

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

Aproximació al teatre de Josep Maria Arnau

Com a fill i assidu d'Arenys de Mar, Josep Maria Arnau coneix els costums del seu poble i dels voltants, l'escala de valors dominant entre els seus habitants, els tipus corrents i els més exòtics o curiosos i el llenguatge que els caracteritza. Per altra banda, com a estudiant¹ i com a professional del dret a Barcelona, i com a lector i escriptor, coneix la tradició teatral i literària, els ambients literaris i les diferents formes de la vida ciutadana més característiques. Un conjunt, doncs, de referents vius o llibrescos que es troben a la base de la seva obra teatral.

El fet d'haver editat totes les seves obres que se li coneixen, que podrien ser totes les que escriví, posa de manifest la voluntat de fer teatre per a l'escena, assequible per als espectadors que podia esperar de tenir, sabent a més que, d'en-

trada, era molt probable que la seva obra catalana tingués en contra una part de la crítica més establerta, si més no la del *Diario de Barcelona*. Tanmateix, ja dues de les primeres obres catalanes, *Els banys de Caldetes*, el 1864, i més de passada *La pubilla del Vallès*, el 1865, merescueren d'aquest diari l'atenció positiva que no prestaven ben conscientment a Frederic Soler, considerat el pal·ladí d'un teatre que «ni levantarà los ingenios a mayores pretensiones, ni llevaría al objeto a que debe aspirar la literatura dramática», perquè «en el estado de comienzo en que debemos considerar el teatro catalán, no es lógico ni oportuno que los ingenios se atengan exclusivamente a determinado género, ni que se tienda a imponer el propio exclusivismo al público, inclinando a su gusto a producciones de determinada esfera...»²

Aquesta constatació implícita, i negativa, d'una nova oferta teatral en llengua catalana coincideix amb la també crítica però més comprensiva i més constructiva deguda a Gaietà Vidal de Valenciano (germà d'Eduard Vidal, un dels que hi contribuïen eficaçment), publicada a les pàgines del primer dels volums del *Calendari català* impulsat per Francesc Pelai Briz, editat al final del 1864. Vidal, que creu que Frederic Soler, amb les seves *gatades*, «ha donat una prova de son especial enginy, i una mostra de lo que és capaç de fer si dóna nova direcció a llurs [sic] estudis», s'esgarrifa de pensar que els autors teatrals en llengua catalana puguin limitar-se a la

1. Segons la documentació conservada a l'Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona (Expedient de Josep Maria Arnau i Pascual. A propòsit del segon cognom, que mantinc com l'autor el propagà, cal dir que, a la còpia de la fe de baptisme, el cognom de la mare hi és escrit amb q: Pasqual). Arnau inicià els estudis de grau mitjà, amb 17 anys complerts, al Col·legi de Carles Carreras de Urrutia, de Sant Gervasi de Cassoles. Hi féu els tres primers cursos (1848-1851). Els altres tres (1851-1854), els féu a l'Institut de Barcelona, on obtingué el títol de Batxiller en Filosofia. Seguidament cursà els estudis de dret, que aprovà el juny de 1860. Aquests anys tingué com a mínim tres domicilis diferents, als carrers de la Blanqueria, Nou de la Rambla (1857-1858) i Lancaster (1858-1860). Transcripció fidelment els textos reproduïts; en regularitzo la puntuació i en normalitzo l'ortografia, tot respectant les característiques fonètiques, morfològiques i altres, però transcripció *ab* per *amb*. Deixo en l'ortografia original els títols dels articles, estudis i revistes citats a les notes. Donada la falta d'edicions modernes de les obres d'Arnau (només és assequible *La pubilla del Vallès*), no faig referència a les pàgines corresponents sinó, quan és del cas, als actes i a les escenes. Sobre Arnau, vegeu especialment Xavier Fàbregas. «Josep Maria Arnau, un mestre del costumisme». *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972, p. 84-94.

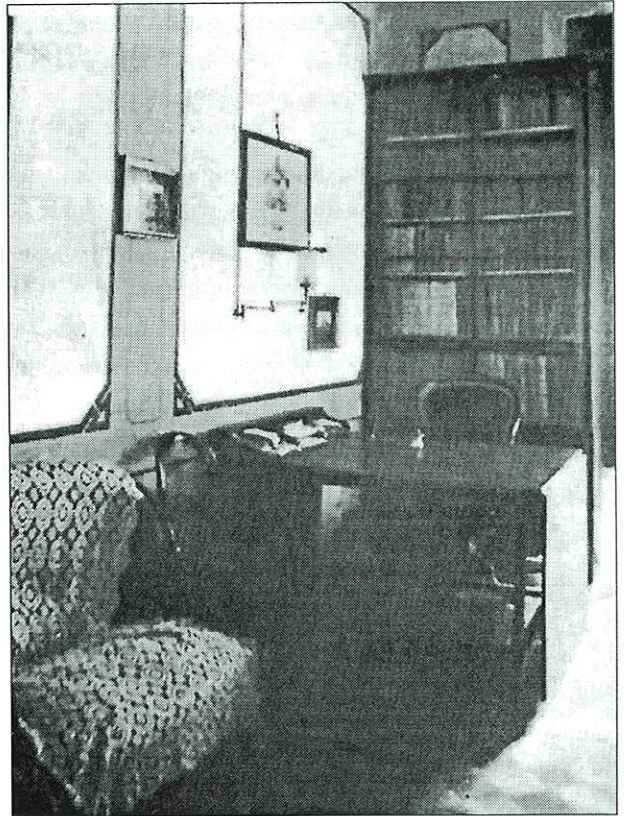
2. Citat per Carme Morell. *El teatre de Serafi Pitarra*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 223; vegeu també la p. 215.

paròdia i la sàtira i els anima a incorporar el drama històric i el de costums.³

Al mateix calendari, Josep Subirana, reivindicador de l'ús extensiu de la llengua des del principi dels anys cinquanta, remarca la popularitat del teatre «d'un jovenet, sense pretensió ninguna literària», és a dir Frederic Soler, que «encanta, i encisa, i entusiasma a tot Barcelona amb ses composicions catalanes posades en escena, bé que amb locució incorrecta, tan festives com agudes i amenes»; i la de les cançons catalanes de Clavé, que demostren que hi ha un públic potencial per a la poesia culta, mentre que els «nostres inspirats poetes» es refugien en els Jocs Florals, que se celebren «sols una vegada l'any, i a porta tancada, i tancades queden la major part de les produccions presentades al certamen». Cal, doncs, fer que la festa, «honra per a la pàtria, i profit i honra llur dels savis premiats», però «per al poble, fins ara, d'utilitat ninguna», sigui «accessible i familiar al poble» i serveixi per evitar que «se deprave i pervertesca son bon gust; altrament se l'impossibilitaria que pogués distingir, apreciar i escollir, i fer-se amb lo bo, bell i gran; i estimarà, si no s'hi posa remei, igualment un *Singlot poètic* com *L'esquella de la torratxa*, que el diví *A déu siau, turons*, de la sublime *Oda a la pàtria*».⁴

Per altra banda, als Jocs Florals del 1865, el discurs presidencial d'Antoni de Bofarull respon indirectament a les obres paròdiques i satíriques de Frederic Soler, Conrad Roure i altres i a la

repercussió pública que havia tingut amb una invectiva desproporcionada, i equivocada: «Pot ser hi haja qui diga que la Institució [els Jocs Florals] no té encara prou força per a desterrar en general lo mal gust, per a combatre la tendència de certa gent a tot lo que és ridícul [...], però,



Habitació de treball d'Arnau a 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).

al comparar aquest mal amb nostre remei, és quan millor podeu veure la utilitat dels Jocs Florals, quan més fàcilment podeu comprendre que són los Jocs Florals una protesta, protesta constant, sí, contra el mal gust del temps, contra tot lo immoral i dolent, contra els atrevits que es difressen amb la llibrea de la literatura, amb la lli-

3. Cf. Gaietà Vidal. «Á mon estimat amich Guillem Fortesa parlantli del renaixement de las lletres catalanas». *Calendari catalá del any 1865*. Barcelona : Llibreteria de Estanislao Ferrando Roca, 1864, p. 68-78.

