació sens dubte d'*El cercle màgic*, i la segona part de *Camins de França*. Però a París, acabada la nostra guerra, li calgué replantejar l'obra futura. Lliure per primera vegada d'estretors econòmiques, gràcies a uns diners pertanyents a la Generalitat, que ell i d'altres s'havien repartit, sentí la necessitat de justificar-se. Ferran Canyameras, antic amic seu, amb qui havia trencat a conseqüència d'un assumpte de diners i de faldilles, feia circular en còpies mecanografiades un libel de qualitat literària nulla — encara que molt interessant per les dades que aporta, segons reconeixia el mateix Puig i Ferrer — destinat a bescantar la figura del nostre autor. Aquest decidí de respondre, però aviat el projecte restà inclòs dins d'una idea infinitament més ambiciosa, i començà a escriure *El pelegrí apassionat*.

*El pelegrí apassionat* és una novella en dotze volums de grant format i una mitjana de cinc-cents pàgines cadascun. El primer dels dotze es publicà en 1952, i l'últim encara ha de sortir. (Un parèntesi sobre aquest assumpte. Edicions Proa, represa a Perpinyà pel mateix Puig i Ferrer, passaren després a mans d'Aymà, S. A., però Aymà, S. A., no edita el volum que manca per a completar *El pelegrí apassionat*, i potser seria hora de demanar una explicació. Els amos d'Aymà, S. A., s'enfrentaran amb una responsabilitat relativament considerable si, tan generosos com s'han mostrat sempre envers la cultura catalana, l'aparició del llibre segueix retardant-se o, toquem ferro, no arriba a publicar-se i es perd.) Totes les idees que algun dia havia



pensat desenrotllar, però que no havia pogut encara passar al paper, foren abocades aquí i sumades a una reconsideració dels temes ja tractats anteriorment. La producció escrita fins aleshores se li apareixia de sobte com una simple preparació al projecte titànic que anava a realitzar. I, com Proust, es queixava que la maduresa, la comprensió del que havia de ser l'obra de la seva vida, no li arribés fins ara, ja gran, amb la por constant que la mort arribés abans de posar-hi terme. (De fet, els volums cinquè i sisè apareixen, efectivament, inacabats.) L'allusió a Proust és necessària, doncs, a les influències de sempre; per a l'execució d'*El peiegrí apassionat* s'hi sumava la de l'autor d'*A la recherche du temps perdu*. Com ell, a través d'una autobiografia d'anàlisi íntima i implacable, Puig i Ferrer, egocèntric, matusser, ingenu, però enardit per una voluntat de ferro, volgué donar una visió completa de tota una època, la de la Catalunya del seu temps. Es tracta, efectivament, d'una novella amb clau, i sota els noms de Benigne, Gentil, Comparet, Llavaneres, etc., s'hi revelen els de Plàcid Vidal, Ventura Gassol, Companys, Ferran Canyameras, per citar únicament exemples ben diversificats. L'obra havia de tenir, però, entitat per ella mateixa, sense necessitat de sobreentesos, i l'autor volgué assegurar el tret seguint a cada moment el model literari d'alguns dels seus autors predilectes. Per a començar, l'episodi inclòs dins de *Janet vol ser un heroi*, titulat «Un amor de Janet», recorda els amors entre Julien Sorel i madame de Rênal a *Le rouge et le noir*. El protagonista, el mateix Janet, d'*El cercle màgic*, en fersé acompanyar de Josep, personatge vagabund que co-protagonitzava *Camins de França*, apareixerà com un nou Quixot a qui no falta així el Sancho Panza corresponent i, per exemple, el segon volum de la novella, *Homes i camins*, és una referència constant a la segona part del Quixot, començant pel fet que, en sentir-se personatges de llibres anteriors, els herois decideixen d'anar plegats i a l'aventura, i acabant per la constatació que l'episodi de la finca dels Brucs segueix l'esquema de l'episodi quixotesca dels ducs. El procés amorós entre Janet i Mari-Stella, d'altra banda, segueix l'esquema dels d'Swan i Odette descrits per Proust. I així anar fent. Sí, les referències, els punts de recolzament són constants, però a vegades de signe curiosament divers, en intenció, als que hem descrit. Així, Puig i Ferrer, sempre descurat o, almenys, nuós i aspre en el seu estil, ens sobta inesperadament, al quart volum de l'obra — *Vells i nous camins de França* — amb un fragment deliciós d'estil, on se sotmet a la recerca d'un vocabulari enormement ric i acolorit (pp. 432-434),

i on, de fet, dóna la seva versió del tema de *La parada*, de Ruyra. Per què aquest estrany «tour de force»? Caldria establir-ho amb seguretat, cas que sigui possible, però al lector se li acut sospitar que, ambiciós com era, volgué així rectificar l'opinió que, al llibel que feia circular Canyameras, posa en la boca del mateix Puig, i segons la qual aquest únicament acceptava, d'entre els escriptors catalans, la superioritat de Ruyra. Ni Ruyra, sembla replicar-nos, donat que sóc capaç de fer el mateix que va fer ell. És una pura interpretació arriscada i un exemple que, en ell mateix, no afecta al sentit de l'obra, però pot servir com a indicatiu d'una de les seves constants: el conjunt està absolutament ple de trampes de tipus divers, i anar-les descobrint constitueix un esport, per aquells que estiguin podrint de literatura, fascinant. Al costat de moments prolixos i reiteratius la lectura d'*El pelegrí apassionat* recompensarà la persona arriscada que s'hi atreveixi amb moments extraordinaris: la continuació dels camins de França, l'ambientació de l'anarquisme barceloní de principis de segle, els amors turmentats amb Dori o amb Anna, la difícil salvació dels monjos de Montcalm (Montserrat)... Potser són els volums vuit i nou, aquells on narra les relacions afectives amb Mari-Stella, on, qui sap si per haver succeït els fets reals massa recentment, no fou capaç d'una objectivació i una selecció dràstica dels elements, i els que resulten, en conseqüència, més fluixos. Puig i Ferrer creà per a la seva obra màxima una galeria extensíssima de personatges. Ell és, per descomptat, el Janet protagonista, però aquest Janet es desdibuixa constantment malgrat les innombrables disseccions que l'autor en fa. És en les figures que el volten que aconseguí les peces més ben acabades. Hi ha la figura de Josep, l'antic «llarg de camins», murri i materialista, home refractari a les sofisticacions; hi ha l'ambigua figura de Bep, un nou alter-ego de Puig i Ferrer en el qual col·locà el drama del seu origen irregular; o Benigne Constant, símbol de l'amistat, o Rombier, o Càndia, o Adelina... Tota l'obra s'omple, en fi, d'angoixes i introspeccions dostoiévskianes que van, però, molt més enllà i arriben a formulacions existencials; no són simples coincidències, segurament. En tot cas, les citacions i crítiques a Sartre són massa sovintejades per no veure que Sartre l'impressionà.

Ens hem entretingut massa llargament parlant d'*El pelegrí apassionat*, però l'assumpte potser ho mereixia. Es tracta de l'obra més important d'un autor important, i passa, en canvi, sense l'advertència que caldria esperar. Puig i Ferrer, d'altra banda, que havia somiat de ser un heroi, escrivint-la aconseguí,



segons ell, i és això el que volíem dir al principi d'aquest escrit, el seu propòsit. No creiem que cap obra literària justifiqui la conducta personal de l'autor, però ara seria ja lleugerament difícil de demanar-li explicacions per una manera de viure, i, en canvi, tenim la seva obra, que ens pertany i que demana judici.

Josep M. BENET I JORNET

Febrer de 1971.

## Notes per a un estudi de «La Dama enamorada»

Estem mancats, avui, d'un estudi mínimament seriós i aprofundit sobre l'obra literària, en els seus aspectes poètic, narratiu i teatral, de Joan Puig i Ferrer. Manquen, igualment, estudis parcials o monogràfics sobre les obres concretes o les idees literàries d'aquest autor. Intentarem de donar unes dades sobre alguns dels aspectes de la més important de les seves peces teatrals, *La Dama enamorada*.

L'estrena d'aquesta obra, el 25 de novembre del 1908, aconseguí un ressò extraordinari i assegurà a Puig un nom sòlid dins el món teatral català: Les esperances apuntades amb *La Dama alegre*, una mica esmorteïdes després de la fluixíssima *El noi mimat* (1905), eren ara repeses com a convicció absoluta. Successivament l'obra gaudí d'un èxit sensacional, sovintejaren les representacions, i s'arribà a estrenar en castellà i en francès. Després es produeix un oblit, i fins el 1928 no és reposada, en la nova versió publicada, ja, el 1924. Amb aquesta reestrena es reproduïx l'ambient que voltà obra i autor arran de l'estrena primera. Els crítics revaloritzen l'obra, alhora que lamenten el fet que Puig i Ferrer s'hagi allunyat, entretant, del teatre. Fins i tot l'autor, afalagat per aquesta revifalla, declara la possibilitat d'una represa creativa en el teatre. Per una o altra raó no serà així; només el 1936 publicarà *Anna darrera la cortina*, que no s'arriba a estrenar i que fou escrita per unes motivacions personals molt concretes.

Anem, però, a ocupar-nos directament de l'obra. Analitzarem especialment el material autobiogràfic damunt el qual està bastida l'obra, el problema de les dues versions, i l'obra emmarcada dins el context de les idees dramàtiques de Puig i Ferrer.

Les poques anàlisis crítiques, tant contemporànies com posteriors, fetes de l'obra literària de Puig, han insistit especialment sobre la qualitat eminentment autobiogràfica de tota la seva obra. Han estat, però, afirmacions massa generals que no han entrat al fons del problema. Exposem, doncs, i en el cas concret de *La Dama enamorada*, fins a quin punt pot qualificar-se l'obra d'autobiogràfica. En una paraula, fins on arriben les experiències i els fets viscuts, i on apareix la fantasia.

