

PRÒLEG

MAGÍ SUNYER

EL TEATRE SOCIAL I POLÍTIC DE ROSSEND ARÚS I ARDERIU¹

Completada l'edició de les cinquanta-dues peces que componen el teatre complet conservat de Rossend Arús, acompanyada per la d'un volum que conté una selecció de tres obres representatives del dramaturg,² vull agrair que el Teatre Nacional de Catalunya s'hagi incorporat a aquesta «celebració» dedicada a un home de teatre tan significatiu i fins ara poc conegut amb la publicació d'un conjunt de peces que mostren la seva ideologia i les raons de fons de la seva actuació pública. M'agradaria que l'aval que aquest llibre representa per part de la màxima institució pública del país en matèria teatral —en la línia d'operacions similars que ha practicat amb altres dramaturgs dels segles XIX i XX, com Frederic Soler, «Serafí Pitarrà», Felip Cortiella o Josep Maria Benet i Jornet— despertés l'interés cap a aquest teatre no tan sols dels lectors sinó també de la gent de la professió i que algunes d'aquestes obres pugessin de nou als escenaris.

REPÚBLICA, MAÇONERIA, LLIURE PENSAMENT, FILANTROPIA I CATALANISME

Rossend Arús i Arderiu (Barcelona, 1844-1891)³ fou un home ric d'extrema esquerra. Va heretar del seu pare un pròsper negoci de colonials i molts diners que, en bona part, va dedicar a finançar activitats culturals, polítiques i, en general, socials en sintonia amb la seva ideologia. El seu biògraf Jordi Galofré va resumir amb precisió la personalitat de l'escriptor: «amic de la broma i del bon humor, demòcrata d'ideologia republicana federal, filantrop, preocupat profundament pel progrés de la humanitat concreta que l'envoltava i catalanista fins al moll de l'os».⁴ Hi afegia la seva rellevància al capdavant de la maçoneria⁵ i el lliure pensament catalans⁶ i la dedicació a la literatura com a poeta, articulista i dramaturg.

1 Aquest estudi forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2017 SGR 599) i del projecte PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE). Agraïxo la confiança que en mi han dipositat Pere Gabriel, director del projecte d'edició de l'obra completa de Rossend Arús i Arderiu, els responsables de la Biblioteca Arús, Maribel Giner, directora, David Domènech, bibliotecari, Josep Brunet i la resta de treballadors, que m'han ajudat en tot allò que ha convingut. Vull expressar un agraïment molt especial per a Margalida Tomàs, que ha revisat l'edició d'aquestes i la resta d'obres teatrals d'Arús, Joan Rocamora, que m'ha proporcionat material de gran interès, Gabriel Sansano i Xavier Vall. Les transcripcions de 1869 i *La Caritat* van anar a càrrec de Laia Dolç i les de *Claudi F.*, *¡Mai més monarquia!*, *¡Viva la Federal!*, *La patum... pim, pam, pum* i *La taverna*, d'Edgar Batet. La responsabilitat de l'edició em correspon a mi.

2 Rossend Arús i Arderiu, *Teatre complet I, 1865-1873*; *Teatre complet II, 1874-1877*; *Teatre complet III, 1878-1882* i *Teatre complet IV, 1883-1887*. Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Edicions de la Universitat de Barcelona i Biblioteca Arús. El primer volum va aparèixer el 2019 i els altres tres el 2020. A càrrec dels mateixos editors: Rossend Arús i Arderiu, *Teatre popular*, 2020.

3 Rectifico la data de naixement del dramaturg que consta en els llibres esmentats en la nota anterior, que és la que fins fa poc es donava com a certa. Lamento no haver tingut coneixement fins ara del descobriment que Rossend Arús va néixer el 1844 i agraeixo a Joan Rocamora que me n'hagi fet adonar. En un treball de màster, Joan Rocamora va estudiar la primera etapa del teatre d'Arús i fa poc que ha llegit una tesi doctoral, dirigida, com el treball, pel professor Xavier Vall Solaz, sobre aquesta producció dramàtica. M'hauria agradat que tot s'hagués conjunyat perquè ell hagués participat en aquest llibre, però no ha estat possible. En contrapartida, m'ha semblat que era prudent no aprofitar-me dels interessants resultats de la seva recerca en la tesi perquè no perdin novetat quan ell els exposi en publicacions futures. Sí que utilitzo la informació del seu treball de recerca, parcialment publicat ja fa uns quants anys.

4 Jordi Galofré, *Rossend Arús i Arderiu. (1845-1891)*, Ajuntament de Barcelona, 1989, p. 9.

5 Sobre Arús i la maçoneria, vegeu Pere Sánchez Ferré, «Biografia masònica de Rossend Arús». Dins José Antonio Ferrer Benimeli (coord.), *La masonería en la España del siglo XIX*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1987, p. 833-849 i *La masonería a Catalunya, 1868-1947*, Premià de Mar: Clavell, 2008.

6 Sobre Arús i el lliure pensament, vegeu Albert Palà Moncusí, *Viure l'ancliclericalisme. Una història cultural del lliure pensament català (1868-1923)*, Catarroja-Barcelona: Editorial Afers, 2018.

Va formar part de la generació que va culminar la dignificació de la llengua catalana en tots els àmbits culturals: va néixer un any abans que Jacint Verdaguer i Àngel Guimerà i dos que Narcís Oller i era una mica, no gaire, més jove que els principals components del grup de Frederic Soler —Conrad Roure, Eduard Vidal i Valenciano, Valentí Almirall, Gonçal Serrallara. No és segur que assistís a les tertúlies de la rel·lotgeria de Pitarra però eren «els seus», el grup barceloní que, en expressió de Pere Gabriel, «des d'un bon començament a Catalunya podrà ser caracteritzat com a republicà i lliurepensador».⁷ Eren joves quan, per fi, després de tants intents, va esclatar la Revolució de Setembre que havia de modernitzar el país; van assistir, atònits i indignats, a les maniobres de dissolució dels principis que l'havien animada i de les accions que havien de validar el nou sistema; van participar amb entusiasme en l'engendrament d'aquella Primera República que no es va permetre que respirés sinó que va executada sense que tingués temps per desenvolupar-se; van haver de suportar la reinstauració de la monarquia; van continuar lluitant en el combat per la igualtat social i en la constitució del catalanisme polític. Sense entrar en més detalls, que ara no correspon de desenvolupar, tinguem en compte que Rossend Arús fou soci de la Jove Catalunya,⁸ membre del cos d'adjunts dels Jocs Florals durant dècades, el dirigent més destacat de la maçoneria catalana del seu temps —fundador de la lògia Avant, que es va desvincular de l'obediència espanyola— i filantrop incansable. Si en les seves dues primeres obres dramàtiques conservades ja hi apareixen personatges que practiquen i defensen la filantropia, avui Rossend Arús és recordat sobretot per haver llegat al poble de Barcelona la Biblioteca Arús i, en menor mesura, per haver pagat els edificis dels ajuntaments de les poblacions d'origen del seu pare i de la seva mare, l'Hospitalet del Llobregat i Das, i l'escola del poble de la Cerdanya. Un home d'esquerres, actiu en moltes facetes de la vida pública i extraordinàriament generós.