4. Josep Subirana i Vila. «Senyor Don Francesch Pelayo Briz». *Calendari catalá del any 1865*, p. 96-97.

brea i res més, puix mai passaran de patges, mai podran cobrir-se amb lo mantell august del geni.»⁵

L'entrada d'Arnau en la producció teatral catalana es produeix en aquestes dates i sota aquesta situació, entre la reticència de la literatura oficial i el convenciment de la viabilitat d'aquesta opció, que diferents autors, a través de plataformes diverses i molt especialment a través d'*Un tros de paper*, anaven divulgant. L'interès d'Arnau pel teatre, la vida teatral i la literatura emergent en llengua catalana el mogué a incorporar-se a la tertúlia i les iniciatives de Frederic Soler⁶ i del seu grup i a col·laborar, encara que potser només fos nominalment, a *Un tros de paper*,⁷ i a fer confiança a l'actor Rafael Ribas en la seva activa preocupació per la salvaguarda dels drets dels professionals del teatre.

Segons Conrad Roure, la seva primera obra catalana, *Los banys de Caldetes*, estrenada el darrer dia de novembre de 1864, seria un dels primers resultats d'un acte de voluntat col·lectiva, assumit per diferents membres del grup esmentat, per fer coixí, amb un nou repertori, a les primeres obres estrenades per Soler als teatres públics, més concretament a l'Odeon.⁸ Sigui aquesta afirmació certa o més aviat fruit d'un record

idealitzat, les primeres obres catalanes d'Arnau es representen coetàniament a les primeres de Soler i dels altres autors que contribueixen a la formació d'un persistent repertori satíric, paròdic o simplement humorístic, juntament amb el més pròpiament dramàtic.⁹

El conjunt de la seva obra teatral, castellana i catalana, és escrita i estrenada entre els anys 1855 i 1875; després d'aquesta data, per motius professionals i personals, ja no escriví, o no estrenà, cap més obra teatral. El trobem, en canvi, el 1869 i molt més endavant, el 1887, com a simple mantenedor dels Jocs Florals de Barcelona, sense paper destacat que comportés pronunciar-hi cap discurs, i el 1885 com a president del jurat del Primer Certamen Literari de l'Ateneu d'Arenys.

De les sis comèdies castellanes, tres, *Casarse por carambola*, *Fruta del siglo*, i *Vario, nubes y viento*, s'estrenen el 1856 al Teatre Odeon per compte d'una societat (probablement la d'El Pireo, que tenia justament la seva seu a l'Odeon, i en la fundació de la qual, de la seva revista, *Las Candilejas*, i del conservatori Arnau intervingué); una altra, *A media noche*, s'hi estrena el mateix any dins la temporada regular, i la comèdia de màgia *El castillo de los encantados* s'estrena també a l'Odeon, el 1864, amb l'èxit habitual del gènere.¹⁰ *Nueva táctica* s'estrena el 1869, quan ja havia donat a conèixer la majoria

5. Antoni de Bofarull. «Discurs del senyor president del Consistori». *Jochs Florals de Barcelona en 1865*. Barcelona: Estampa de Lluís Tasso, 1865, p. 30-31.

6. Cf. Conrad Roure. *Recuerdos de mi larga vida*, vol. II. Barcelona: Biblioteca de «El Diluvio», 1926, p. 101-105.

7. Al núm. 56 s'hi fa constar la seva incorporació en substitució de Conrad Roure, però no hi trobo cap col·laboració, ni amb el seu nom ni amb el pseudònim de Jeroni Tafanell, esmentat per Josep Rodergas i Calmell. *Els pseudònims usats a Catalunya (Recull de 3.800)*. Barcelona: Editorial Millà, 1951, p. 313.

8. Cf. Morell. *El teatre*, p. 201

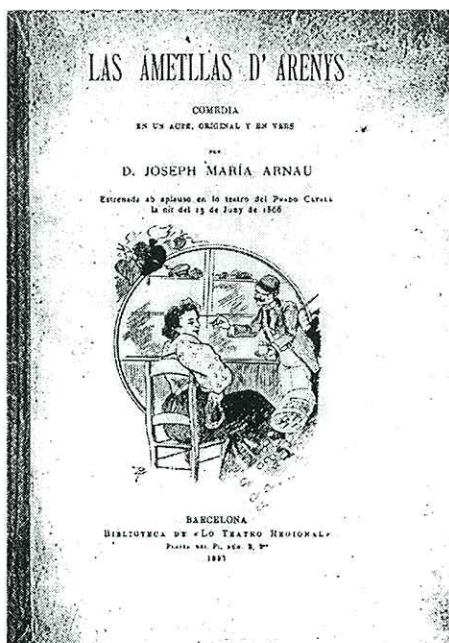
9. Joan Mas ha documentat representacions de diverses obres d'aquestes dates, d'Arnau i altres autors, a la Mallorca del vuitcents (Joan Mas i Vives. *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986). És significativa la presència de moltes de les obres d'aquests autors al *Catàleg d'obres teatrals catalanes. Publicat per la Llibreria Millà* (Barcelona: Llibreria Millà, 1926), repertori canònic del teatre retrospectiu per a grups d'aficionats durant molts anys.

10. Cf. Morell. *El teatre*, p. 148.

de les obres catalanes, que li havien suposat el bon nom que ja tenia i que persistiria.¹¹

L'obra catalana

La seva decisió d'escriure comèdies en català, a partir de 1864, no podia ser deguda a manca d'èxit en les obres castellanes, almenys a Barcelona, com tampoc a manca d'èxit de les obres catalanes el fet que estrenés una obra cas-



Portada de *Les ametlles d'Arenys* en una edició de 1897. (Original de l'AMFF).

11. Cf. Josep Yxart. «Teatre català. Ensaig historich-critich» [1879]. *Obres catalanes de Josep Yxart (Collecció triada)*. Barcelona: Tip. «L'Avenç», 1895, p. 214-340 i Lluís López Oms. «Apuntes sobre l'teatro de D. Joseph M.^a Arnau». *L'avens*, II, núm. 21 (desembre 1883), 96-104. Abans de 1888, i arran d'una representació de *La pubilla del Vallès*, Joaquim Riera i Bertran dedicà un poema *A D. Joseph Maria Arnau*, on acaba reclamant-li noves obres en nom del seu paper inicial: «Torni a batre ses ales ton ingeni / T'enyorem, Primavera del prosceni» (Joaquim Riera i Bertran. *Llibre de sonets*. Barcelona: La Il·lustració Catalana, 1888, p. 31).

tellana el 1869. Provisionalment, es podria adduir com a factor principal la voluntat compartida, feta possible per l'èxit prou important i immediat de les obres estrenades, d'incorporar nous registres dramàtics en llengua catalana, que continuen la línia empresa per Robreño i Renart i continuada per Joaquim Dimas, Francesc de Sales Vidal i Asènsio d'Alcàntara, entre d'altres. Aquesta voluntat no s'oposava d'entrada a l'intent de persistir en la recerca de l'èxit en llengua castellana, que continuava essent, malgrat els notables canvis operats en la consideració social de la llengua catalana en els darrers vint-i-cinc anys, la llengua alta de cultura per a totes les capes de la població, majoritàriament catalanoparlant, però analfabeta en qualsevol llengua en un gran percentatge, o «analfabeta» respecte a l'ús escolar i culte de la llengua catalana, o identificada amb la tradició literària castellana.¹²

La darrera obra castellana d'Arnau, doncs, podria ser un últim intent de col·locar amb èxit, més encara que la seva comèdia de màgia, un títol en el repertori persistent de teatre castellà, amb destí final a Madrid, on havia pogut fruit de l'èxit personal quan s'hi estrenà la comèdia de màgia esmentada.¹³

Per destacar el paper subsidiari de les primeres obres catalanes dins el conjunt de les obres teatrals dels autors respectius, Carme Morell remarca que el que desitjaven Frederic Soler, Francesc de Sales Vidal i Eduard Vidal de València, no, entre d'altres, era «triomfar als escenaris de

12. Cal remarcar, però, que més enllà de la llengua hi havia una identificació amb la història pròpia, com demostra la persistent adopció de temes de la història de Catalunya en les obres de tema històric abordades per diversos dels autors que esmento.