Disposem, bàsicament, de dos tipus de materials per a des- triar-ho, en el cas concret d'aquesta obra: les lletres adreçades



a Plàcid Vidal i reproduïdes per aquest a *L'assaig de la vida*, i les explicacions donades pel mateix autor en alguns passatges del quart volum d'*El pelegrí apassionat* («Vells i nous camins de França»), la veracitat de les quals haurem d'analitzar.

Introduïm primer el tema. A finals de l'estiu del 1903 Puig i Ferrer abandonava precipitadament Barcelona, i s'embarca cap a Marsella en companyia d'una institutriu francesa amb qui sostenia relacions. Almenys això sembla desprendre's de la correspondència, encara que el nostre autor doni, als *Camins de França*, una versió sensiblement diferent, en narrar la marxa com a persecució de la dita institutriu, la qual havia marxat «a la francesa». Sigui com sigui, Puig es troba a Marsella, i l'aventura de l'institutriu falla aviat, i l'arborat jove es posa a recórrer en místic vagamundeig el Migdia francès. No cal estendre la relació d'aquest viatge, els *Camins* en volen ser una crònica. El fet és que a finals d'any, aproximadament, Puig, bastant tip de les seves corredisses, sembla establir-se a Villaines-en-Dues-Mois, un poblet borgonyès de la Côte d'Or, en treballa de mosso a casa dels senyors Thevenot. Què succeï allí? Aquí tenim el problema. Segons les cartes adreçades a Plàcid Vidal: «*La senyora* (es refereix a Mme. Clotilde Thevenot) *juga un gran paper, avui, en ma vida i en mon obra. Ella em va pagar la impressió d'un llibre [els Diàlegs dramàtics, la seva primera obra]; ella es cuida de donar-me temps i coratge per escriure; ella m'estima com una mare, mes, desgraciadament, jo no l'he sabut estimar com un infant. Aquí ho tens tot; d'ella em ve el bé i d'ella em ve el mal, perquè no et pots figurar quina mena de dona és, i jo sento com un dolor fatal que ella no sigui jove i lliure per fer-la ma companya... Si arriba a trobar-me seré, a son costat seré feliç.*» El drama sembla plantejar-se en termes bastant clars; mentre el jove sent una atracció sexual per la mestressa, ella se l'estima com un fill. No entrem en anàlisis freudians sobre la naturalesa d'aquest amor. Com evoluciona la situació? Una nova carta, escrita en plena virulència, ens dóna algunes notícies: «*Jo m'he lligat amb ella per a tota la vida. Ens hem lligat, els dos, per a tota la vida, malgrat que ens separem i no ens veiem mai més.*» I encara: «*Si jo perdés mon fill (està transcrivint unes paraules de Mme. Thevenot) no trobaria altre consol que posar-vos al seu lloc... Us voldria sempre al meu costat; voldria trobar-me sense cap mena de destorb, sola, lliure, rica com sóc, per a tenir-vos sempre més al meu costat... Ni mon fill ni mon espòs no han entrat dins mon ànima com vós hi heu entrat.*» No sé si el lector s'haurà adonat d'una contradicció evi-

dent en aquestes darreres citacions: o bé Puig fa les citacions a la seva manera, arreglant-les segons el seu gust, o bé la senyora és in-conseqüent i una vegada li manifesta una afecció purament maternal (substitució) i una altra li manifesta una absoluta correspondència. Aquí comencem a adornar-nos de la precaució amb què cal prendre totes les manifestacions de Puig sobre els fets viscuts, i ens dóna un primer indici per a afirmar quelcom que nombroses evidències proven, això és, que Puig i Ferrerter, partint d'una base o uns fets autobiogràfics, fa rodar després la imaginació tant com cal fins aconseguir una recreació poètica de la realitat. Més endavant, en exposar les idees dramàtiques de l'autor, tindrem ocasió de demostrar-ho amb les seves pròpies paraules.

I la fugida, el final de l'aventura? Una darrera carta ens en donarà noves dades: *«Vaig fugir per ma pròpia voluntat en un gran esforç, serè, inflexible; però, després, quina desolació!, justament perquè tot era obra de ma voluntat... I sense fer cas de son plor, verdader plor de mare, escapant-me de sos braços, me'n vaig anar, sense prendre ni roba ni diners, al cor de la nit... Amic Plàcid, m'he fet mal jo mateix; no he tingut compassió de mi; sàpigues que tinc voluntat... Jo m'he dit: Per què la tens d'estimar, aquesta dona? Com a mare és un crim de robar-li son fill; d'altra manera, com a dona per al plaer, em fa horror sols de pensar-hi.»* Malgrat l'extracte, segueix palesa la contradicció d'aquests fragments. Sumant tot el que diu, no s'acaba de veure clar quin era, en definitiva, el sentiment del jove, ni quin el de la senyora.

Com transforma aquesta experiència Puig i Ferrerter a *La Dama enamorada*? De moment, a Mme. Thevenot (Lluïsa de Moran) la fa vídua, eliminant en conseqüència la figura del marit, que en la realitat, com veurem de seguida, tingué una participació en els esdeveniments. Accentua el caràcter heroic, singular, de la seva contrafigura (Abel), a qui descriu com a *«enèrgic, intelligent, franc, tendre, vehement, ..., ben proporcionat, ..., mirada que denota energia, rictus denotant voluntat, ..., a voltes s'inflama com un illuminat, altres cops té un aplom i una fermesa impropis dels seus anys.»* Per contrast, tendeix a presentar la figura del seu rival en l'amor filial, Charles Thevenot (Víctor Moran) com a desequilibrada, deficient mental, gelosa, en resum antitètica respecte a Abel. Això quant als personatges centrals; en el que es refereix a l'acció, a l'anècdota dramàtica, és evident una exageració dels fets i de la naturalesa de les relacions sentimentals entre ell i la mestresa i de l'actitud del



fill d'aquesta envers ell. En primer lloc hi ha el suïcidi, completament inventat; després, la possessió de Lluïsa per Abel, quan en la realitat aquest confessa horroritzar-se davant la idea. Ara no cal fer massa cas d'aquesta actitud, que purifica, cara al seu corresponsal, la naturalesa de les relacions, com també ho fa, a l'obra, el fet de fer-la vídua, que sembla disculpar més les relacions que si es tractés d'un adulteri. I finalment les raons i circumstàncies de la marxa, que a part de no ser reflectides a l'obra, varien en les dues versions.

Per a acabar de perfilar realitat i imaginació podem servir-nos, amb totes les reserves, sobre l'autenticitat, que són del cas, de les explicacions que trobem a «Vells i nous camins de França». En aquesta obra, quart volum de la sèrie *El pelegrí apassionat*, Puig i Ferrer recrea tota la seva vida, utilitzant com a contrafigura aquell Janet Masdéu que sortí a *El cercle màgic*, a qui farà repetir totes les seves dites i fets, convenientment recreats. En la part a què fem referència, Janet Masdéu, acompanyat de Josep Guillemí, el Llarg de Camins de la *Dama*, company de l'autor en les seves passejades franceses, refà aquest vagabundatge, anant a raure a Villaines, ja que Janet té un gran interès a seguir les petjades del seu «autor». Un cop allí, troben a Mme. Thevenot, amb la qual passen uns dies, durant els quals aquesta explica la seva versió dels fets, destriant entre realitat i fantasia. Cal recordar que les paraules que Puig posa en boca d'ella són inventades, i que encara que ell volgués aprofitar l'ocasió per a donar la versió real dels fets, això no treu que l'autor hagi donat només part de la veritat o bé aquella part de la veritat que li interessa. Resumint, Mme. Thevenot explica a Janet l'existència del seu marit, que tenia un gran afecte per l'autor; la naturalesa de les relacions d'ambdós, insistint en el caràcter maternal; afirma l'actitud de gelosia del seu fill, bo i rebaixant-ne, però, la virulència; testimonia la justesa en la descripció dels personatges secundaris (Berta, Théo, Anneta, el mateix Llarg de Camins); i fa unes noves revelacions sobre l'aprofitament que féu Puig de les experiències d'aquella època: En primer lloc, que la protagonista de *La Dama alegre* és també ella, i que es pot considerar aquesta obra com a primer intent de dramatització d'aquells fets; secundàriament, revela que els temes i personatges de *La Dama de l'amor feréstec* i *El gran Aleix* són trets també d'aquella època i aquells esdeveniments. ¿Fins a quin punt podem considerar aquestes revelacions com a una confessió de Puig i Ferrer (quaranta anys després dels fets) del que realment succeí i de com ho utilitzà? La res-

posta es fa difícil, per no dir impossible. Si no es pot disposar de testimoniatges autèntics i directes de les altres parts interessades, haurem d'acceptar sempre únicament el que Puig ens vulgui revelar. De fet, però, podem acceptar totalment el fet que *La Dama alegre* és una primera utilització d'aquelles experiències, amb una solució més impersonal al conflicte. Evidentment, el Filó d'aquesta obra no és tant Puig i Ferrerter como l'Abel de l'altre obra. En tots dos casos es parteix d'un ambient, uns fets bàsics i uns personatges comuns. La solució serà molt diferent, però, ens sembla, en cap cas és la real.

