

# QUADERNS

=====  
d'Estudis Arenyencs  
=====

Núm. 8 - Desembre 2000

## I

### *El teatre a Arenys de Mar*

*(segle XIX)*

Presentació ..... *Santiago Fontbona i Arbós*

Els inicis del Teatre Principal d'Arenys de Mar ..... *Josep M. Pons i Guri*

La visió del món contemporani en l'obra teatral  
de Josep M. Arnau i Pasqual (1853-1875) ..... *Hug Palou i Miquel*

Aproximació al teatre de Josep M. Arnau ..... *Manuel Jorba*

El Teatre Principal d'Arenys de Mar  
en les memòries de Francesc Espriu ..... *J. M. P. G.*

**E d i t a :   A J U N T A M E N T   D ' A R E N Y S   D E   M A R**

## *La visió del món contemporani en l'obra teatral de Josep M. Arnau i Pascual*

(1853-1875)

### I. Introducció

L'obra teatral de Josep M. Arnau i Pascual abasta un període cronològic curt, de poc més de vint anys, entre 1853 i 1875. Curt, sobretot si tenim en compte que en morir, el 4 d'agost de 1913, estava a punt de complir vuitanta-dos anys d'edat. Relativament precoç en l'inici i massa aviat estroncat al final, Arnau fou el capdavanter en el conreu de la comèdia de costums catalana, en els anys de la creació d'un teatre pròpiament català i en català.

Per definició, els continguts del teatre costumista tenen una data de caducitat anunciada. El retrat de comportaments socials contemporanis a l'estrena de l'obra teatral, avui ens fan somriure tant per la comicitat del seu tractament, en el cas d'Arnau, com per la inversemblança actual de les situacions que hi són descrites. Ara bé, paral·lelament, deixant de banda el caire còmic, el teatre costumista constitueix sovint un document de la realitat social, política i econòmica del moment. És aquest, el vessant històric-documental del teatre d'Arnau, el que volem tractar, alhora que el relacionarem amb la seva trajectòria vital.

Les coordenades espai-temps en què ens mourem seran, intencionadament, aquelles que ens acostaran a la realitat catalana amb què Ar-

nau mantenien un contacte més directe. Les primeres obres d'Arnau, escrites en castellà als anys cinquanta, desenvolupaven la seva acció en ambients madrilenys (*Casarse por carambola*, *Fruita del siglo*), aragonesos (*A media noche*); fins i tot va arribar a recrear, una mica més tard, el segle XVII (*El castillo de los encantados*, comèdia de màgia en cinc actes). També hi trobem l'ambient de la Barcelona contemporània, com a *Los telégrafos*, que l'autor qualifica de "juquete cómico en un acto". Sense intenció de menystenir aquests textos, tan sols ens hi referirem puntualment per il·lustrar determinats aspectes continguts en la seva obra.

D'acord amb el que acabem de dir, tot i conèixer vint-i-sis títols d'obres teatrals signades per Josep M. Arnau i Pascual, ens fixarem, amb preferència, en les corresponents a la considerada etapa catalana del seu teatre. Per altra banda, d'aquelles vint-i-sis obres, és possible que no totes

fossin editades, encara que això no vol pas dir que no s'arribessin a representar mai. En una conferència pronunciada per Josep M. Miquel i Vergés el 8 d'agost de 1931 al Centre Catalanista Republicà d'Arenys de Mar, s'esmentaven diferents títols d'obres que avui ens són del tot desconegudes. Altrament, l'Arxiu Municipal



*Josep M. Arnau i Pascual cap a l'any 1880 (Foto d'autor no identificat extreta d'El Teatre Català, 21, p. 7).*

conserva esborranys manuscrits de fragments de peces teatrals, bona part de les quals no ha estat possible identificar.

## II. Teatre, censura i llengua

Josep M. Arnau i Pascual neix el 7 de setembre de 1831 a Arenys de Mar. Fou el fill gran dels set que tingué el matrimoni format per Jaume Arnau i Puigrubí i Josepa Oriola Pascual i Pascual. El primer contacte amb el món del teatre era a la pròpia llar familiar. El seu pare, més enllà de les seves ocupacions professionals exercint de curial al jutjat d'Arenys de Mar, copiava i adaptava obres teatrals castellanes per a ser representades al Teatre Principal de la vila. Ocasionalment, el seu oncle Josep Maria havia dirigit l'orquestrina del teatre. La mateixa influència degué rebre el seu germà Tomàs, que també va escriure teatre i poesia, a més de ser un dibuixant hàbil.

Als anys cinquanta, amb poc més de vint anys, comencem a documentar les seves estrenes, probablement al Teatre Principal d'Arenys de Mar en la programació del qual col·laborava. *Casarse por carambola*, el 17 de juliol de 1853 (que es va estrenar a Barcelona dos anys més tard); i *A media noche*, el 25 de setembre del mateix any, són les primeres que coneixem. Seguiran *Nueva táctica*, el 25 d'octubre de 1855, *Fruta del siglo*, possiblement a l'any 1856, *Los tres doctores o varrio, nubes y viento*, el 1857, i *Los telégrafos*.

És l'època en què Arnau adquireix la seva formació acadèmica a Barcelona. Primer al col·legi de Carles Carreres i de Urrutia, a Sant Gervasi, propi de la societat barcelonina benes-

tant, on havia fet els tres primers cursos de secundària. Durant els tres cursos següents, entre 1851 i 1854, acaba els seus estudis de batxiller en Filosofia a l'Institut Universitari. I tot seguit inicia la carrera de Dret a la Universitat de Barcelona, estudis que s'allarguen fins al juny de 1860 en què es llicencià en les especialitats de Civil i Canònic. Estava a punt de complir vint-i-nou anys.

Pocs mesos abans, el 23 de febrer, es posa en escena la sarsuela en dos actes dividits en tres quadres *Los moros del Riff*, al Teatre Principal d'Arenys de Mar. L'atribució a Arnau d'aquesta peça, la trobem en textos de Mn. Josep Palomer i Alsina, i no l'hem pogut contrastar amb cap altra font. Composta per a una funció patriòtica commemorativa de la batalla de Tetuan (4 de febrer de 1860), una de les moltes funcions que arreu se li varen dedicar, s'avançava als actes del mes de maig a Barcelona. El segon quadre anava dedicat als Voluntaris

Catalans d'Àfrica. El programa de la vetllada, que incloïa la peça *¡Tetuán española!*, era de pròpia mà d'Arnau. Amb recomanacions sobre l'ambientació, advertia que els trets d'artilleria es farien de manera que no poguessin fer mal als espectadors.

Són també d'aquests primers anys les desconegudes, almenys per a nosaltres, *El mango de la sartén*, *La adoración de los Reyes Magos*, *Los cautivos o el triunfo de la inocencia*, *Baños y amores*, i la sarsuela *Paquita y Daniel*.

L'estada a Barcelona va permetre a Arnau introduir-se als ambients teatrals de la ciutat on



Portada del manuscrit original de *Fruta del siglo*, 1854. (De la còpia conservada a l'Arxiu Municipal Fidel Fita, des d'ara AMFF).

aviat, com a autor teatral en castellà, va adquirir un cert renom. No obstant això es vinculà a un dels teatres senyers d'aquells anys pel teatre català, l'Odeon de Barcelona a la pl. de Sant Agustí. És en aquest teatre on Arnau, junt amb d'altres joves talents, participa en la creació de la societat literària i dramàtica anomenada El Pireo, almenys des de 1855, que té en el periòdic *Las candilejas* (1856-1857) el seu òrgan de difusió, dirigit pel mateix Arnau.

Pocs anys després, en el mateix Odeon, El Pireo va donar lloc a la societat Melpòmene, en la qual va participar Frederic Soler (Serafí Pitarra). Més tard, Soler, junt amb l'actor Lleó Fontova, es posà al capdavant de l'agrupació La Gata. D'aquesta manera l'Odeon esdevenia seu de les cèlebres *gatades*, que s'iniciaren el 24 de gener de 1864. Soler tenia el compromís de fornir d'obres seves o dels seus amics l'escenari de l'Odeon. El contacte entre Soler i Arnau i l'efervescent ambient teatral barceloní de mitjan segle XIX, varen impulsar Arnau a fer el salt cap al teatre català.

No obstant això, encara el 5 de maig de 1863 Arnau estrenava a l'Odeon *Estrella o el castillo de los encantados*. Ambientada en un poble de la costa d'Espanya, de mariners i pescadors, a principi del segle XVII. És la seva darrera obra en castellà i la primera que estrena a Madrid, al teatre Novedades, el 20 de desembre d'aquell mateix any.

És en aquest moment en què podríem cloure el primer període en el teatre d'Arnau, el del teatre castellà i escrit en castellà, al qual, segons opinió del seu convilatà el poeta Lluís López i Oms, donà les seves comèdies més cultes. Són els anys que Arnau dedica també a posar en pràctica l'activitat professional d'advocat a Barcelona.

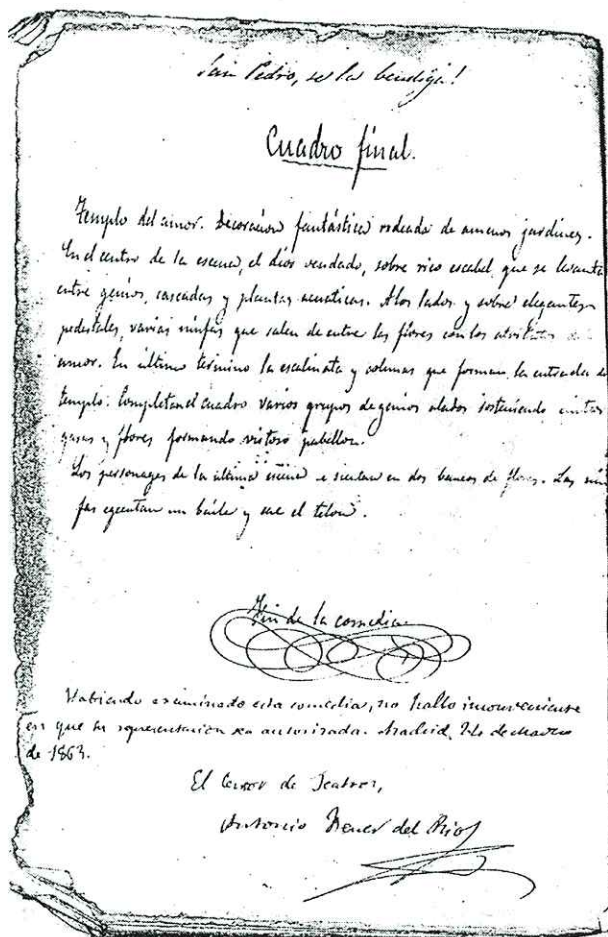
Dins d'aquesta conjuntura, l'estrena d'una obra catalana d'Arnau no es fa esperar. Francesc Curet i Josep M. Miquel i Vergés assenyalen '*Las banys de Caldetas* com la primera obra catalana d'Arnau, estrenada per a les *gatades* de l'Odeon, sense assenyalar-ne la data. Les *gatades* varen durar fins a la darrerria de 1865-principi de 1866, que és el moment a partir del qual pren cos la secció Teatre Català de l'Odeon. En canvi, no saltres trobem l'estrena d'aquesta peça al Romea, quan aquest teatre ha esdevingut seu del Teatre Català en substitució de l'Odeon, és a dir, amb posterioritat al 3 d'octubre de 1867.

Així doncs, seria *Un pollastre aixalat*, estrenada al Teatre Variedades de Barcelona el 22 de juliol de 1865, la seva primera obra catalana; ben aviat un dels seus grans èxits, *La pubilla del Vallés*, posada en escena per la secció catalana de l'Odeon el 21 de desembre de 1865. Qualificada de «quadre de costums catalanes en dues parts i en vers», l'any 1881 se n'haurien fet 214 representacions.

D'aquesta manera s'inicia l'etapa catalana en el teatre d'Arnau, que es veu refermada amb l'entrada a la redacció del setmanari *Un tros de paper*, fundat per Albert Llanas, en substitució de Conrad Roure. S'adonaran que no parlem tant d'etapa en català com d'etapa catalana, perquè tot i que el teatre d'Arnau d'aquesta època recrea ambients catalans i abandona la llengua castellana per a la seva expressió, són obres bilingües; a més de ser escrites en vers, com ho foren totes les obres d'Arnau.

Arnau va esdevenir el primer autor costumista de l'escena catalana. A les ja esmentades hem d'afegir: *Las ametllas d'Arenys*, estrenada al Teatre del Prado Català (un dels teatres que varen començar essent teatre d'estiu al capdavant del passeig de Gràcia) el 13 de juny de 1866, *Al*

altre món, posada en escena per primera vegada al Teatre Variedades el 28 de juny del mateix any, i *Un embolich de cordas*, que va iniciar les estrenes al Romea pel novembre d'aquell any també.



Quadre final d'Estrella o el castillo de los encantados, que pertany al manuscrit original presentat al censor de teatres el 1863. (De la còpia conservada a l'AMFF).

Des d'aleshores, per sempre més, Arnau va estrenar al Romea amb participació dels actors més rellevants de l'escena del moment: Lleó Fontova, Josep Clucellas, Iscle Soler, Francesc Puig, Joan Bertran, o les actrius Francisca Soler de Ros, Balbina Pi, Fermina Vilches, Carlota de

Mena, Caterina Mirambell, entre altres. *Fotografias*, estrenada pel gener de 1867 i la ja esmentada *‘Ls banys de Caldetas* precedeixen a l'estrena del seu èxit més conegut i reconegut, *La mitja taronja*, el 3 de març de 1868. L'obra es va arribar a representar en tres teatres simultàniament. I, encara a l'any 1930, s'havia mantingut durant una setmana a la cartellera del Romea. Completen l'etapa tres estrenes l'any 1869: *Las pubillas y'ls hereus* el 12 de gener, *Las tres alegrías* el 5 de febrer (dedicada per l'autor «A Don Serafi Pitarra. En proba de bona amistat y cordial companyerisme»), *En lo camp y en la ciutat* el 30 de novembre; i una el 1871, *A bordo y en terra* el 17 de gener.