13. Cf. Morell, *El teatre*, p. 193.

la ciutat» i «si podia ser en castellà millor, com ho demostra el fet que usessin pseudònims quan estrenaven obres catalanes i el nom autèntic quan n'estrenaven de castellanes, com és el cas d'Arnau, que, després d'estrenar *El castillo de los encantados* amb el seu nom, usà el pseudònim Jeroni Tafanell en haver d'estrenar peces catalanes ...»¹⁴ Tanmateix, pel que he vist a la premsa els dies de l'estrena de la primera obra catalana, *Els banys de Caldetes*, Arnau amaga el seu nom però no s'empara en cap pseudònim en els anuncis (com tampoc a l'edició del text, l'any següent, on l'autor apareix explícitament).¹⁵

Si l'ambició real era imposar-se en els teatres públics, en la llengua que fos, sembla evident que els autors que debutaren no es plante-

gessin «fer néixer el teatre català». Tanmateix aquests autors, entre els quals Arnau dóna un alt toc de qualitat, es troben amb una nova receptivitat vista aviat des de fora com una nova situació: l'article esmentat abans, del 1865,¹⁶ es refereix a l'«estado de comienzo del teatro catalán» i de l'aspiració hipotètica «a la formación de un teatro catalán». I per aquells anys el terme periòdic de «teatro catalán» s'aplicava ja amb normalitat al nou teatre en llengua catalana en les ressenyes del *Diario de Barcelona* i d'altres.¹⁷

Arnau estrenà (i edità, simultàniament o poc posteriorment) tretze obres catalanes, *Los banys de Caldetes*, el 1864; *A l'altre món*, *Un pollastre eixalat* i *La pubilla del Vallès*, el 1865; *Les ametlles d'Arenys* i *Un embolic de cordes*, el 1866; *Fotografies*, el 1867; *La mitja taronja*, el 1868; *Les pubilles i els hereus*, *Les tres alegries* i *En lo camp i en la ciutat*, el 1869; *A bordo i en terra*,¹⁸ el 1871, i *Dones!*, el 1875.¹⁹

14. Carme Morell, *El teatre*, p. 194.

15. «Odeon.- Secció de la Gata.- Lo dimecres i dijous de la present semana darà dita secció les dos funcions de reglament, posant-se en escena en la primera la gatada de don Serafí Pitarra, *La venjança de la Tana*, i la nova peça d'un cèlebre poeta català que desitja guardar l'incògnit, *Els banys de Caldetes*» (*Diario de Barcelona*, 29-XI-1864). L'endemà es confirma la representació: «Odeon. Secció de la Gata.- Funció per avui, dimecres 30.- Primer. Simfonia.- Segon. Estreno de la gatada en dos actes, de D. Serafí Pitarra, *La venjança de la Tana*, escrita a imitació de les paròdies andaluses i posada amb l'aparato que requereix.- Tercer. Simfonia.- Quart. Estreno de la joguina catalana en un acte, *Els banys de Caldetes*» (*Diario de Barcelona*, 30-XI-1864). El dia 1 de desembre, en una nota de redacció signada per Melcior Alió, s'identifica l'autor d'aquesta obra: «El repertorio de piezas catalanas, no parodias, cuenta con otra composición más. *Los banys de Caldetes*, original según se nos dijo del señor Arnau, de Arenys de Mar, que se puso anoche en escena en el Odeón, por la sociedad de la Gata, alcanzó merecidos aplausos ...» (*Diario de Barcelona*, 1-XII-1864). El redactor no es molesta a identificar Soler, perquè el pseudònim de Serafí Pitarra era un criptònim que en aquell moment ja l'identificava tant com el seu nom. Cal remarcar, a més, que Soler usa pseudònim en obres castellanes, concretament el de Marcial i Miguel Fernández de Soto a *Juan Fivaller*, drama històric estrenat el 1864, a la mateixa sessió de l'estrena pública de *L'esquella de la torratxa* (Cf. Morell, *El teatre*, p. 196).

16. Vegeu la nota 2.

17. Vegeu, per exemple, F. Miquel [i Badia?]. «Teatro catalán». *El Siglo XIX*, II (1866), 146-148, 157-159 i 173-176, relatiu a *Tal hi va que no s'ho creu*, *La pubilla del Vallès*, *La romeria de Requesens*, *Les joies de la Roser* i *La campana de la Unió*.

18. Com a curiositat indico la coincidència amb el títol *A bordo y en tierra* de la traducció de la novel·la de Fenimore Cooper *Afloat and Ashore*, impresa a Barcelona per Lluís Tasso el 1858, reeditada més endavant.

19. A la fitxa manuscrita de la col·lecció Rull corresponent a Arnau, hi consta una obra titulada *Les noies*, però tot fa pensar que es tracta d'un error, que potser és el que vol assenyalar un *no* de la mateixa mà escrit a la darrera de les caselles. Un comú denominador remarcable de les estrenes de totes aquestes obres és la presència de Lleó Fontova en paper principal, amb altres actors emergents lligats a les noves empreses teatrals de teatre català, com Francesca Soler de Ros, Carlota de Mena, Josep Clusellas o Iscle Soler, o amb algunes figures consagrades, com Caterina Mirambell. Les estrenes tingueren lloc òbviament als teatres habituals dels autors i dels actors amb qui Arnau es relacionava, al Variedades i al Prado Català, i sobretot a La Gata i a la Secció Catalana de l'Odeon, i al Romea.

En aquestes obres, Arnau adopta un registre dramàtic que no es troba exactament igual a les



La darrera residència d'Arnau a Barcelona, abans de retorn definitiu a Arenys de Mar l'any 1910; el primer pis del núm. 3 del carrer Paradís. (Foto Hug Palou).

seves comèdies castellanques, més lligades, per medi, personatges i tractament dramàtic i de llenguatge, a l'alta comèdia, present de manera continuada als teatres de Barcelona, però també, en certa manera, relacionables amb el tipus de teatre que Francesc Camprodon popularitzava amb *Flor de un día* i *Espinas de una flor*. Cal remarcar, doncs, que Arnau desestima o no es plante-

java abordar el teatre de tema històric i llegendari que encara era explotat hàbilment en castellà per Víctor Balaguer a *Don Juan de Serrallonga*, per Josep Palou a *La campana de la Almudaina*, per Antoni Altadill a *Don Jaime el Conquistador*, o pel mateix Frederic Soler a *Juan Fivaller*, abordat tímidament i sense gran repercussió en llengua catalana per Manuel Angelon i Pere Gras i Ballvé, i que Soler mateix i força autors incorporarien aviat també en llengua catalana.

Dels models coetanis, doncs, Arnau abona el sànet renovat, o més pròpiament la comèdia, com ell prefereix d'anomenar les seves peces, malgrat les vacil·lacions. La primera és anomenada «juguete cómico», però la resta «comèdia», excepte *La pubilla del Vallès*, qualificada de «quadro de costums», la qual cosa no suposa un tractament diferenciat rellevant.

En tot cas, ell és molt conscient de determinades constants de la comèdia, i en concret d'algun dels ingredients argumentals més caracteritzadors:

I s'acaba la comèdia,
com totes, amb casament.