Passem ara a explicar-nos una mica *La Dama enamorada* segons les idees dramàtiques de Puig i Ferrerter. Per a això serà suficient gairebé donar una sèrie d'afirmacions contingudes dins una conferència que sota el títol de *L'Art dramàtica i la Vida* donà Puig el 8 de novembre del 1908, uns dies abans de l'estrena de l'obra de què tractem. Ens sembla que la simple transcripció d'aquestes idees serà prou cotudent com per a explicar-nos molts dels problemes que ens planteja aquesta obra, i en general tota la seva producció literària: «*Hi ha res tan complexe, immoral i mancat de fi com la realitat? Doncs ve el poeta i fa de la realitat una obra bella, harmònica, humana i moral. Com? Prenent-ne l'essència i no l'apariència*» ... «*D'aquí la importància de la sinceritat en l'obra del poeta: sense ella ni ha efectes sobre els homes. Si l'art és una confessió, un deslliurament de l'ànima de l'artista, com pot haver-hi veritable obra d'art on manqui la sinceritat?* Es tracta, doncs, de prendre l'essència de la realitat viscuda, tenint present la necessitat d'una sinceritat absoluta. Encara s'explica millor Puig: «*Compreneu que, abans de tot, el poeta sigui un home que visqui plenament, i no un abstracte somniador allunyat de la vida i de les coses? I la seva obra? La confessió, clara, franca, intensa de les idees i sentiments que li han donat la vida.*» Ja ha afirmat que «*Sense aquesta virtut fonamental [la sinceritat] no hi ha obra d'art possible en el sentit d'obra humana, de vida i no d'artifici.*» Cal, doncs, retratar la realitat simplement, amb tota sinceritat? No, no és ben bé això, ja que diu que «*s'ha abusat massa de la realitat banal, de la vida ordinària, en l'art de la nostra època. El poble ha trobat a mancar l'element heroic en el teatre.*» Cal insistir molt sobre aquesta darrera afirmació: Realitat sí, sinceritat sobre tot, però donar aquest producte amb els adequats elements heroics. I què és *La Dama enamorada* sinó l'expressió d'un episodi heroic en la vida d'aquest Abel, en la descripció del qual se'ns han donat totes les característiques de l'heroi



modernista, afegint-hi elements encara més extrems i definitius? L'obra, així, se'ns presenta com un típic producte del modernisme, dramatitzant un fet viu, apassionat, on els sentiments tenen el paper protagonista i un dels personatges tipifica tota una actitud estètica i vital, duta, en alguns aspectes, a les darreres conseqüències. Si ens sobta el to excessivament vitalista carregat, negre de l'assumpte, recordem que Puig i Ferrer s'inicià en un dels grups de la «bohèmia negra» modernista, tan allunyada de la «bohèmia daurada», d'un Russinyol, per exemple. Recordem només que al Grup de Reus, on es formà, pertanyeren Hortensi Güell i Anton Isern, dos suïcides, i que ell mateix intentà suïcidar-se en dues ocasions.

Les influències del teatre d'Ibsen damunt l'obra teatral de la primera època puigiferreriana són ben visibles. Però la vaguetat, la delinqüescència desapareixen sota la fortor, el dramatism, l'exageració vital i sentimental de l'obra de Puig. La seva actitud, que pot semblar exasperada i declamàtoria en excés, depassa aviat unes possibilitats expressives i estètiques que se li queden curtes per al que ha d'expressar.

Parlem, per acabar, de les edicions i versions de l'obra. Fins avui, *La Dama enamorada* ha estat editada cinc vegades: dos cops la primera versió (1908, 1917) i tres la versió reelaborada (1924, 1928, 1965).

La versió de 1924, dins *La Escena Catalana*, dirigida pel seu amic Navarro Costabella, ja presentava els primers retocs, que culminen en la versió definitiva del 1928. Les dues versions —no cal considerar en aquest ràpid examen una tercera versió intermèdia—, presenten forts canvis en l'estructura i el contingut de l'obra. Aquesta passa de cinc a tres actes, i a tenir, en la segona versió, un cert aigualiment del caràcter furiosament modernista de la primera redacció. Això es nota tant en els canvis de l'acció com en el llenguatge. Efectivament, una sèrie de termes i adjectius que podríem qualificar de modernistes, són rigorosament bandejats en la versió definitiva. L'obra passa de ser un exponent de la problemàtica, la dialèctica i l'estètica modernista a ser un drama més aviat psicològic. Les paraules de Lluïsa que clouen l'obra, en les dues versions, poden exemplificar aquesta afirmació. Mentre el final de la primera versió, en fugir Abel, Lluïsa, desesperada per la pèrdua, però reaccionant, exclama: «*Maleïts siguin els teus passos!*», a la versió definitiva, Lluïsa no accepta aquesta fugida, i implora: «*¡Torna, Abel! El fill no té dret a prendre'm el teu amor!*» Alguna cosa ha canviat. Cal, però, per a explicar aquest canvi, un estudi més aprofundit de les tensions psicolò-

giques, les motivacions i l'actuació dels personatges. No hem pretès això, que hauria de ser objecte d'un treball més llarg i meditat. La nostra pretensió ha estat, només, de donar algunes dades que clarifiquin alguns aspectes de l'obra, sense pretendre explicar-la tota. L'estudi de *La Dama enamorada* resta, doncs, per fer. Voldríem, tanmateix, haver-hi contribuït, així com incitar el lector d'aquestes ratlles a enfrontar-se per ell mateix davant la fascinant problemàtica d'aquesta obra.

GUILLEM-JORDI GRAELLS



## Joan Puig i Ferrer

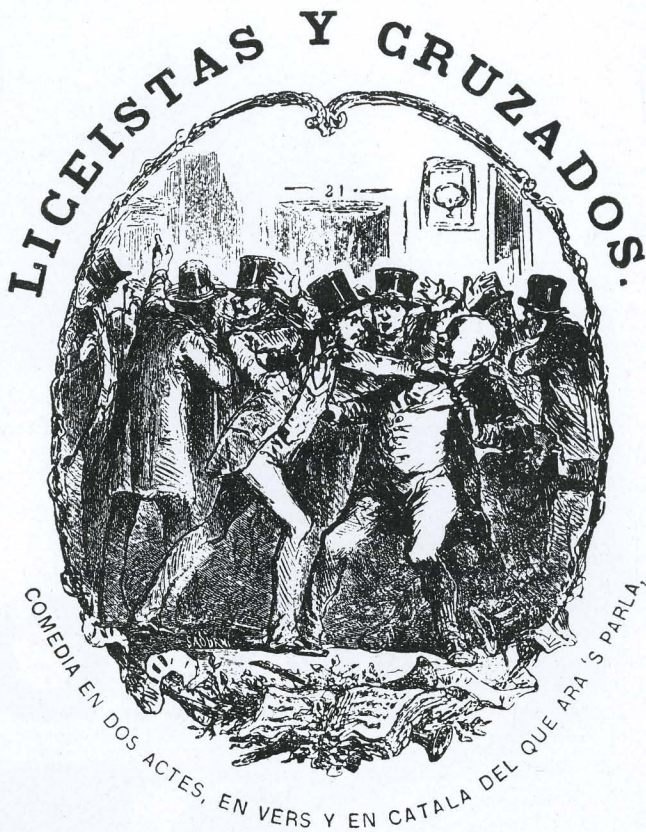
### DADES ESSENCIALS

1882. Neix a la Selva del Camp.  
1898. Obté el grau de batxiller.  
1899. Intent de suïcidi. Marxa a Barcelona i inicia estudis de farmàcia, que abandona.  
1903. Estada a França. Vagabunderia. (Fins al 1904.)  
1904. *Diàlegs dramàtics* (teatre). *La Dama alegre*.  
1908. Edició i estrena de la primera versió de *La Dama enamorada*. *Aigües encantades* (teatre).  
1909. *Drama d'humils* (teatre). Estudis de Filosofia i Lletres, Secció d'Història. (Fins al 1913.)  
1912. *El gran Aleix* (teatre).  
1917. *Garidó i Francina* (teatre).  
1918. *Si n'era una minyona* (teatre). *Les ales de fang* (teatre).  
1919. *El gran enlluernament* (teatre).  
1922. *L'escola dels promesos* (teatre).  
1924. Segona versió de *La Dama enamorada* (teatre).  
1925. *L'home que tenia més d'una vida* (novella).  
1928. Director literari de les «Edicions Proa». *Vida interior d'un escriptor* (novella).  
1929. Guanya el primer Premi Creixells concedit a *El cercle màgic* (novella).  
1931. Diputat del Parlament Català i de les Corts Constituents Espanyoles.  
1934. *Camins de França* (novella). *La farsa i la quimera*.  
1936. *Anna darrera la cortina* (teatre). Conseller d'Assistència Social. És enviat a París.  
1952. Primer volum d'*El pelegrí apassionat* (novella).  
1956. Mor a París.

CADA ENTREGA UNA OBRA.  
UNA OBRA CADA SEMANA  
ENTREGA 18

SINGLOTS POÉTICHS  
AB NINOTS

CADA OBRA UN SINGLOT  
CADA SINGLOT UN RAL  
SINGLOT 18



ORIGINAL

DE

D. SERAFI PITARRA Y D. ENRICH CARRERAS.

BARCELONA.

Libreria Espanyola de I. Lopez, editor Carrer Ample, 26, y Rambla del Mitj, 20.  
1865

Portada para la obra «Liceístas y Cruzados», de don Serafi Pitarra.  
(Colección de grabados del Museo del Instituto del Teatro.)



**TEXTOS**







**En la present secció de «Textos» hem seleccionat tres cartes inèdites de Joan Puig i Ferrer, així com la seva comèdia en un acte «Un home genial», que no havia estat editada i el manuscrit de la qual és conservat a la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre.**

Sr. D. Josep Grau.

Molt Sr. meu i amic: Demà el nostre amic Folch i Capdevila li entregarà el meu drama en tres actes *Aigües encantades*, per la vinenta temporada del Romea. Vaig escriure al Sr. Franquesa parlant-li d'aquesta obra sollicitant que fos representada abans de *Segones núpcies*; ell va contestar-me que la llegirien amb vostès i els seus consocis i que aleshores em faria saber la seva determinació. Espero que V., en allò que pugui, ajudarà a complaure'm. També li demanava de no fer cap estrena abans de l'octubre, tot el més aviat als darrers d'aquest mes i si pot ser més tard, a mig novembre. Una altra cosa amb franquesa d'amic: a la llista d'obres on deuran anar inscrites *Segones núpcies*, *Els humils* i *Aigües encantades*, espero que em donaran el meu veritable lloc, abans de Folch i Torres, Godos i molts altres que podria anomenar; no és una vanitat, és una cosa que em revolta anar darrera d'aquesta gent. Ho dic sense cap mena de vacil·lació, en veu alta, i s'ha de veure als ulls de tothom.

