

**ELS JOCS FLORALS
DE CANPROSA**
de Santiago Rusiñol

.....

MATERIALS PEDAGÒGICS
Teatre Nacional de Catalunya

(Si voleu rebre aquest document en versió de Word, la podeu demanar enviant un correu a serveieducatiu@tnc.cat)

Estimats i estimades mestres,

Des del Teatre Nacional estem convençuts que la vostra complicitat és d'una importància enorme a l'hora de fer que els nostres ciutadans més joves gaudeixin de les arts escèniques com una eina educativa valuosa que ens permet entendre'ns amb major profunditat tant individualment com col·lectivament. Per això us volem proposar una sèrie de materials que esperem que puguin ser-vos útils a l'hora d'acostar-vos a *Els Jocs Florals de Canprosa* amb els vostres alumnes.

A banda dels textos que ja trobareu al programa de sala de l'espectacle, en aquest dossier trobareu altres textos que poden ajudar a entendre per què l'obra està escrita com està escrita. També hi trobareu materials gràfics relacionats amb l'escenografia i el vestuari del muntatge que podreu veure al TNC.

Ens agradaria que la vostra relació amb el Teatre Nacional de Catalunya pogués ser un diàleg autèntic, en què us pugueu sentir lliures per aportar-nos tot allò que us sembli interessant des de la vostra experiència i el vostre criteri. Som a la vostra absoluta disposició per rebre els vostres suggeriments i fer-vos tots aquells aclariments que considereu oportuns, i per això podeu escriure'ns a l'adreça serveieducatiu@tnc.cat o trucar-nos al 933 065 740 sempre que ho desitgeu.

Així mateix, si us sembla que en aquest dossier que us proposem sobre *Els Jocs Florals de Canprosa* hi manquen materials o hi trobeu informacions que no considereu pertinents, us agraiem que ens ho feu saber amb vistes a millorar els propers dossiers dels espectacles posteriors.

Ben vostres,

Equip del Teatre Nacional

Índex

L'autor

Santiago Rusiñol i la modernitat (Raül Garrigasait)	pàg. 5
L'estil Rusiñol (Enric Casasses)	pàg. 9
Pròleg al <i>Teatre Polèmic</i> de Rusiñol (Margarida Casacuberta)	pàg. 11
La trajectòria vital o la combinatòria de l'art i de la vida (Vinyet Panyella)	pàg. 18
Santiago Rusiñol i el seu temps (Josep Pla)	pàg. 24
Picasso versus Rusiñol (Eduard Vallès)	pàg. 31
Tres articles sobre teatre (Santiago Rusiñol)	pàg. 40

L'obra

Pròleg a l'edició d'Els Jocs Florals de Canprosa (Margarida Casacuberta)	pàg. 45
Barcelona i els Jocs Florals de 1859 (Josep M. Domingo)	pàg. 61

El muntatge

Entrevista a Jordi Prat i Coll sobre direcció teatral (Pau Miró)	pàg. 84
Maqueta de l'escenografia	pàg. 91
Figurins de vestuari	pàg. 92



L'autor

RAÛL GARRIGASAIT

***El fugitiu que no se'n va. Santiago Rusiñol i la modernitat*, Edicions de 1984, 2018**

«Rusiñol és un personatge potent que ha quedat folkloritzat», em va dir un amic quan li vaig explicar que ara em dedicava a estudiar-lo. L'artista que es passejava amb carro per Catalunya en companyia de Ramon Casas, el senyor que col·leccionava ferros vells, el burgès que un bon dia va dir a la dona «Baixo a fer un cafè» i va fugir a París. Són fabulacions i mitges veritats que, si més no, han impedit que la figura de Santiago Rusiñol caigués en un oblit total.

Mentrestant, les dues mil sis-centes pàgines atapeïdes de la seva obra completa dormen un son tranquil. La majoria de les seves peces teatrals no s'han tornat a representar. Els seus quadros, tot i que veuen passar molta gent en museus de prestigi, no sé si reben gaires mirades atentes. El seu temple consagrat a l'art, a la poesia i als ferros, el Cau Ferrat de Sitges, té una presència sòlida, sí, i les seves creacions han sigut objecte d'alguns estudis competents, però Rusiñol encara és un nom replegat sobre si mateix, un artista amb qui rarament s'entaulen diàlegs.

Aquesta situació contrasta amb la força i la riquesa que Rusiñol va aportar a la cultura de la seva època. Quan era jove tothom el va reconèixer com un capdavanter, i en la seva obra hi bategaven les tensions del moment: l'art preciosista hi xoca amb la vivor de la prosa popular, la burgesia amb les vides marginals; s'hi entrellacen el materialisme i l'espiritualitat contemplativa, s'hi enfronten les aspiracions modernes i el primitivisme, i la violència, l'Estat i els diners hi assetgen la llibertat. [...] Rusiñol és una reserva d'art i literatura que espera apagada. Es pot revifar en qualsevol de nosaltres.

[...]

Rusiñol compartia amb Ramon Casas i el gravador Ramon Canudas un apartament al Moulin de la Galette de Montmartre. De tant en tant hi passava l'artista polifacètic Miquel Utrillo. Era un temps de descobertes, la millor època del Rusiñol pintor. Allà van conèixer la bohèmia original.

En aquell submón parisenc s'intentava convertir l'estètica de l'art per l'art en una forma de vida. L'escriptor Théophile Gautier havia escrit que el lloc més útil d'una casa era la comuna, i que l'art, si no volia ser vulgar, havia de ser bellament inútil; si es proposava

reforçar el seny i la moral dels burgesos, emancipar els desfavorits amb una doctrina o ser una mera font de diners, es feia instrument i es rebaixava. Els bohemis assajaven en el pla de la vida la mateixa inutilitat que glorificava Gautier; l'assajaven amb la pobresa i l'excentricitat, amb aquella existència que semblava que s'aguantés amb pinces. Però el cos vol menjar, i la vida bohèmia sempre havia d'arribar a compromisos amb les necessitats bàsiques i els diners. Per això no podia fer més que vorejar l'impossible.

Paradoxalment, la bohèmia també era l'espai on la societat burgesa feia l'assaig general de l'individualisme modern. El món que es creava arran del desballestament de l'antic règim era una olla a pressió: mentre es fundaven noves institucions disciplinàries, implacables i tentaculars —presons, escoles, hospitals, mitjans de comunicació—, es difonia la idea que l'home modern és o ha de ser lliure, individualment lliure. Com més endins de la gent es ficava l'Estat amb les seves lleis, més autònom es representava l'individu. La societat moderna constava alhora de grans estructures coercitives i d'un individualisme que semblava que ho hauria de disgregar tot. L'economia de mercat lligava aquests dos pols amb una eficàcia prodigiosa. Els bohemis representaven —també en el sentit teatral del terme— l'extrem de l'individualisme, aquell individualisme que aparentment ja no acatava els preceptes de la raó burgesa. Així, es podien pensar que restaven al marge de tot, i en alguns casos era cert, però també constituïen un element estructural, necessari, de la societat moderna naixent. De fet, aquella vida despresa prefigurava el capitalisme d'avui i la seva precària classe creativa.

Més que un lloc de repòs, doncs, la bohèmia era tensió i frustració. S'hi reflectien els malestars del moment: l'ordre burgès que necessitava el desordre, l'art que volia desentendre's de tot, el fàstic i la fascinació de l'èxit social, les angoixes de convertir-se en un individu únic. La bohèmia es trobava sempre en la transició imperceptible entre l'existència marginal i la integració simbòlica o econòmica: era un cos estrany i propi alhora.

Tots els bohemis ho sabien o ho sentien, això, i al capdavall el teatre podia tornar-se insuportable. Un bon dia, cansat, Erik Satie va abandonar Montmartre i es va instal·lar a Arcueil, dos quilòmetres al sud de París, un suburbi més barat i tranquil, per consagrar-se a allò que li importava de debò, la seva música.

En aquell món que explorava els límits de la societat moderna, Rusiñol i Casas hi portaven les seves pròpies tensions. Eren dos burgesos barcelonins que havien deixat de banda la vida burgesa, dos artistes rics que exploraven en comú un territori desconegut, però els seus camins havien sigut molt diferents.

El 1882, quan l'escultor Enric Clarasó va presentar a Rusiñol un noi de setze anys que es deia Ramon Casas i estudiava pintura a París, Casas ja feia vida d'artista. Fill d'un indià que s'havia enriquit a Cuba, no havia hagut de suportar el pes d'haver de continuar el negoci familiar i s'havia pogut lliurar a la seva vocació. L'hereu Rusiñol, en canvi, descendent d'empresaris tèxtils de Manlleu, estava atrapat entre les seves aspiracions i les expectatives de la família. Després de perdre la mare i el pare als vint anys, va quedar sota la protecció vigilant de l'avi Jaume, que el volia posar al capdavant de l'empresa. Santiago pintava, l'avi ho sabia, però ningú no en treia conseqüències. Rusiñol tenia la necessitat de dir que no, però no volia o no sabia fer-ho. Als vint-i-cinc anys es va casar amb Lluïsa Denís, bojament enamorat; s'imaginava una vida de passions refinades entre obres d'art, com un somni immune a les servituds del món. Al cap de no res es va trobar vivint amb la sogra, i ben aviat va néixer la Maria, la criatura innocent que era impossible no estimar i que per això turmentava el pare; ara les hores que dedicava a l'art i als amics es van convertir en un problema familiar. Quan la filla tenia dos mesos, va morir l'avi. Dividit entre els deures socials i les seves aspiracions íntimes, Rusiñol havia de tenir llavors una estranya sensació de tristesa, alliberament, subjecció, angoixa. Si no havia vist mai amb il·lusió la possibilitat de portar el negoci familiar, ara s'adonava que tampoc no estava fet per ser pare ni marit. «La lluna de mel és el pitjor temps del matrimoni. Són els assaigs de la comèdia on es tenen de lligar els caràcters. L'estrena ve en tenir el primer fill. El fracàs pot venir a qualsevol hora», va escriure més tard. Rusiñol va començar a preparar la fugida. Proveït del sentit de la responsabilitat econòmica que havia mamat de petit, va constituir amb el seu germà Albert la societat Rusiñol Hermanos i va signar davant de notari l'autorització perquè la seva esposa pogués disposar lliurement dels béns que posseïa. Albert es faria càrrec de la fàbrica tèxtil. A Santiago, l'herència de l'avi Jaume li permetria dedicar-se a l'art.

El primer que va fer va ser anar-se'n tot sol a Granada, a la Granada vista amb els ulls orientalistes de Marià Fortuny, on de nit, a l'Alhambra, el va captivar el vigor vibrant del cant flamenc. Després van venir el carnaval fastuós de Niça, la ciutat de Pisa amb els

frescos del *Triomf de la Mort*, l'Olot de l'admirat Joaquim Vayreda, el monestir ruïnós de Poblet, dipòsit de glòries nacionals i recordatori de la desolació pacient que ho arrasa tot. El 1889 va fer un viatge llegendari amb carro per Catalunya, acompanyat de Ramon Casas, un episodi carnavalesc i artístic, ple de teatralitat, font inesgotable d'anècdotes reals o imaginàries. Rusiñol pintava quadros cada cop més densos i expressius i vivia més i més endins de l'art. Alhora, col·laborant amb la premsa, s'anava descobrint una veu literària que es nodria d'humor, melangia i militància estètica. A l'últim, desfets del tot els lligams amb la família, se'n va anar a París. S'hi va estar sis anys amb interrupcions, entre el 1889 i el 1895: l'època de la seva eclosió pictòrica.

Sobre Montmartre, «que és com si diguéssim un Hostafrancs de París», Rusiñol va escriure que s'hi feia de tot: «Lo més bo com lo més dolent, lo més noble com lo més baix, troben aquí un aire tan amic per la millora o pitjora dels intents, que tot hi arrela que és un gust». En aquest barri hi veia una «mandra fosca, una mandra que no es contenta d'estar en vaga, sinó que té de mantenir-se amb refinaments *fin de siècle*»; era la mandra dels «ganduls mansos, bohemis avergonyits, gent que, faltats del nostre sol, viuen de la seva *bonaombra*; artistes errats de camí i literats que en són per vacuna, sense ser-ne de naixença; invàlids joves, esguerrats d'esquena, que somien el repòs universal d'aquesta vida, mentres esperen, fumant, el definitiu de l'altra». L'humor de Rusiñol li permetia distanciar-se d'aquest món però també acostar-s'hi, perquè l'autoironia feia part de la bohèmia. Aquella forma de vida consistia a apartar-se de les convencions respectables i alhora a ser conscient de les misèries i les ridiculeses de la vida excèntrica; a fer un gest heroic com si fos de broma o a fer una broma com si fos una heroïcitat.

ENRIC CASASSES

«L'estil Rusiñol», a *El País*, 8 de juny de 2006.

El 1902 s'estrenen *Els Jocs Florals de Canprosa* i el món flouresc es posa fet una fúria. L'abril de 1903 s'estrena *L'hèroe* i de seguida els militars la prohibeixen, i va estar prohibida molts anys. El desembre de 1903, *El místic*, sobre el cas Verdaguer, on Rusiñol treu a la llum del sol els mesquins drapets de les jerarquies eclesiàstiques. És a dir, Rusiñol era un batallador que no tenia por de plantar cara i cantar la canya. Els aplaudiments del públic i la reacció iracunda dels flourescos, els militars i els missaires demostren que la seva llengua era eficaç, clara, directa i entenedora. I el fet és que encara ho és. I divertida.

A partir del 1906 comença a rebre unes bastonades noves: atacs insultants que es carreguen l'obra a base de carregar-se la persona i viceversa, fets amb mala bava, i que vénen dels que Pla anomena «els intel·lectuals catalans de la generació posterior, els noucentistes de Xènius». Amb això Pla hi fa un comentari que està molt bé: «Els joves! Els vells! Històries infantils! No sé pas si en aquest país ens podem permetre aquests luxes. Més aviat sembla que hi ha feina per a tothom, perquè tot està per fer». Els atacs de Xènius des del seu *Glosari de La Veu de Catalunya* són injeccions de fel i no tenen ni volen tenir cap comprensió humana del personatge ni de l'obra. La petita venjança de Rusiñol és escriure el *Glosari de Xarau a L'Esquella de la Torratxa*. Una de les seves gloses va contra la hipocresia i es titula *Salva l'ànima però no atropellis*. Una altra, *Filosofia barata*, desmunta el tòpic de la suposada sinceritat artística: «El gran Jacinto Verdaguer, en lloc de deixar els manuscrits amb aquella sinceritat que tenen les obres imperfectes, retocava, polia i brodava, fins que les seves poesies, de sinceres que havien nascut, s'anaven tornant obres mestres».

En una de les proses del llibre de 1905 *Ocells de fang*, la titulada «El morfiníac», diu, quan el protagonista ha fet l'esforç d'escriure sense droga: «Ell, l'home refinat, l'escriptor exquisit, el que ajuntava en una plana el misticisme d'En Verlaine amb les sonoritats d'En Mallarmé i la força d'En Baudelaire, havia escrit trenta quartilles de prosa folletinesca, vulgar, fins indigna». Aleshores, és clar, «va treure l'amorosa vespa, i va donar-se la picada».

El 1907 surt *L'auca del senyor Esteve*: «l'obra constituí un gran èxit de públic i un fracàs de crítica. Els lletruts saberuts acolliren el llibre amb escarafalls; es mostraren especialment estugosos els intel·lectuals noucentistes de Xènius... Avui sabem que els

set-ciències ficaren els peus a la galleda i que fou la gent del carrer i dels tramvies la qui hi va veure clar des del primer moment». Ho diu Rodolf Llorens el 1968 a *Com han estat i com som els catalans*, i afegeix que si el senyor Esteve és «un precipitat o comprimit de la petita burgesia arrugada», i que representa «la part patronal pansida», l'altra gran novel·la de Rusiñol, *El català de 'La Mancha'* (1914), mostra «la part obrera expansiva». És el català que ni pacta ni pactarà, l'*anarcoide* revolucionat que ignora el seny, la mesura i la ironia perquè ell va «en sèrio» i intenta el que sembla impossible: convèncer els fatalistes i individualistes manxecs de la possibilitat del cant coral revolucionari: al poble de Cantalapiedra hi organitza una cooperativa, un sindicat, una biblioteca, un setmanari, un cor, una reforma agrària, la jornada de vuit hores..., tot el programa obrerista català...

L'humor i la gràcia amb què el pintor Rusiñol escriu les novel·les, i la bondat que hi posa, i la sintaxi i el vocabulari que gasta, i la seva habilitat narrativa, en fan un mestre per a qualsevol que vulgui escriure. El desplegament del paràgraf, la gradació dels efectes, el domini del que se'n diu el període, és magistral. La seva llengua, a més, ja és el català modern, el que fem servir avui, i això encara és veu més clar ara que ha desaparegut la fal·laç oposició entre modernistes i noucentistes, com a línies literàries. Una altra cosa són les llurs polítiques culturals: en això jo m'estimo mil vegades més la posició rusiñolesca d'anar fent que l'orsiana d'anar dient què s'hauria de fer.

MARGARIDA CASACUBERTA

«Teatre irònic, teatre polític: teatre polèmic». Pròleg a Santiago Rusiñol, *Teatre Polèmic, L'Avenç, 2018*

L'any 1903 marca una fita cabdal en la trajectòria literària, artística i intel·lectual de Santiago Rusiñol (Barcelona 1861-Aranjuez 1931). Per una banda, amb l'estrena de *L'Hèroe*, *El Místic* i *El pati blau*, Rusiñol es consolida com a dramaturg; per l'altra, l'artista concreta un projecte que ja feia temps que s'arrossegava i que la cura de desmorfinització i la posterior extracció d'un ronyó li havien impedit de portar a terme: una gran exposició monogràfica sobre el motiu del jardí abandonat que es va inaugurar a París, va viatjar a Barcelona i a Madrid i va consolidar la fama de Rusiñol com a artista.

El reconeixement del gran públic teatral i de la crítica artística internacional coincideixen també amb la publicació de *D'aquí i d'allà*, un recull de les proses més representatives del Rusiñol narrador com a primer volum de la Biblioteca Popular de L'Avenç (1903-1926). Els seus amics de la revista *Pèl & Ploma*, a començament d'any, ja deien que, malgrat la fama, Rusiñol continuava innovant i que de cap manera no s'havia convertit, com algú insinuava, en «patum». Etiqueta temible, certament, que ha perdurat en una caricatura d'un jove Pablo Ruiz Picasso (c. 1903) on, de manera explícita, la «patum» Rusiñol és sodomitzada per un «crític» mentre se sotmet a «la Glòria» amb un saquet de diners a la mà. ¿Què li havia passat al capdavanter del modernisme, senyor del Cau Ferrat, promotor de les exquisides festes modernistes de Sitges, sacerdot de l'art i adorador de la Bellesa amb majúscula, autor d'*Oracions*, *Fulls de la vida*, *L'alegria que passa* i *El jardí abandonat*, fites de la literatura simbolista tant a Catalunya com a Espanya, perquè es mereixi un qualificatiu tan popular com despectiu?

Jardins d'Espanya: el mausoleu de l'ideal

L'opció que Santiago Rusiñol havia fet de viure de l'art i per a l'art d'acord amb la concepció de l'artista modern com a individu condemnat a la solitud, situat en els marges de la societat i disposat a sacrificar-se per convertir la multitud amorfa i sense cap en un conjunt d'individualitats conscients i lliures, l'havien conduït fins al caire de

l'abisme. La vida de bohèmia, l'addicció a la morfina i l'exploració dels abismes de la pròpia ànima com a objectiu artístic i existencial van portar el pintor decadentista dels jardins abandonats a mirar cara a cara la mort, com va immortalitzar a *El jardí abandonat* —l'obra d'art «definitiva», com va escriure Joan Maragall l'any 1900. En un escenari marcat per la degradació de l'arquitectura per obra i gràcia d'una natura que torna a ocupar el seu espai primigeni, l'artista enamorat d'Aurora, la dona-ideal —protagonista de l'obra i últim rebrot d'una nissaga noble en vies d'extinció—, es troba davant del dilema d'«esposar» la bellesa en el clos del jardí (cosa que significa assumir la mort del cos) o d'optar per la vida i limitar-se a contemplar des de fora les esposalles d'Aurora amb el jardí i, en darrer terme, amb la mort. Com abans han fet un jove militar i un jove industrial, l'artista —*alter ego* de Rusiñol— opta per la vida i per l'acció i s'endú una última flor com a record de l'ideal que està a punt d'abandonar. La conseqüència d'aquesta decisió és prou sabuda: l'adopció d'un nou model d'artista que, a diferència del sacerdot de l'art, busca la complicitat amb el públic teatral i amb el lector i que contempla la bellesa del jardí abandonat des de fora de l'altar del sacrifici. El «caminant de la terra» que havia convertit el camí de l'autoconeixement en l'objectiu primordial del viatge, ha esdevingut, literalment, un recercador de jardins, abandonats o no, susceptibles de ser pintats i embolcallats d'una pàtina de nostàlgia per l'ideal-paradís perdut. Potser per això, el mateix any 1903, Santiago Rusiñol va publicar un dels seus darrers i, sens dubte, el més impactant dels seus llibres-objecte d'art: la carpeta dels *Jardins d'Espanya*, el mausoleu de l'ideal.

Dels abismes de l'ànima a l'exploració del mal social

Juntament amb el pintor, els altres dos personatges masculins que s'acomiaden de la protagonista d'*El jardí abandonat*, l'industrial emprenedor i el militar, simbolitzen els pilars fonamentals de la societat contemporània i, juntament amb Aurora, representen un dels temes més recurrents de l'escriptura rusiñoliana, sobretot la teatral: la tensió entre l'ideal i la societat, la poesia i la prosa. La societat capitalista, materialista i prosaica, en transformació i conflicte permanent que apareix en el «teatre simbolista» del mateix escriptor personificada pels habitants del poble de carretera de *L'alegria que passa* (1898), per les formigues de *Cigales i formigues* (1901) o, en el cas d'un llibre com *El poble gris* (1902), pel tòpic simbolista de la «ciutat morta» rebaixat a la condició de poble ensopit, proporcionarà al nou Rusiñol les *tranches de vie* i les

«palpitacions del temps» susceptibles de transformar-se en material literari. Aquell jo que s'autocontemplava en la bellesa del món a les *Oracions* surt de si mateix per mirar els altres i ho fa a través de la mirada distanciada i irònica d'aquell que coneix les pròpies limitacions i que és capaç de riure's de la pròpia petitesa o del fracàs de l'artista «redemptor», com ho demostra *Cigales i formigues*, una comèdia que cal llegir més com a paròdia del teatre simbolista on hem convingut a situar la coneguda peça de Rusiñol, que no pas com a teatre simbolista pròpiament dit. Fora del clos del jardí i del regne de la Bellesa, només el riure —en les seves múltiples i diverses formes— salva.

El 1901, doncs, Rusiñol estrena *Llibertat!* (1901), primer en italià i després en castellà i en català, una sàtira sobre els mals usos d'una de les grans paraules del discurs progressista; el 1902, *Els Jocs Florals de Canprosa*, una paròdia del funcionament dels Jocs Florals de poble i de barri coincidint amb la multiplicació de certàmens literaris en el conjunt de Catalunya i a Mallorca al ritme de la propaganda de l'incipient catalanisme polític; del 1903 són *L'Hèroe*, un desmuntatge del significat del concepte d'«heroi» i d'«heroïcitat» situats en el terreny de la guerra i, encara més concretament, de la guerra de Cuba i les Filipines, el desenllaç de la qual va ser la pèrdua de les darreres colònies espanyoles a ultramar, i *El Místic*, una recreació del calvari de Jacint Verdaguer que havia finalitzat amb la mort del poeta feia tot just un any per tal de simbolitzar un altre tipus de calvari, el de l'artista modern, un tema que, d'una manera o altra, plana sempre per damunt de l'obra literària de Santiago Rusiñol; *El bon policia*, estrenada el 1905, aborda el tema de la repressió policial i l'arbitrarietat de la justícia a través de la construcció d'uns personatges peculiars que trenquen amb tots els estereotips socials, des del nucli familiar format per una parella d'homes i unes quantes criatures afamades i assedegades, fins al respecte que envolta tot allò relacionat amb la maquinària de l'Estat espanyol; finalment, el 1907, *La 'merienda' fraternal* desemmascara, a partir de la paròdia d'una típica demostració de força lerrouxista, la manipulació del llenguatge en la construcció dels discursos populistes i mostra la buidor d'algunes paraules en majúscula que determinen la història, en minúscula, dels individus que hi ha al darrere de la multitud despersonalitzada.

Totes sis obres comparteixen, malgrat les diferències de gènere dramàtic —hi ha dos drames, tres comèdies i una farsa— uns escenaris urbans prou vagues com per ser representatius de qualsevol vila o ciutat catalana; la focalització d'uns personatges mediocres, allò que en diríem la gent «normal» —la «bona gent» que després serviria

de títol a una de les obres teatrals més conegudes de Rusiñol— o els «ocells de fang» —títol d'un recull de relats breus publicats el 1905— amb ànsies de volar, però amb els peus fortament clavats a terra, a la prosa de l'existència quotidiana, personatges que reflecteixen els vicis i les virtuts —poques— d'una societat gregària, tancada, grisa, intolerant amb la diferència, immobilista, que pensa i parla amb estereotips i actua a partir d'automatismes, prejudicis i partits presos. En aquest context, les grans paraules i els valors definitoris de la modernitat —Progrés, Llibertat, Igualtat, Fraternitat, República, Bellesa, Poesia, Seny, Heroisme, Pàtria, Justícia o Ideal— són sistemàticament manipulats, assimilats i neutralitzats, i els personatges que els han convertit en el centre de la seva existència, a la qual donen sentit, n'esdevenen fatalment víctimes.

[...]

Per la ironia a la polèmica

Totes aquestes obres coincideixen també a utilitzar de manera deliberada i sistemàtica els recursos de distanciament lingüístic propis de la tradició popular i que conformen la parla del carrer: jocs de paraules, acudits, canvis del sentit literal al sentit figurat i del figurat al literal sense solució de continuïtat que, per una banda, frustren les expectatives del públic —els drames es poden tenyir de farsa i les comèdies de tragèdia— i, per l'altra, converteixen els personatges en caricatures descarnades d'una humanitat profundament insolidària, despòtica, indiferent davant del dolor dels altres i, al mateix temps, patètica, en tant que es nega a mirar-se en el mirall de la pròpia i comuna petitesa. Per això, totes aquestes obres deixen un regust amarg, per bé que, partint com parteixen de fets perfectament recognoscibles per part del públic coetani, en el moment de l'estrena poguessin ser interpretades en clau i, per consegüent, propiciessin l'adhesió o el rebuig de l'auditori a discursos ideològics o projectes polítics molt determinats i, és clar, aplanessin el terreny de la polèmica.

Perquè, val a dir-ho, Santiago Rusiñol no es va estar de fer pujar als escenaris els grans problemes del moment i, en concret, alguns episodis que havien excitat especialment l'opinió pública, com ara el desenllaç de la guerra colonial, en el cas de *L'Hèroe*, o el «calvari» de Jacint Verdaguer a *El Místic*, per no parlar d'aspectes més generals com la conflictivitat social, la crisi econòmica, les vagues obreres, les bombes anarquistes, les reivindicacions catalanistes, les mobilitzacions lerrouxistes o la repressió policial, que omplien les pàgines dels diaris i determinaven la vida quotidiana

del gran públic teatral. Tal com va escriure el crític Josep Roca i Roca a propòsit de la represa de *L'alegria que passa* —estrenada sota la direcció d'Adrià Gual l'any 1898 en el marc del Teatre Íntim—, davant del públic popular del teatre Romea, Rusiñol havia aconseguit de portar la modernitat teatral a un públic ampli. Per al col·laborador de *La Vanguardia* i director de *L'Esquella de la Torratxa*, el «teatre nou» de Rusiñol era una fita molt més important que la complicitat que els modernistes havien aconseguit d'establir amb la minoria intel·lectual, culta i refinada que havia assistit a l'estrena de *La Intrusa*, del belga Maeterlinck, a Sitges (1893), o que era capaç d'apreciar el refinament estètic i intel·lectual del teatre simbolista o del teatre «d'idees» ibsenià. Rusiñol, que era plenament conscient del que suposava enterrar l'ideal de joventut, no va dubtar a seguir el camí que li marcava Roca i Roca.

A partir de *Llibertat!*, cada vegada que Santiago Rusiñol estrenava una obra, l'expectació i la polèmica estaven servides. Tot i que l'artista no es va cansar de definir-se durant tota la seva vida com a apolític i que el seu darrer llibre publicat, *Màximes i mals pensaments* (1927), converteix la figura del polític en una de les víctimes propiciatòries de la seva mirada irònica i, a voltes, sarcàstica, el teatre de Rusiñol és un teatre essencialment polític i, per això mateix, intrínsecament polèmic. [...]