(*A bordo i en terra*, escena última)

I això ho fa prou críticament per obligar-se a buscar elements d'originalitat en la trama, els tipus i els recursos escènics de cadascuna de les seves obres, que representen en conjunt un increment de la qualitat del repertori teatral català del seu temps. Així, no hi trobem la reelaboració de temes i situacions d'obres anteriors, com és el cas, per exemple, de la primerenca *Una nit a Euterpe*, de Mateu Martorell, editada el 1864, que actualitza sense dir-ho *El sarau de la Patxada* de Josep Robreño, ni la paròdia dels dramemes històrics o de costums que constituïen un

repertori ben conegut del públic, sinó que coincideix més aviat amb l'orientació del Francesc Camprodon de *La Teta gallinaire* i *La tornada del Titó* (estrenades respectivament el 1864 i el 1867), o del Frederic Soler d' *El punt de les dones*, *Un barret de rialles* i *Les carbasses de Montroig*, estrenades entre 1864 i 1865, i el Vidal i Valenciano de *Tal hi va que no s'ho creu* i *La festa de l'ermita*, estrenades el 1864.

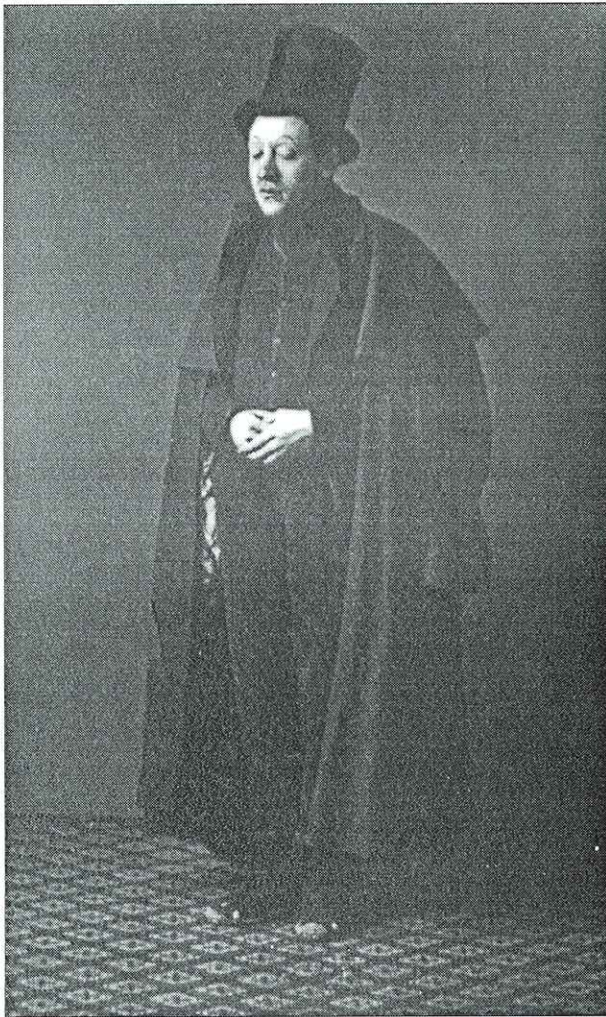
El bilingüisme, entre la rutina, la prohibició i la justificació teatral

Cal tenir en compte, atenent als dos conjunts idiomàtics de la seva obra teatral, que les llengües respectives condicionaven els models a seguir, i per tant els temes, els tipus i els ambients a teatralitzar, sobretot en les obres més profundament costumistes. En certa manera, ens trobem davant d'una reducció de funcions de la llengua, que fa que en la convenció teatral no hi càpigüés la representació en llengües diferents de les que són pròpies dels personatges que s'hi fan sortir, entre els quals no són habitualment catalanoparlants alguns dels *americanos*, els militars, els funcionaris, certs alts immigrants recents o reticents, etc. D'ací també, a part el que realment condicionessin, entre 1867 i 1868, les disposicions legals a forçar arguments amb personatges castellanoparlants, la presència versemblant i fins teatralment convincent d'aquests personatges en les obres catalanes.²⁰ Vull dir amb això que els saineters de la primera meitat del XIX havien introduït personatges castellanoparlants perquè hi devien trobar elements de pintoresquisme que contribuïen a incorporar nous al·licients argumentals i noves situacions en el teatre adreçat a un públic català heterogeni, culturalment parlant. No estic segur que un cert constrenyiment ambiental —i polític— no influís de fet en la incorporació de pinzellades o

passatges extensos de llengua castellana, però el recurs a personatges castellans, per als espectadors de les grans ciutats si més no, fou eficaç teatralment, la qual cosa n'explicaria la continuïtat més o menys rutinària.

Sis de les tretze obres catalanes d'Arnau consten expressament com a bilingües. Només a *A l'altre món*, l'única situada fora de Catalunya, a Cuba, hi predominen els personatges que parlen castellà: els nadius cubans i els emigrants catalans de temps, casats amb cubana, i amb fills, que tenen el castellà com a signe d'integració irreversible al país; a les altres cinc, i fins i tot en algunes de les que no són qualificades de bilingües, un o més personatges s'expressen en castellà i els altres, la majoria, en català, per bé que,

20. El decret explícit i contundent pel qual no s'accepten a la censura obligatòria obres escrites exclusivament en llengua catalana, la qual cosa equival a la prohibició de representar obres en aquesta llengua, és del 26 de gener de 1867. Els responsables del reial decret invocaven el gran nombre d'obres que es presentaven «en los diferentes dialectos de las provincias de España» com a justificatiu, «considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente a fomentar el espíritu autóctono». El fet que aquest decret es publicués al butlletí de la província de Barcelona i no a la *Gazeta de Madrid*, indica que pretenia frenar la proliferació d'obres catalanes (cf. Francesc Ferrer i Gironès. *La persecució política de la llengua catalana. Història de les mesures preses contra el seu ús des de la Nova Planta fins avui*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 71). El decret, reproduït potser per primera vegada per Conrad Roure (*Recuerdos*, II, p. 209), fou vigent fins poc abans de la Revolució de Setembre, potser perquè fou trampejat més o menys hàbilment, i havia quedat de fet ridiculitzat («cayó en el descrédito y pronto quedó sin efecto», diu Roure), la qual cosa propicià un decret considerat oportunista: «La situació passada va voler fer lo cant del cisne. Pocs hores abans de morir va sortir una real ordre permetent als catalans fer comèdies totes catalanes. *Tardis piulasti*» (*La Barretina*, núm. 42, 9-X-1868, p. 166). Pocs anys després, per a Mañé i Flaquer el decret era conseqüència del moviment de centralització del poder, intensificat, a partir de 1844, «hasta lo absurdo, hasta lo ridículo» (Joan Mañé i Flaquer. *Cartas provinciales dirigidas á D. Antonio Cánovas del Castillo y publicadas en el «Diario de Barcelona»*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1875², p. 16).



L'actor Iscle Soler caracteritzat del personatge Mn. Anton a *Les tres alegries*. (Foto Areñar, MFM. Reproducció d'Esteve Alsina).

tot i i que l'habitual sigui la pràctica del bilingüisme passiu, algun personatge usa les dues llengües, amb major o menor competència, segons l'interlocutor. Així, Pau Gras, l'*americano* de la seva primera obra catalana, s'adreça en castellà als personatges que només parlen castellà; a *La mitja taronja*, Ramon, marit de la mestra del poble, Lluís, practicant de notaria, i altres personatges secundaris com Pona i Flora

s'adrecen en castellà a Panchito; Rafael, que ha acabat la carrera de dret, de *Les pubilles i els hereus*, ho fa amb el notari don Lupo; i Gil, el Capità, Joan i Robles s'hi adrecen a Tula, filla d'emigrat català a Cuba i de cubana.

Amb paper d'un cert relleu, parlen castellà la majoria dels *americanos*, com el Panchito de *La mitja taronja*, acabat d'arribar de Cuba, i Jaime, d'*A l'altre món*, nascut a Catalunya, però que porta més de trenta anys sense viatjar-hi. Quan Francisco, el nebot acabat d'arribar, li comenta que «ha perdut el català», li respon que «con la frecuencia y el trato, / también tú acostumbrarás». I igualment personatges característics com el don Julio, pretensions cercabregues, i donya Paca, la viuda sol·licitada de *Los banys de Caldetes*, el celador (petit funcionari policial) i don Clemente d'*Un pollastre eixalat*, pretendent frustrat de Toneta, que personifica el tipus d'aprofitat que especula amb la bona fe de la gent:

Ese suegro es una mina,
hay que saberla explotar.
Creó por distintos modos,
próvida naturaleza,
tipos de humana flaqueza
para que vivamos todos.