En altres ocasions he insistit més que no ho faré ara en el paper determinant que va jugar en la catalanització de societats festives, sobretot la Societat Tertúlia Catalana, com a secretari de la qual, a partir del 1866, tal com va explicar Francisco Maria Tubino, «saltó por encima de los acuerdos precedentes, y restableció el uso exclusivo del catalán en todos los documentos, programas, bandos y alocuciones».⁹ Tubino mateix subratllava que aquesta acció es produïa en una època d'extrema repressió política, quan s'atacaven les manifestacions del que llavors es podia considerar catalanisme. Com Tubino, Francesc Curet va posar l'accent en la rellevància del teatre d'aficionats per a la popularització de la llengua catalana i en el paper que hi va jugar Arús, que «reclutó una compañía de *amateurs* y formó una sociedad recreativa, dedicada especialmente a dar representaciones de teatro catalán los domingos por la tarde.»¹⁰ També Tubino va ser el primer a assenyalar la importància d'entitats festives com la Societat del Born que Arús va animar, juntament amb el teatre i els periòdics populars, per al progrés de la Renaixença entre les classes humils, en una funció complementària a la que els Jocs Florals de Barcelona van dur a terme entre la classe mitjana. De la mateixa opinió era Curet, en referència a les cançons del teatre musical dels locals del

7 Pere Gabriel, «Socialisme, lliurepensament i científisme», dins *Història de la cultura catalana*, 5. *Naturalisme, positivisme i catalanisme, 1860-1890*, Barcelona, Edicions 62, 1994, p. 141.

8 Margalida Tomàs, «La Jove Catalunya», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes / II*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1981, p. 383-407.

9 Francisco M. Tubino, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*. Edición de Pere Anguera, Pamplona: Ugoiti editores, 2003, p. 367.

10 Francesc Curet, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona: Editorial Minerva, p. 184.

passeig de Gràcia —l'àmbit per excel·lència de Rossend Arús com a autor dramàtic—, que «catalanizaban a su manera, las masas populares y completaban la obra más bella y dignificadora de las corales de Clavé».¹¹

ROSSEND ARÚS I ARDERIU, HOME DE TEATRE

L'expressió «home de teatre», aplicada a qui es dedica de manera integral al món de l'escena i practica, si no tots, bona part dels oficis que hi concorren, s'ajusta perfectament a Rossend Arús. No hi ha cap mena de dubte sobre la passió que va sentir pels escenaris des de la iniciació en les societats d'aficionats filantròpiques, com l'Aurora, de ball, i la del Born, de Carnaval. En aquests inicis o en la persistència posterior en la pràctica de la professió, va exercir d'actor, apuntador, director, escriptor i empresari.

Rossend Arús va ingressar l'any 1864 en la Societat Flora, que l'any següent va canviar el nom pel de Tertúlia Catalana i que va sobreviure fins a 1873. A més de balls, certàmens poètics i exposicions artístiques, organitzava funcions dramàtiques. En les mateixes dates —paga la pena de subratllar que una i altra es van extingir quan es va acabar el període revolucionari—, des de 1865 fins a 1874, va participar de manera molt activa en la Societat del Born, que organitzava el Carnaval. Està documentat que en aquestes dues societats va fer d'actor i d'apuntador.¹² La liquidació violenta del Sexenni Democràtic va frustrar les esperances d'Arús i els seus companys i va marcar un final de cicle. Tanmateix, Rossend Arús es va ressituar ràpidament i durant els anys 1875-1877 fou soci capitalista, amb Joan Perelló, i director artístic, de l'empresa teatral Arús-Perelló que va gestionar els teatres de l'Olimp, Espanyol i de Sant Andreu del Palomar. Posteriorment, va intervenir en la construcció del teatre del Bon Retir i el 1885 el trobem en l'empresa de l'Associació d'Autors Catalans que es va instal·lar al teatre Novetats.

Ja s'ha explicat que ens han arribat, en condicions per ser editades, cinquanta-dues obres dramàtiques escrites per ell, però se sap que en va estrenar unes quantes més que es deuen haver perdut i altres de què es tenen notícies és molt probable que no passessin de ser projectes o que canviessin de títol i ens hagin pervingut amb un altre nom. Va practicar l'escriptura en col·laboració, com a mínim amb Joaquim Maria Bartrina, Eduard Vidal i Valenciano i Josep Maria de Lasarte, tots ells companys de militància ideològica. També va adaptar a l'escena catalana o a l'espanyola obres que havien obtingut èxit en la francesa o potser en la d'altres països, molt sovint, com era habitual a l'època, sense fer esment de l'autoria original. És destacable, perquè informa sobre la seva modèstia, que només catorze d'aquestes obres es publicuessin, sobretot si recordem que Arús va finançar tantes empreses culturals; no li hauria suposat un gran dispendi fer-les imprimir.

Malgrat la proximitat ideològica amb Frederic Soler i que hi va estrenar la primera obra, Arús no fou un autor del Teatre Romea. En una primera etapa, fins a finals del Sexenni, escrivia per als aficionats de la Tertúlia Catalana i després fornava textos majoritàriament a teatres del passeig de Gràcia o als que dirigia: Circ Barcelonès, de la Sarsuela, de l'Olimp, Espanyol, Novetats, de Sant Andreu del Palomar i del Bon Retir.

¹¹ *Ibidem*, p. 189.

¹² Per a l'actuació d'Arús en les societats d'aficionats, és imprescindible l'estudi de Joan Rocamora, «El teatre de Rossend Arús fins al final de la I República», Treball de recerca dirigit pel doctor Xavier Vall Solaz. Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, setembre 2005. Vegeu també Aurélie Vialette, «Bricoleur y director de barrio: Rossend Arús i Arderiu y la performance del archivo», *Hecho Teatral*, 17 (2017), p. 137-163.

Els músics Josep Baladia, Josep Ribera, Francesc Porcell i Marià Carreras van compondre les melodies del seu teatre musical.

Provatures escolars a banda, Rossend Arús va ingressar en el teatre català que llavors es reinventava —ens situem el 1865, abans de *Les joies de la Roser*, de Frederic Soler— als vint anys amb dues obres molt diferents, un sànet en dos actes i en vers, *El senyor Pere o Tot fugint... se casen*, i un drama en prosa en quatre actes i un epíleg, *Lladres de ciutat*. Es tracta de drames contemporanis que desenvolupen temes llavors d'actualitat, l'epidèmia de còlera a Barcelona i l'especulació amb els terrenys de l'Eixample. En totes dues hi jugava un paper important la Filantropia. Des de llavors fins al final del Sexenni, en la primera etapa del seu teatre, l'actuació en les societats d'aficionats i la militància política van ser determinants. Dues peces breus, potser les menys rellevants literàriament, homenatgen les societats principals de què va formar part: *Mai oblida l'amistat*, homenatge pòstum a Miquel Pujol i Santinyà, company a la Tertúlia Catalana, i *La Societat del Born*, lloa en un acte subtítulada «Filantropia i diversió», divisa de l'entitat. Paga la pena subratllar que la majoria d'obres que es publiquen en aquest volum, cinc de set, es van escriure en aquesta primera època, en contacte directe amb l'actualitat social i política.