Tant com el contingut del drama, perfectament actual, ens interessa remarcar la recepció crítica obtinguda per *Llibertat!*: sectors republicans i progressistes, en general, es van queixar amargament de la caricatura rusiñoliana alhora que sectors conservadors i catalanistes van celebrar el qüestionament que, segons ells, *Llibertat!* feia del discurs progressista i dels símbols republicans. Però amb *Els Jocs Florals de Canprosa* canviaven les tornes, i expectatives i recepció de l'obra van ser positives per part dels republicans i negatives per part del conjunt del catalanisme, que va veure ridiculitzats, en aquest cas, els propis símbols i mites. El fet que, en plena ressaca de la vaga general de 1902, amb la ciutat de Barcelona amb les llibertats constitucionals suspeses, i en plena efervescència del catalanisme polític, els Jocs Florals de Barcelona fossin suspesos per ordre militar com a conseqüència d'una xiulada a la bandera espanyola i la mateixa autoritat, al cap d'unes hores, hagués de protegir la representació de l'obra de Rusiñol (estrenada només cinc dies abans), va convertir la comèdia i el seu autor en cap de turc de l'exaltació catalanista davant la suspensió de la festa de les lletres catalanes per antonomàsia. Acusat d'anticatalanisme, Rusiñol es va veure obligat a publicar *Els Jocs Florals de Canprosa* acompanyats d'una carta-

pròleg on reivindicava, per una banda, la llibertat creativa en art i en literatura, i, per l'altra, l'ús de la ironia, la sàtira i la paròdia en el teatre i en qualsevol manifestació literària i artística com a prova irrefutable de la robustesa i la normalitat d'una cultura. Si, tal com pretenia el modernisme del qual Rusiñol havia actuat com a portaveu i capdavanter durant la darrera dècada del segle XIX, el procés de transformació de la cultura catalana, provinciana i regional, en una cultura europea i nacional, depenia de la seva capacitat de modernització i adequació als nous temps, la llibertat de l'artista i de l'intel·lectual era condició *sine qua non* per a la realització d'un ideal que, a principi del XX, amb el concurs de les noves formes de fer política, es començava a replantejar.

Per al moviment catalanista, que a partir de 1899 va adoptar *La Veu de Catalunya* com a portaveu i que el 1901 es va constituir com a partit polític amb la Lliga Regionalista, la modernitat i la llibertat havien de ser, per damunt de tot, ben enteses —«de bona mena»— i l'artista i l'intel·lectual hi havien de contribuir sacrificant, si calia, les seves conviccions individuals a favor d'un pretès benefici col·lectiu. D'aquesta manera, començava a dibuixar-se la figura de l'artista i l'intel·lectual que, a Catalunya, va ser etiquetat com a noucentista a partir de 1906 i al qual Rusiñol va evitar d'identificar-se, igualment com va evitar de servir d'altres discursos ideològics i projectes polítics. Els drames *L'Hèroe* i *El Místic*, estrenats amb pocs mesos de diferència, són un bon exemple de la capacitat de Rusiñol d'escapolir-se de qualsevol adscripció ideologicopolítica. Si el primer li va obrir novament les portes dels sectors catalanistes perquè el condecorat «heroi» de la guerra de les Filipines compendia tots els clixés, símbols i estereotips de l'espanyolisme més ranci, el segon tocava el punt de flotació del catalanisme conservador i de la incipient Lliga Regionalista amb la caricaturització dels seus principals representants i la denúncia de la hipocresia de *La bona gent*, drama estrenat el 1906, pocs mesos abans de la publicació de *L'auca del senyor Esteve* (1907), una de les grans novel·les sobre la Barcelona moderna i els límits de la modernitat de la burgesia catalana.

De la polèmica a l'universal

Si els temes que Rusiñol feia pujar a l'escenari ja resultaven prou incòmodes, l'adopció sistemàtica d'una perspectiva irònica en la construcció de personatges, situacions i discursos encara accentuava el desassossec d'una crítica majoritàriament militant o

d'un espectador acostumat a buscar en el teatre un mer entreteniment o la confirmació d'una visió preestablerta de la realitat. Al cap de més de cent anys, oblidats —no sé si superats— els conflictes puntuals que Rusiñol havia fet pujar a l'escenari, la incomoditat del «teatre polèmic» de Rusiñol no passa desapercibuda al públic actual, a qui va dirigit el volum que teniu a les mans.

Quan es va estrenar *El bon policia*, Eugeni d'Ors, que estava a punt de fer el pas definitiu cap a *La Veu de Catalunya* i assumir el rol de verbalitzador del noucentisme, va recordar, sense esmentar el nom de l'autor, la inconveniència de mostrar una determinada cara de la realitat al gran públic, la «fera» que en qualsevol moment podia reaccionar contra aquell que gosés mostrar-li la imatge de la pròpia abjecció a través —i això era el més greu— de la desconstrucció del llenguatge, de l'explicitació de la incoherència, de la incongruència, de l'arbitrarietat de les construccions mentals que mouen l'individu i fonamenten la societat. Per a Ors, el que feia Rusiñol amb *El bon policia* —una peça breu, amb aires de farsa, que funciona com un mecanisme de precisió destinat a desmuntar els estereotips, tòpics, clixés, partits presos i creences mitjançant el riure— significava rebentar des de dintre les estructures fonamentals d'una societat que ell, com a intel·lectual «orgànic», havia fet l'opció de salvaguardar. A partir d'aquest moment, Santiago Rusiñol i la seva obra quedaven exclosos del «nou» discurs sobre la modernitat ben entesa.

Al mateix temps, i atesa la censura que planava sobre la ciutat de Barcelona, sotmesa des de 1902 a l'anomenada «lleï de jurisdiccions» i on, segons el personatge de Lucientes, el cap de la policia, quan no hi havia bombes o vagues hi havia manifestacions de catalanistes o d'estudiants que provocaven aldarulls constants, Rusiñol no va dubtar a modificar alguns diàlegs d'*El bon policia* o d'*El Místic* —que han estat restituïts en aquesta edició— per tal d'evitar la suspensió governamental de què havia estat víctima *L'Hèroe* al cap de només dues representacions. Però és evident que sempre és més subversiu qüestionar el llenguatge que no pas denunciar la realitat. Potser per aquest motiu, *La 'merienda' fraternal*, que hauria fet les delícies del catalanisme en pes, es va estrenar a Puigcerdà l'estiu de 1907, en plena Solidaritat Catalana, l'únic moviment polític que va obtenir l'adhesió explícita de l'artista. [...]

VINYET PANYELLA

«La trajectòria vital o la combinatòria de l'art i de la vida», a *Rusiñol desconegut*, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006

[...] La trajectòria de Rusiñol va conèixer el camí ascendent de la joventut i de l'esperança, l'època de les il·lusions —i tan bé com les va transcriure, les il·lusions de l'artista que lluita per obrir-se camí sent fidel als seus principis de llibertat i de creativitat, a les pàgines dels articles on donava compte de la vida parisenca entre 1890 i 1893!— fins que va arribar a la culminació del lideratge del Modernisme peninsular, reconegut des de la Península fins a Ultramar. La sèrie de retrats que li va dedicar Picasso, i els textos de Miguel Sarmiento, José León Pagano, Rubén Darío i Rafael Domènech, entre altres, situen Rusiñol en el punt àlgid de la modernitat artística. «Un Rusiñol es floración que significa el triunfo de la vida moderna y la promesa del futuro en un país en donde sociológicamente y mentalmente se ejerce y se cultiva ese don que da siempre la victoria: la fuerza», escribia Rubén Darío a *España contemporánea* el 1899.

Amb el canvi de segle i de context estètic, amb un Noucentisme rampant i un Xènius triant els dignes d'habitar la plenitud del nou-cents i relegant els, a parer seu, ancorats en el passat, Rusiñol va haver de lluitar per defensar el seu propi terreny d'artista. Va consolidar la seva obra pictòrica en una nova visió paisatgística on els jardins són l'escenari, però no l'únic, i va seguir una línia ascendent i triomfant en els gèneres literaris més populars i més detestats pels noucentistes, com eren el teatre i la novel·la. Quan el 1918 va marcar la naixença de la nova generació literària, que esdevindria protagonista d'un sistema literari català normalitzat i definitivament enquadrat en la literatura europea, les primeres manifestacions de les avantguardes —Cubisme i Futurisme—, el final de la Gran Guerra, el declivi i la posterior caiguda d'Eugeni d'Ors, Rusiñol ja estava situat per damunt del bé i del mal. Josep Carner, Josep M. de Sagarra i Josep Pla van ser tres visions decisives per a la definitiva recuperació de l'artista per a les futures generacions. Quan ja havia penjat la ploma a la figuera a manera de comiat literari, de balanç i de testament, va publicar unes *Màximes i mals pensaments* (1927). Tot i la ironia que desprèn el títol, en realitat constitueix una contrabiografia en píndoles, el compendi de la vida amarga. [...]

A partir de la mort de l'avi Jaume i de l'alliberament del negoci familiar, Rusiñol va iniciar la vida de «caminant de la terra» que no va cloure fins al darrer dels seus dies.

Especialment significatiu va ser el viatge per Catalunya en carro acompanyat per Ramon Casas, i realitzat en dues etapes: entre el juny i el juliol de 1889, i el juliol de 1892. Des de les pàgines de *La Vanguardia* Rusiñol va deixar constància escrita de les seves impressions, no poques de les quals retrobem al llarg de la seva obra literària anys a venir, mentre que Ramon Casas en va traçar el recordatori gràfic. [...]

Destriar el periple vital i artístic de Rusiñol de la seva experiència viatgera no és fàcil, ja que a partir de 1889 la biografia de Rusiñol es converteix en un constant anar i venir entre París i Sitges. La seva partida a la capital de l'art el 22 de setembre de 1889 es va anunciar a *La Vanguardia*, després que hagués fet papers amb la seva muller davant de notari. «Hoy saldrá con dirección a París, con el objeto de dedicarse a sus estudios artísticos, nuestro muy querido colaborador de *La Vanguardia* don Santiago Rusiñol, que desde la capital francesa nos comunicará sus impresiones artísticas.» La vida a Montmartre, que llavors era un barri marginal, primer al carrer de l'Orient, després al Moulin de la Galette, amb Ramon Casas, Enric Clarasó, Miquel Utrillo i Ramon Canudas, va marcar profundament l'obra i el caràcter de Santiago Rusiñol. La sèrie d'articles titulats «Desde el Molino», publicats a *La Vanguardia* (1890-1892) amb il·lustracions de Ramon Casas i aplegats al llibre homònim (1894), van descobrir un París diferent als ulls del públic lector. Quan Rusiñol va donar per acabada l'etapa montmartrina i, atret pels tresors del Louvre i per la pintura dels primitius inicia la via del Simbolisme i es dedica a la pintura d'interiors des de l'apartament del Quai Bourbon, a l'Île de Saint Louis, és un altre París el que ens mostra des de la sèrie d'articles «Desde otra isla».

Entre viatges i exposicions a París i a Barcelona i algunes trifulgues familiars amb la seva muller, Rusiñol recalca a Sitges la tardor de 1891, on l'amistat i l'hospitalitat dels primers provoca que l'artista hi faci una primera estada en la que s'adonarà que enyorar dues pàtries, com els *americanos* sitgetans, pot ser també una determinada manera d'ancorar. És llavors quan el «caminant de la terra» exclama que «un dia vaig veure una terra on hi feia més sol que en els demés llocs, on el cel era més blau, la mar més blava també i les cases eren blanques i sense neu, i tot era verd i florit, i hi vaig fer alto». L'aixopluc que hi troba el transmet poc temps més tard a Ramon Canudas, al qual va portar a Sitges i de qui va vetllar fins a la fi dels seus dies, i va enterrar al cementiri l'estiu de 1892 transportant una de les seves més estimades peces de ferro, una creu de forja alsaciana, des del pati del carrer de l'Orient.

Entre 1893 i 1894 hi construeix el Cau Ferrat, convertint la vila en la «Meca del Modernisme», en escenari de les Festes Modernistes, que són l'aparador de la modernitat estètica del moment amb els ulls posats a Europa —i en concret, a l'Europa simbolista concretada a Brussel·les i a París—, i en la seu del regeneracionisme per la via de l'art davant del desastre del 98, amb l'aixecament del monument a El Greco. Alhora, Rusiñol impulsa i dóna ales al setmanari *La Voz de Sitges* (1894-1898), autèntic portaveu del Modernisme estètic i literari, i caixa de ressonància de la vida artística del Cau Ferrat aquells anys, per on desfila el bo i millor de la intel·lectualitat catalana i espanyola.

Rusiñol va tancar definitivament el domicili parisenc la primavera de 1895, al Quai Bourbon, i es va instal·lar al Cau Ferrat. Des de l'octubre de 1895 fins a la primavera de 1896 va fer una llarga estada a Granada, de la qual sorgeixen les «Cartas de Andalucía» i la conferència «Andalusia vista per un català». A partir del retorn de Granada, trobem el Rusiñol simbolista que fins al 1903 no demorà d'aprofundir en l'Art Total, fins i tot derivant vers un determinat deix misticista (1897) amb el breu cicle de pintura dels *Místics*, iniciada a Montserrat l'estiu anterior. Entre 1896 i 1899 Rusiñol escriu al Cau Ferrat la major part de les seves més importants obres simbolistes i proses autobiogràfiques: *Oracions* (1897), *Fulls de la vida* (1898) i *L'alegria que passa* (1898), així com la versió teatral d'*Els caminants de la terra* (1898), entre d'altres. En elles hi deixa les visions literàries de la vila i de la seva gent, entre les quals destaca «El pati blau», que ha passat a formar part de l'imaginari literari i mític de Sitges. [...]

El març de 1899, una anotació al volum tercer dels «Àlbums de records», que formen part del llegat Rusiñol, posa un punt final simbòlic a la dècada rusiñoliana. Rusiñol marxa a París, a la clínica del doctor Sollier, per seguir una cura de desmorfinització que l'alliberarà de la drogodependència que ha estat a punt de segar-li la vida. Rusiñol havia patit una greu caiguda a Montmartre l'hivern de 1891 per mor d'una patinada causada pel glaç. Va quedar-ne tan malparat que Casas i Utrillo el van portar a l'hospital, on no li van diagnosticar altra cosa que un cop a l'esquena, del qual va rebre un ronyó, que va iniciar un procés de necrosi. Vers el 1896 els dolors van augmentar tant que Rusiñol va augmentar les dosis de morfina, cosa que va comportar-li una espiral d'exaltació creativa que, alhora, va malmetre acceleradament la seva salut. Recordant-la, utilitzava l'exemple de les papallones que, atretes per la llum, acaben morint amb les ales cremades. La progressiva degradació física de l'artista no va passar desapercebuda per ningú; la premsa local es refereix sovint al seu estat de

salut, i la correspondència amb els pintors Maurice Lobre, Ignacio Zuloaga i el director de *La Vanguardia*, Modesto Sánchez Ortiz, així com les mateixes manifestacions epistolars de Rusiñol, per exemple, a Miquel Utrillo, no deixen marge de dubtes sobre la gravetat de la seva addicció.

Els testimonis literaris de l'escriptor sobre l'addicció i el procés curatiu són corprenedors. A «La casa del silenci», publicat a *Pèl & Ploma*, l'artista evoca les hores terribles de la síndrome d'abstinència i el desig i el rosec del morfinòman, i assimila la morfina a la figura de la *femme fatale* de fi de segle: «hermosa morfina, sirena de veu melosa, fada de l'amor al somni, vetlladora de la pau i dolça visió del repòs; d'aquella infame morfina cortesana de la mort, guardadora del turment, font de set i falsa i traïdora amiga amb llavis de temptació i amb boca de vípera i cor amb sang de pantera». A «El morfiníac», Rusiñol, amb més distància però amb records recents i punyents, es refereix al miratge de l'impuls creatiu del morfinòman i a la demanda insaciable del malalt.

Amb tot, la salut de l'artista no es va resoldre definitivament fins a l'extracció del ronyó, ja totalment necròtic, en una operació que el 1901 li van fer al propi domicili i que va fer córrer la brama de la seva mort.

Just acabat el període de desmorfinització, Rusiñol va conèixer un considerable èxit a París amb l'exposició individual que va fer a la galeria L'Art Nouveau, de Sigfried Bing. La va titular *Jardins de l'Espanne*, i hi va presentar el millor que havia pintat a Granada, Tarragona i en altres indrets. L'èxit de la crítica —entre altres, Max Jacob li va dedicar un interessant article— va fer entendre a Rusiñol que calia reobrir la via paisatgística, ara sota els paràmetres simbolistes, de manera que amb el segle XIX es van cloure definitivament els retrats i els interiors que fins aquells moments l'havien situat en primera línia de l'art català.

La desmorfinització li va comportar, a més, un canvi de vida fonamental, com va ser el de la reconciliació familiar. A partir d'aquell moment, Lluïsa Denís i Maria Rusiñol van entrar a formar part plenament de la vida de l'artista, per bé que mai no va ser un home casolà. Però van viatjar junts arreu. Lluïsa, a més, culpava determinats amics de Rusiñol, com ara Miquel Utrillo, d'haver-lo deixat arribar a l'estat de prostració en què el va trobar a Sitges el 1899, però això en realitat constituïa una excusa per allunyar l'artista de tot l'ambient que fins llavors havia estat el seu medi vital. Canviava el segle, i Rusiñol canviava de vida. Utrillo, que ho va intuir ben aviat, i que havia estat el

destinatari de la prosa d'«Els caminants de la terra» en l'edició d'*Anant pel món* (1895), va escriure un article premonitori a *Pèl & Ploma*: «En Rusiñol ha corregut, amb en Casas, tots els camins de la vida que porten a l'Art; amb mi, tots els corriols i dreceres, i junts tots tres, en Casas, en Rusiñol i jo, havem seguit tant de món i saltat tants barrancs, que encara que no ens trobéssim mai més, sempre ens recordaríem els dos que quedéssim...» I conclou a manera de comiat sentimental: «deixant la negra tinta a on se suquen les plomes, mullo la meva enmig del cor, on sempre hi ha un gran racó per al que ha ocupat tant lloc en la meva vida». [...]

El Rusiñol del segle vint és un personatge que, sense renunciar a la seva vocació artística i als ideals de l'art, viu i treballa en un entorn canviant que, a més, li discuteix, quan no li critica, l'espai de lideratge que ha assolit. És per això que cerca el reconeixement del públic. En arts plàstiques, el reconeixement és progressiu i continuat, ja que des dels quadres de l'etapa mallorquina de 1901-1903 fins a les obres que presenta a les exposicions nacionals de Belles Arts, a Madrid, manté la crítica favorable. Relativament, perquè a Catalunya, passada la primera dècada del segle, el Noucentisme imperant s'aboca vers altres valors estètics. En teatre, Rusiñol ha conreat el teatre líric i el drama des del tombant de segle; *L'alegria que passa*, *L'hèroe*, *El místic*, *El pati blau* i *La mare*, entre d'altres, li han atorgat la popularitat que cerca i necessita, sense oblidar les comèdies com *Els Jocs Florals de Canprosa* o *Els savis de Vilatrista*. En literatura, el 1907 publica un dels seus grans llibres i el que li ha donat més fama, *L'auca del senyor Esteve*, i inicia el seu «Glosari» a *L'Esquella de la Torratxa* amb la signatura de Xarau, en un desafiament a Xènius per la via de la ironia extrema.

Progressivament Rusiñol va esdevenint artista de costums: primavera a Madrid per seguir la temporada teatral, temps que alterna amb estades a Aranjuez per pintar els jardins del Palau; estius a Mallorca; tardors a Barcelona, viatges on sigui sempre que en sorgeixi l'oportunitat, i estades ocasionals ara a Conca, ara a Girona, o a la Manxa, o al País Valencià. De mica en mica Aranjuez es va convertint en un dels escenaris constants de la seva pintura i dels seus costums, fins al punt que també el considera un estadant tan il·lustre com entranyable, i li dedica homenatges i carrers.

La Gran Guerra marca el final de tota una època de la història europea, i també de la història de les arts i de la seva capital parisenca. La impressió moral dels fets bèl·lics, narrats amb tota la seva cruïda per una premsa que incorpora les

imatges i la propaganda a les seves pàgines, fan que la major part dels artistes catalans prenguin partit al costat de França: per tot el que li deuen, per tot el que París ha significat. Rusiñol es converteix en un important activista a favor de la causa aliada: canvia el seu «Glosari» de *L'Esquella de la Torratxa* per la secció titulada «Espurnes de la guerra» des dels seus inicis fins a l'armistici; visita el front italià de l'Isonzo acompanyat de diversos intel·lectuals espanyols; es trasllada a la Catalunya Nord en diverses ocasions per donar suport i moral als catalans de França que lluiten per la civilització enfront de la barbàrie. Quan es va signar l'armistici el novembre de 1918, Rusiñol va presidir el banquet de celebració a Barcelona «amb la barrila clavada al cor però amb una emoció real», en un sopar memorable evocat per Josep M. de Sagarra. Un any abans, la gran victòria personal de Rusiñol havia estat aconseguir la representació teatral de *L'auca del senyor Esteve* al Teatre Victòria de Barcelona, deu anys més tard de l'edició de la novel·la.[...]

JOSEP PLA

Santiago Rusiñol i el seu temps. Editorial Selecta, 1943

La gent creu que Rusiñol fou un home que es passà la vida fent broma, formulant coses més o menys divertides, escrivint drames i gatades i pintant jardins per vendre'ls a la Sala Parés del carrer de Petritxol. Després de tres anys de tractar de donar la volta a l'obra i a la figura d'aquest home, m'he trobat que la imatge popular que en té la gent no té gaire relació amb la realitat. Per poca atenció que hom hi esmerci, apareix un Rusiñol més complex, irònic, però poc bromista, sarcàstic més que no pas alegre, fabulosament treballador i profundament trist. He arribat a la conclusió que fou un home apassionat del seu treball per sobre de qualsevol altra cosa, solitari, insatisfet, lúgubre, i que tot el que féu en aquest món —una obra quantitativament considerable amb positius esclats— fou per escamotejar el mal de la vida, el «tedium vitae».

Li passava això: davant dels espectacles que la gent reputa alegres i divertits, es posava trist; en canvi, quan sorprenia un espectacle que entristeix la gent, el llavi li somreia. Rusiñol era un home —solia dir Josep Maria Sert, que fou un gran amic seu— que no estava content més que quan estava trist. Plorava en els bateigs i reia en els enterraments.

Aquestes constatacions no ofereixen cap sorpresa. El mecanisme psicològic de Rusiñol és conegut. Era un romàntic. No utilitzo ara aquesta paraula en el sentit que li donen els enamorats. Era un romàntic des del punt de vista de la història de la cultura. Per precisar: fou no pas un romàntic diabòlic, orgullós i temerari, sinó un romàntic considerat i passiu. El temperament romàntic implica donar més importància al sentiment que a la intel·ligència, a l'instint més que a la prudència. El romàntic viu en un món fet a la seva manera; el clàssic navega en el món tal com és. El romàntic ciutadà d'un món que no existeix té, en el món en què viu, un disgust diari, perquè les coses s'adapten difícilment als seus desigs. El clàssic parteix del principi que, pel moment, no hi ha més món que aquest, que el present. Rusiñol, en vida, passà molts disgustos —sense que la gent ho sospités. Per això estigué tan trist. En el curs de la seva existència s'anà amargant de mica en mica i a la fi li passà el que sol passar als amargats: que plorava en els bateigs i reia en els enterraments. [...]

Una altra cosa voldria dir. Rusiñol fou, en aquest país, un dels caps visibles del moviment modernista. Ara: aquest llibre no conté cap explicació del modernisme. No podia pas ésser d'altra manera. Malgrat haver estat en aquest corrent del gust i

d'haver-hi estat posada l'etiqueta del modernista, ho fou tan poc i tan esporàdicament, que la seva influència fou nul·la en aquest sentit. No fou pas un home d'escola tancada; fou un artista lliure. Històricament, crec que aquesta afirmació és irrefutable. En aquest llibre hi ha explicada la intervenció de Rusiñol en el modernisme. Un subratllat més profund hauria desorbitat i falsejat les coses, i això, en tot cas, no hauria estat lícit. [...]

El modernisme fou un fenomen vast, complex, un autèntic galimaties europeu. És potser el fenomen de la història del gust d'aquest continent en què intervenen més fenòmens nacionals europeus. En aquesta miscel·la, hi entraren el pre-rafaelisme anglès de Burne Jones, Dant Gabriel Rosetti i Ruskin; reminiscències de la voga wagneriana; l'esoterisme d'alguns belgues; l'intimisme patètic i emocionat d'alguns flamencs, sobretot de Maurice Maeterlinck; el sentit decoratiu glacial de Munic, el decadentisme antirealista de París i algunes formes de l'escandinavisme. Si se'm permetia, diria que fou la reacció contra l'impressionisme en tant que realisme. Tota aquesta barreja donarà a Barcelona els nenúfars lilials, la sala del Palau de la Música Catalana i les senyorettes de ciment armat amb llargues cues que decoren alguns balcons distingits i horribles.

El modernisme afectà Rusiñol, però li féu un mal relatiu. El reflex més acusat sobre la seva obra es troba en l'intimisme, en el pàlpit intimista de les seves pintures de París, i posteriorment en els seus jardins. Ara, de tots els homes de la seva generació, en fou el menys contaminat, degut al fet que, al meu entendre, en Rusiñol hi ha una força popular fortíssima. [...]

El final de segle representà per a Rusiñol el triomf de la seva pintura. El testimoni d'aquest triomf fou l'edició, luxosa, dels seus *Jardines de España*, reproduïts a tot color i acompanyats d'un conjunt d'elogis en prosa i vers signats pels escriptors de més qualitat de la Península. Aquestes proses, aquestes poesies, formaren una corona —la corona de Meleagre de Rusiñol— amb la qual fou coronat d'una manera simbòlica. Aquests jardins, fins els pintats amb llum meridiana, són obres de crepuscle; aquests paisatges, fins els primaverals, són paisatges de tardor. La llum crepuscular, l'aire tardoral, el deix de malenconia, són les característiques més acusades de la sensibilitat del moment, de la sensibilitat més treballada del moment. Rusiñol descrivia les obsessions de la seva generació i es feia entendre d'una manera perfecta. Que

aquella generació s'equivocà? Que hauria hagut de seguir un altre camí? És possible. Però els fets són els fets i no es pot sortir d'aquí.

En aquests *Jardines de España* hi ha pàgines molt belles. Potser la millor és la que hi escriví Azorín; és una pàgina delicada, insinuant, finíssima. El que Azorín insinua, Marquina ho envesteix francament. Aquesta malenconia irreparable que Rusiñol capta en els jardins és el testimoni amarg de la decadència. Aquests jardins abandonats, morts, foren un dia poblats de vida. Tot ha decaïgut. Dels jardins, la vida n'ha fugit.

Todo aquel mundo viejo, solitarios jardines,
que bulliciosamente llenó vuestros confines
ha desaparecido sin darnos descendencia.
¡Oh, abominados padres que no dejáis herencia!

El poeta invectiva:

Dormid, dormir en paz en vuestros mausoleos,
estirpe de gigantes y padres de pigmeos.
Dormid, dormir en paz, sin despertar de nuevo.
Fervoroso os lo pide mi lengua de mancebo.

El poeta formula el sentit de l'obra del pintor:

Lo hiciste bien, tú, ansioso de una patria grandiosa
buscador de una tierra soñadora y gloriosa,
lo hiciste bien; debajo de la luz que los baña
tus jardines de España son la vejez de España...

Aquests versos de Marquina són importants perquè situen Rusiñol en el corrent intel·lectual del seu temps, quedant així inserit en el fons mateix de l'esperit de la generació del 98. Rusiñol, encara que de més edat que els homes més representatius d'aquesta generació, és un home típic del 98. Aquells jardins, en efecte, coincidiren amb efemèrides històriques d'una transcendència reveladora, d'un volum immens. S'han perdut Cuba i Filipines, les últimes terres d'un vastíssim imperi. Davant del desastre, la reacció general del país fou mínima. La frivolitat, manifestada en les classes dirigents a través de les fórmules de la cursileria, és el que dóna el to general al país. És una frivolitat típicament provinciana, d'una rusticitat inconcebible. Fora de Catalunya només un grup d'intel·lectuals reacciona altivament. Aquest grup planteja el

problema en tots els seus aspectes: social, polític, econòmic, artístic, literari. Una vegada llançada la paraula «decadència», la gent l'accepta com si es tractés d'un fenomen inevitable, d'un eclipsi fatal, cosa que permet dormir tranquil·lament. Només aquell grup intel·lectual es demana quines són les causes, les arrels de la decadència. Per a combatre un mal és indispensable conèixer-ne la causa. Per a combatre els efectes s'han de considerar els orígens. El problema peninsular queda plantejat amb tots els seus complexos. La primera constatació és que la idea que tenen els espanyols d'Espanya és falsa, és una idea de cartó. Espanya és un país desconegut. I aquests intel·lectuals tracten de descobrir-lo. El viatgen, l'estudien, l'observen, l'analitzen des d'un punt de vista objectiu. L'adopció d'aquesta actitud és plausible i digna de tots els elogis. En certa manera és una posició científica. A través de les seves observacions sorgeix una visió molt més real, sense ficcions, viva, molt més autèntica que la que tingueren les classes directores de l'època del desastre. La visió d'aquest grup és completament nova, molt sensible, absolutament inesperada, dintre l'atonía general, insuperable en molts aspectes.