A les tres estrenes de 1869 s'afegeixen altres dos fets importants en la vida d'Arnau. L'un vinculat al moviment literari i lingüístic, en ser nomenat mantenidor dels Jocs Florals de Barcelona. L'altre, el seu matrimoni, el 21 de maig, amb Beatriu Vasallo i Malatesta, del qual naixerà un fill.

Hem dit abans que no parlem tant d'etapa en català com d'etapa catalana, per l'ús que Arnau fa del bilingüisme, plenament integrat en les seves composicions d'aquests anys. Francesc de P. Calbetó, Francesc Curet i Josep M. Miquel entenen que el motiu d'aquest bilingüisme està en la «mà ferruda de l'arbitrarietat governamental» que obligava a donar entrada al castellà en les obres teatrals, prohibint els textos únicament en català. Miquel, fins i tot, influït per la data del Decret governatiu publicat a la *Gaceta de Madrid* el 20 de gener de 1867, afirma que el bilingüisme d'Arnau s'inicia aquell any, quan totes les obres d'aquesta etapa ho són.

El Decret en qüestió deia:

En vista de la comunicació pasada a este Ministerio por el Censor interino de teatros del reino con fecha 4 del corriente, en la que hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan a la

Censura escritas en los diferentes dialectos, y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente a fomentar el espíritu autóctono de las mismas destruyendo el medio más eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional; la Reina (QDG) ha tenido a bien disponer que en adelante no se admitan a la Censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España.

Això, en opinió dels estudiosos, porta els autors teatrals d'aleshores a incloure en les seves obres un personatge sovint grotesc i ridícul al qual fan parlar castellà. És obvi que no podem negligir la prohibició del govern, però tampoc els ambients retratats per Arnau. Un bon nombre se situen en la costa catalana, fins i tot a l'illa de Cuba (*Al altre món*), fent imprescindible, per a fer-ne un retrat fidel, l'ús del castellà; on els *americanos*, els esclaus negres, els fills dels emigrants catalans nascuts a Amèrica, parlen aquesta llengua.

Al seu costat, i ja des de 1865, estafadors (el Clemente d'*Un pollastre aixalat*), aprofitadets (el Sr. Flores de *La pubilla del Vallés* que xampurreja una mica de català), funcionaris públics (el celador d'*Un pollastre aixalat*, el notari Don Lupo de *Las pubillas y'ls hereus*, Don Santos el comissionat d'*apremios* de *Las tres alegrías*, el secretari de l'ajuntament a *En lo camp y en la ciutat*, l'*escribano* d'*A bordo y en terra*) o militars i afins (el guàrdia civil de *Las tres alegrías*, el Jiménez de *¡Donas!*) s'expressen en castellà. D'aquests tipus només se n'escapen Donya Paca i Don Julio, que passen uns dies a *'Ls banys de Caldetas*.

Altrament, la prohibició va durar poc temps. Amb el triomf de l'anomenada revolució de Setembre de 1868, el Decret-Ilei de 23 d'octubre d'aquell any proclamava la llibertat d'impremta, ahora que declarava suprimida la censura prèvia a què estaven subjectes les obres dramàtiques,

per a autoritzar-ne la representació. Aquesta censura prèvia vetllava per la justa mesura dels continguts morals i polítics de les obres, prescindint de tot mèrit literari. Amb posterioritat, la censura va ser restaurada i suprimida diverses vegades, però aleshores ja no afectà el teatre d'Arnau.

Des del nostre punt de vista, la qüestió de la llengua es veu reflectida d'una altra manera en el teatre d'Arnau, potser més crua i real, alhora que subtil: la reacció de la gent corrent davant d'una llengua que no és la pròpia i davant dels castellans.

A *Un pollastre aixalat*, per a Toneta, Don Clemente és un «castellanot» que té entabanat al seu pare. A *La pubilla del Vallés* el Sr. Pau dona per suposat que el sermó de Festa Major es fa en castellà, “avuy dia...” diu l'Adela, a lo qual remata Pau: “molts no hi entenen borrarall”. A *Fotografias* Lola, de vegades, retopa al seu pare, el Sr. Benet, per fer servir paraules que no són del tot correctes. A *Las tres alegrías* el comissionat d'*apremios*, Don Santos, únicament s'expressa en castellà i no entén res de català; passa el mateix als seus interlocutors però a l'inrevés. El Sr. Just, que anomena el comissionat «Don Quicota» com a sinònim de castellà, es refia de Mn. Anton perquè faci d'intèrpret, cosa que provoca diàlegs i situacions plenes de comicitat (escena V de l'acte únic). A *En lo camp y en la ciutat*, Tano, que és d'origen pagès i acaba fent de criat a Barcelona, confessa, en l'escena II del segon acte, que és més fàcil dir mentides que parlar castellà «que se'm queda entre las dents». Així mateix, l'escena V, Arturo, el promès fi d'Elisa, li retreu la seva educació catalana, que no està al nivell dels costums propis de la societat benestant ni de la manera de fer l'amor apresada en l'alta societat parisenca. Finalment, a *¡Donas!*, la darrera obra d'Arnau, estrenada el 1875 i de la qual parlarem una mica més endavant, un dels pre-

tendents de Lola és el tinent Jiménez, castellà. En l'escena II del segon acte, Amèlia enxampa Lola parlant en castellà des de l'interior del balcó al tinent que és al carrer. Irònicament Amèlia li ho refereix, a la qual cosa Lola contesta que la hi trobarà tot sovint, parlant en castellà al balcó, ja que fa festes al lloro del segon pis.

Pel que fa als *americanos* i als descendents d'emigrants catalans a Amèrica, que únicament s'expressen en castellà amb l'excepció de Don Pablo, *americano* del Masnou ('*Los banys de Caldetas*'), s'observa una clara diferència amb els castellans que són del país. Només en un cas, en un sol personatge, es manifesta dificultat de comprensió entre el que en diríem catalans autòctons i els descendents de catalans. Es tracta de Tula o Tulita d'*A bordo y en terra*, la filla nascuda a Cuba d'un emigrant català procedent de Lloret de Mar. La noia només parla castellà i si bé fa servir alguna paraula pròpia de l'illa com *bugio* o *guagira* s'entén amb tothom, excepte amb Munda. És a l'escena III del tercer acte:

Tula: ¿No me entiende usted?

Munda: Una mica.

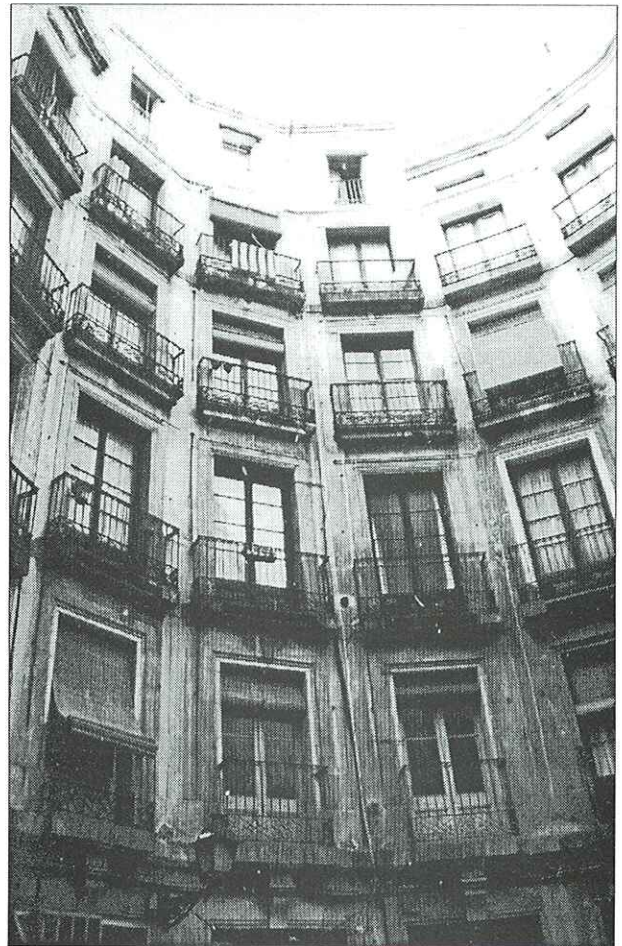
Com parla ab las dents obertas  
tant depressa y fent embulls,  
vamos, jo hi entench pe'ls fulls  
tant com per las escubertas.

Quant teniam allotjats  
sabia dir, de petita  
patrona, *ceyta*, *parrita*,  
y tot allò dels soldats;  
Ara com som de marina  
no tenim allotjament:  
encara que's diferent,  
la seva llengua és més fina!

En el mateix grup podríem situar als esclaus negres (*Al altre món*, *A bordo y en terra*) que, encara que només parlen castellà, no solen tenir problemes de comunicació amb els que només ho fan en català. Arnau, a la seva manera, fa un

esforç per a acostar-se al parlar d'aquests esclaus antillans construint frases castellanques més curtes, sovint ometent pronoms o articles, o bé donant a la frase un aire particular en prescindir d'algunes lletres, com el *Pobe neguito* que es diu a si mateix el Tom d'*Al altre món* (escena V, acte segon).

Es posa de manifest, doncs, una separació entre l'ús de la llengua en la intimitat i el d'una altra de diferent en la vida social i professional. Estem immersos de ple en la Renaixença, i la



L'habitatge d'Arnau a Barcelona als anys seixanta, el quart pis del núm. 5 de la pl. Milans, on es veu una bandera catalana. (Foto Hug Palou).

llengua com la història són símbols definidors d'una personalitat diferenciada. En la tasca de normalització començada, els escriptors en general i els autors teatrals en particular, tindran un paper determinant per a fer prendre consciència a la societat i als escriptors que encara no s'expressaven en català, de la viabilitat social i cultural de la llengua. El paper del Jocs Florals serà transcendental en aquell moment. I malgrat tot, Arnau serà objecte de crítica. Els comentaris publicats en el número 1 del periòdic *La Renaixensa* (primer de febrer de 1875), després de l'estrena d'*A bordo y en terra*, convidaven Arnau a abandonar definitivament el bilingüisme en les seves obres, o l'entrada del castellà que és el mateix.

No sabem si aquest fou el motiu o bé hi va influir, o senzillament havia arribat el moment. *A bordo y en terra* va ser la darrera obra bilingüe d'Arnau. I Francesc de P. Calbetó explica que des d'aleshores Arnau es va dedicar a revisar totes les seves obres perquè fossin representades íntegrament en català. El cert és que cap de les composicions d'aquesta segona etapa no ha vist mai la publicació d'una edició revisada.

Veient això s'imposa una pregunta, a quin públic anaven adreçades les obres en castellà, les de la primera etapa, d'Arnau? La resposta és senzilla, a la societat benestant, protagonista, per altra banda, de les obres d'aquell període, i que tenia en el castellà la llengua de relació social. Només han passat tretze anys de l'estrena d'*El castillo de los encantados*. L'afició a anar al teatre, sobretot al teatre popular de comèdies i sàtires, s'havia anat estenent. El català dalt d'un escenari, amb una classe mitjana que és la nova protagonista, porta un nou públic al teatre, però també permet al català entrar en determinats ambients de relació social. Tot i els anys trans-

correguts fins a arribar a *¡Donas!*, és interessant referir l'exemple que ens dóna.

Manuel i Amèlia són una parella jove amb ganes de viure la seva vida. Comparteixen casa amb la Sra. Quima, vídua, la mare dominant i geniüda de Manuel, que no perd ocasió per a recordar que té l'usdefruit de tots els béns que foren del marit, i exerceix de senyora i majora. Amèlia es deleix perquè Manuel s'emancipi. L'objectiu d'aquesta emancipació serà disposar de llibertat per a portar una vida tranquil·la, divertida i honesta amb dos senyals externs ben definits: anar al teatre cada vespre i a la torre a l'estiu (escena XII del segon acte). La Sra. Quima no ho entén, ni tan sols la necessitat d'anar al teatre entre setmana. Recorda que ella, en la seva joventut i ja casada, quan el marit feia de fideuer, només un cop a l'any anava als *Pastors*. Amèlia és molt clara, és necessari sostenir en públic la posició social que ocupen; aleshores, la de rendistes (escena II del primer acte).

Però l'explicació encara no s'acaba aquí. En la mateixa escena la Sra. Quima segueix comparant:

Quima: ¿Y què direm de las casas?

Qualsevol menestralet  
té cadiras de domàs,  
poltronas y ganapé  
y menja amb cuberts de plata  
y vesteig com un marquès.

Amèlia: ¿No veu que tot adelanta?

Quima: Pe'l mal camí, prou que ho veig.

S'ha perdut en la família  
tot respecte y tractament.

Si casi ningú té pares!

Sols tenen papà.

És a dir, abans com aleshores la societat benestant procurava estar a l'altura de les seves pròpies circumstàncies i, malgrat tot, el castellà no havia deixat de ser la llengua per a donar-se to.



Es fa difícil escatir si el teatre d'Arnau té trets autobiogràfics. No endebades el tractament que fa de la figura del poeta, de l'autor teatral, de les vicissituds d'una estrena per a un escriptor de províncies a Madrid, el moment sociopolític en què tothom sembla "fer teatre" o la posició social de l'autor, que surten en diferents obres i que semblen tenir paral·lelisme en la pròpia trajectòria vital d'Arnau, ho poden fer pensar. A part, les relacions camp-ciutat i la descripció de la vida marinera dels pobles de la costa, els eixos fonamentals de la seva obra, són ben segur fruit del seu propi coneixement.

*Fruta del siglo* (escrita el 1854 i publicada el 1855), *Fotografias* (estrenada el 1867) i *¡Donas!* (la seva darrera obra, estrenada el 1875) donen d'alguna manera l'abast de la relació d'Arnau amb el teatre.