Durant el Sexenni, va escriure quatre revistes que repassen de manera crítica l'any anterior —1869, 1870, 1871, *Lo primer any republicà*—, dues peces de combat, sàtires del sistema monàrquic i elogis de la República —*¡Mai més monarquia!*, *¡Viva la Federal!*— i una versió pròpia d'un cas judicial que va ocupar pàgines a la premsa durant força temps, *Claudi F.* Aquí es publiquen quatre d'aquestes peces, després se'ls dedicarà més atenció. Va reincidir en la fórmula de teatre polític al·legòric per combatre la guerra carlina amb *La Caritat* i *¡Via fora, sometent!*. De molt, la primera, que també s'inclou en aquest llibre, és la més interessant de totes dues.

Pròpia del teatre d'aficionats és una modalitat, la del disbarat, en què Arús es divertia i se sentia còmode. Els signava amb el pseudònim Un Xicot de Barcelona. Desenfadat, molt lliure d'expressió, transgressor, aquest tipus de peça trencava les fronteres entre gèneres: *Lo comte En Jaume o un drama en l'Odeon*, *No desitjaràs la muller de ton pròxim* o *Qui busca, troba*, *Lo pla de Palàcio*, aquest darrer ben bé un sànet costumista.

No va renunciar del tot a la crítica política després de la restauració borbònica, però la va practicar des d'uns altres pressupòsits, més relacionats amb la paròdia i la sàtira que amb el combat. En obres com *Lo barber del rentamans*, *L'home de la dida* i *La mà oculta* ridiculitzava el progressisme encarcerat i buit de contingut. La sàtira del caciquisme que es publica en aquest volum, *La patum... pim, pam, pum*, és la més punyent i divertida.

En aquesta segona etapa, va escriure pocs drames —*Un àngel*, *Primavera* i *tardor*—, hi domina l'humor en una gran varietat de registres. De fet, la comicitat és una constant en la gran majoria de les obres d'Arús de totes dues èpoques, només en alguna de les peces polítiques i en algun drama és absent. L'explotació de la falta de sentit és notable a *¡A dos rals l'entrada!*, *Boigs fan bitlles*, *Cornellà, un minut!*, *Granotes al cove*, *En remull* o *Mister Hume*. Alguns d'aquests textos, escrits deu anys abans, potser haurien figurat a la llista de disbarats. En el salt de la peça breu en un acte a la comèdia d'emblemàtic, de vegades aconsegueix resultats hilarants, sobretot a *Un pas de comèdia* o *Una olla de cols*, que en altres ocasions, com a *La cambrera*, són més previsibles.

Va conrear amb assiduitat el teatre de màgia tan menyspreat per historiadors dramàtics i crítics com Josep Yxart però més valorat per Francesc Curet, sobretot pel paper que va jugar en la normalització del català en l'escena barcelonina: «Crearen una obra mixta, en una barreja un xic confusa de substàncies i arguments arplegats ça i enllà, amb certa originalitat en l'exposició, però que, en conjunt, tenien el mèrit de vitalitzar la nostra escena amb els aires cosmopolites, enriquint-la amb una nova modalitat, encara que es tractés d'un art frívol, intranscendent i innocent».¹³ La més famosa de les aportacions de Rossend Arús al gènere fou *La Llúcia dels cabells de plata*. Altres, com *La llanterna màgica*, i el monòleg *Robinson II*, explotaven la popularitat de novel·les de Jules Verne o del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.

Amb els mateixos procediments que utilitzava el teatre de màgia —mutacions sovintejades, bengales i humor, proporcionat per la parella de pastors graciosos— Rossend Arús va escriure el drama bíblic *Los pastorets* quatre anys després que Jaume Piquet publicés els primers del segle XIX en català. De gran qualitat, malgrat l'èxit assolit l'any 1875 de l'estrena, van quedar oblidats. Tenia previstes continuacions en el cicle litúrgic fins a una Passió, però només en va escriure una, *L'adoració dels tres Reis*, que es va afegir a la peça major en la representació del 6 de gener.

Va adaptar rondalles i textos d'aspecte rondallístic: *La Venta focs*, en què no s'aparta del teatre de màgia, *Les tres germanes* i la magnífica i complexa *La filla del rei*. Va practicar la traducció, l'adaptació i la reescriptura, molt habitualment sense esmentar els autors originals. Era freqüent a l'època. No sempre s'han pogut localitzar les obres versionades o traduïdes, però sí que s'ha pogut comprovar que *Fausto* és una traducció al castellà d'un drama francès homònim d'Adolphe d'Ennery i *Lo ball de la Candelera* una traducció-adaptació d'*Un baiser anonyme*, d'Alberic Secard i Jules Blerzy. En altres ocasions, la localització ha estat immediata, perquè el dramaturg o la premsa de l'època la faciliten: *Àusias Marc* és una catalanització de l'obra en espanyol del mateix títol escrita per Víctor Balaguer; *Justícia catalana* (traduïda conjuntament amb Josep Maria de Lasarte), de *Fueros y desafueros*, de Francesc Morera; *Les màquines de cosir*, de *Las máquinas de coser*, de Ceferí Tresserra. En canvi, desconec l'original d'altres que és gairebé segur que són resultat d'operacions d'aquest tipus: *Una casa en Chamberí*, *El cazador de àguilas*, *La huella del crimen*, *El doctor Lorenzo* i *Los buscadores de oro*. Esment particular mereix *El nuevo Tenorio*. *Leyenda dramática en siete actos, en prosa y en verso, original*, escrita amb Joaquim Maria Bartrina, continuació del popularíssim drama de José Zorrilla, un Tenòrio lliurepensador que conté càrregues de profunditat contra la Inquisició i que es va representar fins entrat el segle XX. En aquesta selecció, s'ha triat la més coneguda de les obres que va adaptar, en col·laboració amb Eduard Vidal i Valenciano, *La taverna*, d'Émile Zola, a partir de la versió escènica francesa de William Busnach i Octave Gastineau.