(*Un pollastre eixalat*, escena VI)

Esmentem encara Flores i Enrique de *La pubilla del Vallès*, que representen també els espanyols de ciutat; la donya Carmen, vídua de militar, de *Les ametlles d'Arenys*, que intercala mots en català; don Santos, fill d'Alcanyís, exmilitar i ara «*comisionado de apremios [...] delegado del gobernador civil*», i els guàrdies civils de *Les tres alegries*, on el seminarista Anton recita en castellà la lliçó de gramàtica, i el notari don Lupo de *Les pubilles i els hereus*.

A *Fotografies*, s'hi llegeix una breu carta en castellà, en prosa, amb funció argumental relle-

vant, escrita per la muller del militar, Lleó, i aquest s'adreça en castellà a l'assistent; a *Un embolic de cordes*, tots els personatges parlen català, inclosos Marcelina i don Panxo, o Panxito, barcelonins, fills de l'armador del vaixell que s'avara, relacionats amb Cuba, i a *En lo camp i en la ciutat* trobem esporàdicament l'ús del castellà per tres personatges, per raons suposadament socials, concretament un d'ells ho fa perquè l'interlocutor «és foraster». A *Dones!*, fora de mots solts, només l'usa Lola per adreçar-se del balcó estant a un pretendent militar, que és fora d'escena.

En conjunt, entre l'extracció dels personatges i la realitat social que representen, que explicaria l'ús del castellà, i la funció teatral d'aquests personatges hi ha una gran coherència, excepte potser en el cas del don Clemente esmentat, més gratuït, però per això mateix de rendiment còmic més alt.

Recursos formals i dramàtics

Òbviament, l'ús del castellà per personatges no competents en aquesta llengua augmenta les possibilitats sempre presents de distorsió de mots i de paròdia idiomàtica, com a recurs volgut de comicitat. És el cas de l'ús d'expressions com *mal ganado tiempo*, de la confusió de delit i *delito*, de dolent i *doliente* i de vecina i *bacina*, de la conversió d'antuvi en *entrubio* i de senderi en *salderio*, de la identificació, per proximitat fonètica o de sentit, d'infeliç («mancat de felicitat») i *infeliz* («apocat»), de llivant i *divan* i de cunyat i *coñac* o de distorsions com *Maria Tornas* per Maritornes, *Paja* per Paca i, a la inversa, *Culio* per Julio. Les distorsions s'apliquen, però, a qualsevol idioma: *distribucions* substitueix atribucions, *lavativa* levita, *Menus Venus*, *distribucions* atribucions, *destrueix* instrueix, *dificultat* facultat, *Pepineira* Pepinière, *Mefistòfolis* Me-

fistòfil, *mossé* monsieur, *mademosel* mademoiselle, *putxen* pugin. A *A l'altre món* s'estrafà el que se suposa castellà dels negres antillans



L'actor Iscle Soler caracteritzat del personatge Sr. Flores a La pubilla del Vallès. (Foto Areñar, MFM. Reproducció d'Esteve Alsina).

recorrent a una tirada de versos unisonants en *a*, i a *Les pubilles i els hereus*, d'acord amb una de les més antigues tradicions còmiques, es recorre al llatí (*qui te fecit te defecit*), més o menys ben après per un antic postulant de franciscà que ha de deixar les delícies del claustre el 1835, llançant «altre cop al món / sens carrera, pa ni casa».

Tanmateix, Arnau, potser fora de la primera obra, no abusa d'aquestes solucions, ni, enlloc, de mots coixí com a marques de caracterització de personatges, en contrast amb molts dels coetanis, que hi recorren per sistema. Es pot comparar, per exemple, l'ús d'expressions com «jó ho deia» o «bernat pescaire» a *Les joies de la Roser* de Soler i a *Un pollastre eixalat* i *Los banys de Caldetes*, respectivament. Val a dir que Arnau fa aparèixer la curiosa expressió «pòtdiques!» en diverses obres, però mai amb insistència. Més que als mots hilarants, Arnau recorre alguna vegada a l'autocaracterització reiterativa, com el senyor Vicenç d'*Un pollastre eixalat*, que presumeix constantment d'home de ciència.

Una bona part de la validesa del sàinet i d'altres peces còmiques depèn de la qualitat dels recursos lèxics i fraseològics, de l'habilitat verbal desplegada per l'autor en els diàlegs, mentre que el desplaçament dels centres d'interès cap a d'altres recursos de comicitat, al servei d'un argument més complex, amb elements d'intriga més significatius dramàticament, indica en general una conscient escalada qualitativa vers la comèdia.

A la primera obra (lligada més estretament al sàinet modern, igualment que les altres peces en un acte: *Un pollastre eixalat*, *Les ametlles d'Arenys*, *Fotografies*, *Les tres alegries*), hi trobem els recursos més obvis, com l'ús calculat, acumulat al llarg de pocs versos, de mots i expressions tòpiques, d'altres del llenguatge corrent més col·loquial i de barbarismes llibrescos, com «serafí», «babiaca», «salamera», «bernat pescaire», «ànima de càntir», al costat, a la mateixa obra, de termes nous o de sentit renovat per causa de nous productes de la civilització, com «tu vas pel bon carril»: i justament a l'inici de l'obra s'al·ludeix el tren, que porta gent a

Arenys per «provar-lo», i que és motiu d'escassetat de productes alimentaris a plaça perquè permet de dur-los més fàcilment a Barcelona:

Home, si aquest Barcelona
és una boca de drac...
S'engolleix, com dintre un sac,
tota la vianda bona.

Los banys de Caldetes (escena 5)

Aquesta mena de recursos verbals, però, són part integrant i essencial de color local i de la caracterització de personatges en qualsevol gènere còmic, i inclou des del joc de mots a la dita, a la frase feta i a qualsevol construcció apodíctica, totes condicionades pel vers, però pouades més o menys directament de la parla comuna: hi trobem expressions col·loquials, com «vell [...] / i encara vol fer el cadet», «he quedat de pedra marbre», «una poma per la set», «Déu mos guard d'un ja està fet», «mosca balba», «nòs amb nòs... o sang amb sang», «no és la mel...», «té el din i no el don», «la mitja taronja», o, entre moltes, alguna d'extreta de la vida política, com «avui dono el cop / avui em pronúncio».

En un esglaó més alt del lèxic característic, trobem el dels oficis, com, breument, el de la fotografia, aleshores una novetat interessant per als costumistes («Quant te miro... quin *clixé*») i, sobretot, el del món mariner, de vegades en sentit metafòric, per exemple com a resposta a l'ús també figurat de «borrasca»:

Sí? Doncs, ja ho sap, capità.
Aferra! A baix masteleros!...
Cop de rissos!... Xis!... Ligeros.
A les bombes, i aguantar!

(Un embolic de cordes, acte II, escena 10)

El joc de mots enginyós, més o menys original i sorprenent, és ingredient constant de totes

les obres (Just / just, sant Prim / [general] Prim, mesell / estaferm), i sovint oposant un mot en sentit recte a un en sentit figurat: «siga coqueta o llanguet», «no som gent d'aquests del dia. / No, som de la nit».

De vegades en el simple joc de mots es frega l'equívoc o malentès, al qual Arnau recorrerà sovint. Expressions com ara «faltar un bull» i «agafar» tenen diferent referent (l'arròs o una persona) segons el paper que correspon a cada personatge dintre de l'obra (*La mitja taronja*); igualment l'al·lusió a «l'esperver, / que m'ha entrat al colomar» (*Dones!*). Són els equívocs escènics o de situacions, però, més rellevants dramàticament, els que tenen un paper més destacat en diverses obres: el retrat que porta al Lleó de *Fotografies* a témer l'existència d'un pretendent de la seva dona; el poema de Carlos, a *Dones!*, al qual s'atribueix destinatari equivocat, i la conversa sobre Amèlia i Carlos, a la mateixa obra, aplicada a altres personatges.