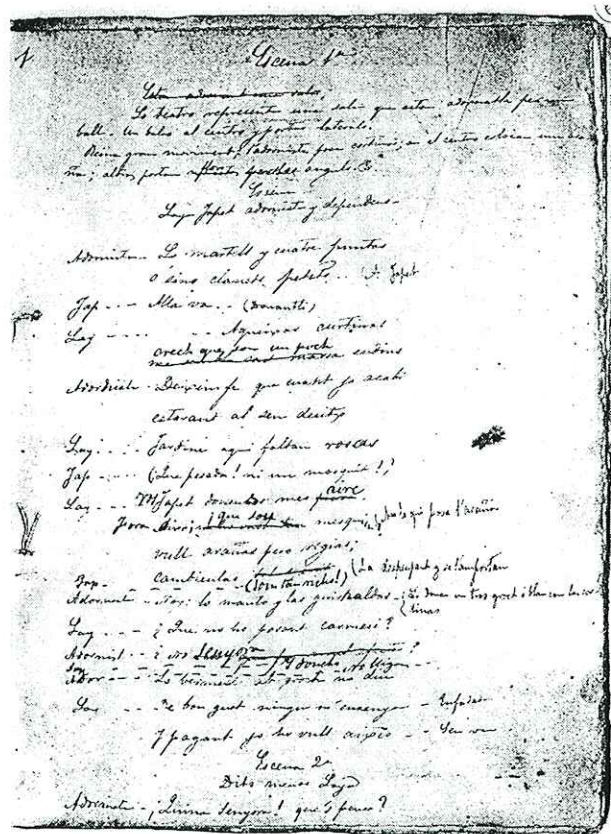
Hom considera *Fruta del siglo* el primer producte dramàtic d'Arnau, encara que ja hem vist com, almenys, hi ha dues composicions anteriors. En tot cas aquesta obra serveix per a reflectir una situació de partida, l'escena IX del primer acte.

Don Melchor, el jove pretendent que Emília havia deixat al poble, a Mora (Aragó), és a Madrid per estrenar una obra de teatre de la qual és autor. En l'escena esmentada Melchor manté una conversa amb el baró de Sandoval sobre l'ambició del poeta jove, els nervis d'una estrena a Madrid, la glòria que l'èxit a la capital representaria, i dels problemes que comporta poder arribar a veure l'obra en escena, encara que, entrebancs per entrebancs, sempre és preferible que siguin a Madrid que no a províncies. S'expressa així:

No ha tratado a las empresas,  
Señor Barón, bien se ve.  
Procuran la humillación  
del que afrenta su ignorancia;

y el drama, con importancia  
mandan a la dirección.

Esta le pasa revista,  
una vez, y dos, y tres,  
y dice al cabo de un mes;  
-"puede pasar al copista"-  
Y del copista al censor,  
y a otra turba de insensatos;  
va de Herodes a Pilatos,  
antes que vuelva al autor.  
Con anuencia general,  
y tras harta angustia y pena,  
se pone el drama en escena,  
ensayado bien... o mal.  
Ve la empresa con dolor,  
sillones desocupados;



Inici del primer acte d'una obra d'Arnau desconeguda. Ambientada a Barcelona amb posterioritat a 1869, l'acte conté 29 escenes i està escrit íntegrament en català. (Original de l'AMFF).

los ánimos preparados  
 contra el novel autor.  
 Por fin; empieza la acción  
 y sale a pedir de boca:  
 solo al público le toca  
 demostrar su aprobación.  
 En corrillo general,  
 ya los críticos murmuran;  
 y los pedantes censuran,  
 y da el fallo cada cual.  
 -¿Y bien; qué pareció?  
 (Y eso me ha pasado a mí).  
 -Es regular. -Así, así.  
 -¿Le gusta a usted? A mi no.  
 Dice, quizás un grumete;  
 -Es algo frio el final.  
 Otro dice: -No está mal;  
 es un chico que promete.  
 Y alguno a quien la ignorancia  
 admira entre los censores,  
 dice por los corredores  
 con enfática importancia:  
 -Es mal llevada la trama,  
 y hay mucho verso incompleto,  
 sobre todo aquel soneto...  
 Cuando no hay uno en el drama.  
 Y entre tanto majadero,  
 de conciencia tan raquíta;  
 le pone también su crítica...  
 quizás su própio barbero.  
 Y por fin, la producción  
 lleva de la concurrencia,  
 por unos, indiferencia;  
 por otros, reprobación.  
 Y bien; ¿qué gloria alcanzó?  
 ¿Qué prestigio o qué provecho?  
 Nada: tan solo el despecho,  
 pues su plan se malogró.  
 ¿Y cómo alcanzará prez,  
 si en esta desigual lidia,  
 ha de luchar con la envidia,  
 la ignorancia, y la doblez?  
 Es el primero en tildar,  
 quien le finge fe sincera;  
 porqué allí, a todo supera  
 el afán de figurar.  
 Todo esfuerzo será vano,

pues nunca adquirirá gloria:  
 y aquí tiene usted la historia  
 del poeta provinciano.

Tot i que Arnau arribà a estrenar a Madrid, no fou fins al 1863 i amb la seva darrera obra castellana, estrenada prèviament a Barcelona. El seu biògraf i amic Francesc de P. Calbetó, en



*Josep M. Arnau a l'habitació de rebre visites de la casa familiar del carrer de la Perera d'Arenys de Mar, el 1912. (Foto A. Joarizti, extreta d'El Teatre Català, 21, p. 9).*

fer-hi referència en l'acte d'homenatge pòstum que el municipi d'Arenys de Mar li tributà el 14 de setembre de 1913, explica que l'èxit d'*El castillo de los encantados* a Madrid va fer que l'obra es representés a la major part dels teatres de Catalunya. La premsa barcelonina *La Corona*, se'n va fer ressò entusiàstic, igual que la madrilenya *El Correo de Teatros*.

El recurs i l'ambició d'estrenar a Madrid devien ser els de molts joves, amb talent o sense talent. En tot cas l'estrena de l'obra de Don Melchor ha estat un èxit. En l'escena primera del segon acte Melchor parla amb Dorotea, la vídua jove, cosina madrilenya d'Emília, de les altres raons que l'han portat a Madrid, l'amor per Emília. Dorotea, una mica despitada perquè creia que Melchor se li declararia, posa en dubte que sigui prou bon partit per a Emília i li diu: "De coplas y de poetas, / está plagado el país. / Busque usted una posición / más brillante, aquí en Madrid; / pida la niña a sus padres, / y no dudo obtendrá el sí". Melchor contesta: "Mejor posición me falta? / muy bien; la sabré adquirir".

Tant la reflexió de Melchor com la recomanació de Dorotea ens adrecen per tres camins. La dificultat de ser algú en el teatre nacional espanyol venint de províncies, el poc profit econòmic i social que es pot treure de la vocació teatral, i la dificultat de ser original en un país en què tothom es dedica a la «literatura», o a «fer comèdia». Arnau és l'exemple de l'encontre dels tres camins: una estrena tardana a Madrid l'abast real de la qual desconeixem, una posició social i econòmica sòlida que no provenia del teatre i, tal vegada, el desengany de no poder seguir practicant el tipus de teatre que li havia fet guanyar prestigi a Catalunya. Si *Fruta del siglo* ens ha introduït en el primer d'aquests camins, *Fotografias* i *¡Donas!* reflecteixen l'abast dels altres dos.

*Fotografias*, escrita al 1866 i estrenada al Romea el gener de 1867, és una de les primeres obres de l'etapa catalana. Arturo hi és l'autor teatral, poeta que es troba una mica allunyat de la realitat. Sempre afectat per la seva pròpia poesia, d'un romanticisme cursi, i prenent actituds ridícules, està preparant l'estrena d'una obra tea-

tral de la qual és autor. Els assajos, sota la seva direcció, son protagonitzats per la seva promesa Lola i pel seu amic Carles, que és actor. Ara bé, mentre Arturo els dirigeix, Lola i Carles no estan interpretant, estan vivint el seu amor real. En canvi, és fora de l'assaig quan, aleshores, Lola, el delit de la qual és ser actriu, interpreta una relació amb Arturo. Realitat i ficció es comencen a barrejar, però és clar que, com diu Carlos: «Les comèdies, al teatro»; a la qual cosa respon Lola: «Avui dia, el positiu» (escena XII).

*¡Donas!*, és la darrera de les seves obres i la primera íntegrament en català. Estrenada al teatre Romea la nit del 28 de setembre de 1875, hom l'ha considerada una obra que caldria situar en una tercera etapa dins la seva trajectòria allunyada, en tot cas, del corrent que el teatre català ja havia pres. Tot i la voluntat de fer una obra més seriosa, amb una preocupació literària més acusada, transcendent el costumisme amb el tractament més acurat de la psicologia dels personatges, Arnau es mostra com un autor desencisat i fastiguejat. Vint anys abans, a *Fruta del siglo*, hi havia afany de triomf per part de l'autor novell, encara que tocant de peus a terra. Ara, que en la vida diària tothom "fa comèdia", els temes que l'autor teatral pot treure només poden servir, si serveixen, per a la pròpia distracció.

Carlos és el cosí d'Amèlia i pretén Lola. És molt ric, poeta i té pendent d'estrena un drama. La conversa que mantenen tots tres en l'escena V del primer acte és prou il·lustrativa d'un canvi d'actitud d'Arnau envers el teatre:

Carlos: Ja ho pots dir. M'he convençut que el teatro està perdut.

Si avuy tothom fa comèdies!

Lola: És molt cert, tothom escriu.

Carlos: Escriurer ray...

Amèlia: ¿Y tú abonas?

Lola: Y tan dolentas!

Carlos: Molt bonas.

Si es representan al viu.  
 Avuy dia, ab molt bon estre,  
 en lo mon, vagi observant,  
 tothom fa de comediant  
 y tothom n'ha sortit mestre.  
 ¿Veu un ministre legal  
 y un diputat que conspira  
 y un partit que volta y gira  
 y una autoritat moral?  
 ¿Y'l polítich de caffè  
 y l'elegant de saló,  
 y'l patriota del turró,  
 y'l crítich de bona fe?...  
 ¿Y la viuda que's lamenta  
 y la casada nerviosa,  
 la coqueta y caprichosa,  
 y'l que sent passió violenta?...  
 Pues tots, regla general,  
 del rey, al últim comparsa,  
 tots fan farsa, farsa, farsa,  
 o comèdia, que's igual.  
 Sent aixís: ¿L'autor novell  
 quins efectes pot descriure?  
 ¿Y com farà plorá o riure  
 si pe'l públich tot és vell?  
 Y si'l món, comèdia és,  
 confessem ab qui'l governa,  
 que la societat moderna  
 treu uns magnífichs papés.  
 Y encara que discordants  
 ab Quevedo y Calderón:  
 No fora comèdia'l món  
 si no hi hagués comediant!  
 Lola: Apreciació verdadera!  
 Amèlia: Que escepticisme revela,  
 y lo poeta que's recela,  
 no crech que fassi carrera.  
 Carlos: No la necessito jo,  
 bé ho sabs tú, y'n va m'acusar,  
 sols espero de las musas,  
 sinó glòria, distracció.

Sembla premonitori. El que va fer Arnau des d'aleshores, abandonada la creació teatral, és dedicar-se a viure la «comèdia» política. Carlos no necessitava la literatura per a viure, Arnau

tampoc. Com d'altres noms capdavaners del teatre català de la segona meitat del segle XIX, com per exemple Conrad Roure o Eduard Vidal i Valenciano, escriure teatre era una vocació per a la diversió.

Tot just encetat l'any 1875, el 9 de gener, la Restauració monàrquica escenificada en el desembarcament del rei Alfons XII a Barcelona, posava fi a l'anomenat Sexenni Democràtic (1868-1874). Malgrat l'opinió sobre la política expressada per Carlos, Arnau ja hi havia entrat de ple; per això es podia expressar amb coneixement de causa. Conservador moderat, abans d'estrenar *¡Donas!* era nomenat diputat provincial per Reial Ordre de 30 de gener de 1875. L'àvia paterna d'Arnau, Francesca Puigrubí, era originària d'Oristà, on la família mantenia una extensa propietat, La Quintana. Com a hisendat d'aquella comarca, Arnau fou designat per a representar al districte de Prat de Lluçanès. El 1877 fou diputat pel districte d'Arenys; ho tornà a ser el 1880.

Són anys d'anar i venir. Ja vidu, havia abandonat el quart pis de la pl. de Milans núm. 5 de Barcelona i tenia fixada la seva residència a la casa familiar del carrer de la Perera, junt amb les seves germanes solteres Pepita, Ramona i Lola. De tota manera, el tornem a trobar a Barcelona uns anys més tard, ara al primer pis del carrer Paradís núm. 3. I no torna a aparèixer als padrons arenyencs fins al 1910.

Mai més no escriví teatre, però els vincles amb aquell món i el reconeixement que rebé dels seus companys, esquitxen puntualment els anys que se'n manté allunyat. L'any 1885, soci d'honor del recent fundat Ateneu Arenyenc, presideix el jurat del Primer Certamen Literari organitzat per aquesta entitat. Ple de sentiment i orgull per la petita pàtria, Arenys de Mar i el seu passat gloriós, pronuncia el discurs, en castellà, del dia del



Pergamí de l'homenatge tributat a Arnau coincidint amb la Festa Major arenyenca de 1912 (Foto Gaietà Solà, extreta d'El Teatre Català, 21, p. 10).

repartiment de premis. El 1887 és elegit, per segona vegada, mantenidor dels Jocs Florals de Barcelona.

Fem una digressió. Xavier Fàbregas esmenta que un local del Paral·lel barceloní fou batejat amb el nom d'Arnau, en homenatge al comedïgraf. Aquest és un punt que no podem confirmar ni desmentir. L'any 1890 s'inaugurava el Saló Arnau, després Teatre Arnau, a l'aleshores carrer Marqués del Duero, on començat el segle XX hi forjava la seva popularitat i el seu prestigi la cançonetista Raquel Meller. En els locals del Paral·lel s'hi representaven pantomimes, melodrames, sarsueles i funcions de cinematògraf, actuacions que quedaven allunyades del teatre

que havia practicat Arnau. En tot cas eren sales d'espectacles en què la policia governativa havia d'intervenir amb una certa freqüència per controlar-ne la moralitat, i que molt poques vegades eren objecte d'atenció per part de la crítica teatral barcelonina.