EL TEATRE POLÍTIC DEL SEXENNI DEMOCRÀTIC

L'avversió a la democràcia del sistema polític espanyol durant el segle XIX —i més ençà— es fa palesa en la denominació Sexenni Democràtic amb què es coneix el període 1868-1873. Indica una excepció en la centúria que va haver de suportar tota mena de pressions, tripijocs, amenaces i que va acabar en pronunciament militar —tampoc això no estranya als catalans d'avui. En aquest context, la censura als espectacles dramàtics anterior a 1868 va condicionar de manera radical la representació de teatre polí-

¹³ Francesc Curet, *El arte*, p. 181.

tic, que no hauria passat pel sedàs dels censors. Carme Morell va recordar que la llei de 23 d'octubre de 1868 va abolir la censura teatral i la de 16 de gener de 1869 va declarar la llibertat de teatres i que això significa que «per primer cop, es pot escriure teatre polític sense por per a les represàlies. La conseqüència és l'aparició d'un teatre que, sigui de tendència republicana, com el de Rossend Arús i Arderiu, liberal o netament conservadora, se centra clarament en els mals del país o en les actituds polítiques».¹⁴

No em referiré ara al teatre ideològic que posa en escena episodis o personatges del passat català o que situa en èpoques pretèrites accions que han de ser llegides en clau de present. Les manifestacions més populars de teatre polític català anterior al Sexenni són les obres antiabsolutistes de Josep Robrenyo, del Trienni Liberal i la dècada posterior, que es van continuar representant força temps després de la mort del dramaturg, i la sàtira antimonàrquica *Lo rei Micomicó*, del cappare del republicanisme català, Abdó Terrades.

No pot estranyar la caracterització ideològica de l'escena catalana dels anys seixanta i setanta, des del moment que el nucli d'on va sorgir el nou teatre català vuitcentista, el de la rebotiga i el taller de Frederic Soler, era republicà.¹⁵ Hi concorrien molts dels escriptors i polítics que a partir de 1868 van integrar el Partit Republicà Democràtic Federal, com Robert Robert, Josep Anselm Clavé, Valentí Almirall, Antoni Altadill i Gonçal Serraclarà, i, entre els nous dramaturgs, a més de Soler, Conrad Roure, Eduard Vidal i Valenciano, Manuel de Lasarte, Damas Calvet, Albert Llanas i Antoni Feliu i Codina, els quals, juntament amb alguns una mica més joves com Rossend Arús i Josep Roca i Roca i conservadors com Josep Maria Arnau o Francesc de Sales Vidal, van protagonitzar aquesta primera empenta del teatre català contemporani.

Xavier Fàbregas va classificar les peces dramàtiques de contingut polític del Sexenni en tres apartats: teoritzants, satíriques i d'acció.¹⁶ És una classificació discutible. Fàbregas situa en el primer grup les obres que exposen una visió de l'estat i propugnen una ideologia per solucionar els problemes. En una línia que ja va ser característica del teatre contrareformista del barroc, utilitzen personatges al·legòrics com la República o la Llibertat. Segons Fàbregas, en formen part les revistes polítiques i d'actualitat d'Arús —1869, 1870, 1871 i *Lo primer any republicà*— i altres peces seves —*¡Mai més monarquia!* i *¡Viva la Federal!*. Crec que en el mateix apartat s'hauria de col·locar *L'últim rei de Magnòlia* (1968), de Frederic Soler, sobre la interpretació de la qual per part de Fàbregas discrepo.¹⁷ La més interessant de les peces que Fàbregas classifica com a «teoritzants» és *La Passió política* (1870), de Josep Roca i Roca i Joan Alonso del Real, alhora sàtira i paròdia. Aquesta «tragicomèdia satírica i històrica en quatre actes i onze quadros», reeditada recentment,¹⁸ segueix les escenes de *La tragèdia de la passió i mort de Nostre Senyor Jesucrist*, atribuïda a fra Antoni de Sant Jeroni, en clau de paròdia. Personatges al·legòrics com Salvador Espanyol, Verge Democràcia, Magdalena Espanya i Verònica Revolució justifiquen sobradament l'adscripció al calaix «teoritzant» de Fàbregas però el duríssim component satíric que conté més aviat faria decantar cap a la col·locació en el segon dels grups, el qual, segons Fàbregas, estaria representat per

14 Carme Morell, *El teatre de Serafí Pitarra. Entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Curial – Edicions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 306.

15 Sobre la tertúlia de la rellotgeria, vegeu David Domènech, *Les nits de Pitarra*, Barcelona: Àmbit, 2019.

16 Xavier Fàbregas, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona: Edicions 62, 1969, p. 126.

17 Magí Sunyer, «First Republican Theatre in Catalan: satires and parodies», dins Emili Samper (ed.), *The Myths of the Republic: Literature and Identity*, Kassel: Reichenberger, 2016, p. 23-40.

18 A Joaquim Marinell-lo i Bosch, Pere Antoni Ventalló i Vintrolà i Josep Roca i Roca, *Teatre vuitcentista d'autor terrassenc (1865-1870)*. Edició a cura de Guillem-Jordi Graells, Ajuntament de Terrassa, 2014, p. 359-448.

una única peça, *L'ombra del rei don Jaume*, anònima i que ens ha pervingut manuscrita. L'ambivalència i l'obertura d'un apartat per a una sola obra potser permet posar en dubte la utilitat de la classificació. Moltes de les peces polítiques del Sexenni podrien encabir-se en qualsevol d'aquests dos apartats. Es deu esdevenir el mateix amb *Espanya en petit o vuit mesos en mitja hora*, de la qual no es coneix ni l'autor ni l'any d'edició.¹⁹ Entre les dues categories, sense personatges al·legòrics, *Los polítics de gambeto*, de Frederic Soler, carrega contra el caciquisme, tal com anys després va fer Arús a *La patum... pim, pam, pum*. Resulta oportú subratllar-ho perquè la constatació afecta directament el teatre de Rossend Arús: tant les revistes d'actualitat com *¡Mai més monarquia!* i *¡Viva la Federal!*, ni que tinguin un caràcter més o menys teoritzant, constitueixen sàtires sense contemplacions de personatges i actuacions polítiques del moment, tant que, si haguéssim de respectar la classificació de Fàbregas, més aviat em decantaria per situar-les entre les peces satíriques.

Per altra banda, Carme Morell va distingir entre teatre polític i de circumstàncies.²⁰ En el segon calaix s'encabirien les obres motivades per un fet concret que són «poca cosa més que una narració puntual dels esdeveniments militars, sovint escrita sobre la marxa i sense cap pretensió estètica ni política, normalment representat a l'Odeon».²¹ Es comprèn que el dard va adreçat sobretot a Jaume Piquet, però, més enllà que acceptem o no que el dramaturg Piquet no escrivia mogut per la ideologia, ens trobem amb el problema de molts casos en què es fa molt difícil determinar si un republicà com, posem per cas, Silvestre Molet, que exalta la Revolució de Setembre i anuncia la república no ho fa amb intenció ideològica. Encara més si d'algunes de les obres, com les que Morell relaciona en nota, només en conservem el títol i el lloc d'estrena, ni que fos l'Odeon.²² La distinció de Carme Morell pot ser útil però s'hauria d'aclarir bé quines obres es col·loquen en cada categoria. S'ha de considerar el caràcter polític d'obres que estan directament lligades amb personatges o esdeveniments coetanis o anteriors. La nova llibertat va ser aprofitada per Ermengol Marquès per recuperar, en dos lliuraments, la memòria d'un cos repressiu parapolicial de finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta, que, entre altres abusos, havia protagonitzat l'assassinat d'un dels mites del primer republicanisme, Francesc de Paula Cuello: *La ronda d'en Tarrés (primera part)* (1871) i *La ronda d'en Tarrés (segona part)*. Els preliminars i la proclamació de la Revolució de Setembre van ser objecte, com a mínim, de tres obres, una d'Ermengol Marquès, *Visca el poble sobirà!* (1868), una altra de Silvestre Molet, *Lo 29 de setembre* (1871), i també de *La policia secreta*, de Conrad Roure. S'hi podria afegir una obra prou diferent que s'ha considerat entre les teoritzants, *L'últim rei de Magnòlia* (1968), de Frederic Soler. Ermengol Marquès va exaltar un dels herois del republicanisme, Vicenç Martí, en dues peces: *L'heroi de Martorell i el Noi de la Barraqueta (primera part)* (1872) i *El Noi de la Barraqueta (segona part)* (1873). La guerra carlina, a més de les peces perdudes que abans s'han enumerat, es tracta en una obra atribuïda a Ermengol Marquès, *Els herois de Puigcerdà*, a *La guerra civil*, de Teodor Baró i a *Lo pronunciament i La Inquisició*