Tots els recursos verbals són elements per a la construcció del diàleg i de les altres formes d'intervenció dels personatges (soliloquis, apartats intencionats), en vers²¹, i, en el cas d'Arnau i de tots els comediògrafs, al servei de la construcció convincent de la comicitat. On això és fa més evident és en els diàlegs potencialment dramàtics, expressió de conflicte —amorós o d'interessos— entre persones, en què el registre humorístic del diàleg anul·la o relativitza les tensions dramàtiques, com en el passatge en què, com un Deus ex-machina, hom supedita amb

21. El romanç i la quarteta creuada, en heptasíl·labs, són les formes mètriques omnipresents, però des de la primera obra hi ha la incorporació de formes diferenciadores de determinats passatges. El treball del text es pot constatar també en una certa voluntat d'estil, que fa recórrer l'autor a recursos retòrics intencionats com l'anàfora o les copulatives reiterades.

abnegació l'interès personal a l'afecte filial i treu de la ruïna els seus protectors:

Ventura: Agraïxo la intenció,
són los fruits del teu suor;
guarda'ls, Nen, que prou te costen.

Carme: Quin cor!

Nen: Vós me'ls doblareu
mentres jo en torno a guanyar,
i, com no m'haig de casar,
no tinc que pensar amb l'hereu.

Ventura: Basta, Nen, m'has eternit.

Carme: Oh, sí, que l'acció és completa!

Nen: Fes-li entendre tu, Carmeta.

Aquí els deixo, i bona nit.

(*Un embolic de cordes*, acte II, escena 13)

Només en alguna ocasió es manté el registre seriós sense concessió, momentàniament, al registre còmic:

Clara: [...] Mes luego s'alça orgullosa
fresca rosa nacarada
i és la violeta olvidada
i busca el galan la rosa.

Qui diu rosa, diu clavell,
que més gallardia ostenta,
i el que entre eixes flors alenta,
mort la violeta per ell.

Aixís tu en la societat
trobaràs flors les més belles...

Manuel: Què m'importen? Cap entre elles
com la violeta del Prat!

No ha d'eclipsar-te altra flor;
No dubtis, per Déu, Claretta,
que viurà en mi la violeta
mentres alenti mon cor.

Un secret, que guardaré,
potser avànsia ma partida:
en ell, Clara, i va la vida
del papà.

(*En lo camp i en la ciutat*, acte I, escena 8)

Però els passatges més lluïts són els de diàlegs vius, de vegades buscant l'efecte de simulta-

neïtat, construïts amb alternances ràpides i tallants entre els interlocutors, en moments culminants, sovint, però no sempre, als finals d'acte.²²

A l'extrem oposat d'aquesta solució escènica, hi ha els soliloquis, ocasió de lluïment d'actors, quasi sempre molt breus, amb funcions de transició, de subratllat dels interrogants plantejats per les intrigues dramàtiques, i sobretot, per una banda, de descripció o evocació de persones i d'activitats:

Aquí, sens distinció, vénen
totes les classes socials,
des del pinxo i el gitano
al *pollo* i a l'hisendat;
des de la dama de tono
a la mossa de l'hostal;
i anyadeixin, formant grups,
pues vénen aparellats,
l'estudiant i la modista,
la marquesa i son cunyat,
l'assistent i la ninyera
i la dama i el galan.

(*Fotografies*, escena 3)

I, per l'altra, de reflexió sobre les conductes o els sentiments que afecten els personatges:

«Adéu per sempre», m'ha dit,
i amb sobrada raó, temo.
Marxa amb lo cor ple de dol;
mes té voluntat de ferro.
I quins motius?... Jo no alcanço...
Ni eixes ofenses penetro.

(*En lo camp i en la ciutat*, acte II, escena 15)

Preferesc l'estat salvatge
a tan falsa societat!

22. Vegeu, per exemple, el final de l'acte segon d'*A bordo i en terra*, i l'escena 12 del segon acte de *Dones!*



L'actor Iscle Soler caracteritzat del personatge Sr. Onofre a *Un pollastre eixalat*. (Foto Areñar, MFM. Reproducció d'Esteve Alsina).

Diran que és condició humana:
dones, per què trencar-me el cap?
Les dones, bones o males,
han estat, son i seran,
i al qui cau la loteria
ja pot dir que ha ben pescat...
I ara aguantem l'estropada:
som al ball i hem de ballar.

(*Dones!*, acte tercer, escena 2)

El temps i la societat del teatre d'Arnau

Si Arnau no ha contribuït amb cap aportació imprescindible a la galeria de personatges i d'escenes memorables, sí que el conjunt de l'obra proporciona un retaule de tipus i de costums molt atractius, treballats literàriament i dramàticament, que inclouen els més intemporals, els més presents als sainets, com militars, buròcrates cessants o en actiu, calaveres i vividors, al costat d'altres espècimens més originals i més marcats per l'època: l'artista de cabells llargs; el menestral convertit en artista; l'home desenganyat del matrimoni per una mala experiència, que troba en la viudesa una de les seves «tres alegries» (compensada còmicament amb la del matrimoni i la de matar el porc); el polític pendent del color de la «situació»; la pubilla forta i decidida, convençuda de la seva responsabilitat davant del patrimoni familiar i dels valors que encarna; la jove barcelonina coqueta i despreocupada, aliena a cap responsabilitat, recriminada perquè no té altre interès que el luxe, els balls i les festes i deixa de banda el valor de l'amistat; la mestressa gelosa dels seus drets, aferrada als hàbits tradicionals de conducta, que s'interposa entre el seu germà i hereu i la jove de la casa, que s'hi sent sotmesa a contracor; el marit calçasses, apàtic; l'home voluble i influenciable i mancat de criteri propi; el cap de casa benpensant, segur d'ell mateix i de l'ideari que representa, que respecta «el govern legítim», acata «l'autoritat», vota i paga quan correspon i accepta el govern de torn, etc.

Tots ells són factors principals d'uns costums peculiars representats, insinuats o descrits, des dels més habituals en peces de costums com l'àpat de festa major de *La pubilla del Vallès* i la fontada de *La mitja taronja*, a l'avarada d'un vaixell d'*Un embolic de cordes*, l'estratègia de seducció de *La mitja taronja* o les feines prò-

pies d'un preceptor de prop de Vic, que es podrien molt bé aplicar a Verdaguer, ja prou conegut per aquelles dates:

Just: [...]Aquí té franc
sopar, dormir, i les farines
que menja aban de marxar.
Anton: Jo, en canvi, passo a la noia,
als mossos i als rabadans.
Li trec comptes, li escric cartes,
los ajudo a espellofar
lo blat de moro, trec aigua,
faig recados, porto el cap
del rosari...
Just: Ja ho sabem,
tot lo que fa un estudiant.
I no es queixi, que aquí a casa
està com un general.
[...] Senyor mestre, tingui's compte:
O la destrueix com cal,
o li quito la racció
i ha de posar-se a fangar.

(*Les tres alegries*, Escena 1)



Josep M. Arnau i Pascual a les darreries de la seva vida. (Foto d'autor no identificat, extreta de Francisco de P. Calbetó, *Memòria Biogràfica*, p. 3).

En aquest mateix context se situen les abundoses contraposicions del camp i de la ciutat, o millor de la seva gent i les diferents formes i conceptes de vida, i les tensions personals que generen. Potser l'exemple més arquetípic es troba a *En lo camp i en la ciutat*, on es fa patent la consciència de les distàncies socials, de la noblesa de sang i de la del diner i globalment la de les diferents formes de vida:

Lo camp és molt deliciós
i una... fins s'hi diverteix;
mes sempre veus lo mateix
i acaba per ser enfadós.
A dintre és més distingit
i res de monotonia:
càmbies d'objecte de dia
i d'impressions cada nit.
Aquí a penes canbia res.
A ciutat sempre obsequiada.
Per ço, el camp també m'agrada
i, sent-hi tu, encara més.