Espero que quan hauran llegit la meua obra em tornaran resposta i si em poden fixar, quinze dies en avant o endarrera, quan serà l'estrena, millor.

El segon acte d'*Aigües encantades* requerirà una nova i senzilla decoració. Això ho deixo a la seva discreció.

Repetint-me affm. amic i S. S. em despedeixo de vostè.

JOAN PUIG I FERRETER

S/C. Carretera de Reus — Hostal-Alcover (Tarragona).  
Alcover, 8 setembre 1907.



## II

Barcelona, 1 agost de 1908.

Sr. D. Ramon Franqueza.

Benvolgut Sr., company i amic:

Amb poques paraules, molt francament, vaig a exposar-li el motiu de la meva carta. Vinc a fer-li una proposició en la seva forma més senzilla.

Avui, fatalment necessito 40 duros i no sé d'on treure'ls. Vol vostè comprar-me la meva comèdia *Segones núpcies* per tota la temporada 1908-1909? Fixis que no li parlo d'un anticipo, sino d'una compra en tota regla que jo firmaré en la forma que vostè vulgui. Espero de la seva amabilitat una contesta prompte i franca; de cap manera voldria que la seva resposta fos ambigua excusant-se en què sense els companys d'empresa no pot fer res. És un negoci particular el que jo li proposo. Ja he fixat expressament una quantitat ben baixa, la justa que necessito, per a més assegurar l'èxit de la meva temptativa. Potser per la meva part hi ha l'egoisme que voldria veure una obra meva algun temps en cartell i en profit del nom més que dels diners. L'una cosa porta l'altra. Jo sempre he cregut que aquesta comèdia agradaria al públic del Romea més que els meus drames. Vostè l'ha llegida? Es lleugera, senzilla, però amb algun episodi ben dramàtic i escenes que comouen; hi ha un xic de sàtira política i de costums que l'acaba de fer interessant.

Si vostè creu amb el meu talent de poeta dramàtic, faci-ho pel que donaré demà de bo a l'escena catalana. Ademés li juro que no hi perdrà un cèntim, i si per desgràcia fos així li dono paraula d'honor que ho podrà rescabalar amb *Els humils* i una altra obra meva. He parlat amb tota sinceritat, i vull acabar amb més si és possible. Jo no dubto que molt sovint he estat injust parlant de vostè, amb part és culpa de la seva rudesia amb mi, mes aquesta mateixa rudesia fa que jo l'estimi molt per damunt de la major part d'homes de la nostra època — amables, somrients, afalagadors i... falsos! Tant sí com no jo espero carta de vostè aviat. Si accepta, ja em dirà què haig de fer per a tenir la quantitat abans del 10. Ara *Segones núpcies* i *Humils* estan en mon poder i entregaré les dites obres al Sr. Grau així que rebi la seva resposta. Ademés, abans de Nadal espero entregar un drama, *Després del triomf*, que si vol pot posar en llista.

I per acabar, espero que no sense fonament començo ja a agrair-li el favor que em farà acceptant la meva oferta. ¡Quan forta és la necessitat!

Rebi una vegada més la bona amistat del seu affm.

JOAN PUIG I FERRETER

S/C Carretera de Mataró, 99, 3.<sup>r</sup>, 2.<sup>a</sup>, Barcelona.

### III

Sr. D. Rafel Folch i Capdevila:

Estimat amic: Desitjaria que em fessis un favor: la teva esposa m'acaba de dir que en Tor ha entrat a formar part de la companyia del Romea, jo he pensat donar-li el paper de Vergés d'*Aigües encantades*. No estarà poc content! Ja que tu ets amic del Sr. Grau, no podries anar-lo a veure suplicant-li en nom meu de que es guardi el dit paper pel nostre amic? Diga-li que jo li dono amb plena confiança i que espero ésser atès en la meva demanda. Tu, per la teva part intercedeix tot el possible en favor d'en Tor i escriu-me de seguida el resultat, si és negatiu jo mateix escriuré al Sr. Grau suplicant-li. Així mateix poden donar al Sr. Casals (que no sabia que formés part de la companyia) el «Romanill» o bé el «Pere Amat» si en Borràs fa de «Foraster». Diga'ls que quan vegi la llista ho deixaré tot ben definit, el d'en Tor no, ja està decidit.

Gràcies per endavant. Records de tots. Disposa de affm. amic i ss.,

JOAN PUIG I FERRETER



#### IV

Sr. Grau.

Molt Sr. meu i amic: Tinc el gust de presentar-vos el meu company Alfons Maseras, de qui us vaig entregar ja la comèdia *Maror colmada*. Ara us porta un drama en quatre actes per a la vinenta temporada. Ell espera que tant l'una com l'altra de les seves obres s'anunciaran als cartells de les llistes. Però espera també ésser representat. Com no us coneixia, ni sabia la vostra adreça, s'ha dirigit a mi i aquí el teniu.

Que ell pugui guanyar molts *aplaussos* amb les seves obres i l'empresa força diners i tots estarem contents.

Sóc amic vostre i S. atent,

JOAN PUIG I FERRETER

## UN HOME GENIAL

Farsa en un acte. Text inèdit

### PERSONATGES

DON CRISTÒFOL FOLLDRINGANT, l'home genial . . . . .		<i>Sr. Montero</i>	
MAGÍ, el seu secretari . . . . .		<i>Sr. Aymerich</i>	
DOCTOR PALAU, professor de Filosofia . . . . .		<i>Sr. Martí</i>	
DON PAU, empresari de teatres. . . . .		<i>Sr. Guitart</i>	
MATILDE GUIRAU . . . . .	} Comediants . . . . .	{ <i>Sra. Casas</i>	
EN BOTARELL . . . . .			{ <i>Sr. Serrahima</i>
LA «PICARDILLA» . . . . .			
QUITÈRIA . . . . .	} Serventes . . . . .	{ <i>Sra. Ribas</i>	
CRISTINA . . . . .		{ <i>Sra. Coscolla E.</i>	

L'acció en una gran ciutat. En nostres temps.

### ACTE ÚNIC

*Un gabinet de treball, esplèndid, clar, espaiós, moblat amb molt bon gust. Magí està escrivint. Transcorre un moment i entra don Cristòfol.*

MAGÍ (*Alçant el cap*). — Pensava, don Cristòfol...

CRISTÒFOL — Estem sols. Em pots tractar de tu. Què has fet? A veure...

MAGÍ — He engiponat un argument. El que tu m'has encarregat: una bestiesa...

CRISTÒFOL — A veure. (*Llegeix:*) «Un marit càndid, que vol passar per maliciós, sospita que la seva dona no se l'estima tant com ell es creu merèixer. I vet aquí que un dia se'n va a trobar un amic de confiança i li diu, jo faré un llarg viatge, al cap d'un mes anunciaràs la meva mort a la meva dona. Ja ho combinarem perquè aquesta mort sembli certa. Poc temps després jo tornaré disfressat, amb una gran barba, tipus d'estranger, accent estranger, etc. Tu em presentaràs la meva dona, jo li faré l'amor. Vull veure si tan aviat ja s'haurà oblidat de mi. Se'n va el marit. L'amic anuncia al cap d'un mes la seva mort. Quan, al cap d'un mes i mig torna el marit disfressat ja troba enamorats la seva dona i l'amic de confiança. L'amic fa passar el marit disfressat per bolxevic — és clar que ve disfressat de rus —; el fa agafar, el fa expulsar d'Espanya i mentrestant ell es xala amb la seva dona, la suposada vídua».

(*Cristòfol deixa de llegir.*)



- MAGÍ — Vés llegint. Ja veuràs com se les arregla el marit per recobrar la seva dona.
- CRISTÒFOL — Ja en tinc prou. Això és tan incongruent, tan descabellat, que amb unes quantes dotzenes de *xistos* que hi posem de la teva collita, serà un èxitàs. Arribarem a les cent representacions, amb aquesta.
- (Quitèria a la porta.)
- QUITÈRIA — Don Cristòfol: l'empresari del teatre «La Rialla Contí-nua», demana per vostè.
- CRISTÒFOL — Ah, que passi de seguida! (Quitèria se'n va.)
- MAGÍ — Quan em presentaràs l'empresari com a col·laborador teu?
- CRISTÒFOL — Més endavant. Tingués paciència. Ara observa i calla.
- MAGÍ — Deixa'm ficar la cullerada en la conversa de tant en tant. Veuràs com et seré útil.
- CRISTÒFOL — Enginy i prudència, doncs. Ja el sento. (Anant a rebre'l:) Don Pau, don Pau, en quina trista ocasió ve a casa meva! Estic malalt, desesperat...
- D. PAU — Bona l'hem feta! Jo que venia a encomenar-li una comèdia.
- CRISTÒFOL — No puc escriure ni una ratlla. No puc pensar res. No se m'acut un *xisto*...
- D. PAU — Trobo que fa bona cara, doncs, per estar malalt com diu.
- MAGÍ — El seu mal és fer tan bona cara.
- D. PAU — Què diu, vostè?
- MAGÍ — Com que don Cristòfol és filòsof, al mal, sap?, li fa bona cara i ningú no es creu que estigui malalt i ningú no el plany.
- D. PAU — Qui és aquest *quidam*?
- CRISTÒFOL — Perdoni que no l'hagi presentat. Aquest senyor...
- MAGÍ — Criat, res més que criat, senyor. I un mal criat, encara...
- CRISTÒFOL — No s'ho cregui. És una persona excel·lent.
- MAGÍ — Excel·lent i exposat a passar mil calamitats si don Cristòfol no s'apiada de mi i vostè no s'apiada de don Cristòfol.
- CRISTÒFOL — Era el meu secretari, però em veuré obligat a prescindir d'ell. Don Pau, estic més pelat que una rata. Estic desesperat, neurastènic. Ho he perdut tot al joc.
- D. PAU — Ho ha perdut tot al joc? Per què no deixa aquest vici tant funest?
- MAGÍ — Ja li diré, ja li diré jo... En qüestió de jocs...
- CRISTÒFOL — Tu, escriu, fes-me el favor. Acaba de copiar aquest primer acte si vols sopar aquesta nit. L'he d'entregar aquesta mateixa tarda.
- D. PAU — Un primer acte, diu? Per qui és aquest acte? No em va prometre a mi la primera obra nova que escrivís?