L'actitud de la generació del 98 ha estat molt discutida. Les forces capacitades per a lluitar contra la tendència a l'oblit —tendència que és la base de la intocable tradició— són sempre escasses i, degut a la pobresa del país, d'una precarietat permanent. «En la escuela del 98», ha escrit Azorín en el seu llibre a *Madrid*, «había dos palabras fundamentadas y compendiadoras de la tendencia. Estat dos palabras eran: "frivolidad", "España". Lo que nosotros hemos combatido con más tesón, con más denuedo, ha sido la frivolidad.» Davant de la frivolitat, aquests intel·lectuals defensaren la serietat, la gravetat, aquesta actitud que rarament triomfa, però que esporàdicament es pot trobar. La gravetat consisteix a separar l'adjectiu de la substància, l'efímer del permanent, el que és de profit del que no ho és. Parlar d'una qüestió sense conèixer-la és privatiu de la frivolitat. Parlar sense solta ni volta, obrar sense solta ni volta en les coses polítiques, socials, econòmiques... és pura frivolitat. La generació del 98 reaccionà contra el segle XIX considerat com un tot —salvant, és clar, les personalitats isolades positives—, el més frívol i estèril de la història del país. El segle XIX fou una llarguíssima explosió de parauleria estèril, i d'aquesta congènita esterilitat se n'han deduït aquests cinquanta anys del segle XX, malaguanyats i frenètics.

L'altra paraula fonamental, representativa, era requesta: «Espanya». «De nuestro amor a España», escriu Azorín, «responden nuestras obras. Los Libros de Baroja, de Unamuno, de Maeztu y los míos. No creo que tenga yo un solo libro, de los cuarenta

volúmenes publicados, ajeno a España». En el mateix corrent es troba Rusiñol: una grandíssima part de la seva obra pictòrica, literària, la seva activitat de col·leccionista, estigueren dedicades —amb ardor— al descobriment del país. «Nosotros hemos ampliado este descubrimiento», escriu sempre Azorín amb una modèstia exemplar, «y dado entonación lírica y sentimental a hombres y cosas de España». Les velles ciutats, la vida provincial, els pobles, la vida del camp, l'estretor, l'austeritat, la dignitat, el fons tràgic, pobre, de la nostra existència terrestre, les llums i ombres sobre les quals transcorre la nostra vida, ¿qui les ha descrites millor que els escriptors, pintors, artistes del 98?

No es pot parlar d'una generació orgànica. Els seus components —individualistes com a espècimens del país— treballaren pel seu compte. En el camp políticament conservador, Azorín fou un subversiu. En el camp de la inadaptació, Baroja fou un home de mentalitat europea —en el camp de la ciència i de la cultura sobretot—, normalíssim. Rusiñol, home burgès, contemporitzador, amable, somrient, fou un agitador intel·lectual permanent. La tradició, el que s'anomena la tradició, fou examinada a fons, i aquest examen alçà bombolles de malefics. La generació tingué, però, un denominador comú que es podria concretar en el *rayadillo* dels pobres repatriats del Pacífic i de les Antilles. «Lo que motiva el desdén de ciertas gentes, desdén fundado en un equívoco», escriu Azorín, «es el concepto que nosotros teníamos del patriotismo y el acento que poníamos en nuestro hablar. Acento pesimista, desalentador, se ha dicho. Falta de patriotismo, se ha repetido.» Però... «Lo que los escritores del 98 querían no era un patriotismo bullanguero y aparatoso, sino serio, digno, sólido, perdurable. A ese patriotismo se llega por el conocimiento minucioso de España».

Durant aquest període Rusiñol féu moltes estades a Madrid. Fou el centre natural del seu acostament als jardins. Férem referència a un dels seus primers viatges, tan relacionat amb l'ídol plàstic de la generació del 98: el Greco. Ara, els viatges sovintegen. La seva tertúlia de «Fornos» es veu molt concorreguda. Aparentment les formes del seu humor, tan dolces, escèptiques, barcelonines, tolerants —franceses—, havien de xocar amb la novel·la picaresca. En el curs de la seva vida, Rusiñol llegí poc, llegí, a més a més, desordenadament. Però conegué la picaresca. En la seva obra literària hi ha ressonàncies constants de la novel·la picaresca. És curiós: el lector català aprecia, llegeix amb gust, la tremenda literatura realista castellana. Potser ho fa per saber de què ha de morir. En canvi, la mística el deixa fred i el casuisme teològic

l'empipa. En el sistema de l'humor de Rusiñol, el realisme és permanent i s'entronca amb la seva literatura. Les seves novel·les són, en realitat, novel·les picaresques. Molts dels articles que escriví són capítols del gènere. De tota manera, el seu humor, sobretot el seu humor verbal, participa més de l'humor europeu, del fantasme del París de l'època, que de la ferocitat de la sàtira; és més sentimental que cerebral, més bondadós que casuístic. Rarament es troba en la seva obra el que és corrent en la sàtira espanyola: la nuesa del penjat.

Rusiñol llegí la seva traducció de *L'Héroë* en un dels prats de la Bombilla. No fou una lectura banal, com tantes en féu en el curs de la seva vida davant d'admiradors *avant la lettre*. Amb aquesta obra adoptava la posició més combativa dels intel·lectuals del seu temps. L'auditori era complex: Dicenta, Maeztu, Benlliure, Sorolla, Ramon Casas, Rafael Domènech, Palomero, els músics Chueca i Chapí, autors d'una marxa que era la música preferida del personatge de l'obra, Vilomara, Jordà, Capella, Utrillo, Carles Costa, Enric Borràs i Llardy, propietari del famós restaurant. Llardy era aiguafortista i molt amic dels artistes.

La lectura es produí en un ambient una mica enrarit i enmig d'una expectació creixent. Des d'un principi es produïren aquells petits sorolls precursors d'imprecacions que fins que no es formulen poden confondre's amb simples borborigmes. Rusiñol, amb la seva simpatia, pogué anar trampejant els obstacles. Però arribà un moment, quan llegí «Heus-els ací! Els del teler són els herois!», que es produí una tempestat d'observacions, opinions, dicteris, preguntes, aplaudiments i protestes. Es produí una confusió verbal inextricable i espessa, d'una temperatura tan elevada que no era de gaire bon veure. Borràs tractà de resoldre el problema pel mètode de la dissolució. Al·legant que tenia funció de tarda —llavors dirigia la primera *tourné* de teatre català a Madrid—, s'acomiadà dels seus apassionats amics. La discussió continuà durant tota la tarda, i, havent-se traslladat una bona part dels presents a Llardy per a sopar, hom seguí discutint fins molt tard. La contradicció s'esgotà per fatiga.

L'Héroë s'estrenà al Romea de Barcelona la nit del 17 d'abril de 1903. La discussió de Madrid, que Rusiñol pogué mantenir, amb la seva gràcia, en els límits de la simpatia, feia preveure el que passaria. I així fou, en efecte. L'estrena constituí una de les explosions contradictòries més voluminoses que recorda la història teatral barcelonina. Fou un triomf per a l'autor i els seus intèrprets, però l'obra es representà una sola vegada. El governador, González Rothwos, passà moltes fatigues. Rusiñol va

considerar prudent, per evitar molèsties a uns i altres, i potser per evitar-se-les a ell mateix, passar la frontera. [...]

Rusiñol, que era més vell que els homes del 98, és potser l'únic intel·lectual del seu temps que sabé rejuvenir-se i lligar-se amb els que venien darrere d'ell. Aquest no és pas un fenomen corrent. Com a mentalitat, en tots els aspectes, pot ésser considerat de la generació al·ludida. Hi aporta la seva personalitat polifacètica, dotada d'una divina facilitat en tots els terrenys, d'una obsessió per elevar el to de la vida, creadora de vida, creador i promotor de tantes coses belles. El reforç era considerable, en un país, sobretot, d'una vida intel·lectual tan esquàlida i mísera. El que enriqueix el nucli d'una generació no són les unanimitats ni les repeticions, sinó la diversitat dels seus components. La generació del 98 està formada per homes diversíssims. Rusiñol, estrany i diferent de tots ells, completa una complexitat important.

EDUARD VALLÈS

***Picasso versus Rusiñol* (catàleg de l'exposició al Museu Picasso), Ajuntament de Barcelona, 2010**

Picasso i Rusiñol coincidiren en un especial interès per la construcció de la seva imatge d'artista i, de retruc, en l'encaix d'aquest en la societat. En realitat, ambdues actituds responien a reflexions de caire personal que, a diferents nivells, acabaren projectant sobre l'obra respectiva. Picasso, amb més de seixanta anys de diferència, s'interessà per dues obres —literàries!— de Rusiñol que abordaven precisament aquestes reflexions i, a més a més, ho deixà reflectit a la seva producció artística. Aquestes obres de Rusiñol són *L'alegria que passa* i *L'auca del senyor Esteve*.

Segons Margarida Casacuberta, «dir que amb Santiago Rusiñol neix, a Catalunya, l'artista modern em sembla una afirmació clara, irrefutable. Rusiñol va saber convertir la seva afició a la pintura en una professió socialment reconeguda».¹ Un dels aspectes que ens permeten definir Rusiñol com a artista modern és la creació de la seva pròpia imatge. Durant anys s'havia anat edificant la imatge a través de la seva obra plàstica i literària, totes dues al servei d'una obra que les sobrevolava: Rusiñol mateix. D'altra banda, un dels discursos més significats de Rusiñol està relacionat amb el paper de l'artista en la societat. Segons Valentí Fiol, «per a Santiago Rusiñol, aquest tema de la inserció de l'artista en la societat fou, des de bon començament, central en la seva vida i en la seva obra».² Rusiñol despleguà aquest discurs a partir de diverses obres literàries, d'entre les quals *Els caminants de la terra* i *L'alegria que passa*, profundes reflexions sobre l'artista a partir de paràmetres simbòlics. Amb totes les matisacions que es vulguin, quelcom similar succeí amb Picasso qui, en diversos moments de la seva vida, s'interrogà sobre la inserció social de l'artista, sobretot durant el període rosa —i, en menor mesura, durant el blau— quan aquesta pregunta esdevingué central i tota la iconografia que bastí hi estava al servei. De fet, existeixen considerables similituds conceptuals entre l'obra plàstica de Picasso i la literària de

¹ Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàg. 5.

² Eduard Valentí Fiol, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Esplugues de Llobregat, Ariel, 1973, pàg. 302.

Rusiñol en la mesura que totes dues utilitzaren, en alguna ocasió, els mateixos paràmetres simbòlics al voltant de la figura de l'artista.³ [...]

Picasso començà a interessar-se per Rusiñol aproximadament quan abandonà la formació acadèmica, és a dir, quan el seu esquema mental ja no era el d'un alumne sinó el d'un artista, bé que incipient. Aquell 1899 coincidiren el final del trànsit acadèmic amb els que podrien ser els primers retrats coneguts de Rusiñol. És en aquest context que l'interès per la figura de l'artista se li feia més pregon encara. La pregunta que cal formular-se a continuació seria: Quin era el patró vigent —i més proper a ell— en el moment en què Picasso reflexionava sobre la seva posició com a artista, un cop inicià la carrera en sentit estricte? Més enllà de l'interès que podien suscitar a Picasso les propostes artístiques de Santiago Rusiñol, sense cap mena de dubte ell representava com cap altre aquest patró. La resposta ens la proveeix la mateixa retratologia picassiana, una eina de primer ordre per mostrar l'interès de Picasso pel personatge.

Prenguem com a exemple dos artistes de l'entorn de Rusiñol i que probablement estaven —parlem només des de l'òptica tècnica— més dotats que ell: Ramon Casas, pertanyent a la mateixa generació, i Isidre Nonell, de la generació més jove. Tot i que Picasso s'interessà per les respectives obres, no podem dir el mateix pel que fa a les seves figures: a penes féu retrats de Casas i Nonell; se'n coneixen poquíssims i no suporten cap comparativa amb els retrats de Rusiñol. Tot plegat denota un interès menor per Casas, però és eloqüent que com a mínim en tres retrats apareguin plegats. És evident que en aquells moments, a Picasso, la figura de Rusiñol li era molt més útil perquè li subministrava una informació que Casas o Nonell —per esmentar un parell de casos— no li aportaven de la mateixa manera: l'embolcall, la imatge de l'artista.

Amb motiu de l'exposició «Barcelona 1900» al Van Gogh Museum d'Amsterdam, Teresa-M. Sala i Juan Carlos Bejarano van dedicar un interessant article a la imatge del creador: «Tots dos [Rusiñol i Casas] resumeixen perfectament la situació característica de l'artista en el context català. Pretenen renovar les estructures de l'art de la seva terra mirant cap a l'exterior (europeu, més que espanyol), combinant sempre que poden la tradició local amb la forana, per aconseguir alguna cosa diferent i

³ Pel que fa a l'anàlisi d'aquestes similituds conceptuals entre els períodes blau i rosa de Picasso i l'obra de Rusiñol, vegeu E. Vallès, *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008, pàg. 28-33.

personal [...] No obstant això, la nova figura de l'artista individualista, que intenta trobar el seu propi estil [...] aleshores comença a pujar, d'acord amb el que estava ocorrent en altres punts d'Europa.»⁴ Més endavant afirmen que «van ser molts els artistes que construïren el seu propi jo, potser per por de perdre's entre la massa, entre la vulgaritat de l'anonimat».⁵ I posteriorment, citen com a cas paradigmàtic el de Santiago Rusiñol. Aquesta voluntat d'afirmació per part de Casas i Rusiñol es fa d'allò més evident en els retrats que es feren mútuament. Tots dos tenien molt interioritzada la posició que ocupaven en el món artístic i fins i tot van fer un quadre a dues mans en què l'un retratava l'altre i viceversa, *Retratant-se*.⁶ Dos dels retrats mutus més significatius que es feren els dos artistes —i que es van regalar l'un a l'altre— amagaven també aquesta voluntat de bastir-se la imatge plegats. [...]

El seguiment eventual que Picasso féu de l'obra de Rusiñol i Casas no fou el que més li interessà d'ells. Allò que realment l'obsedí fou la capacitat que tenien de projectar la seva imatge sobre l'entorn. Quan Picasso seguí la línia retratística de Casas amb motiu de la seva primera exposició als Quatre Gats, en realitat va ser un fet puntual perquè tècnicament ja tenia la preparació suficient per igualar-lo; el que encara no tenia era el seu estatus, allò que realment cercava. És per això que Picasso emprengué el projecte d'*Arte Joven* a Madrid, perquè pretenia tenir una revista pròpia i ser-ne l'il·lustrador en cap, talment com Casas a *Pèl & Ploma*. Quelcom semblant podríem afirmar en el cas de Rusiñol. Aquest, sense ser l'artista més dotat del seu temps, ni com a pintor ni com a literat, comptava amb quelcom més important per a Picasso. En aquest sentit, Cristina Mendoza i Mercè Doñate han afirmat que a Picasso «de Rusiñol sens dubte li va atraure el seu paper de líder».⁷ Més enllà de totes les influències i confluències que estem referint en aquest treball, Rusiñol encarnava el model que, a la seva manera i salvant les distàncies, acabaria desenvolupant Picasso en el futur. Picasso esdevindrà un artista de referència indiscutible en l'àmbit mundial que, de forma recurrent, ajudarà d'altres artistes i, sobretot, que convertirà els seus estudis i domicilis en llocs de visita obligada per a artistes, crítics, etc. Tot plegat i a una altra escala, aquest era el paper que Rusiñol jugava com cap altre a la Barcelona

⁴ Juan Carlos Bejarano, Teresa-M, Sala, «La imatge dels creadors», *Barcelona 1900* [cat. expo.]. Amsterdam, Van Gogh Museum/Mercatorfonds/Lunwerg, 2007, pàg. 120-121.

⁵ *Ibidem*, pàg. 121.

⁶ Rusiñol conservà aquest oli tota la vida i actualment es troba al Cau Ferrat de Sitges.

⁷ Mercè Doñate, Cristina Mendoza, «Rusiñol, pintor», *Santiago Rusiñol. 1861.1931* [cat. expo.]. Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Fundación Cultural Mapfre, 1997, pàg. 29.

que Picasso conegué durant la seva joventut: era el referent d'artista indiscutible, ajudava sovint a molts d'altres artistes i, encara en vida, havia construït el seu propi temple, el Cau Ferrat, on amuntegava obres seves i d'altres artistes i on rebia visites de les personalitats més importants del seu temps. Aquesta imatge d'artista encara li era desconeguda a Picasso quan arribà a Barcelona amb només tretze anys. Es tractava d'un patró nou, que li interessaria i que analitzaria a fons a partir d'una vintena de retrats; un patró que reproduiria durant la seva maduresa amb unes confluències tan significatives com les referides. [...]

Es detecta un esglaonament des dels primers retrats del 1899 —on Picasso encara sembla estudiar Rusiñol— fins als del període 1900-1901. Els primers retrats presentaven dues constants que ja no trobarem en els de la segona sèrie; en primer lloc, una clara voluntat d'anàlisi psicològica de Rusiñol, per tal com Picasso el presenta sovint amb els ulls closos en dues postures que esdevindran icòniques: els retrats frontals del rostre i els retrats dempeus amb les mans a l'esquena. Eren retrats greus, seriosos, i tenien un cert component d'homenatge que defineix la segona de les constants esmentades més amunt. El punt àlgid va coincidir amb l'estada de Picasso a Madrid l'any 1901, on es parlava de Rusiñol com a un dels artistes més respectats, circumstància que segurament va fer augmentar l'interès de Picasso. Al nostre entendre, l'any 1901 va ser decisiu en el canvi d'actitud de Picasso envers Rusiñol i això es veurà reflectit en la continuació de la retratística que referirem més endavant. Durant aquell any Picasso gairebé no trepitjà Barcelona (el repartí entre Màlaga, Madrid, París i només unes setmanes a Barcelona). Què passà durant aquest període? A què responia aquest canvi? Malgrat que encara no s'havia instal·lat definitivament a França, Picasso ja havia començat a freqüentar un entorn que no tenia res a veure amb el de Barcelona tant pel que fa a referents artístics, marxants, crítics i amics com, sobretot, al fet que començava a viure alguns episodis de protagonisme a l'única ciutat que aleshores el podia consagrar a nivell universal, París. El punt d'inflexió, al nostre entendre, es va produir durant la segona estada de Picasso a París, entre juny del 1901 i gener del 1902, un moment clau perquè va ser un període llarg, de mig any, aproximadament el doble de la primera estada, que s'esdevingué a finals del 1900. Durant aquest lapse de temps, Picasso presentà la seva primera exposició a França amb el marxant Vollard i s'ocuparen d'ell diversos crítics importants: Gustave Coquiou fou l'encarregat d'escriure la presentació del catàleg d'aquella exposició i Félicien Fagus en va escriure una crítica d'allò més favorable. Circumstàncies de caire diferent —encapçalades per l'absència continuada i

suficient de vendes i per la ruptura amb el seu marxant Pere Mañach— van fer que Picasso retornés novament a Barcelona. A partir de gener del 1902, de nou a Barcelona, inicià una nova sèrie de retrats de Rusiñol, gairebé tots amb una visió diametralment diferent. [...]

A partir del 1902 els retrats ja presentaven una altra intencionalitat, bé que encara avui no és possible establir-ne l'ordre d'execució exacte, atès que es tracta d'obra no datada i d'època molt primerenca. L'objectiu de Picasso ja no era tant mostrar la figura de artista en sentit estricte, com ho havia fet amb anterioritat, sinó circumstàncies o moments de la vida de Rusiñol. Aquest conjunt de retrats presenta una certa evolució, molt subtil si es vol, però fàcilment distingible. D'aquell moment ens han arribat un parell de retrats que encara no mostren una nova visió, però sabem amb tota seguretat que foren executats durant el període 1902-1903. [...] En tota la resta de retrats d'aquest moment, Rusiñol hi apareix en actituds d'allò més diverses, per exemple prenent un aperitiu amb Miquel Utrillo o bé disfressat juntament amb Ramon Casas. Aquests ja són dibuixos més aviat desenfadats i presenten un to de teatralitat que no tenien els anteriors. És evident que aquell Rusiñol homenatjat ha mutat a la ment de Picasso en un personatge susceptible de ser caricaturat. Possiblement aquests retrats són els menys punyents, però ja mostren una clara evolució respecte a la primera sèrie: a poc a poc va desapareixent la veneració i el respecte.

Un altre dibuix fa un pas endavant en el grau de crítica i Picasso retrata Rusiñol com un artista obsedit pels honors. Per Barcelona corria el rumor que Rusiñol podia obtenir el grau de *sociétaire* que atorgava la Société national des beaux-arts francesa, tal com ho havia esbombat el mateix Rusiñol en alguns àmbits. Finalment no el rebé i, per contra, sí que l'obtingué Ramon Casas. Picasso, en assabentar-se de la notícia i fent-se ressò de les maledicències que devien córrer pels ambients artístics, retratà Rusiñol somiant l'obtenció d'aquell honor que no havia rebut i que, de fet, no rebria fins a l'any 1908. Picasso intitulà malèvolament l'escena amb la llegenda «Lo que Rusiñol se pensaba», bé que anotant per error el grau d'*associé* —que Rusiñol ja havia obtingut el 1892— en lloc del grau superior al qual aspirava, el de *sociétaire*. [...] Finalment, trobem el dibuix més dur, el més contundent, «*La Gloria-Crítico/a*» (*Santiago Rusiñol sodomitzat*). Rusiñol hi apareix sodomitzat per un crític mentre s'aferra amb la mà a una musa que representa la Glòria i que sosté una bossa de diners. Ens equivocariem de ple si interpretéssim aquesta requisitòria exclusivament com el resultat d'una opinió personal de Picasso. Aquest discurs era fruit, sobretot, d'un relleu generacional en la

mesura que Rusiñol, com qualsevol figura artística —i Rusiñol ho era— rebé crítiques i sobretot, naturalment, de les generacions joves. [...]

Un amic de Picasso —o, si més no, un conegut ja que li féu almenys dos retrats—, el pintor i després escriptor Juli Vallmitjana, plantejà a Rusiñol una crítica en uns termes molt semblants que ens servirà per contextualitzar el dibuix de Picasso. En el seu primer llibre, *Coses vistes y coses imaginades. Recull d'impressions*, Vallmitjana dedicà un encriptat i ferotge atac a Rusiñol, un atac que reproduïa a grans trets el missatge del dibuixet de Picasso. Seguint amb el component generacional de la crítica, el conte de Vallmitjana estava inspirat en «La fi d'Isidre Nonell» d'Eugeni d'Ors, text que la historiografia de l'art reconeix com un punt d'inflexió de primer ordre pel que fa al canvi d'orientació del moviment modernista: «Eugeni d'Ors, amb la seva extraordinària sensibilitat, va copsar el gran revulsiu que representava la pintura de Nonell davant del decorativisme i del decadentisme modernista».⁸ El conte de d'Ors fou publicat per la revista *Pèl & Ploma* el gener del 1902, és a dir, coincidint amb el moment en què es va produir aquest canvi de Picasso envers la figura de Rusiñol. Aquell número de *Pèl & Ploma* aparegué amb motiu de exposició d'Isidre Nonell a la Sala Parés, una mostra a contrapèl d'allò que es feia a Barcelona i on prenia com a models persones de raça gitana i que, al nostre entendre i al de molts altres experts, influí en la producció blava picassiana. Malgrat que el conte de Vallmitjana fou publicat el 1906, pertany cronològicament als anys anteriors, quan Picasso residia a Barcelona i quan Vallmitjana tractava de fer carrera com a pintor i no hi reeixia. En aquest primer contacte amb el món de les lletres, Vallmitjana decidí passar comptes amb Rusiñol, representant d'una jerarquia artística que coneixia perfectament i a qui, indirectament, feia culpable de la seva dissort com a pintor. Si en el seu conte d'Ors situa com a protagonista el pintor Isidre Nonell, Vallmitjana el canvia per Rusiñol i s'hi refereix amb l'apel·latiu del «Xistós», a qui identificaria l'any següent en un altre text a la novel·la *De la ciutat vella*: «Al senyor Pardal [Rusiñol], que de tant graciós com es am l'escriure y am son modo d'esser, fins li diuen El Xistós. Es riquíssim». A «La mort del Xistós» Vallmitjana carregà contra una nova orientació de l'art que no compartia i que al seu entendre simbolitzava el Xistós-Rusiñol. En el relat es pot entrellucar una clara referència autobiogràfica: «Tots els artistes emigraven, cercant el caliu de sos bells ideals [segurament referint-se al seu allunyament de la pintura]. Els que restaven,

⁸ Mireia Freixa, Juan Miguel Muñoz Corbalán, *Les fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2005, pàg. 247.

embrutits i amanerats, esplotaven l'aparenta afició dels ignorants, venent-los a gran preu totes les imperfeccions artístiques de l'època més decadent i rutinària, establint un mercat purament comercial, com si es tractés d'un producte qualsevol, dels pocs que produïen les esquifides industrietes». En un moment determinat del conte, Vallmitjana retreu a Rusiñol «afany de diners i glòria»,⁹ exactament el mateix que li havia retret tres anys abans Picasso amb el seu dibuix. [...] Al nostre entendre, aquests dibuixets satírics on Picasso aplegava Rusiñol amb Casas i Utrillo reflectien, de ben segur, un cert cansament de Picasso respecte al món cultural protagonitzat per aquestes personalitats. Cap dels tres personatges és objecte d'admiració, com en els primers retrats que els féu; ara són retratats en parelles —només en un dibuix els trobem tots tres junts— i fins i tot el suport, la majoria targes comercials de cartó, presenta una modèstia inèdita fins aleshores. És a dir, la retratologia de Rusiñol esdevé el paradigma perfecte per explicar l'actitud de Picasso envers el món artístic barceloní, entenent així l'existència d'una doble cruïlla: respecte a la situació artística general però també respecte al seu representant més emblemàtic. A més, no hem d'oblidar en cap moment que Rusiñol era vint anys més gran que Picasso, i la sortida de la cruïlla en la que havien coincidit feia augmentar cada cop més la distància entre tots dos. [...]

Efectivament, aquesta distància s'eixamplà i això ho detectem perfectament amb el cubisme. Rusiñol, com d'altres artistes, crítics i col·leccionistes de l'entorn barceloní de Picasso, no entenia aquest viratge tan radical de la seva producció artística. [...] Malgrat la crítica al cubisme, Rusiñol no s'està de lloar Picasso: «N'hi ha d'altres que'ns asseguren que l'amo del cubo, a Ceret, va ésser en Picasso, l'inquiet Picasso, també nostre i també genial, a més de simpàtic i gran artista.»¹⁰ Aquesta actitud de respecte, la va mantenir Rusiñol durant tota la seva vida, això sí, diferenciant clarament entre capacitat i orientació artística de Picasso. En definitiva, que Rusiñol hagués deixat de pertànyer feia molts anys a l'avantguarda no implicava que no reconegués els artistes de qualitat. De fet, quan anys més tard se li preguntava per altres artistes, ell sempre incloïa el nom de Picasso: «Ahora se pinta en broma. Pero

⁹ Vallmitjana s'amagà rere l'*alter ego* Fermí Peralta, el protagonista de la novel·la. Segurament desencisat pel seu fracàs com a pintor, decideix revenjar-se de les patums artístiques de l'època, de manera que a l'obra apareixeran d'altres personatges que també tractà Picasso. No serà només Rusiñol el blanc de les seves crítiques (Senyor Pardal o el Xistós), sinó també d'altres personatges com Miquel Utrillo (D. Cirilo), Ramon Casas (Noy de la Casa Rica) o Joan Baptista Parés (D. Baptista), propietari de la Sala Parés.

¹⁰ *Ibidem*.

todo lo que sea broma no està mal. Picasso pinta en broma y, además, es un gran pintor.»¹¹

Malgrat el que pot fer pensar l'esmentada tanda final de retrats, la migrada relació personal entre Picasso i Rusiñol fou sempre correcta i fins i tot d'una certa camaraderia. Picasso comentà a Palau i Fabre que la seva relació amb Rusiñol era «prou intensa perquè, cada vegada que es retrobaven, s'aturessin a xerrar una estona».¹² L'any 1917 ens va deixar diversos testimonis d'aquesta vinculació, no debades fou un any clau pel que fa a la relació entre Picasso i Barcelona. El mes de gener, tal com ja hem referit, Rusiñol féu publicar a *L'Esquella de la Torratxa* quatre dibuixos de Picasso de la seva col·lecció particular. L'article aparegué el mes de gener, quan Picasso passava a Barcelona uns dies amb motiu de la primera de les dues estades que faria aquell any a la ciutat. Sabem també que tots dos es retrobaren casualment pels carrers de Madrid durant l'estada que hi feren els Ballets Russos aquell mateix any.¹³ En el seu moment ja hem explicat com Rusiñol fou un dels pocs espectadors que aplaudí amb força la presentació del ballet *Parade* durant l'estrena a Barcelona. [...]

Malgrat que el gruix de l'interès de Picasso per Rusiñol es circumscriu al tombant del segle XIX al XX, sabem que revifà en moments puntuals. L'any 1933, un parell d'anys després de la mort de Rusiñol, Picasso féu una breu estada a Barcelona, de prop d'una setmana. Curiosament, d'aquesta setmana en dedicà un dia sencer a visitar Sitges i, al nostre entendre, això només tenia una explicació: Picasso tenia curiositat per tornar a visitar el Cau Ferrat, el museu personal del seu amic Rusiñol. Hem arribat a aquesta conclusió perquè la visita es produí només quatre mesos després de la inauguració del Cau Ferrat com a museu públic, després de la donació del Cau Ferrat i del seu fons artístic a la ciutat de Sitges per part de Rusiñol. Aquest fou un fet destacat del món artístic i de ben segur despertà la curiositat de Picasso, no debades estava molt al corrent de tot el que s'esdevenia a Catalunya. La visita tingué lloc el 22 d'agost del 1933 i, segons versió de Joan Ainaud de Lasarte, Picasso «va mostrar i comentar personalment les col·leccions a la seva muller, al seu fill Pablo, i als seus nebots

¹¹ Juan M. Mata, «El día de... Don Santiago Rusiñol», *ABC*, 5 d'octubre del 1930.