Tornem al nostre discurs. Poc després va venir la sotragada que tots els autors que han tractat aspectes de la biografia d'Arnau coincideixen a assenyalar com la que definitivament va fer recloure Arnau en la seva activitat d'advocat, la mort del seu únic fill.

El darrer reconeixement en vida li vingué de la mà del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Coincidint amb la Festa Major de 1912, el dia 10 de juliol, la plana major d'aquell sindicat de vida efímera es va desplaçar a Arenys de Mar, per retre homenatge al *mestre*. Són prou conegudes algunes de les frases d'aquella diada que han quedat fossilitzades juntament amb el nom d'Arnau. Els telegrams dels que no s'havien pogut desplaçar com els d'Àngel Guimerà: «Rebeu el més rendit i fervent homenatge, mestre gloriós que sou de l'escena catalana. Us desitja llarga vida i us abraça amb tota l'ànima»; de Santiago Rusiñol: «Una abraçada més al mestre català estimat, desitjant-li molts anys de vida»; o la carta d'Apel·les Mestres, el contingut de la qual desconeixem, que va llegir Conrad Roure. I en les elocucions, Ignasi Iglésias diu aquella frase: «En Josep Maria Arnau és una branca de l'arbre del Teatre Català i els autors joves que avui venen a retre-li homenatge, són branquillons nascuts d'aquesta branca i que l'estimen com a bons fills».

Als actes s'hi va afegir el Consistori, que li lliurà un pergamí, dibuixat per Flos i Calcat per encàrrec de l'Ajuntament, en el qual varen signar els que aleshores eren «forces vives de la

població» i la Junta del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans.

### III. La contemporaneïtat en el teatre d'Arnau

Dèiem a l'inici d'aquesta exposició, que ens hem volgut fixar, a l'hora de tractar els aspectes històrico-documentals del teatre d'Arnau, en aquells ambients que ens acostin a la realitat catalana que l'autor coneixia millor. Són, alhora, aquells ambients amb què mantenia un contacte personal més directe: la ruralia i la seva relació amb la ciutat, i els pobles de la marina catalana. Són, ja ho hem dit, els eixos sobre els quals discorren les obres de l'etapa catalana i, si volen, la de l'etapa en català.

#### III. 1. Coordenades històriques

Arnau es cuida sempre de situar l'acció de les seves obres en unes coordenades espai-temps de fàcil identificació. Altrament, totes retraten ambients de la seva quotidianitat.

La Barcelona de la menestralia benestant, la classe mitjana acomodada, que està a un pas d'oferir-nos un ideari social propi de la burgesia (*Un pollastre aixalat*, *Las ametllas d'Arenys*, *Fotografias*, i *¡Donas!*).

El camp, sobretot el de la Plana de Vic i el Lluçanès, amb una pagesia arrelada a les tradicions culturals del país i també a les jurídiques de la possessió i transmissió de la terra (*Las pubillas y'ls hereus*, *Las tres alegrias* i *En lo camp y en la ciutat*). A *La pubilla del Vallès*, en una població que creiem versemblant situar al Vallès oriental, tant per la proximitat als entorns propis d'Arnau (cap a la zona Montseny-Sant Celoni), com per la celebració de la Festa Major per Sant Martí, els protagonistes no són pagesos, sinó menestrals.

I, finalment, les poblacions marineres de l'actual costa del Maresme, centres d'intensa

activitat nàutico-comercial, d'emigració a Cuba i d'*americanos*, que mantenen de formes diverses l'enyorança i els lligams amb la terra d'origen (*Un embolich de cordas* i *La mitja taronja*, a les quals hem d'afegir *Al altre món*, on l'acció passa a l'illa de Cuba, *A bordo y en terra*, que se centra en la Barceloneta, i en un marc molt concret i reduït *'Ls banys de Caldetas*).



L'actor Lleó Fontova caracteritzat del personatge del Sr. Vicens a *Un Pollastre aixalat*. (Foto que pertany al Museu Frederic Marès de Barcelona, des d'ara MFM. Reproducció d'Esteve Alsina).

Atès això darrer, hom pot preguntar, i Arenys de Mar? s'hi veu? on? Els ambients mariners d'Arnau, amb l'excepció d'*Al altre món*, *A bordo y en terra* i *'Ls banys de Caldetas*, no són ubicats, en principi, en indrets concrets de la

# TEATRO



Está bon xich malaltó  
lo Teatro Catalá.  
La seva dida, en PITARRA,  
fa per ell tot lo que hi sap,  
tot ho proba, fins li dona  
un glopet de castellá

per véurer si 'l nen, «las modas»  
podrá seguir alguns anys;  
diu en BUNYEGAS, que 'l polsa,  
que té «la vida al encant;»  
«¡tal hi va que no s' ho creu!»  
respon en EDUART VIDAL,

y ofereix los seus serveys  
d' hermano, per si decás;  
¡ja no pót dir «Setse jutjes!»  
en ANGELON vá esclamant:  
si «las ametllas d' Arenys»  
li agradan, crida en ARNAU.

# CATALÀ



«Hi porto una paperina  
que són d'allò que no hi ha;  
da malvasia de Sitges.»  
contesta en PACO VIDAL,  
«è d'esser lo sèu remey,  
una ampolla n'hi he portat;

ca, anyadeix en CAMPRON,  
vinga caldo y vingan talls,  
de la «Teta gallinaire»  
las gallinas aquí van;  
no, lo millor són joguinas,  
diu en FERRER, y aquí hi ha

«Las reliquias d'una mare»  
ab que 'l nen podrà jugar;  
y mentres que oferiments  
cada hu fa pel sèu costat,  
trist, «La copa del dolor»  
está apurant en CAPMANY.

*Dibuix de Tomàs Padró a les pàgines centrals de l'almanac satíric Lo Xanguet de 1868. Entre els autors teatrals que s'esforcen en cuidar i fer créixer l'empioicat nadó Teatre Català trobem Arnau, al fons al centre-esquerra, oferint-li una paperina d'ametlles d'Arenys.*



costa catalana. Arnau el que fa és donar pistes perquè l'acció, dins d'uns límits geogràfics relativament reduïts, pugui ser d'ubicació indistinta.

A *Un embolich de cordas* descriu un poble de la costa catalana, comunicat per ferrocarril amb Barcelona, i amb una activitat nàutico-comercial important. A *La mitja taronja* també es tracta d'un poble proper a Barcelona i comunicat per ferrocarril, on fan *relleno* amb peres i hi ha presència d'*americanos*. No queda lluny d'una font anomenada del Rec, ni dels boscos d'Hostalric i de Rupit per a practicar-hi la cacera. A més, hi descobreixen un manantial d'aigües sulfuroses. En ambdós casos, la possibilitat que Arnau hagués pensat en Arenys de Mar hi és present. Per altra banda, en els anys d'estrena d'aquestes obres, 1866 i 1868 respectivament, la costa propera a Barcelona comunicada per ferrocarril era la del Maresme.

Molt allunyat d'això queden *Las ametllas d'Arenys*. El dolç típicament arenyenc és un element recurrent dins de l'acció, on fa acte de presència en les escenes IV, V, XI i última. Arnau ens assabenta que, de tant grosses que són, un només n'agafa tres; de cada una n'hi ha un tip i el que és difícil és poder ensalivar. El principal interès està en la falta d'etiqueta o senyal a la paperina que permet portar-les; poden no ser legítimes d'Arenys!

Si l'espai ens queda ben definit, pel que fa al temps Arnau no desaprofita l'ocasió per donar elements o referències històriques concretes que permetin situar l'acció en un moment posterior i acostar-la a l'actualitat, fer-la més pròxima.

Ho veiem, per exemple, en *Al altre món*, on Don Jaime, emigrant català enriquit a Cuba, llegeix el diari. La filla, Elvira, pregunta si ha acabat de llegir. Poca cosa hi ha, que no sigui "... la pública atención / en nuestra España, se encie-

rra / en esa azarosa guerra / que enaltece su pendón ..." (escena primera). Tot i els gairebé habituals *pronunciamientos* del segle XIX espanyol (la setmana anterior a l'estrena n'hi havia hagut un a Madrid organitzat pel general Prim), és probable que, com a guerra, Jaime s'estigui referint a la d'Àfrica de 1859-1860.

A *La pubilla del Vallés* el Sr. Pau gaudeix de l'estanc del qual viu la família gràcies a la seva participació en la campanya contra l'ocupació francesa de 1823-1828. L'anomenada invasió dels Cent Mil Fills de Sant Lluís, que va posar fi al règim constitucional i va portar la restauració de l'absolutisme, va permetre que el Sr. Pau aprengué una mica de francès.

L'acció de *Les banys de Caldetas* se situa en un moment molt pròxim a l'arribada de la línia fèrria a Caldes d'Estrac, el 1857. Passats sis o set anys ja n'hi ha prou per a fer paleses les conseqüències econòmiques del progrés, que tant poden ser positives com negatives. Laieta torna de plaça i parla amb Don Pablo queixant-se que no hi ha res per comprar; o és car o no n'hi ha. La causa és la presència del tren, que ha fet canviar les coses (ha fet més pròxima la gran ciutat) i la gent (escena V).

Les crisis econòmiques lligades o no als esdeveniments bèl·lics també són presents en el teatre d'Arnau. A *Un embolich de cordas* Ventura, el mestre d'aixa, es troba davant d'un greu contratemps econòmic en haver de complir amb el preu pactat per a la construcció d'un bergantí. Es lamenta en dues escenes diferents: "... La fusta s'ha encarit molt, / han augmentat los jornals... / y aquet dimontri de guerra, que nos té incomunicats..." (escena VI, acte primer); "No's pot tallá a mida justa, / y habent-se pujat la fusta, / tot càlcul surt al revés. / Luego, la guerra m'ha aïllat, / sap que el roure aquí no sobra, / y això m'ha retrassat l'obra / y he de refer lo pactat" (escena

XII del mateix acte). A *Fotografias* la crisi ja és passada però les conseqüències persisteixen. El Sr. Benet es lamenta en l'escena III: "... Jo, antinch comerciant de drogas / ab regular capital, / que la baixa del papé / en un quint pis m'ha pujat ...".

Si tenim en compte que les dues obres es podien haver escrit al mateix any, 1866, perquè *Fotografias* s'estrenà al gener del 1867, estem en els anys de la recent acabada guerra de Successió nord-americana (1861-1865) i en el de la crisi financera espanyola que, a Catalunya, tindrà el seu exemple més visible en la fallida del Crédito Mobiliario Barcelonés (1866).

Arnau no segueix una progressió cronohistòrica a l'hora de situar les seves obres i, de vegades, la referència marc es troba allunyada en el temps. Ho hem vist a *La pubilla del Vallés* i ho tornem a veure a *Las pubillas y'ls hereus*. Al Sr. Pere, l'oncle de la pubilla de la Serra, li deixen fer veure que fa de cap de casa, però el que ell enyora són calderes i campanes. Volia ser frare franciscà, però el 1835 el va llençar altra vegada al món. La desamortització de Mendizábal, que s'estén de 1835 a 1844, va començar amb els fets violents de la crema de convents, que provocà l'anomenada exclaustació dels religiosos. El fet d'haver pogut seguir carrera religiosa, espurteja en diferents moments al llarg de tota l'obra.

Ben immediata, altra vegada, és la referència continguda en *Las tres alegrías*. El Sr. Just, amb la seva contundència habitual, davant la reclamació del comissionat d'*apremios*, recita els impostos que es paguen "... Aquí paguem lo catastro, / que a molts los costa un gemech, / las matrículas, consums, / bagatges, allotjaments, / quintas... ab una paraula, / tot lo que es diu: mals de rey; / ara no hi ha rey ni reyna, / y aixís no hem de pagar res" (escena V). La reflexió del Sr.

Just no deixava de tenir certa lògica. L'obra s'estrena el febrer de 1869; l'acció es desenvolupa a la darrerria de 1868. Uns mesos abans havia començat l'anomenada "revolució de setembre" amb el pronunciament de l'almirall Topete a Cadis. La monarquia d'Isabel II era derrocada i de la mà de Prim es donava inici al Sexenni Democràtic. Sis anys, fins a la Restauració monàrquica de 1875, que s'iniciaven amb les eleccions generals de gener de 1869, l'aprovació d'una nova Constitució, un aixecament carlí, la mobilització en contra de la llibertat de cultes que establia la Constitució i la insurrecció federal de setembre-octubre. A *¡Donas!*, del setembre de 1875, el rei torna a fer acte de presència (escena V, acte primer).

*En lo camp y en la ciutat*, estrenada uns mesos més tard, el novembre de 1869, Arnau segueix fent-se eco de la situació política convulsa i canviant d'aquells anys d'una manera clara i intensa. Don Pascual és un personatge una mica misteriós que s'ha vist obligat a desaparèixer per un temps de l'escena política de Barcelona, i ja fa tres anys que no té un càrrec públic. I ja fa cinc mesos que és al camp, amb l'excusa que és per motius de salut. Únicament espera que les circumstàncies canviïn i es tornin favorables per tornar a la ciutat, i gaudir de protagonisme polític i posició social. Al llarg de l'obra Benet, el secretari municipal, sempre està neguitós per saber noves de Barcelona. El moment és arribat; hi ha un canvi polític amb intervenció de l'exèrcit, el partit de Don Pascual és al poder. Així acaba el primer acte, però al final del segon Pascual és cessat.