- MAGÍ — Aquest sí que és un acte dolent!
- D. PAU — I és clar que ho és.
- MAGÍ — No; vull dir que és un primer acte que no té cap solta. El públic no se l'empassarà...
- D. PAU — No podria fer callar aquest senyor?
- MAGÍ — Criad, un mal criat.
- D. PAU — Sí; en efecte, molt mal criat pel que estic veient. (*A Cristòfol:*) Digui. No em va prometre la primera obra que escrivís? Per què no me'l dóna a mi aquest acte?
- CRISTÒFOL — Els altres m'han fet tan bones condicions... Mai vostè no s'ha mostrat tan generós.
- D. PAU — Qui són els altres?
- CRISTÒFOL — Els empresaris de la «Nova Rialla», aquest teatre que s'ha d'obrir per les festes de Nadal. Volen inaugurar-lo amb l'estrena d'una comèdia meva.
- D. PAU — Els lladres. Aquesta gent em roba el meu millor autor, i vostè serà un canalla si els dóna les seves obres.
- CRISTÒFOL — Anem a pams, amb això de canalla. Vostè m'ha tractat sempre amb tanta mesquinesa, i aquests nous empresaris són tant esplèndids amb mi, que amb tot i sentir-me malalt, desesperat, atuït per la desgràcia de veure'm pobre en una nit, he fet un esforç i he escrit una comèdia per aquest nou teatre. I me la paguen tan bé, que amb aquests diners refaré la meva situació, trobaré el repòs. Perquè sense repòs, sense tranquil·litat d'esperit el meu talent està *aniquilat*, don Pau. En canvi, si jo puc estar tranquil, si jo no he de passar angúnies de diners, faré grans coses encara: faré rica l'empresa que posi les meves obres. Les coses que hi ha aquí dins..., que no surten per manca de calma i de serenitat, però que bullen, bullen...
- MAGÍ — Bullen i no es couen, sap? Com una olla amb aigua sola que no té res per a coure. Dit sigui amb perdó de la nostra olla.
- CRISTÒFOL — Aquest pobre secretari em deixarà si jo deixo de pagar-lo, i avui estic en un estat que sense secretari no sóc capaç de fer res. Agafar la ploma i rodar-me el cap, tot és una cosa.
- MAGÍ — Em commou. Jo no el deixaré mai, don Cristòfol.
- CRISTÒFOL — Sí que em deixaràs. Quan vegis que al meu costat no no hi ha més pervenir que el badallar...
- MAGÍ — Badallarem tots dos, don Cristòfol.
- CRISTÒFOL — Te'n cansaràs.
- MAGÍ — Mai. Podrà més la meva admiració que tot. Un autor tan gran i haver de badallar sol?... Mai de la vida!
- CRISTÒFOL — Quin home! Ell em dóna una mica de força després



- de tot. Gràcies a ell m'he sentit amb coratge, fent un gran esforç d'engiponar un acte, que ara posa en net.
- D. PAU — Què dimoni! Jo també estic commogut. El vull jo, aquest acte. El nou teatre em vol fer la competència; em volen prendre el millor autor que tinc, i això no serà. Vull de seguida la nova comèdia de vostè.
- CRISTÒFOL — O, de seguida, de seguida!...
- D. PAU — Aquesta que està escrivint, la mateixa que ha promès al nou teatre.
- CRISTÒFOL — Això no pot ser.
- D. PAU — Costi el que costi.
- CRISTÒFOL — Qui paga, mana, Don Pau.
- D. PAU — Pagaré millor, molt millor que ells. Per vostè no m'ha de doldre res. No veu que no hi ha cap autor que doni diners sinó vostè?
- CRISTÒFOL — No m'acaba de convèncer.
- D. PAU — Dimoni i redimoni! Li firmo cinquanta representacions seguides de la seva obra, i per poc que la cosa marxi, li prometo arribar a les cent aquesta mateixa temporada. Precisament per això he vingut aquí, perquè em doni de seguida una comèdia nova. No tinc res al cartell que s'aguanti. No tinc res en cartera que valgui la pena. Perquè, què en farem d'aquests joves poetes, pensadors, filòsofs? En sa vida faran una obra que arribi a les cinquanta. Tot són símbols, lirismes, filosofia i altres galindaines. Bah, bah, bah! La gent s'hi avorreix amb tot això. Jo prou els dic «deixint-se d'art, de poesia i de romanços. La gent vol riure, riure i res més que riure».
- CRISTÒFOL — Ah, si tots els empresaris fossin com vostè, dic jo!
- D. PAU — Si tots els autors fossin com vostè, dic jo. Com s'emporta el públic! Amb el nom de vostè és capaç d'empassar-s'ho tot, d'aplaudir-ho tot.
- CRISTÒFOL — Vostè em fa massa honor.
- D. PAU — Decideixis i no em faci esperar. Per compromís posaré la setmana entrant l'obra d'un escriptor de nom. D'un il·lustre, sap? Mal llamp se'ls emporti, els il·lustres! La veritat és que no donen una pesseta. Cregui que només la poso perquè no es digui, perquè la premsa calli... No la faré més de sis vegades. Sort que l'autor ja s'accontentarà veient l'«il·lustre» en lletres grosses en els cartells, i en paus.
- MAGÍ — Veu? Nosaltres no en mengem d'aquestes coses.
- D. PAU — I fan molt bé, perquè no alimenten gaire. I a propòsit: no m'explico a què obeeix aquesta mania de no deixar-se conèixer del públic, de guardar l'incògnit, quan tots els autors es desesperen per sortir a l'escena?

- CRISTÒFOL — Ah, això es un truc meu!
- D. PAU — Cregui que moltes vegades he estat a punt de publicar un retrat de vostè i a baix el nom de Cristòfol Foll...
- CRISTÒFOL — Si ho fes no li donaria cap més comèdia. Pensi que això és la base del nostre pacte, pensi que el podria portar als Tribunals... Vostè va firmar un compromís...
- D. PAU — No en parlem més. Respectaré la seva dèria. I ara, enllestim d'una vegada. Passi aquesta nit per l'administració, quan em porti aquest primer acte. Jo li entregaré tres mil pessetes per a treure'l d'angúnies, però firmarem un contracte nou, en el qual consti que tot el que escrigui serà per a mi. Li firmaré, a més, allò de les cinquanta representacions...
- CRISTÒFOL — Vostè ha dit cent.
- D. PAU — Cinquanta segures. Cent condicionals. El condicional no es firma.
- CRISTÒFOL — No m'acaba de satisfer...
- D. PAU — Si jo dono la meva paraula...
- CRISTÒFOL — La paraula no és firma.
- D. PAU — La meva paraula significa més que una firma.
- CRISTÒFOL — Paraula d'empresari...
- D. PAU — Si un altre em digués això... Però, de vostè, tot ho tolero. Firmaré les cent, vaja. Les obres de vostè són diners segurs.
- CRISTÒFOL — Vinga aquests cinc. Vostè és un empresari. Deixi'm sol, don Pau, i em poso a treballar. Li prometo llegir-li el segon acte demà a la nit.
- D. PAU — No el vull destorbar. Em convé la comèdia de vostè com el pa que em menjo.
- CRISTÒFOL — Encantat de la seva visita. Sembla que la presència de vostè m'hagi curat la neurastènia.
- D. PAU — Ja veig que farà bona cosa. Adéu. I no jugui tant, home, no jugui tant... Adéu, senyor secretari...
- (Surten D. Pau i Cristòfol)*
- MAGÍ — En saps un niu, Cristòfol; però ja veuràs, si em surten bé els meus plans.
- CRISTÒFOL — Magí, és hora de treballar. Ja ho veus: tres mil pessetes de raig, Cristina! Porta'ns cafè. Cafè ben fort i conyac. Té, encenem-ne un d'aquests de l'Havana. Cal estimular la imaginació.
- MAGÍ — No li has fet mala jugada, tu!
- CRISTÒFOL — Amb uns quants anys ens farem rics. Treballem. Enginonem un acte per a aquesta nit. Hem de fer una farsa. Una veritable farsa. A veure si l'encertarem.
- MAGÍ — Jo crec que l'encertarem com les altres vegades.
- CRISTÒFOL — Depèn molt de tu. Tu ets una joia.