¹² Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2006, pàg. 110 (2a ed.).

¹³ *Ibidem*.

Vilató-Ruiz». ¹⁴ La premsa de l'època també va referir aquesta visita: «Ahir a la tarda [Picasso] estigué a Sitges, d'on tornà encisat.» ¹⁵ Evidentment, Picasso podia «mostrar i comentar» les obres del Cau Ferrat amb total coneixement de causa perquè conegué personalment Santiago Rusiñol, així com bona part dels artistes representats en aquell espai. Aquell museu, potser com cap altre, li evocava la seva joventut, perquè el Cau Ferrat té la virtut d'encapsular el temps, de retornar-nos a un passat que, a més, era un passat viscut per Picasso. Si en expressió de Gijs van Hensbergen el Cau Ferrat era «l'últim i el primer *Zeitgeist*», ¹⁶ és evident que aquesta condició d'espai que vol recollir l'esperit d'un temps tenia l'atractiu i la força suficient per atreure novament Picasso. Van Hensbergen destaca la transversalitat dels interessos col·leccionistes de Rusiñol reflectits en el Cau Ferrat i ho planteja en uns termes molt propers al concepte de cruïlla que estem referint, atès que Rusiñol «és el típic cas de l'artista que prenem com a model perfecte per expressar el concepte de *Zeitgeist*, però que acaba sent bandejat pel mateix concepte que ell il·lustra tan bé». ¹⁷

¹⁴ Joan Ainaud de Lasarte, «El món artístic no convencional», *Picasso i Barcelona. 1881-1981* [cat. expo.]. Barcelona, Ajuntament de Barcelona/Ministerio de Cultura, 1981, pàg. 148.

¹⁵ Anònim, «Picasso a Barcelona», *La Publicidad*, 23 d'agost del 1933, portada.

¹⁶ Gijs van Hensbergen, «El Cau Ferrat, el último y el primer *Zeitgeist*», *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. [Actes del simposi *Santiago Rusiñol, arquetipo del artista moderno*, Sitges, 26-28 de gener del 2007]. Madrid, Sociedad de Conmemoraciones Culturales, 2009, pàg. 296.

¹⁷ *Ibidem*, pàg. 298.

SANTIAGO RUSIÑOL

«En Joaquim Montero», a *El Teatre Català*, núm. 84, 4 d'octubre de 1913, pàg. 693

Als que, per la nostra sort o nostra dissort comencem a tenir uns quants anys de sobres, l'arribada d'en Montero ha vingut a ser un ressorgiment, un estiu de sant Martí que ens ha tornat aquella alegria que ja començava a escassejar-nos, aquella alegria que arrenca els cabells blancs de les persones, aquell pa blanc de l'esperit que tant ens manca en els temps que corren.

Degut, tal volta, a les vagues, a les bombes, a l'egoisme dels rics i la inquietud dels pobres, a que avui no hi ha tantes xinxes, però que hi han més puces i més teranyines, el cas és que el nostre Teatre, que com a teatre ha de dir les palpitations del poble, se'ns havia tornat tan trist que, per anar a veure un dels nostres drames, s'hi havia d'anar amb roba de dol, despedir-se de la família i deixar les coses arreglades.

El *Ki-ki-ri-ki* d'en Montero ha sigut el cant d'un gall que ens ha vingut a deixondir de l'ensopiment que portàvem. Ha semblat que ens arribava *un barco cargado de...* joia, que feia més sol al teatre, que es despintaven les arrugues, que s'eixugaven les llàgrimes, i que dèiem tots plegats: «Qui tingui mals de cap, que els deixi, que aquí hem vingut a expansionar-nos, i el que estigui trist, que no entri, que no volem que ens amarguin lo poc que dura la vida.»

Per a lograr això, com és natural, l'actor que ho logri ha d'ésser com un pare espiritual d'un talent extraordinari. I en Montero, encara que jove, n'és un, de pare espiritual. Ell sap ballar tots els balls que el maligne esperit ha inventat, per a emportar-se'n les parelles, però per a emportar-se-les a gust; ell sap cantar les cançons amb aquella *bonhomie*, barrejada de malícia, que són com píldores daurades, que ens curen del mal humor amb remeis que són de bon prendre; ell té la gràcia encaixonada, i l'aboca allí a l'escena perquè en gaudeixi tothom; ell té el Do, el té... en un sol mot; ell té que és un gran artista, i tot lo demés són paraules.

I en Montero ho és, un gran artista, d'un modo genial, fantàstic, no valent-se de frases brutes per a excitar la bèstia humana, no malversant els efectes, no anant a caçar les rialles amb cercapous d'innoblesia, ni estirant els cordills del riure amb unglades, sinó amb pessigolles, no fent que el públic es rigui d'ell, sinó que el poble rigui amb ell; i tot

això amb una dicció clara, correcta i ben educada, i tot això sense fer ganyotes, sinó fent lo que fa el gran còmic: encomanant l'alegria que li rebot de la seva ànima.

Benvingut sia, doncs, en Montero en aquests jorns de tristor del nostre Teatre Català. Aixís com tantes voltes acostuma succeir que de rialles en vinguin ploralles, bo serà que alguna vegada de ploralles en vinguin rialles, que tot rient rient es fan coses que ben sovint no es poden fer en *sèrio*.

XARAU (PSEUDÒNIM DE SANTIAGO RUSIÑOL)

«Glosari. Seguim sense teatre», a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1.794, 16 de maig de 1913, pàg. 342-343

Continuarem, en la nostra mai prou ponderada Barcelona, sense tenir-hi un sol teatre on se representi en català.

Sembla que aquell renaixement de què hem parlat tant a totes hores, de què ens hem alabat tant als ulls dels forasters, s'ha estroncat potser per sempre més, i que d'aquells temps del nostre teatre no se'n canta gall ni gallina.

Perquè lo greu que està passant en la nostra artística Barcelona no és pas que no tinguem teatre (això podria ésser eventual), sinó que ningú el troba a faltar, que ningú en parla, que és com si no hi fos i com si no hi hagués sigut mai.

Mai, ni per atzar, en un cafè, en un ateneu, en una penya, trobem algú que ens digui: «Quina llàstima! Tan bé que anava, el nostre teatre! Tant que ens alabàvem, de tenir-lo! Tant que ens lluïem no anant-hi, però fent-hi anar els forasters! Quina llàstima que s'hagi mort!» Mai ni un sol mot, com un difunt que ja se li han fet els funerals i sols ha deixat als parents deutes i records gloriosos.

Figureu-vos, per un moment, que s'hagués de tancar per «dèficit» aquesta fàbrica de casaments que en diuen teatre del Liceu, el crit que hi hauria en les famílies i en els cercles, i a tot arreu. Seria la setmana tràgica de l'art líric barceloní: hi haurien mítings casolans, llàgrimes de noies casadores, mares de família cridant en totes les reunions, junta permanent en el Liceu; una desfeta de gent demanant que no deixessin morir la música, que és lo que amanseix les feres —i, al dir feres, voldrien dir *nòvios*. Es veuria clarament que Barcelona el necessita... Però el teatre català... pobret! Com que sols servia per anar-hi a veure comèdies, com que els entreactes eren curts, com que no

es feien a les fosques, com en els cines, per a poder-s'hi expansionar les parelles enamorades, ningú s'adona de que hagi mort.

El teatre català era un lloc d'ensopiment que anava bé pels nostres pares, que tenien la sang d'orxata.

No. Avui ho hem vist clarament. El teatre català, a Catalunya, era un foc artificial que no es necessitava per a res. Un divertiment casolà per a quatre bacallaners. Un esbarjo d'uns quants poetes que no devien tenir gaire feina i, sobretot, un número de lluïment en les nostres festes majors, per a poder-s'hi dur un foraster i dir-li que a la nostra terra, a més d'ésser *laboriosos*, també teníem teatre.

Però això ha passat. El patriotisme de què ens hem alabat tantes voltes ha servit per a fer triomfar els de la dreta i els de l'esquerra, segons d'on cau la balança; ha servit per a fer *cultura*, també, de dreta o d'esquerra, segons la *paga* on se decanta; ha servit per a dur a les Corts un pomell de diputats, avinguts com un sol home; ha servit per a *manifestar*, per a votar, per a fer-se votar, per a fer mítings, reunions, posar pisos, segells, banderes, penons, senyeres i senyeretes; ha servit per a tot l'*aparato* de la patrioteria; però no ha servit per a poder trobar cinc-cents ciutadans avinguts perquè anessin a veure comèdies.

Podem dir, doncs, que no tenim teatre perquè no en necessitem, i quan no es necessita una cosa, no se'n té, i si se'n té, no se n'ha de tenir; però també podem dir que fem mal fet d'alabar-nos d'una cultura que no tenim ni ganes de tenir.

Valdria més que diguéssim: «El nostre moviment patriòtic serveix per a fer diputats, i tot lo demés són històries.»

XARAU (PSEUDÒNIM DE SANTIAGO RUSIÑOL)

«Glosari», a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1.543, 24 de juliol de 1908, pàg. 485-486

El glosador ha sentit dir moltes vegades, i fins s'ho havia arribat a creure, que una de les primeres virtuts que ha de tenir l'art és ser sincer. Al glosador li agradaria molt que els que entenen del ram de l'estètica li diguessin què vol dir aquest entrellaç d'art i de sincer, perquè, a parlar amb *sinceritat*, són dues coses tan diferents que sempre que les posin de costat tenen d'anar a bofetades. Amb perdó sia dit dels que no ho creguin,

del modo que es duen les paraules, art vol dir sapiguer fer una cosa, i sinceritat no saber-la fer; art vol dir tenir *malícia*, i sinceritat vol dir innocència; art vol dir saber lo que es fa, i sinceritat, ni sospitar-ho. Per a ser bon metge s'ha de tenir art; per a ser sincer sols s'ha de ser malalt; per massa artista s'arriba a traçut; per massa sincer a manso. Els pintors primitius, que sempre retreuen els advocats de lo sincer, no podien ser menos sincers. Hi feien tot lo que hi sabien, i amb tanta insinceritat com podien, i amb tot l'art de què eren capaços. El gran Jacinto Verdaguer, en lloc de deixar els manuscrits amb aquella sinceritat que tenen les coses imperfectes, retocava, polia i brodava, fins que les seves poesies, de sinceres que havien nascut, s'anaven tornant obres mestres. Shakespeare, a força de ser geni, no tenia res de sincer (si algú l'en hagués tractat li hauria tirat l'*Hamlet* per la cara); en Molière tampoc en patia, i qui diu d'en Molière i de Shakespeare, es podria dir dels poetes clàssics i acabariem per dir que tots els que han fet alguna cosa han deixat la sinceritat embolicada amb els bolquers i s'han posat el trajo d'home. Quan el glosador sent dir que un escriptor o un artista és sincer, li ve a fer el mateix efecte que quan a una dona li diuen simpàtica; senyal que no li poden dir altra cosa. Ser sincer vol dir dues coses: o curt de mans o llarg de dits. O que no té força per dir lo que vol, o que en té massa i dona la volta; és a dir, que fingeix un candor que està emmetzinat de malícia.

Si en lloc de sincer diguéssim honrat, llavors sí que crec que ens entendríem. L'artista és sincer quan és honrat, i s'és honrat no fent-se el sincer, ni l'innocent, ni el manso, ni el baldat, ni el trist, ni l'alegre, ni el sèrio, ni el, romàntic, ni el clàssic, sinó parlant tan bé com sàpiga, amb l'estat d'ànima que es trobi, brodant amb tot l'art possible lo que li dicti l'esperit, estilitzant les rialles i essenciant les ploralles, fent pa que sigui de farina, però que faci goig a la vista, no fer d'aquell vi que és de raïms, però que no hi ha modo de beure'!

Els homes sincers són com els infants: tenen moltes gràcies per als de casa, però els de fora no les hi troben!



L'obra

MARGARIDA CASACUBERTA

«Els Jocs Florals de Canprosa, de Santiago Rusiñol: una recepció polèmica en uns temps socialment i políticament convulsos», pròleg a l'edició d'*Els Jocs Florals de Canprosa*, Arola Editors / TNC, 2018.

Poetes contra versaires

La nit del dimarts 29 d'abril de 1902 es va estrenar al teatre Romea de Barcelona una comèdia en un acte original de Santiago Rusiñol que havia tornat a posar a l'expectativa, des de la seva mateixa aparició en cartell i gràcies als rumors que venien de Mallorca, on Rusiñol la va escriure i la va oferir com a primícia a la tertúlia del poeta Joan Alcover, els diferents sectors culturals catalans del moment. Amb *Els Jocs Florals de Canprosa*, Rusiñol aportava el seu peculiar gra de sorra a la polèmica entorn de la institució jocfloralesca i abordava de ple un dels temes més disputats en els ambients literaris del tombant de segle. La ja indiscutible popularitat de l'autor i el fet d'utilitzar les taules escèniques com a plataforma d'una excel·lent paròdia sobre el funcionament dels nombrosos certàmens literaris que se celebraven arreu de la geografia catalana, per força havien de provocar una reacció, malgrat que divergent, unànime. Comentaris, rèpliques i contrarèpliques van ocupar les pàgines de bona part de la premsa barcelonina i comarcal en uns moments en què la festa de les lletres catalanes experimentava una nova fase d'expansió directament relacionada amb la transformació del catalanisme en una alternativa política real. De la mateixa manera que els nombrosos certàmens locals i de barri creats entre la dècada dels vuitanta i la dels noranta del segle XIX havien esdevingut importants plataformes propagandístiques de la doctrina regionalista, el tombant de segle i els primers anys del segle XX van presenciar també la instrumentalització política dels Jocs Florals. Així, la tradicional institució i els grups ideològics que se'n servien van ser objecte d'un clar procés d'identificació, amb la qual cosa qualsevol atac als Jocs podia ser instantàniament interpretat com un atac al catalanisme. D'altra banda, durant aquests anys s'insistia en la necessitat d'introduir algunes importants reformes en els Jocs Florals i certàmens literaris. A diferència de la posició adoptada pel primer modernisme, sobretot pels sectors més radicals, que tenia en els Jocs una de les seves principals bèsties negres, es tendia majoritàriament a defensar, abans que l'expedició definitiva del certificat de defunció de la festa, la seva modernització. La «dissolució» del modernisme en el catalanisme, que es va fer sobretot palesa arran de la crisi finisecular, es traduïa, entre moltes altres coses, en un equilibri de les diferents actituds que adoptaven modernistes i catalanistes davant dels Jocs Florals. Si els

primers reconeixien la significació emblemàtica de la institució en el procés de «regeneració» de la llengua i de la literatura autòctones i, sobretot, el procés de «renacionalització» de Catalunya, els sectors més afins al catalanisme conservador havien acabat assimilant els nous corrents estètics que el modernisme havia adaptat a la literatura catalana. La conseqüència més immediata d'aquesta fusió va ser la generalització de la campanya a favor de la renovació del funcionament intern de la festa per tal de transformar una institució considerada anacrònica i fossilitzada en una plataforma propagandística que encaixés com una peça més en l'engranatge del camp literari català, sense perdre, això no obstant, el contingut polític.

Cal situar la creació, estrena i posterior recepció d'*Els Jocs Florals de Canprosa* en aquestes coordenades històriques i culturals. La comèdia constitueix una síntesi perfecta de les idees i de la posició que, davant de la institució jocfloralesca, havia defensat des de sempre i amb una total coherència Santiago Rusiñol. Una posició mig burleta mig respectuosa, però fonamentalment crítica, que resulta de la confluència, en la personalitat artística i literària de l'autor, de diferents tradicions culturals que es manifesten amb més o menys intensitat segons el tipus de projecte que es troba en cada cas darrere de l'activitat pública de l'artista. Això no vol dir que Rusiñol es deixés portar cap a una banda o cap a l'altra de forma indiscriminada, però tampoc no es pot negar la capacitat de Rusiñol d'atorgar una dimensió programàtica a la seva obra i adaptar-la a necessitats concretes; una capacitat que l'havia convertit, durant els anys del final de segle, en la figura emblemàtica del modernisme.

La total assumpció d'aquesta imatge per part de l'artista va relegar durant uns quants anys a un terme secundari el llast que havia deixat en la seva personalitat la tradició costumista, humorística, xarona i típicament barcelonina de la qual provenia per entorn familiar i formació cultural. Per això, durant l'època de màxima eufòria del modernisme com a moviment, era l'intel·lectual modernista, el regenerador de la societat a través de la modernització cultural, qui adoptava una posició clarament reformista en relació amb els Jocs Florals i intentava integrar-los —ho havia intentat en diverses ocasions des de dins i des de fora de la institució— en el projecte ideològic i cultural modernista. Ara bé, l'any 1902, quan el modernisme havia quedat en part assimilat al catalanisme, quan alguns dels seus principals valedors, com Raimon Casellas, havien accedit a convertir-se en intel·lectuals orgànics de la Lliga Regionalista i la imatge de Rusiñol començava a ser qüestionada fins i tot pels mateixos que havien contribuït a crear-la, qui va parodiar els certàmens literaris ja va

ser el dramaturg que estrenava al Romea, que s'havia fet popular per l'humor i el costumisme de les seves darreres obres i per la polseguera que aixecaven algunes de les seves produccions més polèmiques. L'artista que, malgrat haver trencat simbòlicament amb la societat i haver propugnat un art només per a iniciats en obres com *Oracions* (1897), *Fulls de la vida* (1898), *Els caminants de la Terra* (1898), *L'alegria que passa* (1898) o *El jardí abandonat* (1900), començava a descobrir en la popularitat un valor també digne de l'art, sobretot perquè, com acabava de demostrar Émile Zola amb el seu «J'accuse!», l'artista modern continuava tenint una funció dins la societat.

L'abast real de l'assimilació entre Jocs Florals i catalanisme que es va produir durant el tombant de segle queda reflectit en la recepció crítica d'*Els Jocs Florals de Canprosa* en els diferents ambients polítics i culturals del moment. La paròdia que va fer Rusiñol dels certàmens jocfloralescos va desconcertar l'opinió pública i va provocar tot un seguit d'adhesions vehements i de reprovacions abrandades a l'actitud de l'autor, que tothom va interpretar com a anticatalanista, encara que, en realitat, no quedava del tot clar. Perquè Santiago Rusiñol, amb *Els Jocs Florals de Canprosa*, es limitava a constatar que la via de la normalització i la modernització del fenomen literari a Catalunya no passava pels Jocs Florals, sinó per mecanismes propis d'un mercat modern. És la mateixa estructura de l'acció dramàtica, d'una simplicitat extraordinària, la que abona aquesta interpretació.

La comèdia, que es recrea en l'accentuació dels clixés més característics del funcionament dels certàmens literaris, organitza l'acció a l'entorn d'un triangle amorós que potencia, igualment com en la producció dramàtica anterior de Rusiñol, una lectura en clau simbòlica. El conflicte protagonitzat per Tonet, Maria i Ramon configura un triangle que incorpora un triangle paral·lel que situa la Poesia (amb majúscula) en el vèrtex principal (Maria) i, en els oponents, les dues concepcions del poeta en pugna tot al llarg de la comèdia: el poeta-versaire (Tonet) i el poeta-sacerdot (Ramon). Els Jocs Florals són el feu dels Tonets, dels versaires, de les «reines» de la festa postisses, de les Bases de Manresa desvirtuades i dels abrandats «companys de causa». Maria i Ramon, i, amb ells, la veritable Poesia, no hi tenen cabuda. A Ramon, «periodista i expoeta» pertanyen aquestes paraules, que clouen l'obra amb la ruptura del Poeta amb la societat representada per Canprosa:

Ramon: Maria, la flor natural que m'ha dat es mustiga amb aquest aire encongit.

Anem a fer-li prendre poesia.

Maria: A on!

Ramon: A fora. En plena Naturalesa. (*La pren del braç i fuig.*)

Rusiñol planteja, com a *L'alegria que passa*, la manca d'encaix entre l'artista i la societat materialista i prosaica. Aquesta vegada, però, a través de la salvaguarda de la imatge del poeta com a ser excepcional i de la concepció de la poesia com a bàlsam i consol enfront de la banalització del fet poètic, agreujada per la proliferació cada vegada més acusada de «versaires», tal com apunta el crític Emili Tintorer a la revista *Juventut* (8-V-1902). D'aquí que la idea de poesia proposada i defensada a *Els Jocs Florals de Canprosa* s'oposi frontalment a la poesia de certamen, malgrat que la introducció dels nous corrents estètics en els Jocs Florals —que a la comèdia són caricaturitzats a través del «pseudodecadentista» August Coca i Poncem i el «pseudovitalista» Joan Dolcet i Sucre— ja era un fet.

Els criteris emprats per Rusiñol en la definició de la veritable poesia es distingeixen per la vaguetat. No són criteris estrictament estètics. L'accent recau, sobretot, en la capacitat de commoure el públic, de crear entre aquest i l'autor lligams d'atracció i de simpatia, una comunió íntima, penetrant, emotiva. La poesia de certamen —poesia de motllo, desnaturalitzada, mancada d'emotivitat i destinada a un públic de cenacle— desapareix, per tant, de l'espai sagrat de la Poesia. Com adverteix Ramon, el personatge a través del qual Rusiñol vehicula el missatge de l'obra, «si ja és prou gran la poesia perquè hagueu de mantenir-la! Pobreta! Amb els vostres manteniments morirà corsecada». La Poesia posseeix un espai autònom, autosuficient, incompatible amb l'estretor de mires del típic versificador de certamen. Aquest, incapaç com els menestrals de l'«art cromo» de tractar amb dignitat la seva pròpia producció artística, acaba destruint la imatge sacralitzada del poeta i posa en dubte la seva missió dins la societat. Banalitzar aquesta imatge suposa fer un gran pas enrere en la reivindicació de l'estatus professional de l'artista i de l'escriptor, reivindicació que constitueix el principal cavall de batalla de l'actuació pública de Santiago Rusiñol i la clau de volta del seu pensament. Aquest pas, el recuperen amb escreix *Els Jocs Florals de Canprosa* amb la ridiculització de l'engranatge anacrònic que regula el mercat literari català. Ho demostra novament la ironia de Ramon:

El president: Calla, periodista incrèdul! Si molt convé et burles dels Jocs Florals i ets dels que tiren d'amagat.

Ramon: No soc vergonyant. Vaig desenganyar-me jove. Mireu si hi tiro i si hi crec, que us porto a vendre a la vostra fira de premis tres plomes d'oca, de plata, oca i plomes, i dues corones de llorer. (*Es treu les corones i les plomes.*) Les venc baratetes us les dono a pes de glòria.

El president: Això és un desdoro!

Riutort: Una burla!

Tallavent: Un afront!

El president: Us veneu els símbols florals?

Ramon: Els heu abaratit tant, els tals símbols, que ja no són símbols ni florals són floreros.

El llenguatge de l'antifloralisme

Que Santiago Rusiñol difongui aquest missatge a través de les taules escèniques i dels recursos paròdics, irònics i costumistes propis de la més genuïna tradició de la cultura popular barcelonina, és el principal catalitzador de la reacció general i polaritzada de la crítica davant de l'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa*. Rusiñol se situa en l'estela d'una tradició cultural estretament vinculada al republicanisme: el teatre de «sala i alcova» i les «gatades» típicament vuitcentistes que tenen com a màxims representants Pitarra, Conrad Roure o Albert Llanas. Aquests darrers van tenir en algun moment contactes directes amb Rusiñol. Llanas, per exemple, va arribar a convertir-se en el protagonista del complement humorístic que solia acompanyar qualsevol manifestació artística, literària i musical promoguda per Rusiñol. Josep Pla va destacar a *Santiago Rusiñol y su tiempo* (1942) la influència que l'artista havia rebut de «totes les bogeries» del grup de Valentí Almirall a través de la relació amb Llanas i la manera com aquesta influència s'havia concretat en la seva obra, particularment en *Els Jocs Florals de Canprosa*, l'últim residu, segons Pla, de la polèmica vuitcentista entre floralistes i humoristes. Malgrat que la comèdia queda ben lluny d'aquests plantejaments, no es pot negar que s'hi perceben clarament alguns dels tòpics i el to emprat pels sectors típicament antifloralistes, cosa que va comportar l'adhesió incondicional de la premsa republicana i, per l'altra banda, l'anatematització d'*Els Jocs Florals de Canprosa* per part de la premsa catalanista, fins aleshores plenament favorable a la figura i l'obra de Santiago Rusiñol.

Diaris com *La Renaixensa* i *La Veu de Catalunya*, revistes com *Joventut* i *Catalunya Artística*, butlletins com *Montserrat*, setmanaris satírics com *El Rector de Vallfogona* i *Cu-cut!*, periòdics d'abast local com *El Baluart de Sitges*, van adoptar una actitud

francament hostil davant la comèdia de Rusiñol. No pretenien qüestionar el valor literari de l'obra —amb tot, remarcava Josep Morató i Grau, «inferior al de la majoria de les produccions del mateix Rusiñol» (*La Veu de Catalunya*, 30-IV-1902)—, sinó retreure'n la finalitat última:

Aquesta vegada ha volgut fer aquest una obra francament satírica. Però ha escollit malament el tema, entretenint-se en satirisar l'actual moviment de reivindicació del nostre poble. Prenent peu d'uns Jocs Florals de vileta, ha fet escarni dels sentiments més sagrats de la pàtria, de les institucions més dignes de respecte, de les manifestacions més honorades i enaltidores.

Per això, tot seguint el curs de la representació, els que sentien simpatia per l'autor se mostraven fonament apenats de la seva caiguda, mentres que els indiferents a la personalitat d'en Rusiñol no sabien abstenir-se de mostrar la seva indignació fonda, ben fonda, que va esclatar al final, en un espetec de xiulets i xiuxius eixordadors.

En canvi, certs elements —els contraris a les idees sanes, els enemics de la gent de bé, els que no poden arribar a capir els nostres sentiments patriòtics que impulsen el moviment reivindicador de Catalunya— feien tants esforços com podien per aixecar l'obra del foso, sense que un sol instant arribessin a fer-se sentir.

La crítica, breu i concisa, de *La Veu* posava sobre la taula totes les cartes que havien de prendre part en la polèmica. En primer lloc, l'abast que havia assolit en el tombant de segle la identificació Jocs Florals / catalanisme; en segon lloc, la inviolabilitat de determinats símbols, mites i tradicions que, com els mateixos Jocs Florals, les Bases de Manresa, *Els Segadors*, les quatre barres, Montserrat, la barretina o els noms dels carrers de l'Eixample barceloní, constituïen els pilars fonamentals del discurs catalanista. Així, Josep Pous i Pagès, tot i reconèixer que la sàtira d'*Els Jocs Florals de Canprosa* en el fons s'ajustava a la realitat, retreia a Rusiñol «la forma en què l'ha donat al públic, la seva crítica», ja que «és desgraciada i, sobretot, immoral», a més de producte d'una inconsciència absoluta (*Catalunya Artística*, 8/15-V-1902). Ridiculitzar determinades tradicions, igualment com desmitificar determinades figures i esdeveniments, era lícit sempre que es fes al marge del gran públic:

Cregui'm en Rusiñol: ha sigut una veritable caiguda lo haver portat aquest tema a l'escena. Això era bo per a un article de revista, i estic segur que si s'hagués donat

compte de la seva transcendència —no respecte als interessos d'un partit polític, més o menos respectable, sinó davant dels eterns universals de l'Art— s'hauria guardat la seva brometa per desenrotllar-la entre quatre amics amb prou criteri per a fer les distincions necessàries, i no davant de tot un poble, desgraciadament prou incult...

La tercera i decisiva carta que la crítica de Morató posava sobre la taula fa referència a les tensions existents entre el catalanisme polític incipient i la resta de grups que configuren l'organigrama ideològic i polític de la Catalunya del moment, sobretot determinats sectors republicans. Aquests, aplegats a l'entorn de *La Publicidad*, *El Diluvio*, *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*, posats per la premsa catalanista dins el mateix sac, sense fer cas de distincions ideològiques, coincidien a qualificar el catalanisme com un moviment antidemocràtic, clerical i reaccionari, i, com a tal, l'escometien amb una gran duresa. L'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa* els va oferir un pretext immillorable per aprofundir la seva crítica i la possibilitat d'apuntalar-la en una autoritat reconeguda de tothom, Santiago Rusiñol. És el que va fer Federico Urrecha des d'*El Diluvio* (1-V-1902), on afirmava que «lo de menos en esta sátira son los Juegos Florales. Otra cosa ha quedado maltrecha y hondamente caricaturizada en *Els Jocs Florals de Canprosa*: el catalanismo. Éste era el blanco a que Rusiñol apuntaba y en el que ha dado con sorprendente seguridad». I continuava:

Aquel afeminado que a cada dos por tres proclama con voz atiplada que se ha de ser *mascle* no tiene nada que ver con los Juegos Florales. No es un tipo, es toda una clase. (...) Y aquel otro que sin ton ni son y como molesto monomaniaco pide a voces que se cante la salmodia de *Los Segadors*, ¿tiene algo que ver con los tales Juegos Florales? Y el poeta huero y premiado que considera digno de consulta si ha de recibir el premio asistiendo con barretina o sin ella, ¿entra para nada en la sátira del certamen? No, no es ésta la madre del cordero, no era eso lo que Rusiñol se propuso, aunque los Juegos Florales sirvan como marco indispensable al autor para colocar sus figuras.