19 Carme Morell, «Ideologies en el teatre català (1868-1876)», dins Josep M. Solé i Sabaté (coord.), *Literatura, cultura i carlisme*, Columna, 1995, p. 175.

20 *Ibidem*, p. 158.

21 *Ibidem*, p. 158.

22 Les obres, segons Morell, «Ideologies», p. 184, nota 6, són: *Los carlins en la frontera* (1871), *D^a Blanca la postissa o el banquet de Savalls en Ribas, Ripoll y Berga* (1873), *Un somni de l'absolutisme* (1873), *A baix les quintes!* (1873), *Los trabucaires* (1873), *Episodis de la defensa de Cabrinety* (1873), *La Seu d'Urgell* (1875) i *La victòria de Puigcerdà* (1875).

militar o Carlos de España, de Jaume Piquet. També, després del període del Sexenni, en dues de les peces polítiques de Rossend Arús: *¡Via fora, sometent!* i *La Caritat*.

A banda dels esdeveniments o els personatges, des d'una concepció liberal-republicana, es duen a escena debats vius en l'actualitat del país, com l'anticlericalisme, en forma de la nova opció de casament a *Lo matrimoni civil*, de Joaquim Maria Bartrina, i les reivindicacions contra les lleves militars: *Quintes i caixes*, de Gervasi Amat i *¡Catalans! ¡Fora las quintas!*, de Jaume Piquet.²³ El teatre musical també es va aprofitar per defensar idees avançades com una utopia socialista ni que fos en forma d'*Un somni daurat*, per part d'Eduard Vidal i Valenciano.

EL TEATRE POLÍTIC I SOCIAL DE ROSSEND ARÚS

Malgrat que no devia conèixer tot el teatre polític de Rossend Arús, Xavier Fàbregas conclou que «és l'home que de manera més conscient utilitza el teatre com a tribuna des de la qual propagar les idees polítiques».²⁴ En efecte, juntament amb el que, per combatre l'absolutisme, va escriure Josep Robrenyo en la tercera i la quarta dècades de segle, el teatre polític de Rossend Arús és el més important del segle XIX català. Una ràpida caracterització serà útil per emmarcar-lo. L'esbós que abans s'ha fet del conjunt de la seva obra permet comprovar que, sobretot, en la primera època, hi ocupa un espai considerable i rellevant. Per resumir en una frase el que tot seguit es desenvoluparà, en aquestes obres, Rossend Arús expressa les esperances que va disposar en el Sexenni i la frustració subsegüent.²⁵ Examinem les característiques de les set peces que es publiquen en aquest llibre.

1869 és la primera de les revistes d'actualitat de Rossend Arús. Les dels anys següents, es van titular *1870*, *1871* i *Lo primer any republicà*.²⁶ D'aquest conjunt de quatre, *1870* ens ha arribat en un manuscrit incompreensible i *Lo primer any republicà* és l'única que es va publicar en llibre.²⁷ En elles, el dramaturg recorda esdeveniments rellevants de l'any que el títol indica amb una clara intenció política. El model l'havia establert el dramaturg andalús José Gutiérrez de Alba amb la peça *1864* i Conrad Roure i Eduard Vidal i Valenciano l'havien aclimatat a l'escena catalana amb *Antany i enguany* (1865), amagats rere el pseudònim Dos Gats dels Frares, ben propi de la colla de Pitarra. Com que Arús va desenvolupar-ne una sèrie anual, podem observar que, sobre la base d'una estructura fixa que admetia algunes variacions, s'afegien personatges i comentaris que l'actualitat política i social aportava. Tanmateix, els canvis no són molt nombrosos d'un any a l'altre. Respecte a les obres d'aquesta mena, Francisca Íñiguez ha distingit dues modalitats: les revistes d'actualitat, en què la política és un tema més, com la moda, les notícies, els costums i els espectacles, i les revistes polítiques, exclusivament de sàtira política.²⁸ Si ens acollim a aquesta classificació, les revistes catalanes, tant la de Roure i Vidal i Valenciano com les d'Arús, s'han de considerar «d'actualitat», ni que l'esperit polític hi sigui evident. El llarg subtítol de *1869* ho anun-

23 Per a la rellevància de tots dos temes en el llibre pensament català, vegeu Albert Palà, *Viure l'anticlericalisme*.

24 Xavier Fàbregas, *Teatre català d'agitació política*, p. 126.

25 Joan Rocamora, «Rossend Arús i Arderiu (1845-1891): una altra Renaixença. Del teatre com a tribuna política a la premsa lliurepensadora», dins *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània, a cura de Ramon Panyella*, Lleida: Punctum, 2007, p. 188.

26 Jordi Galofré, «La Biblioteca Arús», p. 280, 282, 284 i 286, diu que *1869* es va acabar d'escriure el 4 de febrer de 1870; *1870*, l'última setmana de febrer de 1871; *1871*, del 19 al 28 de febrer de 1872; *Lo primer any republicà* es va escriure l'any 1872 i es va estrenar al Teatre de l'Olimp el 22 de febrer de 1873.

27 *Lo primer any republicà*. *Llanterna màgica...* Barcelona: Archivo Central Lírico-dramático, 1873.

28 Francisca Íñiguez Barrena, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Universidad de Sevilla, 1999, p. 28.

cia: «Llanterna màgica que fa passar per davant de l'espectador tipus, figures i escenes que més valdria no veure-les, puix són records fatals de l'any que per fortuna dorm ja lo son de l'eternitat, i això que no hi ha les més bones, perquè... la millor paraula és la que queda per dir; o sia, Un any en una estona. Revista política, econòmica, civil, mèdica, teatral, plàstica, local, astronòmica, periodística, nacional, universal, fabril, comercial, és dir, de tot lo que es vulgui menos literària, en un acte, en vers i prosa, en català, castellà, francès, italià, &, &, &, per Un autor tronat».