Davant d'aquesta situació, l'única actitud positiva és la del seu amfitrió, el Sr. Grau, a l'escena II de l'acte primer:

És que jo no'm queixo may.  
Penso qu'és mal necessari

y que no's pot remediar.  
 Respecto al govern llegalítim,  
 acato a la autoritat,  
 dono'l vot quant me'l demanan,  
 pago quant s'ha de pagar,  
 callo si governa en Pere,  
 aguanto si mana en Pau,  
 no fas armas per ningú,  
 de cap govern parlo mal,  
 deixo a un cantó la política,  
 perquè ja tinch calculat  
 que si uns pagan y altres cobran,  
 sempre seré dels pagans.  
 Y aixís ;que rodi la bola!  
 no vull tenir mal de caps.

En acabat Don Pascual li dona la raó, però no és fins a les darreres escenes del tercer acte, una vegada l'han defenestrat i és víctima del rebuig social. Grau encara li diu (escena XIX, acte tercer):

Si pot viure a casa seva  
 no vulgui empleos qu'apuran  
 y aquí a Espanya, tan sols duran  
 de Nadal a Sant Esteva.

### III. 2. Els ambients socials. El camp i la ciutat

En diferents moments d'aquesta exposició ja hem anat descobrint els diferents ambients que varen captar l'atenció d'Arnau. Cadascun defineix determinats tipus socials emmarcats en circumstàncies econòmiques concretes, fàcils de definir.

Arnau presenta un camp, o una muntanya, una ruralia en tot cas, marcada per la tradició arrelada a la terra, on festa i religió es barregen amb harmonia.

Hi trobem l'esplendor d'una festa major per Sant Martí, amb un munt d'activitats que ben segur podríem prendre per patró i fer-les extensives a d'altres poblacions (*La pubilla del Vallés*, escena I, acte primer):

Han pintat la gegantessa  
 y tenen dos envelats  
 y la copla dels muxins;  
 dos colles de comedians  
 que fan forses pels carrers,  
 passada y dos o tres balls,  
 professó ab quatre musiques  
 y hasta fochs artificials.  
 Surtiran els cavallets,  
 y la patera y el drach.  
 No faltaran moxigangues,  
 forasters no'n faltaran,  
 y a casa meva, com sempre,  
 no faltará un bon dinar.

La festa del primer diumenge de maig. Celebrada amb gran solemnitat pels pagesos, és el roser de Maria que somriu als camps (*En lo camp y en la ciutat*). I dins de casa? Cap festa no és més important i solemne que un casament, sobretot si és d'hereu o pubilla (*Las pubillas y'ls hereus*). Sense oblidar la matança del porc. En opinió del Sr. Just, junt amb casar-se i enviduar, són *Las tres alegrias* que un home pot desitjar tenir (escena última).

En aquest ambient de tradició i festa, la feina i la duresa del treball en el camp no poden aclarar. Arnau no es fixa en el pagès que va a jornal o depèn del que cull per a viure decentment, com tampoc no es fixarà en l'obrer. El pagès del camp d'Arnau, és el pagès ric, el gran propietari rural que no s'amaga del que posseeix, com si tot fos d'allò més normal. Les explicacions que donen el Sr. Just (*Las tres alegrias*) o el Sr. Grau (*En lo camp y en la ciutat*), estalvien comentaris. El Sr. Just, davant de la insistència del comissionat d'*apremios* i el to que està prenent la discussió en l'exigència de pagaments municipals pendents, conclou: "¿Un infelís? Tinch set cases, / terras, camps y regadiu, / y una bossa de xinxons / que no veu dia ni nit. / No'm falta bèstia ni palla, / recullo blat, ordi y mill / y grana



*L'actor Lleó Fontova caracteritzat del personatge del Sr. Felip a Las ametllas d'Arenys. (Foto MFM, reproducció d'Esteve Alsina).*

per engreixarlo / a vostè y a los seus vehins” (escena IX). Per la seva banda, el Sr. Grau, porta un ritme de vida envejable: “Tinc salut, Déu me dó gràcia, / y ab set o vuit heretats / puch viure com un marquès / alguna cosa avansant” (...) “Fem la manilla, ‘l jaquet, / alguns passeigs a caball, / alguna que altre cassera / a pescà de tant en tant. / Aquí no hi ha més recursos; / dich, salvo dormir o menjar” (escena I, acte primer). No queda clara quina és la procedència d’aquests béns, llevat que sigui quelcom inherent a la pròpia vida en el camp.

Semblaria que Arnau ens està descrivint un ambient inversemblant. No ho és, ja que ens demostra que estem al davant d’una societat rural que, a més de ser molt acomodada, presenta una clara llunyania respecte de la realitat que queda fora del territori immediat. Si hom pensa que estem a un pas del paradís, el pas el dona Elisa. La filla de Don Pascual, canta les excel·lències de la vida al camp, quan no té més remei que estar-s’hi (escena VI, acte primer). De tota manera, la troba una vida “molt tonta”, massa allunyada de la vida de l’alta societat barcelonina:

Llibertat a dins y a fora.  
 En això so decidida,  
 que la llibertat és vida  
 y la del camp, m’enamora.  
 Lo cor fa saltà en esberlas  
 sortí al despuntar l’albada  
 trepitjant fresca rosada  
 que esmalta’l camí de perlas.  
 Sentí’l cant del rossinyol  
 sota rústica glorieta;  
 veure obrir-se una floreta  
 y la sortida del sol.  
 Tornar a casa a la fresca,  
 fent ramets de flors boscanas  
 y corrent o fent sardanas  
 contemplar del riu la pesca.  
 Esmorsar prop font de plata  
 que convida ab sa frescura,  
 ab fruytas y confitura  
 y llet y matons y nata.  
 Y’ls passeigs y las florestas,  
 las vernedas y fontadas  
 y’ls cüentos y las vetlladas  
 y’ls balls dels dias de festa;  
 Y veure ls’ colors encesos  
 y oir los toscos modals  
 de pastoras y segals  
 y pajesas y pajesos...  
 Cregas que més no ambiciona  
 mon cor qu’eixa vida ansia  
 y per res la cambiaria...  
 a no ser per Barcelona.

Pel que fa a la ciutat, els tipus socials són una mica més variats, però l'ideari que demostren no s'allunya del que hem vist al camp. Per Arnau, la ciutat és on es fan palesos els convencionalismes socials. Aquests convencionalismes permeten veure les maneres d'adquirir posició social, ja sigui per mitjà del matrimoni en les dones, o bé per mitjà d'una ocupació laboral els homes. A partir d'aquí, les relacions socials que es podran establir, en el pitjor dels casos amb una família sense tares, i com s'ha de mantenir en públic la posició social que s'ocupa, és la preocupació de bona part dels personatges.

Els ambients refinats de les primeres obres castellanques (*Fruta del siglo*, per exemple) deixen pas, en l'etapa catalana, encara que sense oblidar-los, a uns ambients propis de la classe mitjana, fruit, en part, de la popularització del teatre i d'un públic que s'hi atansa amb més facilitat. En aquest sentit, ja hem vist com a *¡Donas!*, la classe mitjana aburgesa accedia al teatre amb freqüència, amb el propòsit d'exterioritzar una determinada posició social.

Hom podria pensar que fixar-se en la classe mitjana és per efectes de la industrialització a Catalunya. Res més lluny. Tot i que el protagonista és la menestralia, ho és tant la que procura enriquir-se per mitjans que no són el treball quotidià, com la que es troba en el mateix nivell que el pagès terratinent que, en acabat, no dubtarà aburgesar-se en el sentit més pejoratiu del terme. El món obrer i fabril és del tot absent. Només les cosidores de la gorreria de *Las ametllas d'Arenys* s'hi podrien acostar.

Per tant, la classe mitjana típica de la ciutat no té paral·lel, en el teatre d'Arnau, a cap altra classe que ens aparegui al camp.

L'acció pot passar en el pis d'un veterinari, en una gorreria, o en un taller de fotografia. Les

ganes de voler ser més, d'adquirir una posició econòmica més sòlida, sempre hi són presents. Són com els maldecaps del Sr. Benet a *Fotografias*, ningú no està content de com és i tothom voldria ser retratat com li agradaria ser.

Entre les ocupacions econòmiques dels menestrals d'Arnau, hi ha els personatges que s'obren tímidament a noves possibilitats professionals. Qui ho encarna millor és Batista, el nebot del Sr. Felip de *Las ametllas d'Arenys*. El negoci de l'oncle és la gorreria, taller i botiga, però el nebot s'inclina per la fotografia. Havien passat més de quaranta anys des que hom havia fixat la imatge d'un objecte en un suport, per mitjà d'un material sensible a la llum, però l'oncle encara veu aquesta activitat amb un cert recel, perquè té un futur incert. Qui s'hi dedica professionalment és el Sr. Benet de *Fotografias*, encara que per força; un revés borsari el va portar a abandonar la seva veritable ocupació d'adroguer. El Sr. Benet ens dóna a conèixer, tal com si es tractés d'un document, els productes de la fotografia l'any 1867 (escena II): "... tota classe de bustos, / tamanyos al natural, / visitas, americanas, / grupos, sellos, leviatans. / També passa a domicili... / (...) A preus convencionals. / Reproduccions, miniaturas, / en marfil e il·luminats, / placas, al daguerrotipo, / de quatre fins a vint rals", els retocs de les fotos s'entenen inclosos.

A l'altra vessant de la classe mitjana, la benestant que ja no necessita el producte del seu exercici professional per a mantenir-se i mantenir un determinat nivell social de vida, hi ha l'exemple de *¡Donas!* En l'obra, la família protagonista procedeix de la menestralia més típica, però amb treball, varen saber arribar a una situació qualitativament millor i amb ideari petit burgès. La Sra. Quima ho explica al seu fill

Manuel i a la nora Amèlia (escena II, acte primer):

Sou joves, sense experiència,  
per altre, part no sabeu  
lo que costan de guanyà,  
per què ja'ls heu trobat fets  
(...)  
(...) ton pare  
que era un fadrí fidehuer.  
(...)  
(...) plantarem la botiga  
que fou fàbrica després.  
Lo negoci'ns marxà en popa  
y al últim v'am dir, pleguem.

El nivell econòmic assolit porta a l'activitat rendista de la mare, amb béns immobles escampats per sis carrers de Barcelona (d'en Bot, d'en Carabassa, del Born, Nou, d'en Tarascó, del Regomir), i a l'especulació en borsa i les inversions en ferrocarril. Manuel no pot fer altra cosa que exposar, gairebé en forma de decàleg, l'actitud del més digne representant de la des preocupació de la classe social mitjana acomodada:

No'm embolico en política,  
no só blanch, vert, ni vermell,  
sols me cuido de la dona,  
dels coloms y dels estels.  
¿Hi ha vida més tranquila?  
Y donchs dona, ¿què vols més?  
Procuró evitar disgustos,  
fujo de feyna i mal temps,  
y recordo aquell adagi:  
Qui dia passa, any empeny.

Per altra banda, l'estil de vida de la parella Manuel-Amèlia és la pròpia d'una ociositat rural. La Sra. Quima els ho retreu (escena II, acte primer):

Vos lleveu a les *quinientas*,  
aquet s'en va ab los estels,  
tu't vesteixes y't pentinas

y a tot això passa'l temps.  
Fas quatre punts, són las dotse  
y adios dematí, dinem:  
Sobre-taula, mitj-diada.  
a pendre'l sol o a passeig.  
y passa y s'acaba'l dia  
y l'en sant demà'l mateix,  
y entre tanta gent ociosa,  
una sola aguanta'l pès!

La Sra. Quima no exterioritza la seva posició econòmica en societat, d'això ja se n'encarrega Amèlia i, sobretot, Lola, la filla de Quima. I per això les renya en qüestions com anar al teatre entre setmana, fer-se fer tots els vestits a casa la modista o freqüentar els cafès. I tots els artificis moderns que porten les dones: "pentinadoras, botinas, / rossech, moñas y glasses, / pomadas, polvos, postissos / y altres y altres ingredients" (escena II, acte primer). La Sra. Quima recorda quan a Barcelona hi havia un sol cafè.

També és Quima, que contraposa origen i acomodament, qui mostra un clar menyspreu pels menestrals que formen la classe mitjana; per un ambient social en què aviat, podria fer fàstic ser ric. No se sap avenir de la qualitat de vida que pot arribar a portar, almenys externament, un simple menestralet (la mateixa escena i acte).

Aquests menestrals frueixen del que tenen, de la mateixa manera que no renuncien a fer realitat els seus somnis, igual que el marit de Quima en plantar-se per ell mateix. El veterinari Sr. Vicenç d'*Un pollastre aixalat* té grans projectes però li manca capital. Diu haver descobert el moviment continu i no dubta associar-se amb Don Clemente, un suposat element de la classe alta madrilenya, tan ben relacionat que només cal demanar. Clemente és un estafador. Amb promeses d'un privilegi exclusiu per al descobriment del Sr. Vicenç i inversions en mines de pega i ferrocarril, deixarà el veterinari amb un pam de nas.

Diners fàcils i ràpids? El ferrocarril és una de les atraccions econòmiques del moment, un senyal de la industrialització del país. També s'ha convertit en una atracció en si mateix. Laieta, a *'Ls banys de Caldetas*, s'adona que hi ha tanta gent que vénen per prendre les aigües, com només per anar amb tren. Veiem en el cas del Sr. Vicenç la possibilitat d'inversions en el ferrocarril. L'adroguer Sr. Benet es va convertir en el Sr. Benet fotògraf per un canvi en la fortuna borsària, no sabem si fèrria. La Sra. Quima també posseeix accions que cotitzen en borsa i inversions en el ferrocarril. Les cotitzacions borsàries a Barcelona havien començat el 1851. És també a la dècada dels cinquanta que es produeix el desenvolupament de la xarxa ferroviària espanyola, fins a mitjan seixanta, moment en què es produeix una forta regressió. Les noves oportunitats que això ofereix són aprofitades per la classe mitjana acomodada. Ara bé, excepte el cas del fideuer de *¡Donas!*, que arriba a ser rendista una vegada ha superat la menestralia pels seus propis mitjans, la resta ho intentarà en uns anys en què la crisi dels seixanta és un fet. Hi arribaran tard.