Daniel Ortiz, «Doys», una de les bèsties negres del catalanisme de *La Veu*, abonava des de les pàgines de l'edició del vespre de *La Publicidad* les opinions d'Urrecha. Doys va aprofitar l'agitada estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa* per carregar les tintes contra els factòtums de la «*ideia*». Aquesta, va escriure, «está abarrotada por los Prat, los Casellas, los Doménech y los Trapella, y ha perdido todo barniz de

simpatía y tolerancia» (10-V-1902). Simpatia i tolerància que, en canvi, sí reconeixia en els «bons temps» del modernisme, quan «Rusiñol, Casas, Utrillo, Pérez Jorba, Pompeu Fabra, Peyo, Morera, Pere Romeu y otros literatos, pintores, músicos y aficionados desfilaban alegremente por las columnas de estas Chirigotas». En un to substancialment diferent al que acostumava a emprar en les ressenyes de les activitats dels modernistes, menys mofeta i molt més corrosiu, caricaturitza la intransigència, el «*chauvinisme*» (1-V-1902) i les tendències separatistes d'una «*ideia*» que havia deixat de ser «*ideia*» per convertir-se en un projecte polític molt concret, comandat directament pel «clero y la fabricación» (8-IX-1902) i incapaç de tolerar la mirada irònica que li havia dedicat Rusiñol amb la seva comèdia. És, de fet, el mateix tipus de crítica que va aparèixer a *La Campana de Gràcia*. Setmanari satíric, republicà i anticlerical, les seves pàgines paraven molta més atenció a l'actualitat política i social que no pas a la cultura. L'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa*, tanmateix, no en va deixar indiferents els redactors, que van prendre la comèdia i la reacció en contra dels catalanistes com un pretext immillorable per accentuar la seva crítica al nou projecte polític, que qualificaven de «foco d'infecció moral» per l'eclecticisme dels seus plantejaments i la manca d'escrúpols —deien— a l'hora de reclutar «els fracassats de tots els partits polítics, acollint totes les ambicions defraudades (...), amb un peu a la llibertat i un altre a la reacció» (3-V-1902).

El batec cultural que no recollia *La Campana* cal anar-lo a cercar a *L'Esquella de la Torratxa*. Josep Roca i Roca, amagat rere algun dels seus múltiples pseudònims, hi ressenyava puntualment estrenes teatrals, noves edicions de llibres, exposicions, Jocs Florals i altres activitats lúdiques i culturals des de la mateixa perspectiva adoptada en la seva columna setmanal de *La Vanguardia*, però amb una clara voluntat de popularitzar aquesta informació a través dels recursos típics de la premsa humorística. Santiago Rusiñol hi va rebre sempre un tracte de favor que, ben segur, devia contribuir activament a la fama que va assolir l'artista entre el públic popular. L'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa*, en concret, va ser objecte de grans elogis per part de *L'Esquella de la Torratxa* (2-V-1902). El setmanari humorístic hi va dedicar, per tal de defensar l'obra, un número monogràfic profusament il·lustrat amb retrats dels actors i d'algunes escenes de conjunt (9-V-1902). Roca i Roca, tant aquí com a *La Vanguardia* (6-V-1902), va intentar demostrar que les causes determinants de la reacció dels catalanistes no calia anar-les a buscar a la comèdia, sinó en la intransigència i el victimisme que els caracteritzava. Com es pot llegir en un «esquellots» escrit amb la

voluntat de tornar la pilota a tothom qui, amb motiu de la igualment agitada estrena de *Llibertat!* (1901), s'havia mofat de l'actitud amb què *L'Esquella*, *La Publicidad* i altres publicacions de tendència progressista havien encaixat la caricaturització dels emblemes del republicanisme,

els que es revanxinen contra en Santiago Rusiñol per haver escrit *Els Jocs Florals de Canprosa*, si ho fan de bona fe, donen mostres de ser uns il·lusos dignes de compassió que no saben lo que passa en matèries floralesques; o, si ho fan per càlcul, cometen el pecat d'hipocresia, negant-se a reconèixer que en l'obra de Rusiñol hi ha una pila de retrats.

Ningú no s'ha rigut tant dels Jocs Florals com els mateixos floralistes, en les seves intimitats. És allò que sol fer la gent de sagristia: ningú els hi passa la mà per la cara en matèria de tractar les imatges amb irreverència.

Per què, doncs, l'escriptor satíric no ha de tenir el dret de *divulgar* les debilitats i ridiculeses dels homes i de les institucions?

I dic divulgar perquè no és ell qui les inventa. Les troba fetes i se n'aprofita. I al realitzar-ho fa obra de cultura, des del moment que ensenya a no prendre per seriò lo que és burro. (*L'Esquella de la Torratxa*, 9-V-1902)

Finalment, publicacions com *El Noticiero Universal*, *Las Noticias*, *El Liberal* o el *Diario de Barcelona*, malgrat la manca d'homogeneïtat ideològica, van coincidir a l'hora de presentar l'estrena com un gran èxit i de defensar l'ús de la sàtira i de la ironia als escenaris. No cal dir que, segons l'òptica dels afiliats al projecte catalanista, tots quatre diaris, però fonamentalment *El Brusí*, confirmaven amb l'acollida favorable a *Els Jocs Florals de Canprosa* el profund anticatalanisme de la comèdia de Rusiñol.

El catalanisme conservador va convertir, d'aquesta manera, *Els Jocs Florals de Canprosa* en un pretext idoni per legitimar la seva condició d'hereu i continuador directe del moviment de la Renaixença. Amb la defensa ultrada i incondicional dels Jocs Florals, que interessava de presentar com el punt de partida del desvetllament del sentiment nacional català, accentuava el procés de distanciament d'altres tradicions polítiques i culturals fortament arrelades a Catalunya. De la tradició popular republicana, per exemple, els representants de la qual eren introduïts en el sac de l'anticatalanisme juntament amb Rusiñol. Aquest procés de distanciament queda sobretot reflectit en els atacs que des de publicacions com *El Rector de Vallfogona* o *Joventut* es van dirigir contra revistes de llarga tradició i de tiratge important escrites en

català com *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa*, considerades com «el més gran enemic que té a casa el catalanisme». Les divergències ideològiques entre els uns i els altres són òbvies, però als primers el que se'ls posava d'allò més malament és que fossin trenta o quaranta mil els exemplars d'aquests setmanaris que es repartien entre un públic essencialment obrer i menestral, prova ineludible de l'acceptació tant del missatge que propugnaven —republicanisme, anticlericalisme, pensament liberal— com de la forma concreta —sàtira, paròdia, costumisme— a través de la qual el missatge era presentat. En uns moments en què el catalanisme conservador es proposava aglutinar políticament en un únic front els sectors més diversos de la societat catalana, els catalanistes trobaven en la tasca portada a terme des de *La Campana* o *L'Esquella* una de les principals dificultats a l'hora d'assimilar les classes populars al seu projecte polític. Com denunciava Vicens Garcia a *El Rector de Vallfogona* (24-IV-1902),

en política els han parlat eternament (a les pobres intel·ligències ocultes i abandonades dels pobres obrers del camp i del taller) d'un Cánovas i d'un Sagasta, enemics de la llibertat espanyola, quan ells no són sinó la personificació d'aquesta mala llibertat, i d'una República unitària que té de venir a fer-nos feliços en un tancar i obrir d'ulls. Tot això predicat en català i al poble català, ha sigut com la cadena que ha lligat la personalitat de la Catalunya popular al carro de la vella política espanyola, causa de totes les nostres desgràcies.

Els Jocs Florals «de Can Poesia» i Els Jocs Florals de Canprosa

L'enrenou que va provocar l'estrena de la comèdia de Rusiñol es va aguditzar sensiblement al cap de pocs dies quan, el primer diumenge de maig, els Jocs Florals de Barcelona van ser suspesos per l'autoritat militar com a conseqüència d'una xiulada a la bandera espanyola. L'ambient estava d'allò més crispat en el moment de produir-se els fets. Aquella primavera, la festa de lliurament de premis dels Jocs Florals de Barcelona se celebrava en un ambient conflictiu. S'havia declarat l'estat d'excepció i les garanties constitucionals havien estat suspeses; feia escassament dos mesos que havia finalitzat la vaga general que havia provocat un important enfrontament polític entre la Lliga Regionalista i el govern central. El 2 d'abril, Prat de la Riba havia estat detingut i els darrers dies del mateix mes el vot dels regidors catalanistes havia determinat el boicot de l'Ajuntament de Barcelona a les festes de la coronació del futur Alfons XIII. Malgrat la situació, prou delicada, el governador militar, que controlava de prop la festa flouresca, va exigir la presència, entre els ornaments de la sala, d'una

bandera espanyola. Aquesta imposició, que el Consistori dels Jocs Florals va intentar accomplir a l'acte, va provocar en el públic assistent una reacció contrària al tantes vegades blasmat símbol de l'opressió espanyola sobre Catalunya. La intervenció de la força pública, la suspensió dels Jocs Florals —que es van haver de celebrar fora d'Espanya, a Sant Martí del Canigó, el 10 de setembre del mateix any 1902—, la detenció de tres persones que posteriorment serien sotmeses a consell de guerra i un llarg debat a l'entorn del catalanisme, en foren les conseqüències immediates.

El fet de xiular la bandera va oferir un bon pretext als oponents del catalanisme per refermar-se en la idea que aquest era un moviment fonamentat en el separatisme. Res més allunyat de la realitat, no cal dir-ho, però l'acusació va aconseguir el que pretenia: exasperar els capdavanters, militants i simpatitzants del catalanisme, els quals havien convertit el rebuig frontal del separatisme justament en un dels punts recurrents del discurs que propugnaven. Aquesta reacció va ser utilitzada per la gent de *L'Esquella de la Torratxa* per denunciar, a través d'un discurs moralista que parodiava l'estil dels sermons medievals, la manca d'unitat d'un projecte aparentment sense fissures:

Oh, caps calents esbojarrats e folls, baladrers incauts que esteu faent a la mare Catalunya pus mal que una pedregada seca! ¿Quan posareu seny? ¿Com els vostres capitostos que tot sovint fan protestes sentides de lur amor a Spanya no us ligan curt e no us repton com deurien? ¿E porà ser aquesta la terra de la lleialtat e de la franquesa mentres que tot joc se jugue ab dos jocs de naips?

El Liberal, per la seva banda, a més de retreure al catalanisme la contradicció entre les professions de fe espanyolista que feien els seus dirigents i la tendència separatista de fons, va remarcar la manca de representativitat social d'un moviment que el redactor presenta com a minoritari:

El lema de «Patria, Fe y Amor», entendido como lo entienden algunos trovadores del catalanismo, no entusiasma, ni mucho menos, a los obreros catalanes (...). ¿Qué le importan a él esas fiestas literarias de la burguesía? (...) ¿Conocían al doctor Robert y sus alardes inverosímiles de desconocer la cuestión social. Conocen a los dignísimos fabricantes que llevan la voz del catalanismo y que sostienen sus periódicos, y que en época de elecciones nutren sus cajas. Han leído las Bases de Manresa, y se han fijado atentamente en lo que aquéllas perpetúan sobre la forma de elegir las corporaciones legislativas. (...) Los catalanistas que sueñan con resucitar la Edad Media, buscan una patria para ellos

solos; el obrero lo sabe, y se ríe de las ilusiones de los que, sin él, y aun contra él, difunden un ideal de reacción y aspiran a realizarlos en estos tiempos. (6-V-1902)

Davant d'això, la reacció de la premsa catalanista va tornar a ser unànime i immediata. Es va intentar presentar l'afer de la bandera com un acte reprobable, ratllant el gamberrisme i, en qualsevol cas, completament aliè al tarannà del catalanisme (*La Veu de Catalunya*, 4-V-1902). No es feren esperar, per tant, els testimoniatges de desgreuge provinents de personalitats i institucions estretament vinculades al moviment i es va parar una atenció especial a les declaracions d'Albert Rusiñol, germà de l'autor d'*Els Jocs Florals de Canprosa* i un dels caps més visibles de la Lliga. La seva posició era clara:

No sé si esos jóvenes silbaron la bandera española, pero si lo hicieron así, protesto contra un hecho tan inaudito. Nunca he aplaudido ni aplaudiré jamás a los que cometen tamaño desafuero. Yo soy autonomista catalán y primero renegaría de mis ideas que infamarme con el nombre de separatista. Lo que quiero para Cataluña lo quiero también para las demás regiones españolas. Creo que el suceso de ayer pudo evitarse... Es verdaderamente una fatalidad que no seamos comprendidos. Nos está sucediendo lo mismo que a los autonomistas cubanos. Fomentamos el regionalismo, la autonomía, pero bajo una bandera común. Creemos que siendo las partes diferentes, contribuyen a formar un todo grande y respetable.

En cap moment, però, no va fer referència al peculiar paper que li havia tocat de representar en l'afer al seu germà Santiago, el qual es va convertir ràpidament en el cap de turc de l'exaltació catalanista.

En efecte, la nit del mateix diumenge dels fets de la Llotja, on se celebrava la festa dels Jocs Florals de Barcelona, l'empresa del Romea es va veure obligada a prendre una sèrie de mesures especials en previsió dels possibles aldarulls que es poguessin produir durant la representació d'*Els Jocs Florals de Canprosa*. La comèdia de Rusiñol estava fatalment destinada a convertir-se, tenint en compte les reaccions que havia provocat la seva estrena dies abans, en el símbol de l'opressió del centralisme estatal i de l'anticatalanisme i a rebre, per tant, les escameses d'un públic exaltat. Per aquest motiu, van ser suprimides algunes de les escenes susceptibles d'atiar els ànims dels espectadors —aquelles on apareixen *Els Segadors* i les Bases de Manresa— i un important contingent de policia va fer acte de presència al teatre Romea. Tret d'alguns

moviments sospitosos del segon pis, que van impedir en algun moment la perfecta audició de l'obra, no es va produir cap incident. La representació va seguir el seu curs amb normalitat i, finalitzat l'espectacle, com ressenya el cronista de *La Renaixensa* (5-V-1902), la policia «formada en pelotó al carrer, presencià la sortida dels espectadors, no retirant-se fins que el teatre fou buit».

De tota manera, encara que la identificació d'*Els Jocs Florals de Canprosa* amb l'anticatalanisme no va arribar a tenir conseqüències directes en el mateix teatre Romea, sí que va afectar la imatge de Santiago Rusiñol en els ambients catalanistes, que van començar a veure en l'artista un element difícilment integrable en el projecte politicocultural comandat per la Lliga, que troba en el tombant de segle el caldo de cultiu idoni per a la seva concreció. És significativa, en aquest sentit, l'oposició que van establir publicacions aparentment tan distintes com *Montserrat* i *Cu-cut!* entre els Jocs Florals reprimits a Llotja i la comèdia de Rusiñol. Si els primers havien estat agredits per l'autoritat, els de Rusiñol, el mateix dia, havien estat defensats per aquella mateixa autoritat. Un joveníssim Josep Carner va ser taxatiu en la seva valoració dels fets en el número del mes de maig de 1902 del butlletí catòlic i catalanista *Montserrat*.

El primer diumenge de maig havien de celebrar-se els Jocs Florals: els de Can Poesia i els de Can Prosa.

Els de Can Poesia, precedits d'una llegenda d'or, sostinguts per la solidaritat de totes les ànimes catalanes, havien d'il·luminar els ginys i remoure els cors. Els de Can Prosa eren per fer riure i es celebraven al carrer de l'Hospital, a Can Pitarra, quin macarrònic busto veia amb plaer que *El Cantador* fa escola.

Els de Can Poesia foren suspesos. Els de Can Poesia encarnaven la vitalitat de tot un poble; un foc mai interromput de Fe, Pàtria i Amor: amb un porque me da la gana quedaren suprimits.

Els de Can Prosa tenien la seva Fe! la seva Pàtria!! el seu Amor!!! L'obra d'en Rusiñol fou protegida pels policies.

Tot això ho creiem lògic, irrefutable.

Mentrestant, Rusiñol tornava a ser a Mallorca. Allí havia escrit la comèdia i allí l'havia donada a conèixer per primera vegada en una de les sessions de la tertúlia de Joan Alcover. Miquel Costa i Llobera, un dels contertulians més assidus al costat de Miquel dels Sants Oliver, Gabriel Alomar, Joan Estelrich, Joan Torrendell i Antoni Noguera, en va deixar constància en el seu meticulós dietari personal el 16 de febrer de 1902. La

primera impressió del poeta mallorquí, que es pot fer extensible a la resta dels assistents, queda molt ben reflectida en la carta que, al cap de pocs dies (21-II-1902), Costa va escriure al seu amic Joan Rosselló:

Diumenge passat En Rusiñol a Can En Joan Alcover va llegir la seva comèdia *Els Jocs Florals de Canprosa*. És una delícia, un joc granejat d'acudits graciosíssims, capaç de fer riure un mort. És la paròdia fonda i intencionada del floralisme cursi, de la mania dels certàmens, una de les plagues de la nostra poesia. Els personatges hi són caricatures plenes de vida i veritat, i les composicions resulten uns escarniments del més típic. Ja et pots imaginar si vaig riure!...

Pocs dies abans de l'estrena a Barcelona, Rusiñol va tornar a llegir la comèdia davant d'un altre auditori mallorquí. Aquesta vegada, l'excusa va ser l'homenatge que els assistents a la tertúlia de Joan Alcover van oferir al seu amfitrió. Després de l'àpat i dels discursos de rigor, alguns dels comensals van «improvisar» una vetllada literària que Rusiñol va aprofitar per llegir el monòleg *El prestidigitador* i *Els Jocs Florals de Canprosa*, accedint, tal com assenyalava el cronista de *La Almudaina* (23-IV-1902), «a los insistentes ruegos de la reunión». L'obra els va agradar, cosa que va haver de recordar Rusiñol a la carta-pròleg que encapçala l'edició de la comèdia, un text que l'artista es va veure en el cas de redactar a causa dels problemes amb què es va trobar l'obra a Barcelona. Adreçant-se directament «Al lector», Rusiñol hi confessa la seva perplexitat davant la reacció tan diferent que *Els Jocs Florals de Canprosa* havien provocat en la intel·lectualitat mallorquina i en la intel·lectualitat catalana:

Lo primer que dec fer constar és la sorpresa que va causar-me el soroll que es mogué per ella. Estava tan lluny de creure-ho, com lluny em trobava al fer-se els assaigs de l'obra. L'havia escrita aquí, a Mallorca. L'havia llegida a molts amics, tots ells prou coneguts pel llur talent, pel llur clar judici i discerniment de les coses, pel llur amor reconegut a Catalunya, pel llur amor reconegut a les lletres catalanes, i ni un d'ells, ni un tan solament, amb tot i ser concurrents als Jocs Florals de la nostra terra i haver-los honrat amb llurs obres, hi havia trobat senyals del pecat antipatriòtic que hi han volgut veure, o hi han vist, molts que, en comptes de mirar-se l'obra tal com és, han semblat gent de Canprosa exaltada, que se'ls burlaven del poble.

I procura aclarir tot seguit quina és la intenció de la seva paròdia:

Lo que hi veien, i és l'únic que hi ha i l'únic que he volgut posar en la meva obra, no és la falta de carinyo a la poesia de la terra. Aquesta l'estimo tant, la considero tan necessària en un poble com el nostre que, afanyat a omplir-se de xemeneies, no té temps, o ganes, o voluntat d'enlairar-la com s'ha d'enlairar, la poesia, que em reca fins al fons de l'ànima que, en comptes de ser sagrada, en facin imitacions per portar-la a les fires i casinos. Lo que hi ha, que no és que no estimi els Jocs Florals, que els considero una hermosa, bona i útil festa de les lletres, sinó que la festa de les lletres es vagi tornant de mica en mica la festa de la política. Lo que hi ha, que els Jocs Florals són i han de ser per als poetes, sols per als poetes, només que per als poetes, i no per als *companys de causa*, per bona, per enlairada i per noble que sigui la causa.

D'aquesta manera, l'autor ratifica allò que constitueix la clau de volta del seu pensament i el mòbil de la seva actuació: la reivindicació de l'estatus professional de l'artista i de l'escriptor moderns. Els Jocs Florals, instrumentalitzats políticament pel catalanisme i responsables de la identificació del poeta amb el «croat de la causa», dificulten més que no pas faciliten la legitimació de la imatge de l'artista com a ser excepcional, sacerdot de l'art i redemptor de la societat que Rusiñol havia maldat per construir. És a través del Poeta, amb majúscula, i no pas a través de tots els poetastres guanyadors de flors naturals, englantines i violes als certàmens literaris que, en paraules de Rusiñol, «saben que existim darrere de les fronteres». I, finalment, el dramaturg aprofita un dels únics pròlegs amb què acompanya l'edició de les seves obres per reivindicar l'ús de la sàtira, de la ironia i de les diferents formes de l'humor en el teatre i en qualsevol altra manifestació literària. La llibertat de l'art és la prova irrefutable de la robustesa i la normalitat d'una cultura. Per això, continua,

Tot això, que ho diuen tants en privat i que en protesten després hipòcritament en públic, ha estat censurat, i fins amb frases d'una correcció molt dubtosa. Per què? Perquè lo que diuen tots plegats ho he dit sol, ho he dit en el teatre i ho he dit rient en comptes de dir-ho en sèrio. Ja és prou gran Catalunya, ja és prou just lo que defensa, perquè no es pugui fer broma de totes les petiteses que tenen les causes nobles.

L'interès primordial del pròleg rau, tanmateix, en l'intent de Rusiñol de desmarcar-se dels sectors anticatalanistes que s'havien declarat defensors incondicionals d'una obra que interpretaven intencionadament de forma esbiaixada. Perquè, si hem de

creure Rusiñol, amb *Els Jocs Florals de Canprosa* s'havia proposat «fer obra de patriotisme», contribuir amb una pedra a «l'obra del sentit comú, que és l'obra de Catalunya» i, per consegüent, cal llegir la carta-pròleg també com un intent de recuperar la confiança dels sectors catalanistes:

Lo que sento és que una obra que tenia per objecte escombrar la política sobrera d'allí on empleava, l'hagin feta servir de política, imitant amb els meus *Jocs Florals* els Jocs Florals de debò. Lo que sento és que tristes circumstàncies passades hagin fet d'actualitat una obra que no volia pas que ho fos. Lo que sento és el treball esforçat dels que han volgut enfonsar la meua pobra comèdia. Lo que sento, i això ho sento amb tota l'ànima, és que en comptes de defensar-me-la els que per a ells i pel llur bé l'havia escrita, obressin amb tal passió i que molts d'ells no fossin els defensors de la llibertat del teatre, sinó que haguessin d'emparar-la aquella gent antipàtica que porta la llei amb nusos amagada sota la capa.

Malgrat tot, els catalanistes van acollir amb significatives mostres d'escepticisme el memorial de greuges de Santiago Rusiñol. A part de refermar-se en l'opinió que *Els Jocs Florals de Canprosa* eren un instrument al servei de l'anticatalanisme, van rebutjar amb contundència totes les consideracions de l'artista a propòsit de la inconveniència d'utilitzar els Jocs Florals com a plataforma política. «La qüestió tan debatuda de si els Jocs Florals han de tenir acció política, que torna a retreure el senyor Rusiñol, ha sigut tractada en sentit afirmatiu o indirectament quasi bé en tots els discursos presidencials de tan patriòtica institució i, amb tals autoritats, no hi ha necessitat d'insistir per la nostra banda», es podia llegir a *La Veu de Catalunya* (8-VI-1902). Els catalanistes rebutjaven, així, una de les crítiques més lúcides a l'engranatge propagandístic del catalanisme polític en uns moments en què es decidia la situació i el sentit de la cultura en l'Europa del segle XX.

JOSEP M. DOMINGO

«Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Literatura, modernització urbana i representació col·lectiva», a *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Josep M. Domingo (ed.). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, MUHBA Museu d'Història de Barcelona, 2011.

§ 1. El paradigma explicatiu projectat sobre els Jocs Florals, deutor en gran part dels Jocs mateixos i de la seva dinàmica (és a dir, de processos concorrents, i duradors, de fetitxització i de denigració de la institució i de la literatura que s'hi acull), ha acabat fent-ne la cosa intel·ligible amb què algú de tant en tant distretament ensopega. L'avinentesa dels cent cinquanta anys de l'episodi de la «restauració» dels Jocs Florals de Barcelona, en un context commemoratiu ben atent al protagonisme dels cent cinquanta anys (també) del Pla Cerdà barceloní, pot servir per recordar que la literatura s'institueix segons uns valors canviants i que, indefectiblement, la literatura forma part dels discursos públics —hi és barrejada. Ho retreia fa poc Tzvetan Todorov amb uns mots de Benjamin Constant de 1807. «La literatura», puntualitzava Constant, «es deu a tot. No pot estar separada de la política, la religió o la moral. És l'expressió de les opinions dels homes sobre cada cosa. Descriure-la com un fenomen aïllat no és descriure-la».¹⁸ Així, la mena d'intel·ligibilitat que ens ha d'interessar sobre els Jocs Florals és aquella que els consideri en la trama d'accions, relacions, tensions i representacions que constitueixen les societats —aquella, segons la metàfora de Roger Chartier, que els consideri un fil hipotètic que, tot resseguint-lo, ens permeti d'accedir a la troca embolicada d'accions, relacions, etc. que són les societats.¹⁹ Val a dir que, posats a fer, és aquesta mateixa mena d'intel·ligibilitat que hauria d'interessar-nos d'aplicar sobre tota aquella literatura vuitcentista que no sabem sinó mirar amb condescendència perquè la suposem opaca a la «realitat» dels catalans d'aleshores.

§ 2. En el complex panorama de la gènesi de la «restauració» dels Jocs de 1859, que darrerament s'ha vist il·luminat per les recerques de Rossich i de Freixes,²⁰ pot ser útil

¹⁸ Tzevan TODOROV, *La literatura en perill*, trad. d'Isabel Margelí Bailo, Barcelona, Galàxia Gutenberg: Cercle de lectors, 2007, pàg. 58.

¹⁹ Roger CHARTIER, «El mundo como representación» (1989), dins Roger CHARTIER, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, trad. de C. Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1992, pàg. 45-62.

²⁰ Albert ROSSICH, «Els certàmens: de la Gaia Ciència als Jocs Florals», dins Sadurní MARTÍ (coord.), Miriam CABRÉ (ed.) *et al.*, *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Girona, 9-12 de setembre de 2003*, vol. I, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pàg. 63-93; Andreu FREIXES, «La recuperació vuitcentista de la idea dels Jocs Florals de

al nostre interès d'ara (que no és altre, doncs, que mirar de llegir bé i de comprendre el fet d'aquella «restauració» de 1859) de fer esment d'alguns episodis coneguts de la prehistòria del certamen.

El primer és un article a *El Vapor* de 10 de juny de 1834, sobre el qual ja va cridar l'atenció Rubió i Balaguer.²¹ És un text anònim, probablement degut a Ramon López Soler, que aleshores dirigia *El Vapor*, que era, convé recordar (atès l'interès que ens ocupa), un «periódico [...] publicado bajo los auspicios de S. E. el Capitán General, y dedicado al Ministerio del Fomento general del reino», segons n'indicava el subtítol. L'article és dedicat a l'actualitat barcelonina, exactament a les celebracions locals de la promulgació de l'*Estatuto Real* i de la convocatòria a Corts. Doncs bé: després de congratular-se que tals esdeveniments confirmin l'auguri d'una «época de ilustre restauración», el redactor informa del premi que l'Ajuntament de Barcelona s'ha proposat de concedir a «la mejor composición poética celebrando la restauración de nuestras leyes». La iniciativa, puntualitza *El Vapor*, resulta lloable no tan sols «por su patriótico objeto, sino por el recuerdo histórico de los certámenes florales en que tanto se distinguió Barcelona cuando la lira de Provenza era respetuosamente acatada por las cortes caballerescas de Occidente», i quan «No pocos de sus trovadores acreditáronse de diestros en el *Gai Saber*». El jurat d'aquest premi no havia de ser altre que l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona —de la qual, val a dir, López Soler, director d'*El Vapor* (i probable autor de la nota anònima, reitero), era numerari.

Barcelona», *Estudis de Llengua Literatura Catalanes*, LVIII (2009), pàg. 115-164; Andreu FREIXES, «La gènesi de la idea jocfloralesca», *Serra d'Or*, 591 (març 2009), pàg. 19-22.