(*En lo camp i en la ciutat*, acte I, escena 6)

Mireu que és gran, que es rebaixi
a un home carregat d'or,
perquè no ve de sang blava,
perquè té el din i no el don,
sent aixís que és tan honrat.
(*En lo camp i en la ciutat*, acte III, escena 1)

Clara: Fa nostre amor impossible
mon orgull, ta posició.
Manuel: Ma posició? No la vull,
Si per ella et veig ingrata.
Clara: Un excés de vida mata
i mata un excés d'orgull.
Ta família és superior
i rebaixar-me es proposa,
i jo só molt orgullosa
per demanar-los favor.
Comprenc la desigualtat,
n'estava ben convençuda,
i en eixa fatal vinguda
l'ofensa m'ho ha confirmat.
(*En lo camp i en la ciutat*, acte III, escena 5)

Tòpicament es contraposen les formes «fines» de ciutat amb les del camp (exemplificades al principi de *La mitja taronja* amb una descripció del menjar i del servei de taula propis de senyors), es lamenta la degradació de les classes altes i es fa patent la nostàlgia de certs valors de la ruralia, com el concedit a les relacions familiars:

Pel mal camí, prou que ho veig.
S'ha perdut en la família
tot respecte i tractament.

(*Dones!*, acte I, escena 2)

Trobem aplicat a la llengua castellana el tòpic, de valor relatiu en el context de comèdia, «llengua més fina». A banda d'aquest aspecte, són interessants diferents referències a la presència social del castellà i a la manca de domini en molt diferents sectors socials, també de la ciutat.²³ A *La pubilla del Vallès*, per exemple, s'ironitza sobre l'ús del castellà en els sermons de respecte:

Roseta: Ara surten del sermó.

Pau:[...] I què tal?

Roseta: Per mi bonic.

Adela: Molt profundo.

Pau: En castellà,
com se suposa?

Adela: Avui dia...

Pau: Molts no hi entenen borrall.

(*La pubilla del Vallès*, acte I, escena 2)

A *La mitja taronja* Pona suposa que Mercè té, com ella mateixa, «lo castellà rovellat», i la

23. L'escadussera i divulgada expressió *castellufo*, més caricaturesca que despectiva, podria ser una reacció a exigències abusives de preeminència personal, basades en l'autoritat més que en mèrits reals dels castellans, al·ludits alguna vegada amb una altra expressió equivalent, *castellanots*.

Munda, d'*A bordo i en terra*, diu entendre'l una mica, però també que n'ha oblidat el poc que en sabia; el Tano d'*En lo camp i en la ciutat*, que ha anat del poble a Barcelona al servei del polític don Pasqual, diu que no li és fàcil el castellà, que se li queda «entre les dents», i a la mateixa obra Arturo, capsigrany inconsistent, lamenta que Elisa, que té les dosis adequades de frivolitat i coqueteria per navegar en el medi social que l'interessa, tingui una «educació catalana».

El mirall de la vida quotidiana reforça el fons costumista de les diferents obres, amb les referències sovintejades als llocs de diversió i expansió de les diferents classes socials (el Liceu, els Camps Elisis, el Jardins d'Euterpe, el Toril, l'Ateneu), i s'ironitza amb les limitacions defensades per la gent més aferrada als hàbits d'estalvi i austeritat:

Les idees d'avui dia
són distintes, prou que ho sé,
i ho deploro i, si cedeixo,
molts cops és a pesar meu.
Hi ha coses que em repugnen,
què us diré, no hi puc fer més...
Anar al teatro entre setmana?
A on s'és vist?... Vaia uns extrems!...
Nosaltres, sols un cop l'any
anàvem als *Pastorets*.

(*Dones!*, acte I, escena 2)

Hi ha referències a fets i persones històrics, com Napoleó, la Guerra del Francès i les revoltes de 1835, i a fets i persones de l'actualitat, com Garibaldi, Prim, la llibertat d'impremta i de cultes vigent en països d'Amèrica, les lluites de partits, les Corts com a niu d'interessos, etc.

Per rebuig o per adhesió, amb ironia o sense, s'al·ludeix el segle XIX en general i els temps actuals en particular com un «temps confús», però també un «temps de llibertat», i com el del positivisme i de l'escepticisme:

La seva il·lusió, Rafel,
no existeix sobre la terra,
és inútil moure guerra,
i per angelets... al cel.
Compreneu l'indiferentisme
i el ressort que a molts cors mou,
i sé que el segle dinou
és lo del positivisme.

(*Les pubilles i els hereus*, acte I, escena 9)²⁴

Si el positivisme és un «valor» dels temps, hi ha un altres valors elementals i ancestrals a defensar enfront dels canvis socials, produïts per la civilització ciutadana i la irradiació que té, que els inverteixen, i generen contravalors. Enfront de l'elegància frívola, l'altivesa, la desconsideració del proïsme, especialment d'aquell de qui s'han rebut favors i atencions, i l'oportunisme interessat, s'alcen els valors lligats o suposadament lligats als costums patriarcals i cívics: l'abnegació moral, el treball, la dignitat, la noblesa de conducta i l'honradesa, l'educació (com a «fre social»), el patriotisme i, amb ell, l'activitat política, també tractada amb ironia i acceptada per alguns amb reticències:

Penso que és un mal necessari
i que no es pot remediar.

(*En lo camp i en la ciutat*, acte I, escena 2)

24. L'autor es permet una escadussera ironia anticlerical:

Just: Què diu?... I la vocació?
Anton: Se'n fa de més o de menos...
Després, la Teclera és maca...
I, no es cregui, si no és bulla,
tot és deixar la casulla
per posar-me la casaca.
Tothom, en son estament,
pot servir a Déu, o al dimoni
i, a l'últim, lo matrimoni
és també un gran sacrament.

(*Les tres alegries*, escena 7)

Com a prerrogatives femenines es contemplen la fe, la constància i l'amor conjugal. La dona, sovint tractada com un objecte de transacció sota diferents variants còmiques, i centre de les peripècies particulars de moltes obres, és vista distanciadament com a «esca del pecat» i referent de misògins, sarcàstics circumstacials, com el Nen d'*Un embolic de cordes*:

Les unes són capritxoses,
les altres cacen al vol;
altres, més civilisades,
beuen, fumen, tenen vot;
altres són fredes o tontes,
altres més vives que el foc...
i, per final, totes busquen
quartos, llibertat i nom.

(*Un embolic de cordes*, escena 10)

Lligat a la figura de la dona, perquè n'és la més afectada, apareix el tema de l'autoritat o la voluntat paterna, condicionant present a qualsevol obra, que cal superar sense subvertir l'ordre ni les regles de joc acceptades en el context social de les obres costumistes, objectiu en què es centren sovint els recursos de comicitat.

Els diners, la riquesa, poden ser alhora un valor i un contravalor. Hom pontifica que si es posseeixen béns no es pot ser infeliç:

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

(*Les tres alegries*, escena 9)

Els diners són un factor de prestigi, social i personal, però també l'antagonista excloent de

l'honradesa i objecte de desig immoderat, assolible per matrimoni:

No m'ha faltat ocasió
per casar-me, però el germà
sempre deia: «aquest no fa,
perquè no té posició».
I uns per falta de diners
i altres per falta de crèdit,
no podent dar a un marit rèdit,
diu que per mi no fa el pes.

(*Un embolic de cordes*, escena 8)

Nosaltres aquí brilllem,
i és nostre posició falsa,
i pot venir un contratemps;
i això, Manuel, sols de salva
—ja ho saps— amb grans casaments.