L'obra comença amb Silvestre, l'any que acaba, a escena. A les onze de la nit del dia trenta-u de desembre, a punt de morir, comença a queixar-se dels desastres esdevinguts durant el seu domini quan troba Manel, l'any nou, que dorm. El desperta i, durant l'hora que resta d'any, l'informa sobre els antecedents que ha de conèixer abans de començar pròpiament l'existència. Li explica una estafa amb les accions borsàries i la magnitud del deute d'Espanya i ho atribueix a la corrupció i el nepotisme en què ha derivat la Revolució de Setembre conduïda pels progressistes. Silvestre denuncia la repressió policial i, amb Manel, veu passar el seguici del seu enterrament: una dona denuncia la circulació de moneda falsa; la ciutat de Barcelona es queixa de les seves desgràcies i voldria tornar a ser com abans; l'Eixample personificat es presenta com el progrés, sobre la base de l'especulació, però està amenaçat per la crisi; un pobre és perseguit per un guàrdia municipal; el Patronat dels Pobres és ineficaç; un jove frívol canta les meravelles de la vida fàcil i Silvestre li augura el desastre; el cèlebre actor Ernesto Rossi recita en italià i Silvestre opina que té èxit perquè és estranger, a diferència del que apareix a continuació, un actor espanyol que, perquè ho és, passa inadvertit; Silvestre esclata per insultar els bufos madrilenys, les representacions dels quals considera infrateatre que té èxit perquè explota les baixes passions; els astròlegs embadoquen el poble, que s'ho creu «com les promeses d'en Prim»; un cec recita un romanço truculent, mostra de la ignorància del poble que l'escolta, el mateix que consumeix els fulletons de sang i fetge que anuncien uns nois amb cartells. Es parodia un poeta de Jocs Florals i tot seguit desfilen els teatres, cadascun d'ells caracteritzat en els versos que Silvestre els dedica: el Liceu, el Principal, el Circ Barcelonès, el Romea, l'Odeon i el Tirso de Molina. En una discussió sobre la premsa, sorgeixen les disputes ideològiques: intervenen un veterà progressista, per a qui tot va bé, i dos republicans, un amb levita i l'altre amb brusa, que discuteixen. També desfilen la Caixa de Dipòsits, una negra que anuncia que Espanya perdrà Cuba i tres Borbons —Carles, Montpensier i Alfons— que disputen per accedir al tron. Tot forma part d'un debat més ampli que deriva en el desprestigi total dels polítics, que només procuren pel seu interès i tenen la constitució tancada amb clau perquè no els convé. Com a culminació, en la penúltima escena, uns homes porten uns cartells que denuncien l'incompliment de les promeses que van dur a la Revolució. Sobre la base de la dicotomia «Ahir | Avui», les parelles de paraules corresponents palesen la indignació del republicà Arús: «Fora quintes | 40.000 homes», «Milícia Nacional | Desarme», «Viva la llibertat | Cuba», «Moralitat | Moneda falsa», «Sufragi universal | Ajuntament per nombrament», «Drets individuals | Estats de siti», «Fora la pena capital | Fusellaments». Els penons desfermen la indignació de Silvestre, que conclou: «La misèria ens afligeix | des que tenim llibertat». Tanmateix, la pujada de to fins a la catàstrofe prepara l'escena última en què la personificació de la Llibertat, vestida amb un mantell de color porpra, el desmenteix: només la tindran a ella de veritat quan hagin desterrat tots els defectes i vicis denunciats. Llavors, en apoteosi, cremen focs de bengala i toquen les dotze. Comença l'any nou. Aquesta és la

síntesi de 1869, si les altres revistes incorporen l'actualitat dels anys corresponents, la més significativa és la de *Lo primer any republicà*, perquè en l'escena final s'explica que a Manel li correspon el privilegi de veure néixer la República.

Si *Lladres de ciutat* té un paper estratègic en el teatre de l'època perquè és un drama contemporani realista i en prosa escrit el 1865, *Claudi F. o ¿Qui és?*,²⁹ «drama en un pròleg i sis actes», serveix de confirmació d'aquesta particularitat. Es va estrenar al Teatre de l'Olimp el 28 d'abril de 1872. Rossend Arús el va dedicar a Miquel Carbonell amb una declaració de voluntat realista: «Mai la passió m'ha guiat la ploma quan he tingut lo mal gust d'agafar-la. Aquest drama és una còpia, un trasllat fiel d'un fet que arribà a aconseguir moltíssima celebritat». En efecte, la prosa representa un pas cap a una major naturalitat d'estil. El cas en què es basa va ser molt cèlebre, va ocupar moltes pàgines de diaris i va promoure divisions entre els que creien que l'home que va ser jutjat amb l'acusació d'usurpació era Claudi Fontanelles i els que opinaven el contrari. Claudi Fontanelles era un noi de casa bona que havia desaparegut anys enrere, suposadament segrestat, i del qual no s'havia sabut res més fins que havia reaparegut, en primera instància reconegut i acollit pel seu germà i després acusat com a impostor davant la justícia. El judici es va resoldre contra el suposat Claudi Fontanelles, que fou condemnat a presó. Rossend Arús va forçar el relat per convertir-lo en un heroi republicà. Ho advertia en la dedicatòria: «les apreciacions que s'hi troben són lo reflexo de mes idees». Segons la brama popular, Claudi Fontanelles havia estat segrestat per la ronda d'en Tarrés, cos parapolicial, Arús no ho arriba a declarar però se sobreentén que hi dona crèdit. L'obra ens ha arribat amb dos pròlegs diferents que, com que resulten força complementaris i el segon fa avançar l'acció, malgrat alguna incongruència, es publiquen un després de l'altre. En aquests pròlegs, l'any 1845, una colla de criminals, amb l'esquer d'una noia del grup que el sedueix, segresta Claudi i l'amaga en una cova de la muntanya de Montjuïc a l'espera d'un rescat que no arriba. És destacable que l'ambientació d'aquestes introduccions propicia uns diàlegs entre malfactors que recorden força els de protagonistes de la narrativa i el teatre de Juli Vallmitjana, d'unes quantes dècades després. Del pròleg al primer acte, passen setze anys. L'acció es trasllada a Buenos Aires l'any 1861. Claudi, aparellat amb una actriu, protagonitza un desafiament amb un rival que l'ha substituït com a amant i, temerós de les conseqüències, decideix tornar a Barcelona. Són notables els diàlegs entre emigrants catalans a l'Argentina que no han fet la fortuna que esperaven i, quan comprenen que no l'aconseguiran, planegen tornar a Catalunya. Quan tornin, seran els amics més fidels de Claudi. A Barcelona, Claudi, reconegut per la dida i en un primer moment sembla que per son germà, aviat és acusat d'impostura i enviat a la presó, on rep les visites de la dida, sempre fidel, i dels amics que han tornat de l'Argentina. És indultat com a conseqüència del triomf de la Revolució de Setembre de 1868. A partir d'aquí, el gir que Arús imprimeix a la trama és molt significatiu: en el quadre quart, l'acció se situa en una barricada de la revolta contra les quintes el 8 d'abril de 1870, on Claudi actua com a líder i és ferit. A l'hospital, sembla que es recobri però hi mor enverinat. Aquest final confirma la versió que el presenta com un personatge noble i idealista, víctima de les conspiracions familiars, que Arús eleva a la categoria d'heroi amb els atributs del revolucionari.