²¹ «Una de las circunstancias que harán memorable esta promulgación [la de l'*Estatuto Real*] será el premio de la medalla de oro propuesto por el Excmo. Ayuntamiento de esta capital a favor del ingenio que presente la mejor composición poética celebrando la restauración de nuestras leyes, a juicio de la antigua Academia de Buenas Letras. No sólo es digno de alabanza este rasgo por su patriótico objeto, sino por el recuerdo histórico de los certámenes florales en que tanto se distinguió Barcelona cuando la lira de Provenza era respetuosamente acatada por las cortes caballerescas de Occidente. No pocos de sus trovadores acreditáronse de diestros en el *Gay Saber*, y fueron coronados por las beldades más ilustres. Si ensalzaba el laurel del Capitolio las sublimes risas de Dante y las eróticas elegías de Petrarca, no menos honra recibían cantadas por damas y caballeros las suspirantes cadencias de Cabestany, Ausias March y Fontfreda. No había opulento alcázar ni famoso torneo que no apeteciese para su decoro y renombre al trovador provenzal. Entusiasmaban sus versos a los combatientes del palenque, enternecían a los cortesanos del salón, y, semejantes a la cítara de Timoteo, alcanzaban el arcano de suavizar la marcial aspereza, o infundir a tibios luchadores un aliento varonil. Así prepararon una época de civilización; así convirtieron en defensores de la inocencia y la hermosura a los que sólo se preciaron de tiranos en el ocio, y bravos en la refriega. ¡Qué mucho, pues, que tras largos años de abatimiento y desdoro advirtamos en los patrióticos acentos de la musa lemosina un fausto anuncio del antiguo pundonor, un elocuente recuerdo de nuestros venerables fueros! | Ellos nos transportan a los famosos siglos en que Roger de Lauria y Berenguer de Entenza dilataban el nombre catalán hasta las remotas provincias de Oriente» («Barcelona», *El Vapor*, 69 (10-VI-1834), pàg. 3-4). S'hi va referir Jordi RUBIÓ I BALAGUER, «La Renaixença» (1962), dins *Obres*, VII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pàg. 126. També, Ignasi CASANOVAS, *Balmes. La seva vida. El seu temps. Les seves obres*, II, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1932, pàg. 412, n. 13.

El segon episodi que vull adduir és sis anys posterior. El 1840 l'Acadèmia de Bones Lletres és en mans d'un equip inquiet que vol rellançar-la i projectar-la socialment: és en mans de gent com Pròsper de Bofarull, Muns i Serinyà, Roca i Cornet o Joan Cortada, els quals, efectivament, duen la institució a «una época de prosperidad y de eficacia» (en mots de Martí de Riquer).²² Doncs bé: el 10 de desembre de 1840 té lloc una sessió acadèmica en què l'esmentat Joan Cortada pronuncia un *Discurso acerca de las Cortes de amor* al final del qual proposa que l'Acadèmia barcelonina emuli l'Acadèmia de Tolosa, que no ha deixat de convocar certàmens al llarg dels segles, i vulgui «ofrecer un estímulo a los poetas de nuestro siglo», car

También nosotros podemos dar una violeta de oro y un jazmín de oro, también pasa por nosotros el primer día de mayo y también hay en nuestra tierra poetas ansiosos de gloria que llegarán con sus versos a la Academia para que juzgue quién ha vencido la tenzón y quién merece el jazmín o la violeta.²³

Cortada aplanava el camí per al certamen que els acadèmics ja devien tenir parlat d'instituir: aquell que finalment convocava el *Diario de Barcelona* el 21 de febrer de 1841 amb el desig que fos el primer de

sucesivos certámenes que abrirá la Academia deseosa de renovar la memoria de nuestros gloriosos progenitores con el restablecimiento de los *juegos florales* que, anunciados por ella y adoptados ya por el Liceo de Madrid, al que sin duda seguirán otros Cuerpos literarios, harán revivir en nuestra España la emulación y el saber.

El primer premi d'aquell certamen se'l va endur Joaquim Rubió i Ors (el «Gaiter del Llobregat» des de 1839) amb el *Roudor de Llobregat*, un poema èpic que duia el subtítol *Los catalans en Grècia*, perquè usava l'expedició catalanoaragonesa de començament del segle XIV com a marc ficcional. Rubió va ser guardonat (el 2 de

²² Martín DE RIQUER, «Breve historia de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, xxv (1953), pàg. 293-295.

²³ Joan CORTADA, «Discurso acerca de las Cortes de amor», dins Josep M. DOMINGO (ed.), *Jocs Florals de Barcelona en 1859. Edició facsímil, documents i testimonis*, pròleg i documentació a cura de Josep M. Domingo, Lleida, Punctum / Diputació de Barcelona, 2009, pàg. 189-208 (pàg. 207). S'hi refereixen Alfonso PAR, *Shakespeare en la literatura española* [...], I, Madrid / Barcelona, Librería General de Victoriano Suárez / Biblioteca Balmes, 1935, pàg. 325; Jordi RUBIÓ I BALAGUER, *Història de la literatura catalana*, III, dins *Obres*, V, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, pàg. 416.

juliol de 1842) en un acte molt calculadament teatralitzat que va causar un cert efecte.²⁴

Un tercer moment. L'1 d'octubre de 1851 Víctor Balaguer informava a través del primer número de *La Violeta de Oro* que la Sociedad Filarmónica y Literaria de Barcelona, l'entitat privada de què *La Violeta de Oro* era òrgan, «trata hoy de renovar estos juegos [els Jocs Florals] y dar vida a esa poética costumbre de muchos antepasados». I a tal efecte, diu Balaguer, la Sociedad (primer) ha redactat un nou reglament en què «se establecen premios para certámenes de poesías» en què serà possible de veure «la antigua gorra de trovador con la cigarra de oro ceriir las sienes de alguno de nuestros jóvenes y simpáticos bardos», etc., i (segon) ha creat una publicació ad hoc: aquesta *Violeta de Oro* en què Balaguer s'explica, que pren oportunament el títol d'un dels guardons previstos (amb la gorra i la cigala).²⁵

I un de quart, finalment. La tardor de 1852, aquella mateixa Sociedad Filarmónica y Literaria obre una càtedra d'història de Catalunya en què Víctor Balaguer dicta un curs sobre *Bellezas de la historia de Cataluña*.²⁶ La lliçó bàsica de Balaguer, aleshores (com abans a *El Genio*),²⁷ és que Catalunya, gràcies a la seva història, pot comptar amb una sòlida quota particular de grandesa immortal, i que els catalans actuals han de considerar-se hereus i beneficiaris del patrimoni simbòlic que se'n deriva, i per tant plenament legitimats a glatir amb l'intens fervor patriòtic en què el mateix Víctor Balaguer es reconeix i s'exhibeix —talment Ugo Foscolo, posem per cas, era pres i estremet d'un *amor di patria* a la vista dels *sepolcri* que estotjaven uns *grandi* en què *abita eterno*.²⁸ Allò que m'interessa remarcar d'aquest episodi és que Balaguer busca per al seu curs una projecció pública, institucional —i la busca en l'Ajuntament de Barcelona. L'argumentari de Balaguer recorda que l'alcalde és «digno representante del pueblo catalán», que els antecessors seus fan una nòmina imposant d'«ilustres diputados y esclarecidos héroes» i que l'Ajuntament és no res menys que «descendiente del famoso *Consejo de Ciento*, grande por más de un

²⁴ Vegeu la carta de Pau Piferrer a Tomàs Aguiló de 16-vii-1842, dins J. P[ONS] I M[ARQUÈS], «La nostra commemoració» [del centenari de la Renaixença], *Bolletí de la Societat Arqueològica Lluïana. Revista d'Estudis Històrics* (Palma de Mallorca), anys XLVIII-XLIX (1932-1933), XXIV (1933), pàg. 327-328.

²⁵ «Los Juegos Florales», *La Violeta de Oro*, 1 (1-x-1851), pàg. 1-3.

²⁶ En quedaren recollits els materials a Víctor BALAGUER, *Bellezas de la historia de Cataluña. Lecciones pronunciadas en la Sociedad Filarmónica y Literaria de Barcelona*, 2 vol., Barcelona, Impremta de Narciso Ramírez, 1853.

²⁷ «El genio catalán», *El Genio*, 19 (14-ix-1845), pàg. 217-220.

²⁸ Ugo FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, v. 196-197.

hecho en los anales de nuestra historia».²⁹ I el fet és que Balaguer aconseguí que l'Ajuntament de Barcelona auspiciï el curs, i que doti i atorgui dues beques perquè escolars barcelonins hi puguin assistir, i que en patrocini l'edició impresa (en dos volums, publicats el 1853), i que tot plegat li valgui de ser nomenat a perpetuïtat cronista de la ciutat de Barcelona (un nomenament no pas exempt de conseqüències, com veurem) en un ofici municipal que signa el secretari Manuel Duran i Bas.³⁰

No és pas per la mera qualitat d'*antecedents* dels Jocs del 59 que retrec aquests episodis, sinó per notar-hi aquesta reiteració d'uns mateixos agents (elements del nou sector intel·lectual actiu en el publicisme característic de la nova societat liberal), objectius (la configuració d'un espai públic de reconeixement i legitimació d'aquests escriptors) i paradigmes culturals (els de l'historicisme romàntic) produint-se periòdicament en una seqüència de proves i errors que no deixa de tenir continuïtat fins que no s'esdevé l'oportunitat d'una interacció efectiva entre polítics i intel·lectuals en el marc de la «nova civilització» (per usar l'expressió d'Antoni de Bofarull) que a Catalunya es feia perceptible alhora «en produccions literàries i en obres públiques».³¹ És en aquest marc i d'aquest encaix, en fi, que resulta la «restauració» de 1859.

§ 3. L'encaix adequat de tot plegat es fa propici quan, resolta l'estabilització del règim liberal durant la dècada moderada, amb una nova generació de professionals i publicistes en primera línia, en el marc del «gran desvetllament de Catalunya en 1854» de què parlà Vicens Vives,³² la ciutat de Barcelona viu (cito l'historiador Fuster Sobrepere) «una experiència completa de transformació a l'economia industrial, i la generació que es va socialitzar en aquest context va haver de proveir-se de l'instrumental teòric i polític necessari per fer front a aquesta transformació». En un moment, a més (continua Fuster Sobrepere), en què «l'expansió econòmica semblava

²⁹ BALAGUER, *Bellezas de la historia...*, I, pàg. III. Reprèn l'argument de l'Ajuntament com a hereu del Consell de Cent en el discurs de clausura dels Jocs de 1859 (*Jochs Florals de Barcelona en 1859*, Barcelona, Llibreria de Salvador Manero, 1859, pàg. 182).

³⁰ BALAGUER, *Bellezas de la historia...*, I, pàg. IV i V.

³¹ Antoni DE BOFARULL, discurs, dins *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, pàg. 48-49: «nos alenta una nova civilisació; [...] en Catalunya, i especialment en esta ciutat [Barcelona], se veu desplegar cada dia més lo desig de fer regonèixer lo que fou, i, en produccions literàries i en obres públiques, se descobreix lo esforç del literat i de l'artista per fer reviuir mons gloriosos que jeien en l'olvit».

³² Jaume VICENS I VIVES, «Els catalans en el segle XIX», dins Jaume VICENS I VIVES, Montserrat LLORENS, *Industrials i polítics del segle XIX*, Barcelona, Teide, 1958, pàg. 199.

imparable, i les seves conseqüències socials necessàriament abordables».³³ Dit amb altres mots: quan és possible de reconèixer la nova realitat de competència en un entorn «global» (en un entorn global de triomf liberal) les elits locals no poden sinó constatar la feblesa de les condicions amb què hi concorren (és a dir, la migradesa dels mitjans materials intel·lectuals amb què compten per operar-hi): és quan creuen que resulta possible de reaccionar-hi amb garanties, i s'hi posen, quan Barcelona es disposa a la gran «recomposició» del «tombant» de 1860 de què ha parlat Michonneau,³⁴ que arriba l'hora (entre altres coses) de la «restauració» dels Jocs. Perquè els Jocs Florals esdevenen, en aquest context, un suggestiu instrument intel·lectual de representació i de monumentalització —deixen de ser una dèria de quatre enlletrats per esdevenir, convenientment articulats amb el concepte emergent de «renaixença»,³⁵ un instrument d'ampli consens de projecció de les elits i de significació urbana. Esdevenen, en definitiva, un instrument apreciat i disponible de gestió, i de transformació, de la ciutat. Tal com constatava el «prospecte» que anunciava la revista *El Arte* (c. març de 1859), una publicació clau per copsar aquesta naturalesa representativa i monumentalitzadora de la «restauració» de 1859 (una publicació, val a dir, que indistintament feia campanya a favor de la «restauració» dels Jocs i de la gestió correcta del pla d'eixample de la ciutat que s'aprovava el mateix 1859, el 7 de juny),³⁶ «existe ya una generación capaz por sí sola de transformar intelectualmente nuestro suelo, como materialmente se va de día en día transformando». I la proposició es tancava amb un imperatiu tàcit: «En esta generación confiamos».³⁷ L'equip que «restaurava» els Jocs responia a aquesta confiança, i a aquest repte, tot tenint també plena consciència que la seva aventura era en relació simbiòtica amb les transformacions materials de la ciutat i amb un canvi d'escena cultural i política. Els Jocs es restauraven (torno als mots d'Antoni de Bofarull a la seva memòria de secretari dels Jocs del 59).

³³ Joan FUSTER SOBREPÈRE, *Barcelona i l'estat centralista. Indústria i política a la dècada moderada (1843-1854)*, Vic, Eumo, 2006, pàg. 339-340.

³⁴ Stéphane MICHONNEAU, *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites*, trad. de R. Martínez, Vic, Eumo / Universitat de Vic, 2002, pàg. 19-33.

³⁵ Josep M. DOMINGO, «Renaixença: el mot i la idea», *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, 17 (2009 [2011]), pàg. 215-234.

³⁶ El disseny de l'Eixample, indica el redactor Francesc Muns i Castellet, és «una noticia de interés [...] vital para Barcelona, [...] un acontecimiento [...] grandioso, destinado a elevar esta Ciudad a la categoría de las principales de Europa» (F. MUNS, «Solución actual a la cuestión del Ensanche. I», *El Arte*, 3 (1-v-1859), pàg. 10-12 —pàg. 10a).

³⁷ *El Arte. Prospecto*, Barcelona, s. d., pàg. 2b. El text és atribuïble a Josep Lluís Pons i Gallarza, segons documentació de què puc disposar gràcies a la generositat del professor Manuel Jorba.

Ara [...] que nos atenta una nova civilització; que lo esperit vola lliure; que lo desig d'aprendre renaix per tot [...]; quan en Catalunya, i especialment en esta ciutat, se veu desplegar cada dia més lo desig de fer regonèixer lo que fou, i, en produccions literàries i en obres públiques, se descobreix lo esforç del literat i de l'artista per a fer reviure noms gloriosos que jeien en lo olvit.³⁸

§ 4. Barcelona és, doncs, en primera instància, el marc problemàtic i de reflexió en què neixen i interactuen, a què responen i en què cal entendre, en definitiva, els Jocs «restaurats» de 1859. Són rèplica a una Barcelona percebuda com una ciutat, en efecte, problemàtica, amb un passat immediat d'estralls, conflictes i demolicions, manifestament obsoleta i col·lapsada, i, per tant, incòmoda i insalubre, i en qualsevol cas condemnada a la «fatal impressió» (per dir-ho com Novalis) d'una perspectiva «ordinària», «lucrativa» i «prosaica».³⁹ Podem recórrer a un ventall nombrós i eloqüent de testimonis coetanis. Joan Cortada, per exemple, feia un retrat vívid de la quotidianitat urbana de 1839:

Todos corren, todos gritan, dan codazos, estrujan, magullan, a cada esquina se da con la cara en la cara de un prójimo; aquí descargan leña, pacas de algodón en otra parte, cajas de azúcar, pipas de rom y de aguardiente, allá se hace corro porque ha habido una desgracia y obstruyen el paso. En una calle angosta se han metido dos carros con dirección opuesta, y no quiere cejar ninguno de los dos conductores, gritan, blasfeman, amenazan, y entre tanto nadie pasa. El carpintero pica, machaca el cerrajero, y el aprendiz sale a tirar del fuelle desde el medio de la calle; aquí derriban una pared, al otro lado no se puede pasar porque hay ruinas, o picapedreros, o la balsa de cal donde los muchachos tiran piedras salpicando al que pasa; a la izquierda hay una niña, a la derecha un hombre a quien le ha dado algún mal. Un grupo: es un hombre que hace buñuelos; otro grupo: enserian *tuti le mundi* [sic]; otro grupo: venden rosquillas y tortas; otro grupo: un chufero.

³⁸ BOFARULL, *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, pàg. 48-49.

³⁹ NOVALIS, *Fragments*, ed. de Robert Caner-Liese, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pàg. 177, § 9.

Esto no es vivir: de día, de noche, a todas horas, ruido, gentes, calles ocupadas, carros, caballos gritos, empujones. Se atolondra uno, se muele y revienta, y no le queda un momento de silencio para examinar la conciencia.⁴⁰

Uns quants anys més tard, el 1848, *El libro verde de Barcelona*, del mateix Cortada amb Josep de Manjarrés, constata la degradació que la creixent activitat industrial projectava sobre les condicions de vida dels barcelonins:

Está visto [...] que no han de poder los barceloneses espaciarse dentro de la ciudad, puesto que hasta van desapareciendo de día en día los jardines y huertas interiores; y donde se respiraba un aire purificado por las plantas, donde recreábamos nuestra vista con la variedad de matices que la naturaleza les prodiga, donde nos alegraba el canto de las aves cobijadas en las ramas de los árboles, nos llama en el día la atención la monotonía del frontis de una fábrica, nos sofoca el humo de un vapor, nos ensordece el ruido de una máquina, y a falta de suelo en que edificar, y cual si quisiera salirse de los límites de piedra que la estrujan, Barcelona se eleva a una altura desproporcionada en perjuicio de la salubridad y de la luz que apenas penetra en la mayor parte de sus antiguas calles.⁴¹

El 1859 mateix, per als redactors d'*El Arte*, una publicació barcelonina (a la qual em referiré més d'un cop) amb una decidida voluntat d'incidència «en el renacimiento que en nuestros días se realiza»,⁴² Barcelona és una «populosa ciudad» que caracteritza

el denso humo que despiden las chimeneas de los vapores, empañando la luz del sol como las nubes movidas por los vientos; [...] el insonoro rumor de los talleres que hiere el oído como el murmullo del mar agitado; el bullicio del tráfico mercantil que atrae la atención hacia el positivismo de la época,⁴³

⁴⁰ ABÉN-ABULEMA, «Esto es un infierno», *Diario de Barcelona*, 21-VI-1839; recollit en Juan CORTADA, *Artículos escogidos entre los publicados del año 1838 al 1868 con los pseudónimos Abén-Abulema y Benjamín*, ed. de J. Sardà, Barcelona, Daniel Cortezo, 1890, pàg. 69-72 (pàg. 71).

⁴¹ [Joan CORTADA, Josep DE MANJARRÉS,] *El libro verde de Barcelona. Añalejo de costumbres populares [...]*, Barcelona, Imprenta de Tomas Gorchs, 1848, pàg. 6-7.

⁴² *El Arte. Prospecto...*, pàg. 2b.

⁴³ J. MANJARRÉS, «Introducción», *El Arte*, 1 (1-IV-1859), pàg. 1a.

és una ciutat de què hom no pot sinó lamentar «los inmensos e imponderables perjuicios que bajo todos los conceptos produce la aglomeración de varias familias en una misma casa», i deplorar

estos verdaderos falansterios que llenando la antigua Barcelona son tan contrarios a la higiene y a la moral, y que bajo el aspecto artístico impiden el bello desarrollo en las construcciones.⁴⁴

També podem recórrer a testimonis forans. Al *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal* (1852), Émile Bégin reporta el seu pas per la ciutat:

Presque partout, on ne voit que de rues étroites, tortueuses, rendues sombres par l'élévation des maisons [...]. Dans les petites rues, les toitures se touchent, pour ainsi dire; d'un balcon à l'autre on peut se donner la main. Il en résulte [...] beaucoup de cordialité parmi les habitants, beaucoup de rapports faciles, intimes entre les deux sexes, et beaucoup d'ombre.⁴⁵

El repertori icònic recent de la ciutat, altrament, corrobora la imatge d'un entorn sense seguretat ni confort. Barcelona duu adherides imatges que indiquen una història immediata de revoltes i de destrucció, d'imatges que mostren un medi adust, tal com el revelen les primeres topografies fotogràfiques de la ciutat. Cal notar que a la demanda creixent d'imatges que promouen el nou art de la fotografia i la indústria editorial (que viu l'auge dels periòdics il·lustrats: les «il·lustracions»), sovint Barcelona no pot sinó respondre-hi amb vistes desproveïdes de pintoresquisme. El dibuix i la pintura recomponen, corregeixen i depuren, però la fotografia insisteix a enregistrar una realitat desconcertant en el seu verisme —desconcertant en la mesura que es resisteix a ser idealitzada. Barcelona significa, doncs, per tot plegat, una grisa i quotidiana materialitat només transcendida pel conflicte: n'és un significant tan potent, tan explícit, de la conflictivitat contemporània, n'és una metonímia tan eficaç, que

⁴⁴ F. MUNS, «Solución actual á la cuestión de Ensanche. II», *El Arte*, 4 (15-v-1859), pàg. 10a.

⁴⁵ Émil BÉGIN, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, París / Berlín, Leprieur et Morizot, 1852, pàg. 159; Ildelfons CERDÀ, *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al proyecto de reforma y ensanche de Barcelona* (1859), pròleg: a la Barcelona contemporània «hemos visto edificarse arrabales interiores y exteriores cuyas condiciones de salubridad, de moralidad y de viabilidad son todavía peores que las de los ensanches de la edad media» (dins *Teoría de la construcción de las ciudades*, ed. A. Soria y Puig *et al.*, Madrid / Barcelona, Ministerio de las Administraciones Públicas / Ajuntament de Barcelona, 1991, pàg. 116, § 6).

novel·les com *La esplanada* (1835), d'Abdó Terrades, o *El poeta y el banquero* (1841), de Pere Mata, el trien com a escenari ficcional d'iniciació «realista» al món.

En definitiva, Barcelona resulta un espai desproveït de les qualitats representatives amb què aspiraven de projectar-se els poders locals emergents. Les qualitats que podien proporcionar les activitats artístiques i intel·lectuals, per exemple: perquè bé cal convenir que l'art (manllevo les frases de *Ways of seeing*, de Berger) és «signe d'opulència» i «forma part del mobiliari que el món atribueix al ric», i perquè «l'obra d'art suggereix [...] una autoritat cultural, una forma de dignitat, fins i tot de saviesa, que és superior a qualsevol vulgar interès material».⁴⁶ Així, coherent amb el tòpic feixuc, i de fet infamant, dels catalans estòlidament laboriosos⁴⁷ (que no deixava de ser ratificat per les observacions de viatgers il·lustres, com ara l'hispanista Richard Ford),⁴⁸ Manuel Angelon es dolia el 1854 que «en nuestra ciudad no existen letras, ni ciencias ni todas las demás garrambinas con que se honran otros pueblos», tot i que, «sin embargo, hay dinero largo», puntualitzava.⁴⁹ I més endavant es demanava: «Por qué Barcelona no es lo que puede ser? He aquí la pregunta que cien veces nos hemos hecho a nosotros mismos».⁵⁰ Barcelona, escriu Antoni de Bofarull el 1855, és la ciutat espanyola «de mejor porvenir»,⁵¹ té davant seu la perspectiva del «desvetllament» que havien augurat Pere Felip Monlau o Jaume Balmes i que ara

⁴⁶ John BERGER, *Modos de ver [Ways of seeing]*, 1972], trad. de J. G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pàg. 149-152.

⁴⁷ Vegeu, per exemple, Josep YXART, *La decadencia de los Juegos Florales de Barcelona* (1891): «A un pueblo tenido sólo hasta entonces por industrial y laborioso —que es llamarle inferior— le enseñan un día sus roídas crónicas y encuentra en ellas poemas de heroísmo e increíbles aventuras, memorables ejemplos de constancia y tenacidad en la defensa de todo un organismo sabio y espléndido, origen de su fortuna y su poder! ¿Qué habían de hacer los historiadores sino vindicar a este pueblo del olvido, y sentir más que nunca los vulgares reproches contemporáneos como insultos de la ignorancia?» (Rosa CABRÉ, «Josep Yxart: La decadencia de los Juegos Florales», dins *Anuari Verdguer 1993-1994* (Barcelona / Vic), 8 (1995), pàg. 272).

⁴⁸ «Catalunya no ha produït mai gaire art o literatura; el comerç i les arts utilitàries han estat les ocupacions obsessives dels seus habitants», anotava Ford (*apud* Pere ANGUERA, *Damunt el polvorí: els catalans entre 1800 i 1860*, dins Pere GABRIEL (dir.), *Història de la cultura catalana*, IV, Barcelona, Edicions 62, 1995, pàg. 43a).

⁴⁹ Manuel ANGELON, *Guía satírica de Barcelona. Bromazo topográfico-urbano-típico-burlesco, ilustrada por Moliné y Ferran grabados por Abadal*, Barcelona, Impremta de Ramírez, 1854, pàg. [28]a. Més amunt, a propòsit del «Caràcter de los barceloneses»: «pregúntesele en esta tierra al ciudadano más pintado por las poesías de Espronceda, Racine, Shakespeare, Milton... Nada, el barcelonés no comprende el castellano, ni el francés, ni el inglés, ni el alemán: tratándose de versos, el barcelonés no entiende ni el idioma de su patria. Pero propóngasele, en bárbaro, en tudesco o caldeo si se quiere, una especulación en piezas de tejido o cascos de sardina, y todos los idiomas le son tan conocidos y fáciles como si a un tiempo hubiese sido educado en todos los países del mundo» (*ibid.*, pàg. 4a). Semblantment, Antoni de BOFARULL, *Guía-cicerone de Barcelona, aumentado, corregido y vindicado. Viajes por la ciudad, con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos, y saber el origen de todas las tradiciones populares, pertenecientes a la misma*, Barcelona, Hispana de V. Castaños, 1855, pàg. XIV: Barcelona és una ciutat «exclusivamente comercial e industrial».

⁵⁰ ANGELON, *Guía satírica de Barcelona...*, pàg. [31] a.

⁵¹ DE BOFARULL, *Guía-cicerone de Barcelona...*, pàg. 20.

reiteren publicistes com Joan Mañé i Flaquer (a *Cataluña*, 1856) o Joan Cortada (a *Cataluña y los catalanes*, 1859). O el mateix enginyer Ildelfons Cerdà en la promoció del seu projecte d'eixample de la ciutat.⁵² Barcelona té davant seu, doncs, un horitzó de confiança i d'optimisme, la perspectiva d'una imminent «renaixença», un horitzó que d'altra banda no deixa de ser corroborat per la percepció de poder, finalment, decidir (per exemple des de l'administració municipal) sobre la ciutat futura —per usar el títol recent de Glòria Santa-Maria sobre la Barcelona de 1859.⁵³

§ 5. De manera que, en aquesta situació, Barcelona és un àmbit, i una marca, a dignificar: també a través de les arts. Segons l'exposa Josep de Manjarrés al primer número d'*El Arte*, la consigna és que «Barcelona no debe ser menos en la exteriorización de lo bello, que lo es en la exteriorización de lo útil, en el material sentido de la palabra».⁵⁴ Una cosa («lo útil»: la funció) és inseparable de l'altra («lo bello»: la idealització), ja ho hem vist a través (no res menys!) d'un dels parlaments a la festa dels Jocs de 1859, el del secretari Antoni de Bofarull. És a dir, tant com l'urbanisme i l'enginyeria fan la ciutat més còmoda, eficient i salubre, cal a la ciutat de disposar d'uns signes visibles, d'uns *monuments*, d'una fitació monumental del seu territori (del seu territori físic i alhora de l'imaginari) que en promoguin una apreciació nova i de qualitat: que promoguin una nova lectura del llibre obert que és la ciutat, «La cité est un discours», escrivia Barthes, tot fent memòria de Victor Hugo, a *Sémiologie et urbanisme*: «la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant».⁵⁵ Sabem l'èxit d'un aspecte d'aquesta estratègia de monumentalització (de l'espai físic, en aquest cas): l'operació de Víctor Balaguer amb el nomenclàtor de carrers de la nova Barcelona. L'explicava, l'operació, als dos volums de *Las calles de Barcelona* (1865), un encàrrec que li ve de l'Ajuntament tot just per la condició de Balaguer de cronista oficial de la ciutat adquirida el 1853 gràcies a aquelles *Bellezas de la historia de Cataluña*: l'encàrrec (datat a 25 d'octubre de 1863) de proposar noms per als nous carrers de l'Eixample acabat d'aprovar, que Cerdà havia denominat amb números i

⁵² Per exemple, Ildelfonso CERDÀ, *Cuatro palabras sobre el Ensanche, dirigidas al público de Barcelona*, Barcelona, Establecimiento tipografico de Narciso Ramirez, 1861.

⁵³ Glòria SANTA-MARIA, *Decidir la ciudad futura. Barcelona 1859*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona / Ajuntament de Barcelona, 2009.

⁵⁴ J. MANJARRÉS, «Introducción», *El Arte*, 1 (1-IV-1859), pàg. 1-2 (pàg. 1a).