- MAGÍ — No exagerem. Jo sóc, de veritat, un poca-solta.
- CRISTÒFOL — No, tu ets...
- MAGÍ — El Magí, res més que el pobre Magí...
- CRISTÒFOL — Un gran magí que no es cansa d'imaginar. Què serien les meves comèdies sense el teu magí? Has fet un bon arplec de *xistos*?
- MAGÍ — Tota una llista. Ja saps que no perdo ocasió per explotar la gent *xistosa* de la ciutat. Així que en sento un, me l'apunto. Ningú no s'ho pensa, i això és per a no saltres una mina. Ah, si jo sabés escriure!
- CRISTÒFOL — Calla innocent. Si sabies escriure, no faries res. La teva riquesa és la teva ignorància. Si fossis un poeta, un pensador, et moriries de gana. Com t'ignores! Que sovint el gran home s'ignora a si mateix!
- MAGÍ — Cristòfol, si fem filosofies ens sortiran les comèdies dolentes.
- CRISTÒFOL — No; la raó del nostre èxit és que un filòsof com jo i un estafolari com tu s'han ajuntat per pintar l'estultícia humana tot fent riure, fent riure per les butxaques.
- QUITÈRIA — El cafè. *(Quitèria entra el cafè.)*
- CRISTINA — El conyac. *(Cristina entra el conyac.)*
- (Posen els serveis damunt de la taula, serveixen i se'n van.)*
- MAGÍ — Que s'hi està bè al teu costat! Quin cafè tan bo! I quin conyac! I quin *quartelero*! On del món em sentiria tan regalat?
- CRISTÒFOL — En lloc del món, ja ho pots dir. Tu sol no hauries fet res, perquè t'ignoraves. Ara faries de criat, de sagristà o de mosso de corda, potser... Faries morir de riure els teus companys amb els teus acudits, però, res més. Un filó que es perdria... Ara, no sols seràs el meu secretari, sinó que representaràs l'autèntic, el veritable Cristòfol Folldringant.
- MAGÍ — Va de debò que em faràs sortir al teatre a rebre els aplaudiments?
- CRISTÒFOL — Sí, comprenc que el públic ho vol. És molt important això. Tu tens bon tipus; sortiràs ben mudat, amb un jaqué elegant, una gardènia al trauc... Però mai, mai, si no vols perdre la meua amistat, has de dir qui ets.
- MAGÍ — Deixa-ho per a mi. Estic segur que sabré fer el paper...
- CRISTÒFOL — Entraràs a figurar en el món. Tindràs intervius, aniràs retratat pels grans periòdics il·lustrats, una dama, potser, es voldrà casar amb tu... *(Entra Quitèria.)*
- QUITÈRIA — Hi ha una senyorassa que demana per vostè.
- CRISTÒFOL — Ha dit qui és?
- QUITÈRIA — Donya Matilde de Guirau.

CRISTÒFOL — Ah, la primera actriu còmica del teatre «La Rialla Continua»! Que passi de seguida. Porta una tassa i una copa. Aquesta donya Matilde de Guirau beu com un carreter.

QUITÈRIA — Jesús, Déu meu!

MAGÍ — Presenta-m'hi com el teu col·laborador.

CRISTÒFOL — Per avui, només que com a secretari.

MAGÍ — M'hi presentaré jo mateix.

(*D. Cristòfol va a rebre Matilde.*)

CRISTÒFOL — Oh! Tant de bo per casa meva! Permeti que obri l'altra porta. El seu capell no passaria pas.

MATILDE — Ja ho pot dir... Aquestes modes, no? Quines coses més extremades!

MAGÍ — Oh, una gran actriu com vostè no és pot excusar d'anar a la moda!

MATILDE — Grans mercès... No tinc l'honor...

CRISTÒFOL — El meu secretari: un home *xarmant*, espiritual...

MATILDE — No podia ser altrament essent el secretari de vostè.

CRISTÒFOL — El meu cor li fa una profunda reverència.

MAGÍ — Reverència de cor... Aquest me l'apunto.

MATILDE — És graciós.

CRISTÒFOL — Una de les seves missions és anar apuntant totes les frases afortunades que se m'escapen durant la conversa.

MAGÍ — Així no es perd res per a l'art.

MATILDE — Trobo feliç aquesta idea. Li deu ésser de molta utilitat aquest secretari.

MAGÍ — No solament com a secretari...

CRISTÒFOL — En efecte, perquè ell també té ocurrències molt gracioses. Gràcies veritablement genials... i jo les hi aprofito també.

MAGÍ — Una mena de col·laboració, sap?

MATILDE — Col·laboració, és molt dir. El secretari sempre és el secretari.

MAGÍ — No, de vegades, no, doncs. Si no, que ho digui don Cristòfol.

CRISTÒFOL — De vegades em fa de criat.

MAGÍ — De vegades també faig d'autor.

(*Apareix Quitèria amb un servei.*)

CRISTÒFOL — Una copeta, donya Matilde?

MATILDE — Què és això?

CRISTÒFOL — Conyac de marca.

MATILDE — Una senyora? Vol dir?...

MAGÍ — Jo no diré que hagi de beure com un carreter, però una copeta sí...

CRISTÒFOL — I digui, doncs, a què dec l'honor de veure per casa la nostra gran actriu?



- MATILDE — Acabo de trobar al carrer el nostre empresari, que m'ha dit que vostè escriu una nova comèdia per a nosaltres...
- CRISTÒFOL — En efecte.
- MATILDE — Espero que hi posarà un primer paper per a mi.
- CRISTÒFOL — I tant si l'hi posaré!
- MAGÍ — L'hi posarem, cregui, l'hi posarem.
- MATILDE — Com? Què?
- MAGÍ — Que l'hi posarà. Quan ell hi ho promet, l'hi posarà.
- MATILDE — Però... gran Folldringant, vostè no ignora el que significa un paper per a mi. Un paper gruixut, una caricatura... Ja sap que jo excel·leixo en la caricatura. De tot això que en diuen natural, verídic, artístic... La incongruència, la pura incongruència. Tot el demés són tonteries.
- MAGÍ — Sí, sí. Tot el demés són tonteries.
- MATILDE — Ja sap que quan a una servidora se li confia un paper així, jo salvo una obra... Si m'escriu un *rôle a mourir de rire*, un paper que tingui pasta, jo li asseguro un èxit de cent representacions.
- CRISTÒFOL — Ho tindrè present.
- MAGÍ — Ho tindrem present. (Baix.)
- MATILDE — Què diu vostè?
- MAGÍ — Pst. Calli. Li he dir un secret. Calli.
- MATILDE — Demés, senyor Folldringant, he vingut per demanar-li un exemplar de *La Gran Astrakanada*. És el cas que el nostre empresari vol *reprisar-la*.
- CRISTÒFOL — Ah, vol *reprisar-la*? Diu que vol *reprisar-la*? No me n'ha parlat.
- MATILDE — Es veu que ho ha decidit en sortir d'aquí. La *reprisarà* tot esperant l'estrena de vostè, i em dóna a mi el paper de la Cosaca enamorada.
- CRISTÒFOL — Vostè en farà una creació.
- MATILDE — Que és *hermós*! Si jo l'hagués estrenat, aquell paper! Ja veurà. Una *reprise* que serà una estrena. Jo li donaré el valor d'una estrena, Però, és el cas que no tinc cap exemplar. Espero que me'n donarà un amb una bella dedicatòria.
- CRISTÒFOL — Sí, sí, no caldria més. On tinc exemplars de *La Gran Astrakanada*, Magí? No n'hi ha aquí?
- MAGÍ — Em sembla que són tots allà a la biblioteca.
- CRISTÒFOL — Ah, vaig de seguida... (Surt.)
- MATILDE — Què volia vostè? Sap que em sembla un secretari ben particular?... Quin és el seu secret?
- MAGÍ — Jo no sóc secretari. Sóc el seu col·laborador. Més ben dit: ell és el meu col·laborador.

- MATILDE — Vol dir que està bé del cap, vostè? Vol dir que vivint prop d'un home genial?...
- MAGÍ — Però, si l'home genial sóc jo, senyora.
- MATILDE — Quina modèstia!
- MAGÍ — El qui imagina les comèdies, el qui fa els *xistos*, el qui fa riure, l'amo de la pasta, d'allò que vostè en diu la pasta, sóc jo.
- MATILDE — I doncs, que hi fa ell a les comèdies?
- MAGÍ — La prosa, res més que la prosa. Les hi renta la cara i prou. Sembla que quan jo les deixo no són encara presentables..., com vostès quan es lleven de dormir. Ja veurà, jo li volia proposar una cosa abans que ell torni. Jo he fet una comèdia tot sol. Ell no hi ha posat mà per a res; ni sap ni sospita que l'hagi feta. Allí sí que hi ha un paper dels que vostè desitja. Vostè no ha fet mai res tan estrofolari, tan gruixut, que diu vostè. Si vostè m'apadrinés prop de l'empresari, jo li dono aquest paper i ens partirem els drets de representació. Vostè no em descobreixi. Farem passar l'obra com d'un desconegut; la qüestió és començar... Què hi diu?
- MATILDE — Qui sap! S'han donat casos així... Prometo ajudar-lo. Vingui a casa meva. Tingui la meva targeta.
- MAGÍ — Em convindria veure-la aquesta mateixa tarda, en sortir d'aquí. Cap on va ara vostè, si no és indiscret?
- MATILDE — Al nostre teatre.
- MAGÍ — Vinc a trobar-la allí, amb el meu manuscrit.
- CRISTÒFOL — (*Entrant.*) Què me'n diu d'aquesta dedicatòria? «A la gran actriu còmica, la reina de l'astrakan, la futura creadora de *La cosaca enamorada*, el seu devotíssim...».
- (*Entra Cristina.*)
- CRISTINA — Hi ha una parella..., no sé com dir-ho... Dos tipus que li volen parlar...
- CRISTÒFOL — Que esperin. Vostè em permet?
- MATILDE — No, jo surto. A reveure, don Cristòfol. Treballi aquell paper... No m'oblidi. Estigui bo. (*A Magí.*)
- CRISTÒFOL — Per aquí, per aquí, donya Matilde.
- MAGÍ — Als peus de vostè. Sempre als peus de vostè.
- (*Cristòfol i Matilde surten.*)
- Ja estic cansat de passar per secretari i criat. Ha començat la revolta. T'has embarcat en una bona barca, Magí?
- (*Cristòfol entra.*)
- CRISTÒFOL — A veure qui són aquests Avui no ens deixen escriure. I aquesta nit hem d'entregar un acte. Vés, vés a treballar una estona.
- MAGÍ — No, jo surto un moment.
- CRISTÒFOL — Tu et tornes un gandul.
- (*Sortint.*)