(*En lo camp i en la ciutat*, acte II, escena 18)

La riquesa, per altra banda, no lliga amb l'art («entre artistes i poetes / juntarem poques pessetes», «l'art... / A molts fa passar gana»; «s'estimen los duros vells / molt més que les belles arts!»), però aquest antagonisme mai no és presentat com a tema central, per bé que l'artista —el poeta, l'autor dramàtic, fins l'actor— tingui una presència lligada al rendiment còmic que se'n vol extreure com a tipus contradictori, mancat de sentit pràctic i atrabiliari:

Quima: Prou que ho sé... Gent enlletrada!
Tots aquests que fan romanços,
presentant-se quiets i mansos,
són pitjors que pedregada!
Pons: Què em dirà! Si amb un poeta
tinguérem un altercat!
Vàrem renyir i ell, cremat,
em va posar en un sainete.

(*Dones!*, acte II, escena 16)

A *Fotografies* hi ha una visió caricaturesca d'un actor i d'un poeta, que parodiïen l'aparença

de la poesia i el teatre romàntics i donen peu a la sàtira:

Benet: Allò d'arrastrar a una dona
és molt tirat pel cabells.

Lola: És un efecte dramàtic,
una situació violenta...

Així el públic s'accontenta...
Jo al sentir-lo m'horrisko!

(Fotografies, escena 4)

A *Dones!* s'atribueix als poetes «el llenguatge del cor», o el que expressa «lo més lluny del pensament», i se'ls reclama «el llenguatge del carrer», perquè es deixin de «flors i poesia». El poeta Carlos, escèptic, espera «de les muses, / si no glòria, distracció», tot carregant contra la societat, invocant Quevedo i Calderón, en tant que representació social:

Pues tots, regla general,
del rei a l'últim comparsa,
tots fan farsa, farsa, farsa,
o comèdia, que és igual.

[...]

I si el món comèdia és,
confessem amb qui el governa
que la societat moderna
treu uns magnífics papers.
I, encara que discordant
amb Quevedo i Calderón,
no fóra comèdia el món
si no hi hagués comedians!

(*Dones!*, acte I, escena 5)

El món d'Arnau és també, doncs, el món llibresc, en tant que recorre als fons de la seva formació i a referents literaris d'àmplia circulació, inclosos els del món popular. Certes solucions donades als conflictes d'interessos surten en bona lògica dels seus estudis jurídics i de la seva experiència professional, i certes al·lusions, iròniques, al «bell ideal» i al «poeta ideal» poden respondre a tòpics d'aula.

S'hi troben al·lusions a la guerra de Troia, a Otel·lo, a Petrarca, a Brutus, al *Lanzarote*, a l'*Araucana*, i, buscant desconcertar, a «la història de don Quijote» i «a la novel·la de Mariana»; a obres d'autors mítics i encara en voga aquells anys, com Dumas, Sue i, en el camp musical, Meyerbeer; al *Bertoldino* i als llibres de devoció com a lectures de dones; i pica l'ullet a Conrad Roure dient, a *La mitja taronja*, que «una noia és per un rei».²⁵ En un altre nivell, és curiós el recurs a la tòpica descripció de la bellesa física d'una dona:

Ai, onclo Jaume, un fil d'or!
Els seus ulls són dos miralls,
sa boca, un pomet de flors,
i són les seves mirades
com de vidre volador!

(A *l'altre món*, acte II, escena 1)

I la referència, irònica en el context teatral, a la novel·la com a lectura predilecta, enfront dels arguments adotzenats de les obres de teatre:

Una comèdia com totes!
Casi bé em feia dormir!
Dos que estimen a una viuda...
l'un s'hi casa, i bona nit!
Això ho veiem cada dia!
Vaia un mèrit! No hi estic.
A mi que em donguin novel·les:
Els misteris de París.
La Dama de les Camèlies,
els Mosqueters i altres mil
com les que té la Ignasieta...
Quins títols! Que ben escrits!
M'hi faig uns tips de plorar!

(*Un pollastre eixalat*, escena 1)

25. *Una noia és per un rei* s'havia estrenat el 1865.

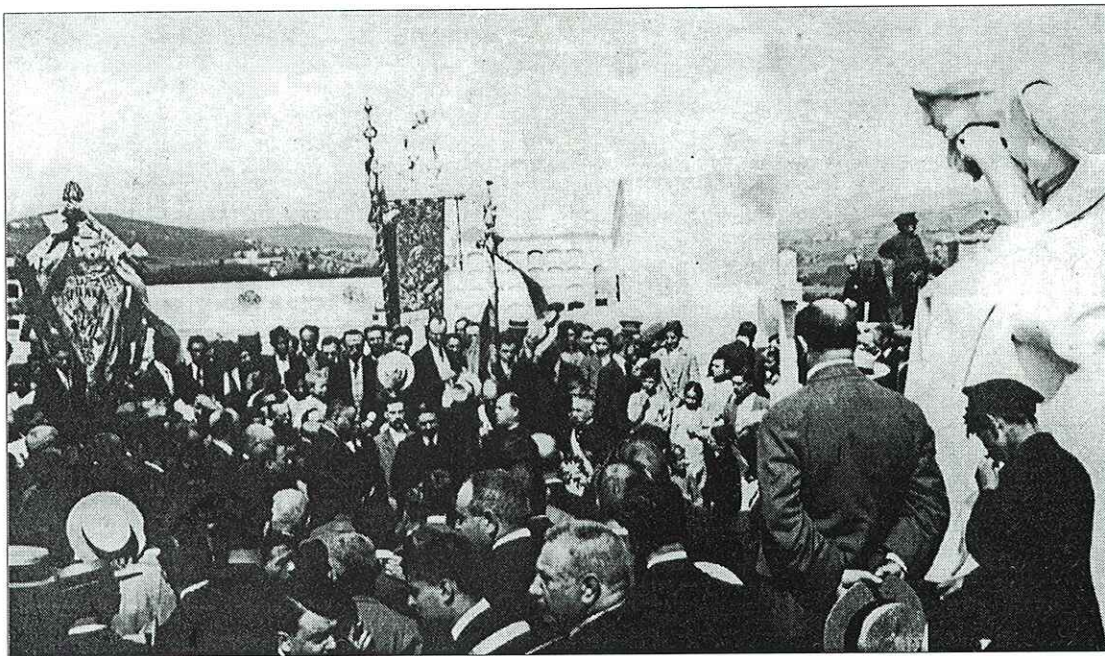
A diferència de molts dels autors coetanis, Arnau és només autor de comèdies i no de paròdies o sàtires teatrals, per bé que, com hem vist, pugui enriquir-les amb elements paròdics i satírics, al costat d'altres dels recursos propis de la comèdia, identificable amb el sainet evolucionat de la segona meitat del segle XIX. Arnau havia pogut constatar el superior èxit de públic —de taquilla— de les comèdies i la seva habilitat per escriure'n, i, per altra banda, degué arribar a la conclusió també que les obres qualificades de «drames» estrenades a partir de 1865-1866 no tenien per a ell un al·licient suficient per dedicar-s'hi. Tanmateix, la consciència del domini que tenia de l'ofici queda reflectit en el fet que entre les sis darreres comèdies seves s'hi troben les cinc que es desenvolupen en tres actes i que, coherentment amb això, incorporen una

major complexitat argumental. Per això, Yxart inventariava *Les pubilles i els hereus* entre els «dramas jurídics» i no entre les simples comèdies. Més encara, la seva darrera obra, *Dones!*, que no es proclama sinó comèdia, incorpora elements dramàtics suficients per explicar que al final de l'obra es faci al·lusió al «drama» com a gènere que seria pròxim a l'obra si no hi prevalguessin volgudament els elements de comicitat, que desfan les abundants situacions de tensió que s'hi van donant:

I, en lo terreno social,
si no és molt bona la dama,
la comèdia para en drama
i té un desenllaç fatal.

(*Dones!*, escena última)

Manuel Jorba
Professor a la Universitat
Autònoma de Barcelona



El cementiri d'Arenys de Mar, durant l'homenatge pòstum tributat a Arnau el 14 de setembre de 1913. (Foto Gaietà Solà, AMFF).