Tot el que hem exposat fins ara, serveix per a adonar-nos d'un fort contrast entre el camp i la ciutat. Al camp tot sembla que t'ho hagin donat, en canvi a la ciutat tot s'ha de guanyar. En el teatre d'Arnau aquesta relació no es manifesta d'una manera directa, d'enfrontament col·lectiu amb connotacions socials, econòmiques o polítiques, sinó per mitjà del caràcter dels personatges, sobretot dels femenins. Les dones, d'una manera aferrissada, defensen els valors d'ambdós entorns contraposats, fent impossible arribar a un punt d'equilibri. Els exemples més eloqüents són els diàlegs que mantenen Roseta i Adela en l'escena III de l'acte primer de *La pubilla del Vallés*, i, sobretot, Clara i Elisa a *En lo camp* y

*en la ciutat*, escenes VIII, IX i X de l'acte segon. Per Clara en el camp "(...) / no hi ha fums ni aristocràcia; / tot és franch, tot és sencill; / la amistat és verdadera, / no hi ha distraccions ni oblit. / La intriga és desconeguda, / la ingritud és un crim (...)". En canvi, el model femení de la societat de to és ser "(...) lleugera, vana, trivial, / insulsa y fins egoista...", l'ambient adient de la qual són les festes i els balls de societat. A la ciutat qui no ocupa un lloc rellevant rep el menyspreu de la societat fina, que tracten els que no estan al seu nivell de *genteta*. Com diu el Sr. Grau, "D. Pascual, ara ho entén: / deixis de gent de etiqueta, / que a modo de bandereta / giran segons d'hont ve'l vent" (escena XIX, acte tercer). La conclusió l'acaba traient Elisa: cadascú ha d'estar, i saber estar, en el seu lloc. Encara que sigui en un món d'aparença continuada, com el que es veu obligat a portar el seu pare, Don Pascual. Al llarg dels tres anys que fa que està cessat, ha hagut de mantenir el mateix ritme de vida, propi de l'alta societat, que l'ha portat a la ruïna.

L'excepció en aquesta manera d'exterioritzar l'enfrontament camp-ciutat, ens ve per un enfrontament sinònim, el del poble contra la ciutat. A *'Ls banys de Caldetas*, Laieta està malhumorada per la presència del ferrocarril, que deixa a la població sense matèries primeres, perquè el tren tot s'ho emporta cap a Barcelona, i afavoreix l'alça de preus (escena V):

És un escàndol, don Pau!  
De fruita, poca han veyem,  
las perdius, ja es cosa rara,  
el peix, als ulls de la cara,  
y de viram, no hi toquem.  
Tot és cosa rebregada,  
no's troban ous ni pernills...  
Vamos, això dels carrils  
és com una pedregada!

Antes, venia la gent,  
per menjá fresch y milló,  
ara, has queixan ab rahó,  
tot, més car, y més dolent.  
Homa, si aquet Barselona,  
és una boca de drach...  
se engulleix, com dintre un sach,  
tota la vianda bona!

El contrast socio-econòmic camp-ciutat, té el seu paral·lel en la personalitat de les dones i en la manifestació dels seus sentiments. Ja hem vist com la personalitat femenina queda fortament bipolaritzada en els exemples que donen Clara i Elisa. Aquest caràcter que, recordem-ho, es manifesta quan entra en relació la gent de la ciutat amb la del camp, es fa extensiu, també, a la dualitat poble-ciutat. I no s'atura aquí. El trobem en la manera d'exterioritzar els sentiments dins dels ambients ciutadans. Arnau contraposa així el que seria l'amor autèntic i l'amor ful, l'amor sincer i l'amor per interès, l'amor honest i l'amor frívol. Els primers propis de la gent corrent; els segons de l'alta societat urbana. És cert que no pas totes les dones de ciutat responen a la manera de ser frívola, vana i interessada, però sí que és a la ciutat on es donen i es concentren les frivolitats.

Arnau no dubta de fugir de tot romanticisme i menysprea la cursileria, encara que la coqueteria sigui la *Fruta del siglo*. Aquest afany el porta a caure en la poca claredat a l'hora d'expressar els sentiments. Per López i Oms, les comèdies d'Arnau es poden resumir de la manera següent: dos que s'estimen; embolic; destorb per aquest amor; desenllaç; triomf del primer amor i casament, que admet o no una conseqüència docent. Però no sempre és així. La poca seguretat en l'autenticitat dels sentiments, tot i el que puguin expressar els personatges, porta a canvis de parella i a canvis de conviccions sentimentals amb

una facilitat sorprenent i, sovint, força inversemblants. L'amor voluble, potser sense que Arnau se n'adoni, substitueix l'amor romàntic.

Tot això està en el si de *La pubilla del Vallés*. El diàleg entre Roseta i Adela, de Barcelona i de visita, a l'escena III de l'acte primer n'és un bon exemple. També a *Al altre món*, a *Un embolich de cordas* (els diàlegs entre Carmeta i Marcel·lina), a *En lo camp y en la ciutat*, (Clara i Elisa, que té un promès, fill d'un *conde*, que segueix les modes amoroses parisenques, segons les quals la gelosia és proscrita i les mostres d'afecte, fins i tot en la intimitat, es posen en entredit; per això, en la declaració d'amor diu: "(...), evitant mals papers / y atenent nostre decoro, / ara li dich que la adoro / y no li diré mai més", escena IV de l'acte segon), a *¡Donas!* (Amèlia i Lola, que no entén massa bé perquè ha de tenir tres pretendents alhora).

Tampoc no se n'escapa *Las pubillas y'ls hereus*, però és, malgrat tot, on hi ha més sinceritat; el positivisme de la gent del camp. Isabel, la pubilla, ja ho deixa mol clar a la primera escena, en contraposició a l'amor romàntic de la seva germana petita Lluïsa: "sols busco més llibertat, / una dependència honrada, / busco un home de energia / -sombra amb qui l'honor s'ampara- / que sostingui el meu decoro, / y representi la casa. / Lo demás, tot m'és igual / las il·lusions no m'enganyan".

Abans del casament amb l'hereu Joan, només han parlat un parell de vegades, quatre floretes escrites i a formalitzar el contracte s'ha dit. Un casament entre hereu i pubilla comporta haver d'elaborar capítols matrimonials, on tot s'ha de deixar molt clar per evitar recels. Els capítols es llegeixen en presència dels convidats al casament, i és on comencen les discòrdies; a l'hora de fixar la residència capital: a casa de l'hereu o a casa de la pubilla? Ningú no cedeix; el pes del



patrimoni i la conservació del nom, impedeixen tirar endavant una relació que ja havia començat encarcerada. Isabel ja està cansada de fer cinc anys de pubilla. En diàleg amb Rafael, germà de Joan i enamorat de Lluïsa, Isabel, acusada d'orgullosa, explica la càrrega del pubillatge (escena XI acte segon):

Si l'orgull és la firmesa,  
no li diré lo contrari;  
si és l'orgull, hereditari  
culpa és de naturalesa.  
Y és semblant apreciació  
injusta, severa, impròpia;  
sols parlo en defensa pròpia,  
deixo a part la institució.  
Per la dona, dèbil ser,  
la herència és sols una traba;  
del patrimoni és esclava,  
y esclava de son deber.  
Per mi, enemiga importuna,  
fixa aquí ma residència,  
no he educat ma intel·ligència  
ni he disfrutat ma fortuna.  
He viscut entre perills,  
rodejada d'envejosos,  
pensant sempre, en salvà'ls trossos  
que van de pares a fills.  
Tots correm igual esfera:  
sostenir un y altre plet,  
pagar deutes que un no ha fet  
y doná als germans carrera.  
Mirar sempre pe'l bon nom,  
sempre ab firmas y contractes  
l·ligat, y de tots sos actes  
dar satisfacció a tothom.  
Rendir etern vassallatge  
als béns que sosté y defensa...  
y diguim si això ho compensa  
la herència y lo pubillatge!

La solució vindrà de l'oncle Pere. Que les parelles s'intercanviïn. No és cap impediment que Lluïsa estimi Rafael, el fadrí, el germà de l'hereu, que ha estudiat Dret; al cap i a la fi tot queda a casa. Amb una certa vergonya per

part d'Isabel, que ja s'havia sentit atreta per Rafael quan el va conèixer, tots hi acaben consentint. L'oncle sentència, en l'escena darrera: "Un hereu y una pubilla, / mai van ben aparellats, / y encara que gats ab gats... / són com lo llop y la guilla". Rafael es convertirà en pubill.

Finalment, hom acusa Arnau de misogínia. Les opinions vessades per determinats personatges masculins, com el baró de *Fruta del siglo*, el Francisco d'*Al altre món*, el Nen d'*Un embolich de cordas*, o el Sr. Pons de *¡Donas!*, ho podrien fer pensar. En realitat, Arnau ho utilitza per accentuar el diferent caràcter de les dones, que hem descrit amb anterioritat.

### III. 3. L'aventura americana

La segona meitat del segle XVIII marca la progressiva obertura dels ports catalans als d'Amèrica. Les disposicions legals, sempre a remolc de la realitat, intensificaven les relacions econòmiques amb aquelles terres, alhora que afavorien el fenomen, també econòmic a més de social, de l'emigració. Fent un salt fins a l'època que ens interessa, l'emigració catalana a Amèrica al període 1860-1861, per exemple, es xifra en unes 3.350 persones. La seva distribució territorial és favorable a l'illa de Cuba, que rebia el 66% d'aquest total. La resta es repartia entre Argentina, Puerto Rico, Uruguai, Mèxic i Brasil.

Arnau demostra una interessant noció de la gent de mar i de les seves ocupacions. Descriu amb facilitat les característiques tècniques d'un bergantí, les possibilitats de construcció d'una corbeta o d'una bricbarca, la presència de gussis a la platja. I calcula, de la mà de Don Panxo, el fill del consignatari, les possibilitats del bergantí perquè Joan el Capità, que ha de ser el seu cunyat, en tingui prou amb quatre viatges rodons i amb càrrega regular per a poder-se retirar (*Un*

*embolich de cordas*). Coneix els vents, les dites marineres, que també fa dir terra endins, la durada de les llargues singladures que comunicaven els ports antillans amb el de Cadis, i els *souvenirs* que es podien portar de l'illa, molt allunyats dels productes comercials habituals: cotorres, que totes es morien, vestits, jocs de cafè, mantes i paraigües (escena X, acte primer d'*A bordo y en terra*).

Aquesta llista podria fer pensar que, malgrat tot, els coneixements d'Arnau sobre aquests temes eren superficials. Per això no volem evitar transcriure la descripció emocionada que fa Nen, el nostramo d'*Un embolich de cordas*, d'una avarada a la platja, a l'escena V de l'acte primer:

Li vull explicar:

Figuris que'l bastiment...

-vull dí el barco, si no ho sap-,

posat dintre las *anguilas*

y els *masteleros* baixats,

ha deixat ja son asiento,

obrintse en la arena pas.

La gent, formant dos murallas,

li flanqueixan los costats.

Al aire los *gallardets*,

descansa sobre dels *pals*,

subjectat sols per dos *betas*,

-cordas de un gruix de mij pam-,

que cenyint-lo per son centro,

van a parar al detrás.

Allí fan una lligada

que a son temps han de tallar.

Concentrada aixís la forsa,

y per devant impulsat,

va caminant poch a poch

y las *argas* van rodant

fins que'l mestre, ab veu de mando:

«alto» crida, «prou *virar!*»

y es que el barco arriba al punt

en terra son últim pas.

Ja las onas bulliciosas

lo acarician per davant,

invitant-lo solapadas

ab tant enginy com engany.

*Llavoras los aparejos*

y el desnivell calculat,

puja ayrós, sobre un *banquillo*,

lo mestre o son capataz.

Lo capità diu: «Noy, talla»



L'actor Lleó Fontova caracteritzat del personatge del Sr. Benet a *Fotografias*. (Foto MFM, reproducció d'Esteve Alsina).

Se sent un cop de destral,

queda el barco a la ventura

y és general la ansietat.

Allò és el cop decissiu

y el silenci és sepulcral.

Poch dura aqueixa inquietud

y aquets solemnes instants.  
 Tornan a rodar las *argas*,  
 se sent cruixir los pals,  
 el barco està en moviment  
 y el silenci s'ha acabat.  
 Los uns cridan: «Vira!... Vira!»  
 Los altres... «Ja va!... Ja va!...»  
 Pren el barco la arrencada  
 y la explosió és general.  
 «Bon viatge!»... «Vent en popa!»  
 «No's detura»... «Al aigua va!»  
 Tiran las gorras al aire  
 y tots corren dret al mar.  
 Y és que aquella esbelta massa  
 ja las aigües va tallant,  
 y ab moviment magestuós  
 que'l pendent ha accelerat,  
 y entre remolins de escuma  
 y la fumera dels pals;  
 entra en sa pàtria adoptiva,  
 pren possessió de la mar.  
 Ja avansa, deixa la *escala*... (ràpid)  
 Ja flota, ja està salvat...  
 Ja ondeja de la *mitjana*  
 la bandera nacional  
 y se sent dels mariners  
 dols, melancòlich cantar.  
 Tot són aplausos y vivas,  
 tot glòrias pe'l Capità,  
 tots comentan la varada.  
 Tots diuen: «No s'ha vist may».  
 Y entre els cants dels mariners,  
 y el rompents que creixen ja,  
 y els xiulets de las maniobras,  
 y el públich que's va animant...  
 forman una algarabía  
 tant nova, tan singular,  
 que entusiasme al més apàtich  
 y esclama ab tots: «això és gran!»