⁵⁵ Roland BARTHES, «Sémiologie et urbanisme» (1967), dins Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, II, París, ed. É. Marty, 2002, pàg. 1.280. Vegeu també H. GARRIC, *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, París, Champion, 2007.

lletres. *Las calles de Barcelona*, dos anys després de l'encàrrec, s'obria amb un gravat que en sintetitzava les motivacions: poblats ja d'edificis i d'espais monumentals (que la il·lustració mostra segons una ubicació imaginària), els carrers de Barcelona són en disposició de rebre els títols d'honor que la història els ha aplegat: el comerç, la indústria, la navegació o la guerra (en primer terme, segons els emblemes respectius) han acumulat al llarg dels segles episodis de glòria que la fama (en la part superior), en aquest cas sota l'aspecte de nomenclàtor urbà, proclama i el llorer (davant de tot) celebrarà com a triomfs i com a auguri de noves conquestes.⁵⁶ «La Història», dirà Antoni de Bofarull a la cerimònia dels Jocs del 59, «dóna a l'home un gènere de superioritat que ratlla en soberania».⁵⁷ És l'argument major per a la «restauració» dels Jocs, una altra intervenció monumentalitzadora, d'èxit no pas menor, ara de l'espai imaginari —d'un imaginari ocupat per festivitats i «funcions» rasament menestrals i majoritàriament religioses (per cap d'any neules, per sant Josep matons, per Corpus l'ou com balla): és, en efecte, un *añalejo*, és a dir, una gallofa, el llibre amb què Cortada i Manjarrés les reporten: *El libro verde de Barcelona. Añalejo de costumbres populares* (1848).

La imperiositat d'exhibir història afegida a les variades necessitats de monumentalització dóna autoritat al discurs patrimonialitzador del passat i dels seus testimonis de què la «restauració» dels Jocs serà, en definitiva, beneficiada. I és que, en contrast amb una actualitat precària, el passat, i el passat medieval en particular, ofereix episodis d'altíssima dignitat, el record dels quals interpel·la i estimula els contemporanis, en la confiança que la lliçó de la grandesa del passat serà útil a l'ambició del present. L'interès creixent pels rastres d'aquest passat (és a dir, l'antiquarisme romàntic), unit a tímides novetats en la consideració de l'espai públic, obren pas a la reformulació romàntica de la idea de *monument*. I, en conseqüència, a unes incipients mesures de protecció i restauració del llegat històric que foren com una definitiva projecció d'aquell vibrant mot d'ordre de Piferrer al primer volum, dedicat a Catalunya, dels *Recuerdos y bellezas de España* (1839): «Ya que tanto se ha destruido, procuremos al menos hacer apreciable lo que nos queda y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo al Arte».⁵⁸ Més enllà de l'inventari gràfic que demanava Piferrer, que ocuparà tants artistes, el 1844 és creada la Comissió

⁵⁶ Sobre *Las calles de Barcelona*, vegeu S. MICHONNEAU, *Barcelona: memòria i identitat...*, pàg. 35-55.

⁵⁷ *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, pàg. 30.

⁵⁸ Pablo PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes etc.*, il. de F. J. Parcerisa, Barcelona, Impremta de Joaquim Verdaguer, 1839, pàg. 8.

Provincial de Monuments; o, el juliol de 1847, l'Ajuntament de Barcelona acorda de «Conservar el Salón de Ciento y reconstruir sus techos» —l'escenari que acollirà els Jocs, dotze anys més tard.⁵⁹

Eren ja disponibles, d'altra banda, els equips que calia a la tasca de reparació i monumentalització: s'havien anat preparant a mesura que a Barcelona, al llarg dels anys 40 i 50, s'havien anat establint ensenyaments superiors de prestigi.⁶⁰ El redactor de l'esmentat *Prospecto* de la revista barcelonina *El Arte* (Josep Lluís Pons i Gallarza, segons sembla) afirma l'existència, «ya», de «una generación [...] ávida de los goces exquisitos del espíritu, una generación capaz por sí sola de transformar intelectualmente nuestro suelo, como materialmente se va de día en día transformando», i hi proclama la seva confiança («En esta generación confiamos») «porque la vemos destinada a poblar de monumentos el nuevo espacio en que va a respirar la oprimida Barcelona, a decorar con preciosas obras sus templos y museos, a hacer resonar con armonías inspiradas sus teatros ya suntuosos; a restaurar su historia, sus estudios y su enérgica elocuencia».⁶¹ La portada mateixa d'*El Arte* compendiava gràficament les intencions d'aquest grup d'artistes i intel·lectuals que es postulaven com a interlocutors i agents en el debat de la ciutat futura. Es tractava d'intervenir en l'artització de la ciutat: és sobre Barcelona i sobre el seu malmès patrimoni arquitectònic que, entre altres qüestions, *El Arte* proposa de fer atenció, sota consigna idealitzadora («leva di terra al ciel nostr'intelletto», Petrarca, sonet X)⁶² i a l'empara de grans noms de la història de l'art i de la literatura (inclosos de catalans), entre els quals, ben simptomàticament, l'arquitecte Pugin (que grafien «Pugen») o els escriptors Walter Scott, James F. Cooper o Alessandro Manzoni. En aquest sentit, cal veure en l'establiment del nomenclàtor de carrers de la nova Barcelona, ja al·ludit, un resultat estel·lar d'aquesta operació monumentalitzadora, i també, atesa la seva magnitud, un indicatiu de la convicció amb què va ser empresa: a manera de pauta permanent de *lectura* de la ciutat, a manera de lliçó permanent, disseminava en aquell nou espai urbà pensat en termes d'eficiència productiva un repertori de mots clau d'un

⁵⁹ Pilar VÉLEZ, «Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic», dins *Barcelona Quaderns d'Història*, 12 (2007), pàg. 9-52 (pàg. 21, n. 26).

⁶⁰ F. BERTRÁN Y DE AMAT, *Del origen y doctrinas de la Escuela Romántica, y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en Barcelona los señores D. Pablo y D. Manuel Milá y Fontanals y D. Claudio Lorenzale* (1891), segunda ed., Barcelona, Fidel Giró, 1908.

⁶¹ *El Arte. Prospecto...*, pàg. 2b.

⁶² Un possible escoli al lema en MANJARRÉS, «Introducción»..., pàg. 1-2: «existe en el mundo algo más elevado y sublime que la utilidad material; que no son las formas las que constituyen el arte; que las creencias así religiosas como políticas y la industria hallan en el arte uno de sus más firmes apoyos» (pàg. 2a).

passat de glòria, inscriví en la quotidianitat ciutadana la memòria d'una grandesa medieval que repristinava, i autoritzava, les aspiracions del present. «Aspiramos a dar a conocer», deia el prospecte d'*El Arte*, «que en la robusta vida del genio catalán no estorba el vigor de juicio a la lozanía de la imaginación».⁶³

Potser no serà sobrer de recordar que tot plegat no era sinó la confirmació local d'un fenomen global: com en altres ciutats occidentals, les elits locals, davant l'expectativa que l'ordre liberal satisfés les transformacions materials institucionals en què els calia projectar-se (les del Pla Cerdà, per exemple, en el cas barceloní), elaboraven alhora unes estratègies de construcció cultural que les legitimessin i dignifiquessin, Així, la ciutat futura, sota el guiatge de l'art (en el cas barceloní com en el de la Viena del *Ringstrasse*, segons un conegut plànol divulgatiu de 1860), havia de ser escena de grans projectes: l'oportunitat d'endregar la ciutat (d'acabar-ne la catedral, posem per cas, en el cas barceloní) i de monumentalitzar-la segons el gust del *revival* goticista a què respongueren, arreu d'Europa, i també a Amèrica, arquitectes com Viollet-le-Duc, Pugin, Schmidt, Butterfield, Schinkel o Upjohn. En qualsevol cas, es tractava d'estar en condicions, també a Barcelona, d'articular la dialèctica entre «coneixement» i «poder», o entre «progrés» i «memòria», tal com, per exemple, havia mostrat l'enginyer Telford en el seu pont de Craigellachie: art i tècnica, o art i indústria, no eren oposats, sinó un mutu i imprescindible complement. En mots de Manjarrés, el director d'*El Arte*, «las creencias así religiosas como políticas y la industria hallan en el arte uno de sus más firmes apoyos».⁶⁴ O, també, segons l'explicació de Josep Puiggarí (un personatge clau en la revisió romàntica del patrimoni monumental barceloní), també a *El Arte*, en un article que intitula «Misión del artista», les arts no eren sinó «el último término de los intereses materiales, y por consiguiente el alma de la industria, el fomento del comercio».⁶⁵

§ 6. Tal com ho proposava la gent d'*El Arte*, «artitzar» la ciutat volia dir «romantitzar-la», en el sentit d'apel·lar-ne a l'origen medieval —a una memòria que servia, com dic, d'estratègia bàsica de legitimació dels afanys i els projectes actuals. Com un eco de la invitació del poeta Novalis a «romantitzar» el món («El món ha de ser romantitzat

⁶³ *El Arte. Prospecto...*, pàg. 1-2.

⁶⁴ MANJARRÉS, «Introducción»..., pàg. 2a.

⁶⁵ J. PUIGGARÍ, «Misión del artista», *El Arte*, 8 (15-VII-1859), pàg. 1-3 (pàg. 3). Puiggarí fou vocal i secretari de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la Província de Barcelona, membre numerari de l'Acadèmia de Bones Lletres, col·laborador d'*El Museo Universal* de Madrid, etc.

perquè se'n pugui redescobrir el significat original», havia escrit el 1799),⁶⁶ i alhora coherent amb aquella «nueva reconstrucción o artística o social» que havia postulat Pau Piferrer el 1839,⁶⁷ arran de les successives crisis socials i polítiques de la dècada dels 30 (amb l'episodi colpidor de la crema de convents del 25 de juliol de 1835), la crida d'aquells intel·lectuals a «poblar de monuments» la nova Barcelona (*El Arte. Prospecto*) es resol, enfront de la tradició oficial classicista, en un insistent historicisme medievalitzant. Un insistent historicisme medievalitzant: aquí com arreu d'Europa, perquè, deia Cortada el 1840, quan divulgava a l'Acadèmia de Bones Lletres la idea de la restauració jocfloral, a tot arreu «La edad media [...] es hoy el texto de los escritores».⁶⁸ L'ampli domini de l'historicisme romàntic en la monumentalització de Barcelona comprendrà des de la remodelació goticista del Palau del Virrei al mobiliari urbà, o a l'acabament de la façana de la catedral (segons projecte de Josep Oriol Mestres), o als nous edificis que comencen de colonitzar l'eixample, tant els particulars (com tot just la primera casa edificada en l'eixample, la casa Gibert, segons projecte, també, de Josep Oriol Mestres) com els públics (la nova Universitat estil *Rundbogen*, segons projecte d'Elies Rogent).

La «reconstrucció» ansiada trobava estímul, doncs, en el punt de 1859, en un programa d'apreciació, memòria i reparació del passat inspirat i sostingut en un romanticisme aleshores ja plenament incorporat als valors i els usos socials, i àmpliament disponible a través de múltiples fonts, perquè es beneficiava de les possibilitats de difusió que oferia la incipient indústria cultural: les indústries editorial i de l'espectacle, amb èxits de llarga durada (com les ficcions de Walter Scott), divulguen massivament formes, valors i actituds romàntics. A l'acabament del vuit-cents, Joan Maragall s'afirmava convençut que del segle XIX sencer se'n diria «el siglo romàntic, perquè en el conjunt de la seva història artística no es veurà altra cosa que el romanticisme».⁶⁹ El romanticisme, en efecte, esdevé naturalitzat com a sistema de sentit dominant, capaç de conformar des de la «moda» mundana o les pràctiques de lleure fins a l'ambició literària o els usos acadèmics. Així, amb manifestacions d'abast divers i sovint d'aspecte contradictori, la cultura del romanticisme és percebuda com a

⁶⁶ NOVALIS, *Fragments...*, pàg. 175, § 6.

⁶⁷ PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España...*, pàg. 2.

⁶⁸ «La edad media [...] es hoy el texto de los escritores, como lo prueban Walter Scott en Inglaterra, Grossi y Azeglio en Italia, Roger de Beauvois, Dumas y Hugo en Francia, Larra, Espronceda, Saavedra y otros en nuestra patria» (CORTADA, «Discurso acerca de...», pàg. 189-190).

⁶⁹ Joan MARAGALL, «Joan Sardà», dins Joan MARAGALL, *Obres completes*, I, Barcelona, Selecta, 1970, pàg. 876a.

pròpia de la societat liberal, i forneix temes i motius a les representacions en què aquesta nova societat busca de projectar-se i de legitimar-se. Les literàries incloses.

§ 7. Les formes de diversió que ocupen els espais de sociabilitat oberts pel nou ordre liberal asseguren a la literatura a la moda, i en particular a la poesia, un protagonisme especial: inscrita en la vida mundana, la literatura serveix al comerç social i a l'exhibició personal; esdevé, en els salons, joc de societat i àmbit de competició. Una de les manifestacions de l'antiquarisme romàntic, la moda del trobadorisme (singularment reactivada per l'èxit de l'òpera de Verdi *Il Trovatore*, estrenada al Liceu barceloní el 1854), fa fortuna com a joc de societat que evoca les justes poètiques medievals (els «jocs florals») en què els trobadors exhibeixen talent i habilitats per obtenir el favor de les dames. No és només, com és sabut, una fortuna barcelonina: hi ha «jocs florals» (amb aquest mateix nom) a l'Havana, a València, a la Corunya, a Madrid —a Madrid, a més dels del Liceo, les memòries de Julio Nombela donen notícia de l'èxit d'unes «cortes de amor» organitzades en salons privats.⁷⁰ Però és a la Barcelona de 1859 que es fa evident com enlloc la conveniència d'encaixar aquests usos literaris a la moda amb els projectes ciutadans (o, dit més genèricament, de vincular els artistes i els intel·lectuals amb unes estratègies de projecció col·lectiva marcades per la urgència), i que com enlloc es presenta l'oportunitat de dur-la, aquella conveniència, a la pràctica —l'evidència i l'oportunitat són tan clares que és l'Ajuntament mateix qui patrocina l'operació. Aleshores, el dens substrat que han anat fent la curiositat d'estudiosos i erudits com Gregori Maians o Fèlix Torres i Amat; i el prestigi internacional de les recerques de Raynouard, de Fauriel o de Sismondi; i l'activitat de publicistes com Cortada, Rubió i Ors o Balaguer (que havien anat mantenint viu el projecte de «recuperar» els Jocs); i els moviments de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (que era una impagable caixa de ressonància de la iniciativa, però que no aconseguia d'institucionalitzar-la), etc., tot plegat es torna argument d'autoritat per a la idea de la «restauració» dels Jocs Florals medievals.

⁷⁰ «Las veladas transcurrían animadas y distraídas. [...] declamábamos escenas del *Pelayo* de Quintana o del *Otelo* de Shakespeare; se jugaba a prendas; Prieto tocaba polkas, valsos y rigodones, que bailábamos con el mayor gusto; a veces las mamás referían interesantes episodios [...], y rara era la noche que no me obligaban a leer algunos de mis versos, porque todos los concurrentes eran fervientes devotos de la poesía. | Esta afición, que [...] era muy de mi gusto, dio lugar a que reprodujéramos con las variantes indispensables las antiguas *Cortes de amor*, y siendo yo el poeta [...], organicé las fiestas que se celebraron con gran contentamiento de las jóvenes y hasta de las bondadosas mamás» (Julio NOMBELA, *Impresiones y Recuerdos*, pròleg de J. Campos, Madrid, Tebas, 1976, pàg. 291).

És amb tot aquest equipatge d'autoritat que la garantia de l'experiència pràctica dels salons particulars barcelonins es fa disponible a l'Ajuntament —amb el concurs decisiu de les capacitats organitzatives, mobilitzadores i persuasives de l'infatigable Víctor Balaguer. Podem resseguir a la premsa del moment algunes d'aquelles convocatòries particulars, amb la sospita que no som sinó davant de la veritable cuina de la «restauració» jocfloralasca de l'1 de maig de 1859. Per exemple, una crònica de societat d'*Telégrafo* de 5 d'abril de 1859 informa d'una convocatòria a casa dels senyors de Gironella en què intervenen, en la «part musical», el mestre Piquer (que serà el director de la «part musical» de la festa de la «restauració» dels Jocs), i en la «part poètica», Isabel de Villamartín (guardonada a la festa del 59) i Rubió i Ors (adjunt a la festa del 59).⁷¹ Deu dies després el mateix diari ressenya una «Brillante y animada [...] reunión en casa de don Víctor Balaguer»: hi repeteixen alguns dels protagonistes de cals Gironella (l'amfitrió Balaguer, Isabel de Villamartín, Rubió i Ors) i se n'hi afegeixen de nous (com Miquel V. Amer, adjunt a la festa de dues setmanes més tard, l'esposa del qual, Victòria Penya, hi rebrà guardó). Potser també val la pena de consignar que, segons detalla *El Telégrafo*, en aquesta vetllada a casa seva Balaguer declama una seva poesia «dedicada a la Italia y titulada “Desperta ferro”»⁷² (en efecte: un altre cop el motiu de l'expedició catalanoaragonesa a Orient, com en el *Roudor* de Rubió): dues setmanes després serà Balaguer l'encarregat de llegir el poema de Damas Calvet guardonat a la festa («Són ells...! Desembarc dels almogàvers en Orient»), una cèlebre tornada del qual en boca del rapsode Balaguer («A ells! Sant Jordi! Santa Maria! / Desperta ferro! Firam! Firam!») enardirà el públic assistent, segons les cròniques de l'acte.⁷³

§ 8. Un text memorialístic de Gaietà Cornet publicat el 1906 ponderava l'espectacular «transformació de Barcelona» en el «mig segle» comprès entre 1830 i 1880. En concret, evocava els anys que van de 1856 a 1868 com una mena de dotzena prodigiosa d'ordre, progrés i grans esdeveniments. De les bullangues de 1856 a la Revolució de Setembre de 1868, «Durant aquests dotze anys de tranquil·litat», escriu Cornet,

⁷¹ «Crònica local», *El Telégrafo*, 5-iv-1859, ed. matí, pàg. 1.798.

⁷² «Crònica local»..., pàg. 1.993.

⁷³ «Juegos Florales. Reinstalación del consistorio de Barcelona en 1º de mayo de 1859», *Diario de Barcelona*, 2-v-1859, ed. matí, pàg. 4.715 (DOMINGO, *Jocs Florals de...*, pàg. 277). «Crònica local», *El Telégrafo*, 2-v-1859, ed. matí, pàg. 2.295 (DOMINGO, *Jocs Florals de...*, pàg. 280).

Barcelona anà progressant notablement: s'establí el servei telegràfic [...]; s'obriren les botigues més luxoses; se restabliren los Jocs Florals; se fundà l'Ateneu; nostra capital fou visitada per gran número de persones distingides [...]; s'organisà [...] lo tan celebrat Carnaval; s'inauguraren les obres del Port, i la Reina Isabel II posà la pedra de la primera casa de l'*Ensantxe*, que fou la casa d'en Gibert; se restabliren antigues funcions, etc., etc.⁷⁴

La qüestió: la restauració dels Jocs forma part d'aquest inventari de meravelles que afiten el «progrés notable» de la ciutat. Perquè els Jocs hi tenien una funció ben delimitada. La va definir amb precisió Antoni de Bofarull a la seva memòria de secretari de la convocatòria del 59: Bofarull hi demanava d'«obrir pas als cantors» i de «patentisar l'esperança que sos esforços simbolisen»: els poetes havien de fer de «cantors» d'una «esperança» que altres havien de «patentitzar», havien de realitzar. Els Jocs, constatava anys després un poema de Torres i Reyató, reservaven als poetes catalans el rol permanent de tirtius redivius.⁷⁵ «Tota il·lusió és tan essencial a la veritat com el cos a l'ànima», anotava Novalis.⁷⁶ A *Le città invisibili* Italo Calvino recordava que les ciutats, com els somnis, són fetes de desitjos i de pors⁷⁷ —és a dir, també són fetes d'imaginació. La «restauració» de 1859 és una peça bàsica de la conversió de Barcelona en exponent i escena de l'ambició de les elits locals davant de les transformacions materials i institucionals en què projectaven l'optimisme en què aleshores es reconeixien: és una peça bàsica en el joc de produccions i representacions que havien de convertir Barcelona en la ciutat moderna i digna que els calia. Una peça, en definitiva, de la «renaixença» en què, estratègicament, aquelles elits ja s'havien començat a reconèixer. Perquè la memòria del secretari

⁷⁴ Gaietà CORNET Y MAS, «Una mirada retrospectiva. Transformació de Barcelona en mig segle (1830-1880)», dins *Barcelona vella. Escenes y costums de la primera meytat del sigle XIX per tres testimonis de vista*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1906, pàg. 159-278 (pàg. 265-266). Cornet havia estat testimoni i cronista de la «restauració» del 59: Gaietà CORNET Y MAS, «Crònica barcelonesa. Los jochs florals.— La festa de S. Jordi.— La festa de la Sta. Creu», *La Antorcha Manresana* (Manresa), 97 (8-V-1859), pàg. [2] (DOMINGO, *Jocs Florals de...* pàg. 287-290).

⁷⁵ «Ab motiu dels Jochs Florals», dins Jacinto TORRES Y REYATÓ, *Poesies*, proemi d'A. Masriera, Barcelona, La Renaixensa, 1926, pàg. 262-263. Cf. J. R. Y R. [J. ROCA I ROCA], «Los certámens», *Lo Gay Saber*, 1a època, 116 (15-X-1868), pàg. 121-122: «La missió dels poetes catalans [...] és la de despertar als adormits, és la de presentar als hereus les joies que de nostra mare pàtria n'han rebut, és la d'ensenyar-li una llengua que és seva i de ningú més, una llengua rica i harmoniosa, fruit del treball d'una infinitat de centúries, una llengua amb la que pot dir tot lo que son magí ne pensi i lo que son cor ne senti; la missió dels poetes catalans és presentar-li tota la riquesa de son patrimoni perquè enamorat ne quedí de lo que ha rebut, content estiga de tenir-ho i disposat se trobi a conservar-ho» (pàg. 121b).

⁷⁶ NOVALIS, *Fragments...*, pàg. 95, § 58; semblantment: «Creure és l'operació de *crear il·lusions* —la base de la il·lusió [...]. Tot saber comença i acaba en creença» (*ibid.*).

⁷⁷ «Le città come i sogni sono costruite di desiderii e di paure» (Italo CALVINO, *Le città invisibili*, Torí, Einaudi, 1972, pàg. 50).

Antoni de Bofarull també convidava a confiar «en lo molt que lo país pot donar de si». ⁷⁸

La reflexió sobre la ciutat i la seva projecció futura imposava el recurs de l'antiquarisme romàntic: és una contradicció, o un «contrast» (per usar l'expressió que Rubió i Balaguer refereix als Jocs), només aparent. En el cas dels Jocs, davant dels inevitables retrets d'«anacronisme», el mantenidor Rubió i Ors ja va mirar de precisar-ho (a *El Arte*, tot just): essent «un recuerdo de glorias pasadas», deia, els Jocs «restaurats» esdevenien «un símbolo para el presente de renacimiento literario». ⁷⁹ Va insistir-hi en el discurs que va pronunciar al certamen de 1861: els Jocs no eren un «indisculpable anacronisme» ni «un fet que se trobàs en discordància amb lo esperit del temps». ⁸⁰ Eren un aspecte més (són un testimoni concloent més) d'aquella «Alliance profonde entre l'archaïsme ostensible de la construction identitaire et la plus indéniabile modernité économique et technologique» que ha descrit Anne-Marie Thiesse a *La création des identités nationales* (1999). ⁸¹

L'examen de la dimensió pròpiament literària dels Jocs no ha de negligir aquesta seva naturalesa *monumentalitzadora*, és a dir, *representativa*. És en el servei a la representació, la festa, la demostració i l'autocelebració que els Jocs poden emparar una literatura alliberada de les vileses que imposa el mercat (és a dir, no competitiva en termes de mercat), però precisament feta apreciable per la seva incontaminació. I també per la seva elevada quota de rendiment simbòlic, és clar (i més si el català continuava essent el *llemosí*, com encara aleshores). Per això aquella litúrgia medievalitzant en aquell escenari, el Saló de Cent de l'Ajuntament barceloní, fa coherència amb un capital literari que vol exhibir una noble i rica antiguitat: sota la tutela de la Història (que Bofarull deia que equipava amb «un gènere de superioritat que ratlla en soberania»), l'Ajuntament de Barcelona es reconeixia successor del Consell de Cent (segons havia adduït Balaguer a les *Bellezas de la historia de Cataluña*, en efecte) tal com els poetes contemporanis es reconeixien *trobadors*. I per això, també, el protagonisme del català en el certamen, que no desmenteix pas (ans

⁷⁸ «Falta sols ara obrir pas als cantors, patentisar l'esperansa que sos esforços simbolisen, i confiar en lo molt que lo país pot donar de si» (Antoni DE BOFARULL, «Memoria del secretari», dins *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, pàg. 56-57).

⁷⁹ Joaquín RUBIÓ, «Juegos florales», *El Arte*, 3 (1-V-1859), pàg. 4-10 (pàg. 9-10); també dins DOMINGO, *Jochs Florals de...*, pàg. 267-268.

⁸⁰ Joaquim RUBIÓ, «Discurs», dins *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, pàg. 179-180.

⁸¹ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, París, Seuil, 2001, pàg. 200-201.

al contrari, ha explicat Marfany)⁸² la diglòssia característica de la societat catalana d'aleshores: és quan la festa cívica dels Jocs és reconeguda i apreciada en aquests termes que resta lliure el camí per fer-ne el certamen monolingüe que va acabar essent, en el *llemosí*, naturalment, que encarnava l'antiga glòria dels catalans —davant les protestes locals del «Roberto» i del «Buen Catalán, Ante Todo Español» que escriuen a *La Corona*,⁸³ per bé que amb la molt valuosa aprovació d'*El Museo Universal* de Madrid.⁸⁴ És possible que l'exemple occità de l'*Armana Provençau*, des del 1855, potenciat per l'impacte de la *Mirèio* mistraliana (publicada a començament de febrer del 1859: tres mesos abans de la «restauració» barcelonina), es projectés sobre el monolingüisme dels Jocs. En qualsevol cas, sí que l'ascendent occità serveix per naturalitzar els Jocs, ja des del 59, com a escenari i plataforma de la gran ambició del poema i del poeta que identifiquessin contemporàniament els catalans, tal com *Mirèio* i Mistral ja identificaven els occitans. Sobretot des que Lamartine havia amplificat la fortuna de Mistral i el seu poema en dedicar-los el quadern XL del *Cours familier de littérature* (1859) i celebrar-hi que «un grand poète épique est né»⁸⁵ —de fet, ja al seu discurs en els Jocs del 59 Antoni de Bofarull feia explícit l'afany que el certamen restaurat propiciés l'aparició d'«un Mistral català».⁸⁶ És a dir: el ritu i la cerimònia no deixaven d'acollir una promoció de l'excel·lència (sobretot segons una manera usual aleshores d'entendre-la: la de l'èpica) que facilités a la literatura

⁸² Joan-Lluís MARFANY, «En pro d'una revisió radical de la Renaixença», dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, II, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, pàg. 635-656; ara dins Joan-Lluís MARFANY, *Llengua, nació i diglòssia*, Barcelona, L'Avenç, 2008, pàg. 205-233.

⁸³ ROBERTO [pseud. de Mariano SORIANO FUERTES], «Juegos florales», *La Corona* (Barcelona), 1-v-1859 (recollit dins Josep MIRACLE, *La restauració dels Jocs Florals*, Barcelona, Aymà, 1960, pàg. 320-323). UN BUEN CATALÁN, ANTE TODO ESPAÑOL, carta al director de *La Corona*, 23-III-1859, pàg. [3] (DOMINGO, *Jocs Florals* de..., pàg. 247-252). Identifica «Roberto» MARFANY, *Llengua, nació i...*, pàg. 233. El 1845 *El Genio* havia donat notícia d'activitats de Soriano Fuertes, «nuestro entendido y acreditado amigo», com a «obsequio a los talentos nada comunes que posee [...] tanto en música tomo en literatura», segons puntualització del director de la revista, Víctor Balaguer: B., «Bibliografía», *El Genio*, 3 (25-v-1845), pàg. 29.

⁸⁴ *El Museo Universal* comptava amb col·laboradors catalans destacats, com Josep Puiggarí (també col·laborador d'*El Arte*) o Antoni Ribot i Fontserè. L'abril de 1859 Nemesio Fernández Cuesta es fa eco de la polèmica sobre la llengua dels Jocs: els Jocs han estat convocats, «pero se exige que las composiciones estén escritas en catalán. Con este motivo se ha suscitado una polémica sobre la conveniencia o la inconveniencia de esta disposición. Nosotros no la tenemos por inconveniente; antes bien quisiéramos que los valencianos, gallegos y vascongados hiciesen otro tanto, celebrando certámenes para premiar composiciones en sus hablas respectivas. De este modo podría formarse una colección de escritos contemporáneos en esos bellos dialectos, o si se quiere idiomas, que ya se van perdiendo» (Nemesio FERNÁNDEZ CUESTA, «Revista de la quincena», *El Museo Universal* (Madrid), any III, 7 (1-IV-1859), pàg. 56c).

⁸⁵ M. DE LAMARTINE, *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, XL^e entretien [*Littérature villageoise. Apparition d'un poème épique en Provence*], París, chez l'auteur, 1859, pàg. 233.