- MAGÍ — Vaig a buscar inspiració, mentre tu reps aquestes visites.  
Ja veuràs si em torno gandul. (Surt.)  
(*Cristòfol entre amb les visites.*)
- CRISTÒFOL — Passin els senyors, passin. No tinc l'honor...  
(*Entren Botarell i Picarilla.*)
- BOTARELL — Com que no? Gran Flolldringant, mirim bé. Quantes obres li he desfet per aquest món!
- PICARILLA — Ara ho has dit bé, noi!
- CRISTÒFOL — Ah, dimoni! En Botarell: l'excel·lent galant jove Botarell... Però, la senyora, francament...
- BOTARELL — La meva senyora, la dona pròpia i autèntica. El gran autor còmic, el més gran autor còmic d'Espanya.
- CRISTÒFOL — No tant, no tant...
- BOTARELL — Com que no? El més gran autor còmic del món, don Cristòfol Folldringant.
- PICARILLA — De nom, qui no el coneix? Personalment, no tenia aquest gran honor.
- CRISTÒFOL — Això dic jo.
- BOTARELL — El mateix li passarà a don Cristòfol quan li digui el teu nom.
- CRISTÒFOL — Quin nom és?
- PICARILLA — La Pic...
- BOTARELL — Pst. Calla. Una mica de paciència. Miri-se-la bé. No ha vist aquesta cara en retrat? Pensi, recordi. Al «Nuevo Mundo», al «Mundo Gráfico», al «Cine»...
- CRISTÒFOL — Ah, sí! En efecte. La Picarilla. Vostè és la Picarilla. És dir que vostè s'ha casat amb la Picarilla?
- BOTARELL — He tingut la sort que ella em volgués.
- CRISTÒFOL — Ai, dimontri! L'excel·lent galant jove còmic... mira, té, casar-se amb la Picarilla. Es necessita tenir... sort. I a què dec l'honor de la seva visita?
- PICARILLA — Ja veurà, gran autor: una servidora ha tingut la desgràcia de perdre la veu. Una malaltia estranya, estranya, se m'ha emportat la veu. Ja no serveixo pel *couplet*..., però em queda tot el de més...
- BOTARELL — Li queda tot el de més; hi pot pujar de peus.
- CRISTÒFOL — Home!
- PICARILLA — Ja veurà. Una servidora ha pensat dedicar-se a la comèdia lleugera... Lleugera de tot si pot ésser..., digui-li *astrakanada*, digui-li *vaudeville*. Si bé em manca la veu, puc explotar tot el de més, no és veritat? La meua vis còmica, el meu tipus.
- CRISTÒFOL — I tant tipus! Jo sempre m'havia pensat que era de Sevilla...
- PICARILLA — No, senyor, no. De la Barceloneta, per servir-lo.
- CRISTÒFOL — Ara mireu! Quines coses cria la Barceloneta!

PICARILLA — Doncs, hem anat a trobar l'empresari del teatre «La Rialla Contínua», per veure si ens contractava a mi i al meu marit, sap? Jo sempre imposito el meu marit...

BOTARELL — Bé prou que m'imposito jo sol. Sinó que les dones tenen bés *trastienda*.

PICARILLA — I l'empresari ens ha dit que vostè escrivia una nova obra per a ell, que si vostè hi posava un parell de papers especials per a nosaltres, que de bona gana ens contractaria. Amb això aquí ens té demanant-li aquests papers.

CRISTÒFOL — Caram, caram! I quina especialitat haurien de tenir aquests papers?

BOTARELL — Francament, a la que ara és la meva dona l'havia vista treballar vosté?

CRISTÒFOL — No havia tingut aquesta sort.

BOTARELL — La meva dona per tornar a triomfar hauria de poder lluir el molt que li ha quedat del bo. Cregui que té un *deshabillé*! Potser el millor que hi ha avui a Espanya. Seria un èxit que no tindria rival...

CRISTÒFOL — Sí, això sempre té èxit.

BOTARELL — Fer-la sortir sortint del bany, per exemple, i vestir-se a l'escena..., o potser millor despullar-se... Un èxit borratxo seria. Miri, miri, només per fer-se una idea...

(*Li alça un poc la faldilla.*)

CRISTÒFOL — Unes belles columnes.

BOTARELL — Doncs, imaginis el temple que sostenen aquestes columnes.

CRISTÒFOL — Aquestes columnes poden sostenir tot un teatre.

BOTARELL — Oh, això i una obra de vostè faria furor!

CRISTÒFOL — Jo em comprometo a escriure un paper per a vostè, senyora. I quant a vostè...

BOTARELL — A mi ja em coneix, Folldringant; qualsevol *tonteria*, qualsevol *tonteria*...

PICARILLA — Sí, ell sembla que es llueix amb les *tonteries*.

BOTARELL — La qüestió és la dona, sap?

CRISTÒFOL — Sí, ja sé que vostè s'imposa tot sol.

(*Quitèria entra i dóna una targeta a don Cristòfol.*)

QUITÈRIA — Aquest senyor demana per vostè.

CRISTÒFOL — Com? Ah, dimontri! Que esperi un moment.

(*Quitèria se'n va.*)

Em perdonaran. Una visita inexcusable. Tornin un altre dia. Comptin amb els papers i la contracta. Joestic molt bé amb l'empresa.

BOTARELL — El que val el talent, don Cristòfol.

PICARILLA — Com li podré pagar?



- CRISTÒFOL — Vostè no m'ha de pagar res. Per aquí. Passin per aquí. Estiguin tranquils. El seu assumpte està en bones mans.  
(*Surten. Entren Quitèria i Dr. Palau.*)
- QUITÈRIA — Assegui's un moment, faci el favor. (*Pausa.*)  
(*Cristòfol torna a entrar.*)
- CRISTÒFOL — Dimoni de Picarilla. Ah! Tu per aquí. D'on surts?
- PALAU — A veure. Deixa'm mirar-te.
- CRISTÒFOL — Què mires?
- PALAU — Ets tu, ets tu aquest fantàstic Cristòfol Folldringant? No ho vull creure.
- CRISTÒFOL — I tu d'on surts? Com has trobat la casa?
- PALAU — Em sembla mentida! Tu ets aquell Jaume Arbellerà de la nostra joventut?
- CRISTÒFOL — El mateix, sinó que ara em faig dir Cristòfol Folldringant.
- PALAU — Massa que ho sé! D'on has tret aquest nom tan estrafo-lari?
- CRISTÒFOL — Estrafolari com la meva vida, com les meves obres.
- PALAU — Com les teves obres. No et dones vergonya de dir les teves obres?
- CRISTÒFOL — Són les obres de Cristòfol Folldringant, no les de Jaume Arbellerà. En mi hi ha dos homes, ara.
- PALAU — I així i tot. No te'n dones vergonya?
- CRISTÒFOL — Sí, davant teu, sí. Però ja veuràs, ja parlarem. De primer asseu-te. Pren un havà. Què vols?... Conyac? Char-treuse, amb el te? Unes pastes?
- PALAU — Un te i conyac. Són esplèndids aquests cigars... Estàs ben instal·lat. És ric i de bon gust tot això. Tens diners?...
- CRISTÒFOL — Bastants..., bastants... (*Toca un timbre.*)
- CRISTINA — Senyor... (*Entrant.*)
- CRISTÒFOL — Dos tes, pastes i copes per a conyac.  
(*Cristina se'n va.*)
- PALAU — Tens dues serventes, doncs?
- CRISTÒFOL — I un criat o secretari. Tu, ja sé que ets catedràtic a Tarragona.
- PALAU — Vida retirada, d'estudi, bella vida no obstant... I tu ni vas arribar a fer oposicions...
- CRISTÒFOL — Ca!
- PALAU — I com t'has degradat a escriure aquestes coses? Et dóna diners això?
- CRISTÒFOL — Ja ho crec! Penso retirar-me aviat.
- PALAU — Així i tot no m'explico... Tu que tenies tantes facultats com a poeta, com a filòsof...
- CRISTÒFOL — Sí, sí, així ho deien... Feia estudis de filosofia, poesies, havia fet dues tragèdies, però, seguia pobre, pobríssim... Un dia se'm va ocórrer escriure comèdies *xabacanes*. La primera va tenir un èxit mitjà, però se'm va reconèixer

talent còmic. L'empresari, un home molt llest, em va dir que si jo volgués, amb el meu talent, em podria fer una posició escrivint per a fer riure al públic. Llavors, se'm va ocórrer una idea. Amb l'empresari vàrem convenir que ell em guardaria el secret del meu pseudònim, que em pagaria preus extraordinaris, però que jo, en canvi, escriuria sense escrúpols ni pudor d'artista, i d'aquell dia que em dic Cristòfol Folldringant. Res, una pensada, una genialitat. Escudat amb l'anònim em vaig atrevir a tot. La qüestió era guanyar diners. Va donar la casualitat que vaig conèixer un pobre bohemí mort de fam, un home de molta imaginació, un ignorant, un estult si vols, però que tenia un gran coneixement de la vida, perquè ho havia estat tot: mosso de fonda, passant de notari, sagristà, gasetiller, en fi, coneixia tots els estaments socials. I sobretot, era una fàbrica, un magatzem de *xistos*, un pou d'estrafolaries. Aquest home me'l vaig associar, el vaig prendre per secretari i n'he tret molt, molt per a les meves comèdies, que de vegades són més d'ell que meves...