També coneixia les condicions de vida dels mariners. A *A bordo y en terra*, quan Munda explica a Tula fins a quin punt entén el castellà, Munda recorda les paraules que havia après de petita dels soldats allotjats, alhora que comenta que «Ara com som de marina / no tenim allotjament». Munda és la dona de Bruno. Bruno és

mariner i, per tant, subjecte a la jurisdicció de les Ordenances de la Matrícula de Marina, com ho eren també els pilots, els mestres d'aixa i els calafats. L'allotjament consistia, bàsicament, en l'obligació d'haver d'allotjar gratuïtament els militars, dins les cases particulars dels pobles per on passaven. Al llarg del segle XIX es varen dictar diverses disposicions legals amb la finalitat de limitar els abusos en l'aplicació de l'allotjament, com també normes que abolien els privilegis que fins aleshores havien eximit d'aquesta càrrega determinades classes socials i persones. Aleshores, depenent de les zones, en substitució del servei d'allotjament, calia pagar quotes en diner. Per Reial Ordre de 12 de setembre de 1846, els depenents de la jurisdicció de marina que només ingressessin el seu sou o la seva jubilació, es considerarien exempts tant de la quota com de la llar. Ara bé, si a més es dedicaven al camp o a la ramaderia (complement habitual de molta gent de mar) i rebien els guanys d'aquesta mena d'activitats, només haurien de pagar la quota. Recordem, en contraposició a la gent aforada de marina, els de terra endins de *Las tres alegrias*, subjectes a l'impost de l'allotjament.

En l'ambient mariner, tot allò que forma part de l'essència del teatre d'Arnau hi és present. Els guanys ràpids que puguin portar a un retir econòmic en plena joventut, tot flairant l'aroma dels cigars "de la vuelta de abacu" (*Un embolich de cordas*). La possibilitat de matrimonis avantatjosos per a gaudir de diners i posició social (*La mitja taronja*). La presència constant de dones coquetes i capricioses, sovint de ciutat, davant de les del poble, sinceres i autèntiques, que sempre s'acaben emportant «el gat a l'aigua». Les diferències socials, marcades tant per raó de la procedència ciutadana enfront dels que només són de poble (*Un embolich de cordas*), com a

causa de la posició econòmica adquirida per una determinada activitat. Per accentuar aquestes diferències, Arnau no dubta a reunir en un mateix espai, limitat i reduït, una embarcació, simples menestralets al costat dels *americanos*, que a bord es podien donar una vida de marquesos (*A bordo y en terra*).

Però en l'ambient mariner, els interessos d'Arnau prenen també altres direccions. Aquestes presències habituals donen entrada a un nou centre d'atenció: el retorn dels emigrants a la terra que els va veure partir i les circumstàncies que l'envolten, sota el teló de fons de les relacions amb Amèrica.

El punt de partida és l'emigració catalana a Cuba, majoritària aquells anys i majoritària també a la costa de l'Alt Maresme en què Arnau ens situa. Per altra banda, el mateix Arnau deixa palesa la importància d'aquella colònia per a la corona espanyola, en uns anys que només queden Cuba, Puerto Rico, Filipines i les possessions africanes, com a record de l'antic imperi colonial espanyol. Ho posa en boca del Capità d'*A bordo y en terra*: «Cuba en fin, es una perla / del florón de España / Joya de esta gran nación, / si la viésemos aislada, / fuera perla desgastada, / perdieran perla y florón» (escena V, acte primer). Les paraules del Capità tenen encara més sentit si tenim en compte que es pronuncien havent passat poc més de dos anys de l'anomenat Grito de Yara. Coneguda també per la Demajagua, l'octubre de 1868 s'iniciava la primera guerra d'independència cubana encapçalada per Carlos Manuel de Céspedes. Arnau, per tant, es manifestaria en contra de la independència de l'illa.

Hi ha el tòpic que els catalans anaven a Cuba no tant amb l'objectiu d'enriquir-se com amb el de treballar. És clar que, si una cosa portava a l'altra, molt millor. La "càrrega" d'haver de

treballar, congènita en el català, no semblava pas que tothom estigués disposat a aguantar-la. En cas contrari, no entendríem la cançoneta que deia:

En el fondo de un barranco  
cantava un negro com afán,  
¡hay quién fuera blanco,  
aunque fuera catalán!

Jaume va emigrar a Cuba ja feia trenta anys, cap al 1836, i es va instal·lar a l'Havana. S'hi va fer molt ric i és Don Jaime. Però no té intenció de tornar a Catalunya, encara que es manté informat del que hi passa pel rector del seu poble. Treballant per a Don Jaime hi ha Faustino, que també fa uns anys va emigrar a l'illa. I Lola, la cambrera d'Elvira, també és catalana i havia arribat a Cuba feia pocs anys, el 1860 (*Al altre món*). A *La mitja taronja*, el pare de Pancho o «Pajito» (com l'anomena l'oncle Esteve), el xicot *americano* que crea un veritable renou a la població amb la seva presència, feia de manobre al poble; la feina era escassa i va anar a provar fortuna. Més interessant és la història de Don Santiago (*A bordo y en terra*), el pare de Tula, que mor en el viatge de retorn a Catalunya. Vint-i-sis anys enrere, cap al 1845, havia emigrat a Cuba procedent de Lloret de Mar. Es va instal·lar a Mayagüez (que Arnau situa a Cuba i nosaltres trobem a Puerto Rico), on va conèixer la seva dona, Lola Pérez. Va arribar a posseir diversos ingenis, cafetars, canya i mel però, dos anys després, els jocs de l'economia li ho van fer perdre tot. Es va traslladar a Puerto Príncipe (l'actual Camagüey). Sabem que va viure en una casa del carrer de Colón. Allí va començar de nou i és on va fer la seva gran fortuna. Uns anys més tard, la mort de la seva dona el va fer decidir a tornar a Catalunya.

L'emigració comportava enyorança de la terra d'origen i l'adaptació a un món i a uns costums diferents. Els contactes personals, la correspondència, la tramesa de diners, les notícies llegides a la premsa, feien mantenir unes relacions que, tot i la distància, no s'havien acabat de trencar. L'emigrant mantenia la llengua materna i, de vegades, la parlava. Encara que no sembla que la seva descendència l'apregués, ja hem vist com la comprensió idiomàtica, en aquests ambients, no oferia problemes insalvables. Altrament, la llunyania i l'enyorança de l'emigrant li feien transmetre als fills una imatge idealitzada de la terra pairal. Elvira, la filla del Sr. Jaume/Jaime d'*Al altre món*, només coneix Catalunya-Espanya pel que el seu pare li explica i pel que ella mateixa llegeix, que li fan dir (escena I, acte primer):

Elvira: Siento una emoción extraña siempre que me hablas de España.

Jaime: Allá iremos algún día.

Elvira: ¡Ay! Suspiro por gozar ese suelo idolatrado por mil poetas cantado, del que nos separa un mar. Anhele ver esos climas cuna de nuestros mayores, con sus brisas, y sus flores sus castillos y sus cimas. Sus romancescas historias, sus florestas y enramadas y sus mágicas veladas y sus héroes y sus glorias. ¡España! ¿No es por ventura el país de la hidalguía?

Molts emigrants, quan arribaven a les Antilles, es castellanitzaven el nom. Els problemes d'identificació de parents i descendents que això podia provocar són el nus d'*A bordo y en terra*. La mort de Don Santiago Robles, en el decurs

de la singladura de retorn a Catalunya des de Puerto Príncipe (Camagüey, probablement sortint del port de Nuevitas), deixen òrfena la Tula. Sola, rica i jove, era necessari trobar-li els parents catalans. Per evitar família postissa, el capità no descobreix fins al final que Santiago Robles era de Lloret i que en realitat es deia Jaume Roura. Bruno, el mariner que té sota la seva responsabilitat Tula, recorda un cas extrem: «Són molts: coneix un fulano, / fill de la costa, tant ruch, / que aquí's diu, Francisco Cuch, / y allà Pancho Gusano» (escena darrera).

Una vegada castellanitzat el nom, calia enfrontar-se amb la nova realitat. Arnau ens n'informa per les dues bandes, és a dir, tant per mitjà dels que arriben a Cuba, com per part dels que, havent nascut a Cuba i essent de família catalana, tornen a Catalunya. Malgrat el que pugui semblar, el canvi és més acusat en els darrers. Quan Francisco arriba a Cuba cridat pel seu oncle Jaume a *Al altre món*, la seva primera sorpresa és veure tants negres (escena V del primer acte). La seva cosina Elvira li pregunta què li sembla el país i contesta: "Si fa no fa... / Fins ara sols he vist negras, / y molts coches y caballs, / molta caló, molta gresca...". Però l'oncle ja l'adverteix que "Tú no has visto la mitad. Ya saldremos. (...)". (escena VII, acte primer).

La gresca, el «ya saldremos», la vida dissoluta que el «Pajito» de *La mitja taronja* porta habitualment a l'Havana, l'ambient, per dir-ho d'alguna manera, relaxat, és el que també enyoraran els que van i vénen, els embarcats en rutes comercials, quan tornen a casa. Quan Tula recorda les comoditats a què estava acostumada a Cuba i expressa la seva voluntat de tornar, Bruno ho entén perfectament, no res com Amèrica: "En lloch, me trobo tant bé! / És clà: ab llibertat de imprenta, / de cultos y de... callem" (*A bordo y en terra*, escena II, acte primer). La Constitu-

ció espanyola de 1869, de només un any i mig abans de l'estrena de l'obra, sancionava la llibertat d'impreses i de cultes. Aquestes llibertats foren tutelades per la Llei d'Ordre Públic de 23 d'abril de 1870. En moments greus i difícils en què, per raó d'ordre públic, es fes necessari dotar el poder executiu de facultats extraor-



*L'actor Lleó Fontova caracteritzat del personatge del Sr. Esteve a La mitja taronja. (Foto MFM, reproducció d'Esteve Alsina).*

dinàries, es podrien suspendre les garanties constitucionals. Però aquí, el que ens interessa, és el «... callem». La reacció de Munda, la dona de Bruno, en arribar dels banys i veure'l a casa, és prou eloqüent (escena X, acte primer):

Bruno: ¿Y bé què tal?

Munda: Tú diràs.

¿Has fet bondat?

Bruno: Ah! traydora! (tocant-li la barba)

Munda: És que't miro poc segü:

diuen que aquellas negrotas

són lo diable...

Després de conèixer la Tula, tenir-hi la primera discussió i veure que només es refugia en Bruno, el recel s'accentua (escena I, acte segon):

Munda: ¿Y'l modo de corre ab tú?

¿Y allò de, "Bruno de mi alma"?

Bruno: Són paraulas carinyosas que per qualsevol las gastan.

És la costum del país:

¿No sabs que allí són molt francas?

Munda: Que poch que'm agradarian!

Bruno: Això va a gustos.

Munda: Pampana!

Y escolta: ¿per què't diu de Tú?

Bruno: També és costum de la Habana.

Munda: És que's molta llibertat!

Bruno: Si també ho deia a son pare!

De tots els personatges d'Arnau, Tula és qui més acusa el retorn a Catalunya. Tota la seva vida a Cuba i envoltada de comoditats, no és el que troba en una casa de menestrals, per acomodats que siguin, de la Barceloneta. Li posen una criada i no l'entén, els guisats no li agraden (vol-dria menjar «Arroz blanco, jamoncito, / plátano guineo, frito, / tojositas y jaleas»; escena III, acte primer), ni la casa, acostumada, com està, a una altra mena d'ambients. El clima li fa por. En acabat demana un piano, un cotxe de cavalls i negres al seu servei. Sent enyorança de Cuba.

Les causes per les quals es tornava de l'illa, d'acord amb els textos d'Arnau, podien ser tres: el retir, el matrimoni i el fracàs, la «maleta» amb els diners «perduda» a l'Atlàntic.

Del retir, ja n'hem fet esment. El que és més important d'això, però, és la figura a què donarà lloc, l'*americano*: l'emigrant enriquit que torna al lloc d'origen per gaudir i lluir els seus guanys. De tota manera, el terme *americano* ha designat, també, emigrants que no tornen enriquits, i fills dels que, enriquits, venien a conèixer el país o bé a buscar-hi muller. En tot cas la tipologia era variada, i els que més abundaven eren els que presumien per ocultar el fracàs.

En Francisco d'*Al altre món*, en arribar a Cuba fa diverses reflexions sobre el que li pot passar. "¡Amèrica! Molts ne diuen / sepulcre de catalans, / més jo veig que molts ne tornan / plens d'unssas y ab cabells blancs! / Tot és, el que ho ensopega... / veurem què'ns hi donaran... / y per últim: faja o caja, / com deya aquell general!" (escena V, acte primer). I a l'escena VIII del mateix acte, afegeix: "Miri, coneix molts fulanos / que han vingut aquí, pelats, / tornan allà disfrassats, / y ja són americanos. / Potsé jo faré'l mateix / si és que Déu me dóna plata".

Entre la clientela de *Ls banys de Caldetas* hi ha un *americano* del Masnou, el Sr. Pau o Don Pablo, que havia estat a l'Havana i a Càrdenas. Festeja Donya Paca, madrilenya i vídua, que li va seguint la veta mentre Don Julio, un altre pretendent i pel qual Donya Paca no mostra indiferència, no ha arribat per a prendre les aigües. Quan Jaime s'assabenta de les intencions de Pablo el vol desafiar i, si bé no l'acusa de ser un *americano* de pega, si que ho fa de voler semblar un senyor (escena XIV, acte únic): "Soy el hombre a quién Paquita / ha jurado eterno amor, / y a la que, con sus riquezas, / sin duda usted deslumbró. / Usted, se ve por la facha, / es un tío baladrón / que habrá vendido en la Habana, / sardinas, vinagre, alcohol, / y hoy quiere darse apariencia...".

Però el més famós de tots ells, no és un *americano* autèntic, en Pancho o "Pajito" de *La mitja taronja*. Pancho no ve a fer d'*americano*, sinó a complir una missió del seu pare, jubilar definitivament el seu germà de la feina a la fusteria.

Un dels costums més habituals per part de les famílies d'emigrants establertes a Amèrica i que s'hi havien enriquit, era, tant pel que fa als fills com respecte a les filles, buscar-los el partit a la terra d'origen. Gairebé era una condició no barrejar la sang, i es queia sovint en l'endogàmia, per mantenir la idiosincràsia catalana en el si de la família. Hi havia un patrimoni i calia conservar-lo. L'actitud era molt diferent respecte de quan l'emigrant era un arribat de nou a Amèrica, com hem vist en el cas de Don Santiago Robles a *A bordo y en terra: es casa a Cuba* (o a Puerto Rico) amb una dona de nom poc català, Lola Pérez.