⁸⁶ «Qui sap? pot ésser que, prosseguint amb constància en lo cultiu de nostre idioma i de nostra parla, surti algun dia una especialitat, un Jasmin o un Mistral català, a qui l'Espanya entera s'alegre de conèixer, com s'ha alegrat de tenir un Alí-Bei, un Capmany, un Balmes, fills tots de nostres comarques i coneguts per sa sabiduria en tot lo món» (Antoni DE BOFARULL, «Memoria del secretari», dins *Jochs Florals de Barcelona en 1859*, pàg. 57).

catalana d'aconseguir la mena de legitimitat i de visibilitat a què li era dat d'aspirar (vist que eren temps de «renaixença») en aquella «república mundial de les lletres» postrevolucionària i herderiana que ha descrit Pascale Casanova.⁸⁷

En projectar atenció al català i a la literatura en català com a valor patrimonial, els Jocs i tot el que hi duu acaben servint a un desplaçament en la consideració social de la literatura catalana: la ubiquen en un univers simbòlic ben definit i prestigiat i doten l'escriptor en català d'un rol inequívoc. I asseguren una socialització lluïda de l'una i l'altre —les memòries de Briz o les de Collell contenen testimonis vívids de la profunda fascinació que els Jocs són capaços d'exercir en els aspirants a escriptor.⁸⁸ En fi: més enllà del clos acadèmic tronat i ineficaç, el ritual enlluernador dels Jocs basteix el context pragmàtic que calia al català per esdevenir susceptible de ser reconegut com a llengua literària possible. En prova concloent de la capacitat persuasiva de la nova institució jocfloralesca, una generació de joves (hi apel·lava explícitament el mantenidor Balaguer) hi projectarà la seva ambició —aquells joves que encarnen el model característic d'«escriptor catalanista de la Renaixença», segons l'ha batejat Ramon Panyella.⁸⁹ Jacint Verdaguer, qui donarà ben folgadoament satisfacció a les expectatives dels Jocs, en serà un. Un altre, l'entusiasta cronista de la «restauració» de 1859 que signa Francesc P. Briz, es mostrava convençut, a cop calent dels fets, que els Jocs «pueden ser el prólogo de un Renacimiento literario».⁹⁰

⁸⁷ Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, París, Seuil, 1999.

⁸⁸ Francesch Pelay BRIZ, «Recorts. Fragments del *Libre de ma vida* (1859). La restauració dels Jochs Florals», *La Il·lustració Catalana*, any V, 108 (15-IV-1884), pàg. 102-106: «Tota la ciutat n'anava plena; [...] [l'alcalde], en Josep Santa-Maria, [...] no deixava de pit l'empresa per a donar-li tot lo lluïment propi de la importància que en si ella mateixa es portava. Les cases dels mantenedors se veien invadides per gent que els pidolaven targetes, del dematí al vespre. La música de l'Ajuntament enllestia els ensaigs de cançons catalanes que amb anticipació li havia fet posar en estudi son [...] director. Los poetas, pocs llavores en nombre, [...] anaven afal·lerats pels centres literaris per veure si podien saber quines eren les composicions que, en opinió dels jutges, mereixien sortir premiades. I els que ni serviem per a fer créixer la pila, [...], nos entusiasmàvem per endavant amb la glòria dels que dintre de poc havien d'eixir premiats i amb l'esperança de poder, temps a venir, amb l'ajuda de Déu, arribar a obtindre alguna modesta fulla de les que en lo arbre de la glòria, los poetas de cap d'ala hi deixarien com rebuig» (dins DOMINGO, *Jocs Florals de...*, pàg. 307); Jaume COLLELL, *Memories d'un noy de Vich*, Vic, 1908, pàg. 89-92 (recollit dins DOMINGO, *Jocs Florals de...*, pàg. 313-314).

⁸⁹ Ramon PANYELLA, «L'escriptor catalanista de la Renaixença: Francesc P. Briz, el model més pur», dins *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, ed. a cura de Ramon Panyella i J. Marrugat, Barcelona, L'Avenç, 2006, pàg. 62-88: la figura de «l'escriptor catalanista de la Renaixença» és resultat de l'impacte del Jocs Forals «en un sector, petit però molt actiu, de la joventut lletraferida catalana nascuda entre primers anys quaranta i mitjan dels cinquanta» (pàg. 63).

⁹⁰ Francisco Pelayo BRIZ, «Movimiento literario de Barcelona», *Revista de Barcelona*, 1 (8-I-1860): «Los Juegos florales de Barcelona en 1859 pueden ser el prólogo de un Renacimiento literario y he aquí coma la vida literaria de la segunda capital de España puede llegar a presentar un tipo característico» (*apud* Ramon PANYELLA i FERRERES, *Francesc Pelay Briz (1839-1889): entre la literatura i l'activisme patriòtic*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pàg. 588).

De ritual de representació a plataforma literària i cívica, decisius en la constitució d'un espai literari competitiu, els Jocs es revelen com un excepcional punt de confluència d'energies i de projectes. Perquè es confirmaven, en efecte, deutors de «lo molt que lo país pot donar de si». Eren alhora la reserva d'un espai i un temps per a la poesia —per a la fascinació i la màgia de la paraula. Nimbats de l'«aureola real» i de l'«alegria primaveral» de què parlà Carles Riba,⁹¹ dotats d'una colpidora *mise en scène* en què l'espai magnífic del Saló de Cent es feia eloqüent de la capacitat instauradora dels vells mots fets poesia, de la seva capacitat fundadora d'«une société qui peut avoir foi en soi, malgré les malheurs de l'histoire» (Yves Bonnefoy),⁹² els Jocs esdevindran, a curt termini, un marc de valor didàctic singular i eficaç, un excepcional laboratori d'idees sobre llengua i literatura i una cobejada instància de reconeixement i de poder. Els acompanya tot seguit l'èxit. El 1861 Manuel de Lasarte hi reconeix una estratègia reeixida de representació col·lectiva: «La restauració dels Jocs», diu,

tan combatuda en sos principis, [...] és un fet més important de lo que sembla a primera vista. Ella és la millor resposta que podíem donar a los qui nos acusaven d'estar dedicats únicament als interessos materials, sens pensar en cultivar les arts que eleven lo esperit. I és un bell espectacle i una magnífica harmonia oir [...] entremesclat lo remor de les màquines amb los cants de la poesia, contemplar un moviment literari que va creixent al costat de la gran animació de nostra indústria, coses per alguns incompatibles, però que s'enllacen naturalment, donant en son conjunt la verdadera mida de la civilització de un país.⁹³

És, altrament, un èxit mesurable: si a la convocatòria de 1859 s'hi presentaven 38 originals, a la desena, la de 1868, ja se n'hi presentaven 362. I també creix el nombre de les persones i les institucions de tota mena que aprofiten el marc dels Jocs per oferir-hi premis extraordinaris a treballs que no necessàriament seran poètics ni de literatura imaginativa. En definitiva, els Jocs Florals de Barcelona esdevenen immediatament, tant per als escriptors com per a les institucions, un aparador desitjat: una plataforma que proporciona rèdits immediats i visibles. I per això esdevenen una modalitat de certamen, inclosos el nom («jocs florals») i la litúrgia, que és reproduïda

⁹¹ Carles RIBA, *Obres completes*, ed. d'Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona, Edicions 62, 1988, pàg. 210.

⁹² Yves BONNEFOY, *Poésie & Architecture*, s. ll., William Blake & Co., 2001, pàg. 14-15.

⁹³ *Jochs Florals de Barcelona en 1861*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguier, 1861, pàg. 35-36.



arreu del territori. Josep Leopold Feu, ja el 1863, oferia a reflexió el fet del «desusado entusiasmo con que ha sido recibida la restauración de los Juegos florales».⁹⁴

⁹⁴ José Leopoldo FEU, *Datos y apuntes para la historia de la moderna literatura catalana. Memoria leída ante la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1865, pàg. 37 (la memòria fou llegida el 13-IV-1863).



El muntatge

PAU MIRÓ

Entrevista a Jordi Prat i Coll, a *La mirada obscena. Vint converses sobre creació teatral*. Comanegra / TNC, 2017.

Al teu primer espectacle, El público, hi havia una mena de compendi del que després has anat fent com a director, tant del treball actoral, la recerca estètica, el posicionament teatral i ideològic o la manera que tens de crear grup amb facilitat. A les teves obres sempre hi ha aquell compromís del «teatro bajo la arena» que reivindica Lorca enfront del «teatro al aire libre».

Crec que és l'espectacle més bèstia que he fet mai. Va ser el taller final de l'Institut del Teatre, en aquell moment jo pensava que fora d'allà no el podria fer i per això m'hi vaig posar. I, per a mi, encara continua sent *l'espectacle*. Vàrem aconseguir trenta actors i dos músics en directe, i vaig estar dos anys preparant-lo. Crec que és la millor obra de teatre en castellà del segle xx, pel que diu i per com ho diu; i, quan un autor s'exposa des de la nafra, com ho fa Lorca, tu t'hi has d'apropar al màxim des de l'honestedat. Ell deia: «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! No vale silbar desde las ventanas». Sempre he procurat seguir aquesta màxima, fer un teatre compromès, i ser honest amb el *què* i amb el *com* a l'hora de servir el text. Començar amb *El público* et marca, perquè t'ho exigeix tot. I ahora et dona tanta llibertat creativa! I aquesta llibertat des del compromís ètic és el que jo intento comunicar sempre a tot l'equip amb qui treballa. Emocionar-los perquè a mi m'emociona. Sempre posaré l'autor al capdavant: és tan difícil escriure bé... I és gràcies al text que els altres podem materialitzar espectacles. Això no vol dir que no hi hagi obres en què calgui fer intervencions dramàtiques per imperatiu econòmic o pel pas del temps, per exemple, però cal fer-ho des del coneixement del que volia dir l'autor a la seva època per poder traslladar-ho tu a la teva. Perquè el poeta «se ha abierto las venas para los demás», tornant a citar a Lorca, i li ho devem. És des d'aquest prisma que jo em veig amb cor d'oferir la meua visió personal. I oferir una proposta estètica afí al que jo pugui aportar des del lloc que ho ha originat, que és el text. Te'n poso un exemple. Deixa'm explicar-te com va aparèixer el concepte escenogràfic d'*El público*. A l'acotació inicial, hi diu: «Las ventanas son radiografías», i d'aquí ens va venir la idea d'omplir el terra de l'espai escènic de radiografies. En vam aconseguir centenars i les vam col·locar una al costat de l'altra, fent que quedés un infinit mar blavós —color de mort, per a Lorca— ple d'ossos *radioactius*. Segons com s'il·luminés aquest terra, els ossos agafaven presència o no. Aquesta troballa estava plena de significats que s'anaven activant mentre els intèrprets actuaven la peça. Així, et podien venir preguntes com ara «on deu ser enterrat el poeta?», especialment quan el personatge de la Madre cridava: «¿Dónde está mi hijo?»; o feia que, quan Julieta sortia d'un taüt a lloms de quatre cavalls, la imatge de soledat fos palpable; o, quan els estudiants reclamaven «¡que se

sepa la verdad de las sepulturas!»), era difícil que no se't posés la pell de gallina si pensaves en tots els cossos encara soterrats per la Guerra Civil. I tot gràcies a una simbòlica, potent i mutant proposta escenogràfica que provenia d'una acotació del text. Aquest és el camí del que et parlava, el procés creatiu que a mi em posa més calent. Quan tot surt del text per estimular la creativitat dels qui hem d'imaginar una escenificació ara i aquí. Crec que, com a director, el màxim error que podria cometre, doncs, seria voler imposar el meu univers *a priori*, sense conèixer l'obra i les seves circumstàncies a fons. L'obra ha d'arribar a mi i, si la tinc a dins, si la puc entendre des del lloc on s'ha escrit —emocionalment sobretot— i trobar-hi una connexió amb la meva experiència vital —per a mi això és imprescindible—, després em veuré convençut de fer les totes modificacions i aportacions que calguin.

En aquest sentit, deixa'm citar Meyerhold —aquell director rus afusellat, igual que Lorca, per les seves idees incòmodes el 1940—, de qui vaig llegir obsessivament els textos teòrics en aquella època, no tant per *copiar-lo* artísticament sinó perquè m'estimulava moltíssim el seu Teatre de la Convenció Conscient. Des del punt de vista de la direcció, m'he guiat sempre pel model meyerholdià de direcció lineal, segons la qual el director recull el text i el serveix als actors amb la seva empremta artística, els actors el serveixen a l'espectador amb la seva empremta artística, i és l'espectador finalment qui, també artísticament, recull —gràcies a la creativitat dels implicats— l'obra de l'autor. Aquesta sempre ha sigut la meva voluntat. Com si es tractés d'una cursa de relleus. I on tothom aporta des de la seva sensibilitat, no del no-res o de la seva visió preconfigurada a casa, sinó assumint el propi rol en la cadena d'aquest procés creatiu que t'explicava. És una suma de juxtaposicions. Si quan imagines una posada en escena imposes una idea perquè sí, arribarà un moment en què l'obra te la rebutjarà. Perquè no haurà sortit del text. I després podria arribar a ser el text mateix el que et fes nosa. Un absurd.

Tot ve d'un treball rigorós d'escolta, d'anàlisi, de contextualització de l'obra i de les circumstàncies de l'autor...

Sí! Una fal·lera que tinc és fixar-me molt en el moment en què l'autor ha escrit la peça que dirigiré, conèixer el seu moment vivencial, quines eren les seves angoixes i les seves alegries, les seves relacions sexuals —això m'encanta!—, les amicals, anècdotes particulars... Em fa humanitzar-los. Saber que Heiner Müller va escriure part de *Quartett* mentre la seva exdona, per despit, estava follant a tot drap al pis de dalt en una habitació que havia llogat, m'agrada. Encara que no sigui intel·lectualment rellevant, a mi em dona una informació humana que després podré fer servir als assajos. També procuro saber la rebuda de l'obra en el seu moment, si s'inscriu en un període artístic determinat... i busco aprofundir en les temàtiques que m'atrauen de l'obra. Tot aquest procés treballa en paral·lel a idees pròpies, a l'imaginari personal,

imatges... És un procés fantàstic, metòdic però lliure i ple de troballes. És a partir d'aquests coneixements que puc començar a decidir cap on anirà la meva direcció i confrontarho aleshores amb les meves intuïcions inicials i elaboracions d'idees de posada en escena, treball interpretatiu, de so, escenografia... És d'on surt la *spine* que reivindica Harold Clurman. Aquella idea vertebradora d'escenificació que confrontaré amb els equips artístics, que l'enriquiran un cop els marges són donats. Soc molt fan dels límits. De deixar clars els marges creatius. Un sonet té una estructura tancada molt estricta, però en canvi els grans poetes han trobat en aquesta forma dolls de llibertat. Un director, crec, és qui ha de marcar els límits del joc escènic perquè serveixi de plínton als equips amb qui treballa. Perquè tots s'hi impulsin i arribin creativament molt lluny. I, si estem perduts, es retorna al text sota el prisma de la idea vertebradora de direcció i els seus condicionants empírics.

Sovint et sento parlar de nous textos que has llegit, d'autors que t'agradaria dirigir.

Llegeixo teatre perquè m'agrada llegir. Perquè forma part de la meva feina. O no és feina d'un director llegir teatre i saber què s'ha escrit i què s'està escrivint? M'encanta endinsar-me en universos artístics que no em són propis. Quan dirigeixo textos meus, això no ho puc fer. Envejo vides que no viuré. Müller, Brossa, Antonio Tarantino, Churchill, Fassbinder, Lorca, Laforgue, Kricheldorf... També Brel o Ovidi Montllor. Són molt diferents entre si, però m'atrauen. Em flipa entrar a les seves vides mitjançant la seva obra. I, ja que la meva feina m'ho permet, me n'aprofito.

També parles sovint de pintura i poesia.

Sí. En el cas de la pintura, no es tracta mai de reproduir quadres concrets. Em serveix, per exemple, per visualitzar formes. L'actor no deixa de ser una forma en un espai. Una forma que explica emocions i idees en ella mateixa. I m'agrada jugar-hi. Quan vam fer *La fortuna de Sílvia*, per exemple, vam treballar a partir de retrats de Modigliani, incidint molt en el coll dels intèrprets, perquè era una obra de solitaris i d'idees, i necessitava que la peça agafés verticalitat. Existencialisme. Sagarra i Modigliani tenen gaire a veure? Potser no. Però els colls de tots els intèrprets estaven actius, i treballaven en la mateixa direcció de vulnerabilitat estilitzada. Això, en un espai mig buit com el que plantejava l'escenografia, elevava les figures cap a un territori conceptual que defugia el realisme i m'ajudava a explicar millor el meu punt de vista de l'obra. Aquesta abstracció em semblava que feia entendre millor la inadaptació dels personatges. Per a l'intèrpret, a més, resultava molt estimulante creativament. Augmentava la seva consciència d'ofici. Bàsicament per afinar l'emoció, la paraula i la precisió del gest. Aquest recorregut sempre m'ha interessat: moviment-emoció-paraula. No soc un director que busqui el realisme escènic, ja ho saps. Per a mi l'emoció no va renyida mai amb l'artifici. És convenció. És teatre. Entenc que el teatre no només s'escolta, sinó que també es mira; per tant, una de les tasques del director

ha de ser fer propostes estètiques que aportin valor a lectures més enllà de l'argument de l'obra. En el meu cas, respecte al treball dels intèrprets, sovint hi accedeixo gràcies a la pintura. Sense la posició de la dona eixarrancada netejant-se els baixos de *Les senyoretes d'Avinyó* de Picasso, mai hauria arribat a crear la pertorbadora imatge de la Inés a *A porta tancada*, introduint-se al final de l'obra l'obrecartes pel cony. Cal que l'espectador s'adoni del referent que ho ha generat? No cal. Però la forma hi és. Es tracta d'aportar diferents nivells de lectura escènica. Ho poso perquè sigui l'espectador qui conclogui l'obra, qui se la faci seva, s'hi diverteixi, s'hi emocionï i l'activi fent connexions més enllà de l'argument. Perquè se senti creatiu i vulgui repetir! M'engresca molt fer-ho. I en molts aspectes, no només en la interpretació. D'aquí que m'atrevis a fer ballar *Womanizer* de la Britney Spears als protagonistes de *Quartett* per potenciar el caràcter frívol de Valmont; que reproduís quatre models Ford T a *Una còpia*, obra que especula amb la clonació humana, perquè va ser el primer cotxe fet en sèrie; o que fes recitar el poema «Mare» de Josep Piera a una obra d'Ayub Khan-Din en què un fill és incapaç de comunicar-se amb la seva mare dement.

Els actors i actrius que conec que han treballat amb tu han quedat molt contents del teu treball actoral, perquè mai s'han sentit abandonats.

Ja m'agrada que m'ho diguis. Perquè jo m'enamoro sovint d'ells. I, si l'amor no és recíproc, dol. Tot director ha de saber exposar les circumstàncies donades. Stanislavski pur i dur, en aquest sentit. Els actors volen que el director els dirigeixi, i dirigir vol dir donar les indicacions clares a partir de les quals l'intèrpret elaborarà la seva interpretació. Sempre intento simplificar la comunicació intel·lectual quan assajo. Anar a l'essència de l'escena des d'allò viu, actiu. Procuo ser molt emocional i físic. Fer físiques les idees que exposo. El treball intel·lectual l'elaboro en un treball de taula específic a l'inici del procés o en moments puntuals de l'assaig. Procuo ser apassionat i obert, i mai donar indicacions imperatives perquè sí. Soc més d'elaborar estratègies. He après que de les tensions no pot sortir-ne res de bo, quan es treballa amb emocions. Cal ser feliç i exigent. Quan estic obtús —a tots ens passa—, recorro a Lorca: «Vamos a no llegar, pero vamos a ir». M'estimula i em fa somriure recordar que en la imperfecció hi ha l'atracció. I en el viatge, el coneixement.

El primer dia d'assajos, porto tots els llibres que he llegit, els DVD que he vist... i els poso sobre la taula a disposició, com si fos una biblioteca, perquè la gent vagi picant. A banda, preparo un dossier de materials textuais que vull que tots coneguem, no per pedanteria sinó per compartir un viatge que jo porto molts mesos fent. Sempre inicio els assajos escalfant amb una música determinada. Els escalfaments poden ser lliures o condicionats, depèn. Recordo que, per exemple, bona part de l'escalfament d'*Eva Perón* de Copi consistia en ballar tangos, a *De quan somiava* consistia en escalfar mentre cantàvem petardades de Chenoa o Karina. En aquest treball previ procuro ja

posar, doncs, els actors en el to que m'agradaria comunicar de l'obra, l'atmosfera que vull que arribi als espectadors. I, a partir d'aquí, treballar en sintonia fins a l'estrena.

A La fortuna de Sílvia o A porta tancada, la interpretació tenia una gestualitat especial, que, sense arribar a ser histriònica, s'allunyava del naturalisme televisiu.

Quan vaig fer *Lluny* de la Caryl Churchill, alguna gent de la professió em va dir que allò era *teatral*, amb un deix despectiu. També m'ho va dir algú de *Liceistes i cruzados*. Per a mi era tan obvi que en aquell Pitarra fèiem un homenatge desacomplexat a tota una tradició catalana de prosòdia i gestualitat que em va molestar fortament el comentari. Afortunadament són molts els qui hi connecten i agraeixen aquest risc en el codi gestual. De fet, jo penso que és el millor que es pot dir a una interpretació, que sigui teatral. Assumir la seva convencionalitat. Jugar al joc de fer teatre i no pas amagar-ho. Entenc què volen dir quan m'ho diuen, però no ho comparteixo. Si en teatre tenim com a referència només allò figuratiu perquè la mimesi parteix d'allò humà, ens carreguem la poesia. La metàfora. Per a mi, el teatre, des del seu origen, és artifici. I al llarg dels espectacles he procurat afinar des de la meva sensibilitat aquesta capacitat metafòrica per fer-la, irònicament, més assumible. Estic content, perquè en els drames que em cites he pogut estilitzar aquesta pulsio interpretativa. M'he permès investigar possibilitats estètiques més plausibles, sense abandonar mai les tradicions teatrals que em fascinen.

Per això m'atrauen els intèrprets amb domini de la tècnica. Aquells a qui encara els fa nosa un micròfon a la galta. Que no tenen por de fer un gest agosarat. Aquells que frueixen de dir el vers. I de la dicció clara. Hi ha una tendència contemporània al llenguatge farfallós, a no acabar de dir les frases, a amagar-se en volums inaudibles. Se'n queixava no fa gaire la Judy Dench en una entrevista, referint-se als actors joves. Afirmava alguna cosa així com que podien ser molt *naturalistes*, però que des de la butaca no s'entenia una merda el que deien. Ho comparteixo.

Al meu entendre, a més, a Catalunya s'està imposant un tipus de treball interpretatiu falsament mimètic. Si només apostem per una estètica interpretativa, eliminem una infinitat de formes de pensament més. I és trist. Veig massa sovint actors que construeixen personatges a partir exclusivament de la darrera rèplica dita. Al servei de la història que s'explica, més que de les emocions que aquesta vehicula. Crec que hi ha una obsessió pel treball d'acció-reacció. D'estímul-resposta. És clar que s'ha de treballar sempre el moment present, només faltaria, però no es poden deixar de banda una infinitat de signes més. Si no, et converteixes en un actor gramòfon, que diria Meyerhold. S'ha de jugar al joc del teatre. Sense complexos. Amb el que això implica de precisió i bogeria. Ha de ser emoció i elaboració estètica pura, i la tècnica li ha de servir per a la difícilíssima trobada amb l'espectador. Com a director, el meu repte és treure el potencial màxim dels actors amb qui treballo. Estimular al límit la seva

creativitat i compromís amb el projecte que dirigeixo. Per a mi, aconseguir veure l'Oriol Genís construint el pare garlaire de *Vespres de la Beata Verge*, la Muntxa Alcañiz desplegant la mare histriònica d'*Eva Perón* o la Rosa Boladeras fent una Irina al límit de l'equilibri a *Els tres aniversaris* han sigut alguns dels regals màxims d'aquesta professió. I crec que els espectadors el que busquen quan van al teatre, en definitiva, no és tant una història bona, una direcció neta o una il·luminació impactant, sinó sobretot poder dir que han vist tal o tal altre actor fent aquest o aquell paper. Poder dir: «Jo hi era. Jo l'he vist». Perquè el teatre és l'impacte d'aquesta vivència. Haver vist intèrprets a la corda fluixa i recordar-ho durant molt de temps.

Ens quedem atrapats en la literalitat de l'argument sense anar més enllà, que és el que exigeix el teatre, una profunditat de camp.

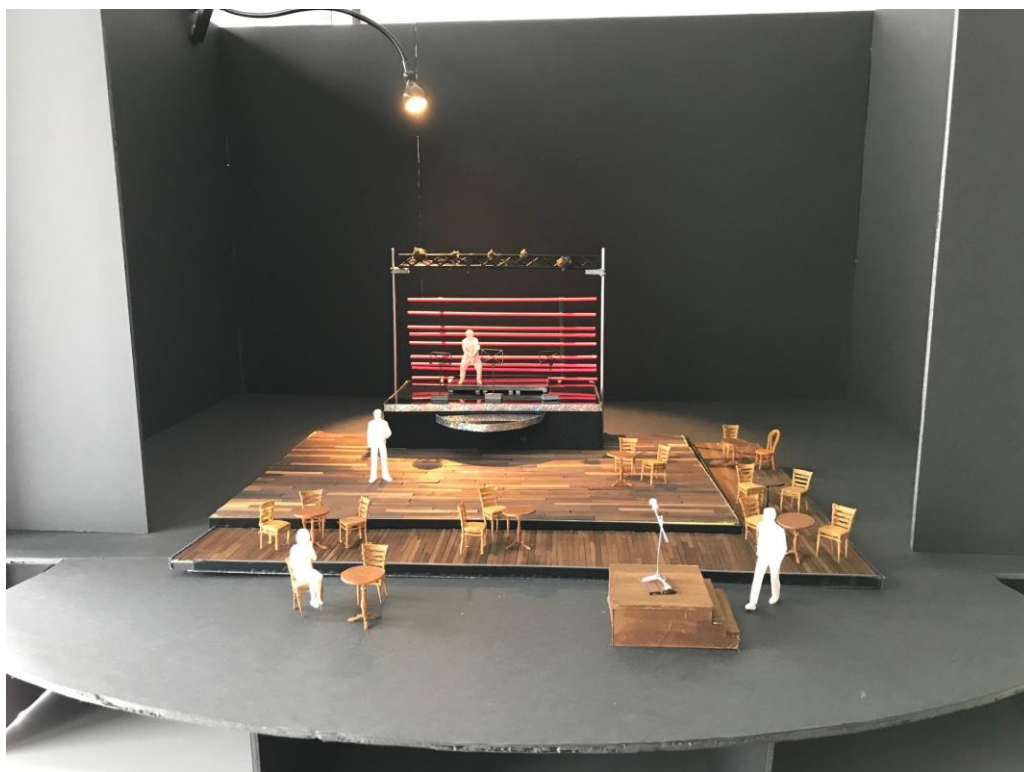
Exacte! Cal esbrinar el fet teatral, buscant influències de tot tipus. Teatre en l'escenografia, en l'espai sonor, en el vestuari... Però, quan veus escenografies que semblen sets de televisió o espais sonors amb música constant per omplir el silenci, qui hi perd crec que és l'espectador. Se'l menysté. La història la puc llegir a casa. L'experiència teatral d'aquesta història només la puc viure al teatre.

Cal oferir experiència. Jo la penso ja quan l'espectador entra a la sala. Sovint, quan aquest ocupa la seva butaca, l'acció a l'escenari ja ha començat: les noies de *De quan somiava* escriuen un diari personal, el pare de *Vespres de la Beata Verge* esperava impassible l'autòpsia del fill, el capità de *Blau* oferia un osset de peluix a cada espectador perquè el tingués a la falda mentre veïés la funció, les germanes d'*Els tres aniversaris* oferien patates xips als espectadors i hi conversaven, els protagonistes de *Requiem for Evita* pelaven mongetes perona... Aquesta comunitat *abans de*, per anecdòtic que sembli, m'interessa molt. Ens activa a tots.

Com et comentava a l'inici, per a mi, el teu compromís de director amb el «teatro bajo la arena» és admirable. Com ho fas per no deixar-te endur per les poderoses lleis del pur entreteniment? Són pocs els que prenen aquesta actitud diguem-ne combatent.

És difícil, i no sempre s'és del tot coherent com un voldria. Jo he sigut un fanàtic del teatre musical. M'encantaria poder dirigir un Sondheim o un Porter demà mateix. Si això és «teatro al aire libre», benvingut sigui! Però, quan produeixo teatre, m'inclino més per fer espectacles que no veig fer. Textos heterogenis pels quals vull passar i aprendre i aportar mirada. Crec en la cultura per fer una societat millor, més complexa. Més sàvia. També en certs aspectes més trista, que diria Coleridge. Però bàsicament crec que tot fet cultural et fa entendre millor de què va això dels éssers humans. Per això faig teatre. Perquè soc tafaer de saber com som. I em diverteix.

Maqueta de l'escenografia



Imatge del disseny creat per Laura Clos "Closca" (Set Up Design)

Figurins de vestuari



Figurins del vestuari creat per Montse Amenós