Si l'última de les revistes d'actualitat celebrava la proclamació de la República, dues peces més de 1873 estan dedicades a exaltar-la i a denunciar les maniobres mal-

29 Arús va dubtar en el títol entre el definitiu i «Claudi F. o ¿Quin Claudi és?».

vades dels opositors al nou règim. El procediment utilitzat és simple i molt experimentat en el teatre ideològic de totes les tendències. Es basteix un debat maniqueu entre personatges ideològicament oposats amb l'única pretensió de fer veure a l'espectador fins a quin punt una de les parts està equivocada i l'altra té tota la raó, sense que els matisos tinguin gaire importància. S'ha argumentat que Rossend Arús, com Josep Robrenyo, imitava la fórmula de l'acte sacramental.³⁰ Com en el model, s'utilitzen personatges al·legòrics que reforcen el missatge per la càrrega superior de prestigi —o de desprestigi— que ostenten: Espanya, Poble, Monarquia, República, entre altres, depèn de la peça.³¹

¡Mai més monarquia!, «actualitat política en un acte i en vers català», es va estrenar al Teatre Espanyol el 27 d'abril de 1873 i es va publicar.³² Abans d'iniciar-se l'obra, en la dedicatòria a Joan Lligé, Arús proclama el caràcter combatiu que li ha volgut imprimir. Celebra que l'amic ja militi en el partit republicà, confessa que tenia la intenció de dedicar-li el drama per fer-lo decidir del tot a formar-ne part i que manté la dedicatòria ni que ja no calgui: «Definitivament, has ingressat entre los que volen l'única forma de govern possible; a la sola comunió política a on s'hi troben quants desitgen l'engrandiment i prosperitat de la pàtria; al noble i honrat Partit Republicà Democràtic Federal. Pobre apòstol de tan santa idea, pensava dedicar-te aquesta comèdia quan vaig començar lo primer vers, amb lo fi de decantar la balança que ja sabia estava al caure». Arús explicita el caràcter manifestament propagandístic de la peça, contra els retrets que sap que pot rebre: «Combaten alguns que arguments com els d'aquesta comèdia se duguin a les taules, jo so de distint parer i en el teatro he procurat de fer la propaganda tan activa com ho han permès les meves dèbils forces». Ho justifica per la utilitat específica que confereix al text: «Si, penetrant-se de les idees que toscament he procurat desenvolupar en aquesta i altres produccions de la mateixa índole, nostra causa ha adquirit nous adeptes, no sento, en canvi, les censures que sobre mi fulmini la crítica». Després del paratext, l'acció es desenvolupa a la morada d'Espanya, un sumptuós castell.³³ Ja d'entrada, es produeix una discussió en què intervenen personatges al·legòrics —Espanya, Itàlia, Madrid, Poble, Monarquia, República— i els polítics en actiu Manel (Manuel Ruiz Zorrilla) i Mateu (Práxedes Mateo Sagasta). El dramaturg traça un fil argumental que té com a base la disculpa dels errors d'Espanya —amb l'argumentació que ha estat enganyada, que se li ha ocultat la realitat—, la denúncia de la corrupció dels governs de Sexenni anteriors a la República i la idealització del Poble. Ja des dels primers versos, Espanya es declara no convençuda per les raons de Manel i Mateu i suspicax perquè li impedeixen l'accés al Poble, la presència del qual ella endevina quan està sola: «Quan tota sola me trobo | en mos temors abismada, | arriba fins mes aureselles | de lo poble la veu santa». Es pot observar que la devoció cap al Poble arriba fins a la canonització de la seva veu. Manel argumenta que no vol parlar de política amb Espanya perquè no és un tema femení, que prefereix tractar-lo amb Madrid, i amb aquesta rèplica es confirma alhora l'exculpació, per ignorància, d'Espanya i l'atribució de tots els mals al centralisme. Sempre el mitjancer entre el govern i Espanya ha

30 Marie-Pierre Caire, «Teatro y política durante el Sexenio Democrático (1868-1874)», *Moenia*, 12 (2006), p. 265, s'hi refereix: «Se acerca incluso a los autos sacramentales poniendo en escena personajes alegóricos para representar nociones abstractas como la monarquía, la revolución, la República, España».

31 La figuració maniquea i la recerca de la propaganda com a característiques d'aquest tipus de teatre són assenyalades per Marie Salgues, *Teatro patriótico y nacionalismo en España, 1859-1900*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

32 *¡Mai més monarquia! Actualitat política en un acte i en vers català, original d'en Rossend Arús i Arderiu*, Barcelona: Imprenta de Salvador Manero, 1873.

33 Marie-Pierre Caire, «Teatro y política», p. 271, comenta l'obra.

de ser Madrid, però Madrid és un personatge grotesc que es passa l'estona dormint i quan està despert no permet cap mena de debat, amb l'exclamació inalterable «No conviene», perquè, en paraules d'Espanya: «tenint ell plena la panxa, | poc li importa si los altres, | sense pa, es moren de gana». Manel argumenta a Espanya que, des del setembre de 1868, el país és exemple admirat per Europa i que tot va bé: l'economia millorarà i hi ha una major igualtat social i potser s'acabarà amb les quintes; acaba el discurs amb la reclamació que li erigeixin una estàtua. Espanya replica que la Gloriosa ha consistit «en treure els que menjaven | per sentar-se los seus jefes | del pressupost en la taula». La crítica al centralisme es fa més crua a mesura que avança l'obra i afecta fins i tot les didascàlies quan recorden que Madrid «continua encara amb aquell son que tan fatal és per les Províncies». Espanya demana parlar amb el Poble i Manel no s'hi avé perquè Madrid no ho vol. Mateu entra en escena acompanyat de la Partida de la Porra, que vol actuar quan el polític és rebutjat per Manel i per Espanya, la qual, des de la finestra s'adreça al Poble amb un discurs encès: «No ploris, lo plor eixuga, | cessi ja lo teu plorar | i no paris, valerós, | fins que a mi logris trobà'm. | A Madrid, que me subjecta, | i an els torpes governants | que mes riqueses derrotxen | per fe's rics quatre malvats, | si tu, poble, amb mi te juntes, | jo els trauré de mon palau». Manel i Mateu es llancen acusacions mútues de frau electoral, com la del segon, que retreu que l'altre ha fet figurar com a votants seus persones mortes: «Vós fèieu, com altre Déu, | a Llätzers ressuscitar; | jo, com perdis jugador, | sols algun mort he aixecat». Els dos polítics s'insulten, es barallen i tots dos, coneixedors de l'adoració d'Espanya per tot el que prové del poble, paguen cantors perquè facin serenates a favor seu. Espanya no s'ho creu i se li confirmen les conviccions quan una veu canta contra Sagasta i Ruiz Zorrilla. Això li fa exclamar la seva fe absoluta en el Poble: «¿Heu sentit la veu del poble | la franca veu de vritat, | la santa veu que s'aixeca | en contra del deslleal | sempre que vol imposar-li | la cadena de l'esclau...? | Quan, de botxins que el deshonren, | pretén el poble lliurà's, | Déu inspira ses paraules, | Déu és qui parla en sos cants». La presència del poble escandalitza i espanta els dos polítics i Madrid, que volen evitar que el palau sigui profanat per «la planta immunda del poble» però no aconsegueixen evitar-ho i el Poble esbotza la porta, entra i, davant l'alegria d'Espanya, denuncia la corrupció política. La seva al·locució queda interrompuda per l'aparició d'Itàlia, que, amb gran dignitat, explica que el seu fill, el rei Amadeu I, ha comprovat que no és estimat i se'n torna amb ella, abdica. Es retira, entre la histèria de Manel i Mateu i les lloances del Poble, amb un consell per a Espanya: «Tingueu els polítics lluny | i an el poble ben a prop». La Monarquia entra en escena acompanyada de la Pena de Mort, l'Esclavitud, l'Absolutisme i el Clergat però en surt aviat quan veu que no és benvinguda. El Poble expulsa Madrid perquè «Espanya no és sols Madrid», fugen els dos polítics dinàstics i en el quadre plàstic final apareixen al·legories que il·lustren sobre les qualitats del nou règim: el Temple de la Glòria amb les Arts, Ciències, Indústria, Comerç i Agricultura, l'estàtua de la Justícia amb un noi blanc i un de negre i el lema: «¡Tots iguals!, ¡No hi ha races!». Espanya proclama el missatge del títol de l'obra.