Aquesta pràctica, estava tan arrelada en els hàbits socials *americanos* que Arnau, amb signe diferent, els dedica dues obres: *Al altre món* i *La mitja taronja*.

Don Jaime/Jaume, quan es va establir a l'Havana, *Al altre món*, va deixar una germana al poble. Sap que les passa magres. Li envia diners i fa venir el seu fill, el nebot Francisco, cap a l'illa. La seva intenció és casar-lo amb la seva filla Elvira. El fet que li manqui una posició econòmica era el que comptava menys, ja l'adquiriria, el que importa és la sang.

Però tornem a "Pajito". L'oncle Esteve i la cosina Mercè esperen l'arribada del noi. De fa temps reben diners del seu germà per a viure millor que amb el que dóna la fusteria. Ja hem dit l'objectiu que "Pajito" portava, però el Sr. Esteve el desconeix. Per tant, per què ha de venir al poble?, si no és per a casar-se amb la cosina. Per acabar-ho d'adobar, la veïna Sra. Pona i la seva filla Flora, casadora, ensumen els diners de l'*americano*.



Descobrimet de la làpida en record d'Arnau a la façana de la casa familiar del carrer de la Perera, el 14 de setembre de 1913. (Foto Gaietà Solà, AMFF).

Ens queda pendent el tema més delicat, l'esclavitud. Arnau no tracta el tema infame del tràfic de negres d'una manera directa, però sí que entre els seus personatges, fins i tot amb paper, hi ha esclaus: són a *Al altre món* i *A bordo y en terra*. No sabem si en descàrrec seu, els comentaris pejoratius, prou eloqüents, que s'adreocen als negres són, en els dos casos detectats, pronunciats per qui no havia tingut abans contacte amb negres.

El Francisco d'*Al altre món* no pot evitar, en arribar a casa de l'oncle i ser rebut per Tom, preguntar-se "¿Quina bèstia sap parlar / fora llores y cotorras?" (escena XII, acte segon). I al mateix nivell trobem Munda (*A bordo y en terra*) que, davant de Simón, l'esclau que han contrac-

tat per a Tula, reflexiona: "Pobres negres! 'M fan llàstima. / Pensà que foren personas, / si parlessen com nosaltres!" (escena IV, acte segon).

Fent una breu digressió, Tom personifica, també, el rebuig a "l'amor negre". A Tom li agrada Lola, però no hi té res a fer (escena V, acte segon):

Tom: (...)

y en fin, yo no puedo... -porqué en conclusión no quieren las blancas- gente de color.

Lola: ¿Y te atreverías?

Tom: Lola, compasión! (agenollat)

Lola: Tú, negro? ¡Dios mio! ¡Mil veces horror!

No tenim intenció de trivialitzar la situació, però, sense deixar de pensar en Cuba, no podem evitar exclamar: els temps han canviat!



En aquells anys, recordem que les obres esmentades s'estrenen el juny de 1866 i el gener de 1871 respectivament, Cuba i Puerto Rico eren les colònies en què Espanya mantenia de forma viva l'esclavitud. Quan l'any 1880 es decreta l'abolició total de l'esclavitud a l'illa de Cuba, els censos situen la xifra d'esclaus en els 400.000. Uns anys abans, el 1873, l'esclavitud s'havia abolit a Puerto Rico. De tota manera, a partir de 1866, ja s'havien començat a donar els primers passos abolicionistes que entren en relació directa amb les obres d'Arnau.

Per Reial Decret de 29 de setembre de 1866 "todo individuo de color, hombre, mujer o niño, que se hallare constituído en servidumbre en nuestras provincias de Puerto Rico o de Cuba se reputará emancipado y libre al pisar el territorio de la Península y de sus islas adyacentes o al llegar a la jurisdicción y zona marítima del mismo, sea cual fuere la causa por la que se verifique el hecho de desembarcar en dicho territorio, o de encontrarse en las aguas de su jurisdicción marítima. También disfrutará del beneficio de la emancipación y libertad todo individuo de color siendo esclavo, cuando en compañía de sus amos o enviado por ellos pise territorio o entre en la jurisdicción de cualquier Estado en que la esclavitud no exista". El posterior Decret de 15 d'octubre de 1868, en què la Junta revolucionària de Madrid decreta la llibertat per a tots els nascuts de dona esclava des del 17 de setembre anterior, és recollit i ampliat per la Llei de 4 de juliol de 1870. De tota manera, els que volguessin tornar a l'Àfrica hi serien portats (art. 13).

Arnau coneix perfectament aquesta legislació. A *A bordo y en terra*, quan l'embarcació en què viatgen Tula i el cos del seu pare difunt toca el port de Cadis, el negret que els acompanya fuig. Una vegada a la Barceloneta i davant la insistència de la noia, li contracten un altre ne-

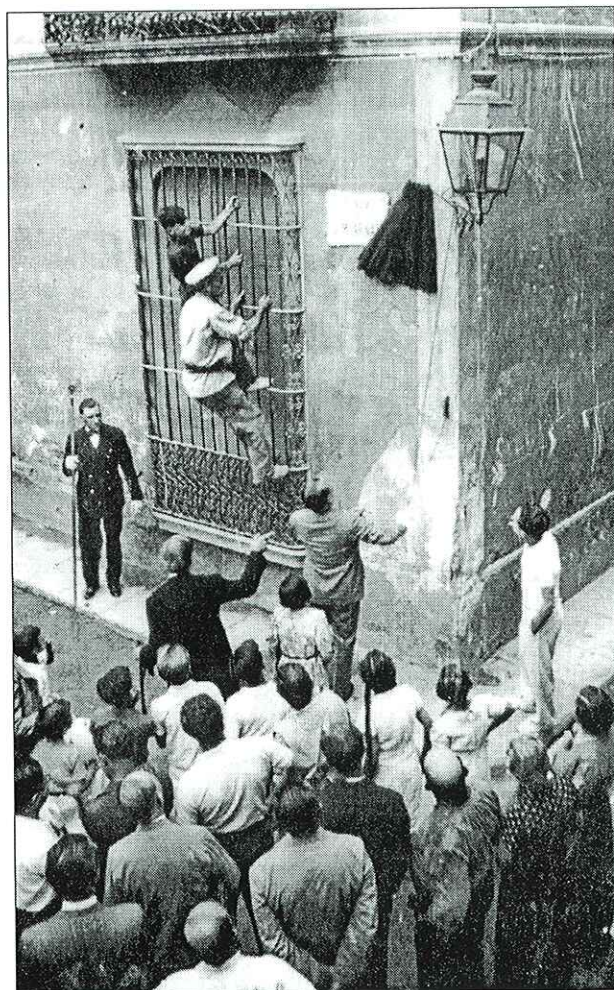
gre, Simón. Simón havia fet de grumet a la *Segur* i, davant de la paga que li ofereixen per a servir Tula, s'escapa.

El petit interrogatori a què Tula sotmet Simón, per conèixer-lo, encobreix clarament el tràfic d'esclaus (escena IV, acte segon):

Tula: ¿Cómo te llamas?

Simón: Simón.

Tula: ¿De qué tierra?



*Descobriment de la placa que dóna el nom de Josep M. Arnau a la placeta del carrer de la Perera-baixada del Turó, 10 de juliol de 1936. (Foto Jordi Palomer, AMFF).*

Simón: De la Habana.

Tula: ¿Eres Lucumí o Mangla?

Bruno: Prou que's veu que's Costa d'Àfrica.

Simón: Soy Guinea.

Bruno: ¿No li dich?

Tula: ¿Será bozal?

Bruno: Poch s'en falta.

Havien passat més de cinquanta anys de l'entrada en vigor (30 de maig de 1820) del tractat de 1817 entre Espanya i Anglaterra pel qual el govern espanyol es comprometia a abolir el tràfic d'esclaus en tots els seus dominis. L'actitud permissiva espanyola, però, creava tensions periòdiques entre aquests Estats. Quan el 1841 el comissionat anglès David Turnbull vetllava pel compliment del tractat, el govern el va acusar de fomentar la revolta dels esclaus i dels negres que ja eren lliures. L'enrenou va fer que a Catalunya s'aixequessin les veus de significats *americanos*, en defensa de l'esclavitud. El Reial Decret de 6 de juliol de 1860 va assegurar definitivament el compliment del tractat. Perquè l'economia antillana, basada en el camp, no en patís les conseqüències, es permetria la contractació de xinesos en substitució dels esclaus negres.

#### IV. Fonts documentals i bibliogràfiques

Per a l'elaboració d'aquest treball, ens hem servit de diferents tipus de fonts. Farem esment d'aquelles que guarden una relació més directa amb la vida i l'obra de Josep M. Arnau i Pascual.

Unes han estat fonts documentals, conservades en diferents arxius públics. A l'Arxiu Municipal Fidel Fita d'Arenys de Mar hem consultat, dins del fons personal, els anomenats "papers Arnau", parcialment inventariats, on s'apleguen originals i reproduccions, completes o fragments, de diferents obres teatrals i poesies dels Arnau: el pare Jaume, en Josep Maria, i un dels ger-

mans menors, Tomàs, sobretot. A més d'un ampli conjunt d'anotacions en papers solts, també conté apunts escolars de diverses assignatures cursades per ells mateixos. Dins d'aquesta mateixa sèrie, els *papers Palomer* aporten la visió personal que Mn. Josep Palomer i Alsina tenia d'Arnau. La sèrie de còdexs inclou també algunes de les obres manuscrites i originals del nostre autor. La sèrie de padrons municipals d'habitants conserven el rastre de les absències i els retorns d'Arnau a la casa familiar arenyenca. I del fons d'imatges hem pres, com s'indica en els corresponents peus, diverses fotografies que il·lustren el treball. A aquesta documentació gràfica s'afegeixen diverses fotografies d'actors, caracteritzats de personatges d'obres d'Arnau, localitzades al Museu Frederic Marès de Barcelona. La informació dels padrons arenyencs l'hem completat amb els barcelonins, conservats en la sèrie homònima de l'Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona. L'Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona ens ha permès estudiar l'expedient acadèmic de Josep M. Arnau i Pascual, alhora que ens ha estalviat la consulta dels llibres sacramentals de baptismes de l'Arxiu Parroquial d'Arenys de Mar. Entre els documents que inclou l'expedient, hi ha el certificat de la seva partida de baptisme, signada pel rector Mn. Patllari Rodà, i de la qual donen validesa notarial els notaris d'Arenys de Mar i de Canet.

Pel que fa a les fonts bibliogràfiques, deixant de banda el que ha estat la lectura de les seves obres teatrals publicades, esmentem, per ordre alfabètic: Francesc de P. CASTELLÓ i ROGET, *Memòria Biogràfica. Llegida en el solemne homenatge dedicat per les autoritats i poble d'Arenys de Mar a la bona memòria de Josep M. Arnau i Pascual*, Arenys de Mar, 1913 (reproduït a *Recolecta*, Barcelona, 1922, p. 166-183); Francesc CURET, *Història del Teatre Ca-*

talà, Barcelona, 1967, p. 123-192; Xavier FÀ-BREGAS i SURROCA, «Josep M. Arnau, un mestre del costumisme», dins *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, 1972, p. 84-94 (l'autor introdueix modificacions respecte a l'article homònim publicat a *Serra d'Or*, IX-10, octubre de 1967, p. 77-79); *ibídem*, edita «La pubilla del Vallès», dins *Sainets del segle XIX*, Barcelona, 1979, amb un breu estudi introductori, p. 5-16, on reproduceix conceptes exposats amb anterioritat; *ibídem*, «Frederic Soler i el teatre del seu temps», dins *Història de la Literatura catalana*, dirigida per M. de Riquer, A. Comas i J. Molas, vol. VII, Barcelona, 1986, p. 291-363; Josep IXART, «Teatro Català. Ensaig històric-crític», dins *Jocs Florals de Barcelona 1879*, Barcelona, 1879, p. 155-241; Lluís LÓPEZ i OMS, «Apunts sobre l'teatro de D. Joseph M. Arnau», *L'Avens*, 21, desembre de 1883, p. 96-104; Josep M. MIQUEL i VERGÉS, «Josep M. Arnau, comediògraf», *Oreig*, 14, 15, 16, 17, 18 i 19, entre agost i desembre de 1932, sempre a la darrera pàgina, la 8, on transcriu el text de la conferència pronunciada al Centre Catalanista Republicà d'Arenys de Mar el dia 8 d'agost de 1931; menys interès té la ressenya biogràfica de Mn. Josep PALOMER i ALSINA, «Josep M. Arnau i Pascual. 1831-1913», dins *Siluetes d'arenyencs. La Història d'Arenys a tra-*

*vés de biografies*, Arenys de Mar, 1993, p. 223-229; d'autor anònim, és la ressenya de la visita i homenatge que el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans va tributar a Arnau el juliol de 1912, publicada a *El teatre català*, 21, de 20 de juliol de 1912, pp. 7-11. Inèdit, és el treball d'Elisabet TEIXIDÓ i CASSÀ, *Josep Maria Arnau. Un costumista arenyenc*, mereixedor de la I Beca de Recerca Josep Baralt (Arenys de Mar) 1994.

### V. Epíleg

Poc després de mort Arnau, el mateix dia en què la població li dedicava una vetllada necrològica, el 14 de setembre, es descobria una làpida a la paret de casa seva:

En aquesta casa visqué lo mellor de sa vida  
y morí lo dia 4 d'agost de 1913 l'eximi  
poeta y comediògraf, il-lustre arenyenc,  
espill de ciutadans y exemple d'hòmens  
EN JOSEPH MARIA ARNAU

Y PASCUAL.

Recort de la vila d'Arenys de Mar

a son fill predilecte

Per la Festa Major de 1936, coincidint amb la Diada de la Llengua Catalana, es posava el seu nom a la placeta del carrer de la Perera-baixada del Turó.

*Hug Palou i Miquel*  
*Historiador i arxiver*