PALAU — Però, això és innoble i mesquí. Ahir vaig veure una de les teves comèdies, aquesta que es diu *La muller de ton proïsme*. Jo no he vist res més banal, més insuls, més descabellat...

CRISTÒFOL — Però, què me'n dius del públic? Reia, eh?...

PALAU — Sí, reia, en efecte, reia massa, desgraciadament per a ell.

CRISTÒFOL — Ca! No ho creguis. El públic vol això. En les meves primeres comèdies, quan treia de to els caràcters, quan davallaba amb *xistos* i situacions falses, a la més absurda incongruència, era quan més el públic s'entusiasmava. Jo creia, a voltes, que el públic protestaria, que tiraria les butaques a l'escenari. Al revés d'això, cada vegada es mostrava més content. Un dia vaig pensar: ara sí que em venjaré de tu, públic, de tu que m'obligues a ser el teu pallasso. I vaig fer una comèdia que era com un panorama de l'estultícia humana. No hi havia un personatge que no fos ximple, murri o boig. Aquella comèdia va ser el meu primer gran èxit. Ja m'ha donat més de deu mil duros. Després he seguit fent caricatures cruels, però això sí, plenes de *xistos*, d'arbitrarietats, amanides amb extravagàncies. I noi, he vist que com més *tontos*, mesquins, buïts, poca-vergonyes i poca-soltes pintava els homes, més aquests es divertien. Tothom aplaudeix creient: això va per al senyor de la butaca del costat, i ningú no s'hi veu el retrat seu, com en aquests miralls que estrafan la figura davant



dels quals tothom riu de la cara dels altres sense mirar la pròpia.

PALAU — I tu, cobrant, cobrant sempre, eh?

CRISTÒFOL — Ja ho crec! M'he fet una fortuneta. Ja me'n començo a cansar, per això, d'aquesta farsa... Sents? Què és això? A veure! Espera. Què passa?

(Surt.)

(Entren D. Pau, la Guirau i Magí.)

D. PAU — Sap que té un secretari molt poca-vergonya, senyor Folldringant, un plagiari, un lladre a casa, potser?

CRISTÒFOL — Com? Què vol dir? Què ha passat?

MATILDE — Sóc jo, sóc jo qui l'ha descobert, senyor Folldringant. Fent veure que escoltava les seves pretencions d'autor, l'he citat al teatre perquè ens portés una comèdia que diu que ell ha escrit... El nostre empresari i jo em desem-mascarat a aquest desgraciat, que pretén ésser autor de gran part de les comèdies de vostè.

D. PAU — I ens ha llegit escenes d'aquesta obra que diu que és feta seva. I estan bé, dimontri, estan bé... D'un còmic fort, pujat... Caram, com que són de vostè, Folldringant, el mateix estil, la mateixa gràcia, i sobre tot els *xistos*, la mateixa marca de *xistos*. Vegi, vegi si li ha robat algun dels seus manuscrits.

CRISTÒFOL — No, confesso de seguida que no m'ha robat cap manuscrit. Però, tu, què hi dius? Què pretens? Com és que has fet això? Ara que anaves a aparèixer davant del públic com el veritable Cristòfol Folldringant?

MAGÍ — Don Cristòfol, m'he cansat de figurar als ulls de tothom com un criat, o un secretari de vostè, quan de fet sóc el seu col·laborador, tan autor com vostè mateix, autor d'algunes de les seves comèdies que han tingut més èxit.

D. PAU — Quina barra!

MATILDE — Heu vist cinisme?

CRISTÒFOL — T'ha enlluernat la glòria, Magí?

MAGÍ — La glòria? Vostè m'ha ensenyat a riure'm d'ella. Creu que jo puc voler la glòria del pallasso?

CRISTÒFOL — L'afany dels diners, doncs?

MAGÍ — Això sí. No vull ser més explotat. Vull ser autor jo mateix.

CRISTÒFOL — Autor tu mateix? Pobre Magí!

MAGÍ — Això li cou. Què farà vostè sense mi?

CRISTÒFOL — Què faré? No saps que el talent és capaç de tot, fins d'imitar la mateixa estultícia?

MAGÍ — Hi ha una estultícia que no s'imita. La frase és de vostè. Hi ha una estultícia natural, inconfusible, que és la que fa les delícies del públic, i l'èxit de les nostres obres.

I això, vostè ho ha dit mil vegades, és meu, meu; mai vostè no ha pogut arribar a imitar-ho amb tot el seu talent i el seu saber...

CRISTÒFOL — És veritat. Foll seria qui no es convencés davant l'evidència. Senyors, confesso que aquest home ha estat el meu col·laborador, l'autor de la millor part de les nostres obres, i és capaç de fer riure al públic més, molt més que jo mateix.

MATILDE — És una broma que ens fa el senyor Folldringant.

CRISTÒFOL — Els juro que no és broma.

D. PAU — Volen fer el favor d'aclarir-me aquest misteri? Jo necessito saber qui és el vertader Folldringant. Jo no vull dos Folldringants per res del món. Justament un periòdic de la tarda, sortit ara fa una hora, publica un article titulat «Un escriptor genial», i aquest article es refereix a vostè, senyor Folldringant.

CRISTÒFOL — A veure aquest article.

D. PAU — Escolti, escolti. No es pot dir més ni millor. «Ha arribat l'hora de la justícia. S'ha de reconèixer que tenim un autor còmic de primer ordre, un autor genial. Aquest autor és don Cristòfol Folldringant. Nosaltres no dubtem que les generacions futures el posaran al costat de Molière i fins del mateix Aristòfanes...», etc. Una pila de romanços d'aquests. Ja ho llegirà. Anem al final. «Acabem, doncs, repetint les paraules del començament. Tenim un autor genial entre els genials. El nostre teatre està d'enhorabona.» Voldria dir-me si algú li pot disputar aquesta glòria, si no és vostè i solament vostè el senyor Folldringant, el nostre autor genial?

CRISTÒFOL — Formalment, solemnement declaro i confesso que no sóc jo aquest home genial, sinó aquest senyor.

D. PAU — Que s'ha tornat boig?

MATILDE — No comprec, no comprenc.

CRISTÒFOL — Jo he estat un temps el senyor Folldringant, però ja no ho sóc. És aquest senyor.

MAGÍ — Ho veuen? Ho veuen?

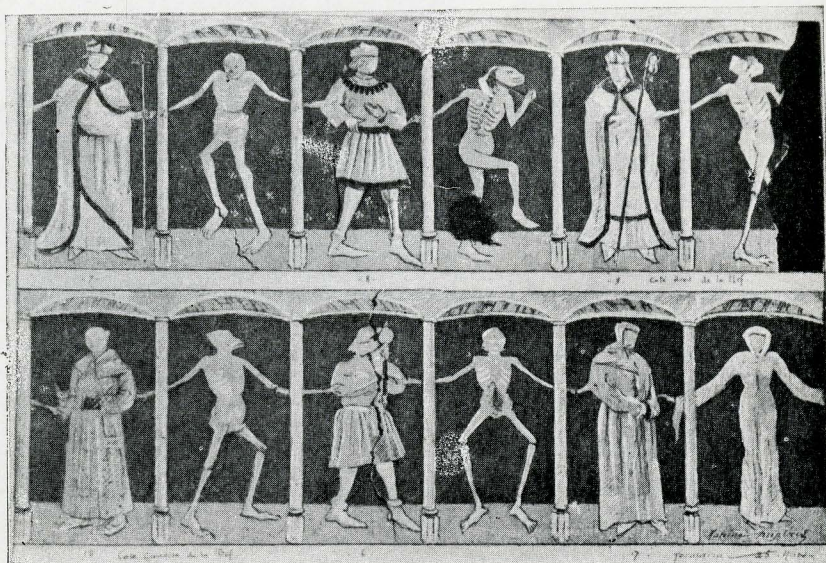
CRISTÒFOL — Al pas que anem ell i cap més serà el gran home de teatre. El teatre futur està, doncs, en mans d'ell. Ell els donarà moltes obres cada any. Farà riure per les butxaques al públic, donarà diners als empresaris i es farà ric ell mateix.

D. PAU — Anem a pams. Això no pot quedar així. Jo tinc firmat un contracte amb don Cristòfol Folldringant. Vostè em diu que no és don Cristòfol. Doncs, qui em complirà aquest contracte? A qui podré obligar a escriure'm noves obres folldringantesques? Tot això s'ha d'aclarir. No



- vull que hi hagi dos senyors a reclamar-me el compliment del contracte i cap a complir-lo.
- CRISTÒFOL — No, senyor; això no passarà.
- D. PAU — Que sigui l'un o l'altre, a mi, al capdavant m'és igual. El que jo no vull és que hi hagi dos Folldringants, però de cap manera puc permetre que no n'hi hagi cap. Els meus interessos quedarien ben lluïts, llavors. A veure, amb qui m'entenc, jo?
- CRISTÒFOL — Amb aquest senyor, no és veritat?
- MAGÍ — Quin dubte hi ha? Jo compliré tan bé com ell.
- CRISTÒFOL — Ell serà el veritable Folldringant, fins que en surti un altre que l'eclipsi.
- D. PAU — I vostè no li farà la competència? No em farà la competència a mi des de l'altre teatre? No és una martingala tot això?
- CRISTÒFOL — No. Jo me'n vaig amb aquest amic a fer una vida de silenci, d'estudi, que ja em començava a pesar aquesta farsa. El que temo, Palau, és que si ara vull escriure alguna cosa de bo, les muses irritades em condemnaran a fer coses insulses, folldringantesques...
- PALAU — Una abraçada! No temis. Ara podràs demostrar el que ets veritablement: un home genial.
- CRISTÒFOL — No, de cap manera. Deixa-ho per aquest, això.

## TELÓ



La «Danza de la Muerte», de la capilla de Kermania.  
(Colección de grabados del Museo del Instituto.)



**Instituto del Teatro**