No és substancialment diferent *¡Viva la Federal!*, «apropòsit polític en un acte, dividit en quatre quadres i en vers català», datat el 28 de maig de 1873. L'acció transcorre al Palau Reial de Madrid. Comença amb la queixa malhumorada de Guerrero (Francisco Serrano) per l'abdicació d'Amadeu I i perquè, per sobreviure com a polític, es veu forçat a pactar amb Elegant (Manuel Ruiz Zorrilla) i Panxacontenta (Nicolás

M. Rivero),³⁴ que estan en les mateixes circumstàncies. Intenten enganyar el Poble que està congregat a la plaça però no ho aconsegueixen. L'obra reincideix en el respecte per la figura de l'efímer monarca, a qui també en aquesta ocasió es tracta com a un personatge digne i honorat. Davant les demandes de República per part del Poble i per preservar els seus privilegis, els tres polítics ordeixen l'engany de proclamar una república falsa: convencen la Monarquia de substituir la corona pel gorro frigi i el ceptre pel nivell, així manarà igual «amb les farses de costum, | amb les estafes de sempre; | no et mous de la teva marxa, | amb la sola diferència | de ser populars les trampes | que abans eren trampes règies». Per altra part, en una estança humil, Honrat, Noble i Lleal, juntament amb la Federal, preparen l'adveniment del nou règim. Tot el que al Palau Reial són interessos egoistes i corrupció, en aquesta cambra és, com indiquen el noms dels personatges, honradesa, noblesa i lleialtat. Quan, després d'un discurs de Panxacontenta, el poble sembla que es deixi convèncer per la presència de la Monarquia disfressada, Honrat adverteix de l'engany: arrenca la disfressa i la Monarquia recobra l'aspecte propi. Per altra part, els republicans han desarmat els militars i la possibilitat de cop d'estat s'ha anul·lat. Magnànimament, es deixen escapar els conspiradors monàrquics i l'obra acaba amb crits a favor de la República Federal. Com l'obra anterior, es tracta d'una sàtira al servei de l'eufòria revolucionària.

És prou sabut que l'alegria republicana no va durar gaire, al cap de menys d'un any, els militars, en dos temps, van acabar amb la república dels quatre presidents i van reinstaurar la monarquia borbònica. Rossend Arús encara va escriure dues peces més en aquesta mateixa línia, en aquesta ocasió com a propaganda en la Guerra Carlina. No s'ha considerat convenient reeditar en aquest volum *¡Via fora, sometent!* (1875) sinó *La Caritat*, «fantasia en un acte dividit en vuit quadros i en vers català», estrenada el 17 de maig de 1874 al Teatre Espanyol i dedicada a sa mare, Teresa Arderiu.³⁵ També hi juguen un paper important els personatges mítics i els al·legòrics però en aquesta ocasió s'hi fa notar la influència de la peça major que llavors Arús va escriure, *Los Pastorets*. Tant en el Geni del Bé com, sobretot, en el Geni del Mal i en les seves corts celestial i infernal, s'hi reconeix l'empremta del drama sacre. Quan comença l'acció, una Espanya abatuda pel desastre de la guerra ha d'aguantar les burles i les amenaces del Geni del Mal, que gaudeix amb els efectes de la guerra civil i li mostra, en un efecte escènic, el camp de batalla. El Geni del Bé fa de contrapunt i introdueix la Caritat, que li presenta una escena del mateix indret però amb els ferits atesos per la Creu Roja i les Germanes de la Caritat. L'obra acaba amb un quadre plàstic que mostra la conciliació dels dos bàndols en guerra: la Caritat i Espanya s'abracen al costat d'un carlí i un liberal amb el missatge «¡Tots los homes són germans!». L'argumentació s'insereix en el context del discurs republicà sobre la Caritat entesa com a Solidaritat i conté una important càrrega de simbologia maçònica.³⁶

Rossend Arús no va deixar d'escriure paròdies del progressisme, al qual culpava de la deriva del Sexenni Democràtic, com *Lo barber del rentamans*, *L'home de la dida* i *La mà oculta*, però la seva obra més completa i divertida, concebuda com una sàtira del

34 Agraïxo a Pere Gabriel la identificació dels personatges.

35 *La Caritat. Fantasia en un acte dividit en 8 quadros i en vers català, original d'en Rossend Arús i Arderiu*, Barcelona: Arxiu Central Líric-dramàtic, 1874.

36 Anna Llovera Juncà, «Notes sobre caritat i literatura, 1871-1899. Discursos sobre la virtut», *Anuari Verdaguier*, 19 (2011), p. 307-321, analitza l'obra en el context del tractament de la caritat en la literatura de l'època. Pedro Álvarez Lázaro, *La masonería, escuela de formación del ciudadano*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2005, 3a edició p. 255, assenyalava la importància de la lluita de principis contraris, com la llum i les tenebres, i de la història del mal, en la figuració maçònica.

caciquisme, és el «desgavell en tres actes» *La patum... pim, pam, pum*, estrenada el mes de maig de 1881 al Teatre Circ Barcelonès. Hi concorren molts dels millors resultats assajats pel dramaturg en el seu teatre anterior, allò que havia après en els disbarats, en el teatre polític del Sexenni i en les comèdies. Desapareixen els personatges al·legòrics. És molt destacable la utilització hedonista de la llengua, l'ús del català i del castellà i, sobretot, la barreja entre totes dues llengües amb efectes còmics. El fil conductor del (suposat) triangle sentimental només serveix per proporcionar amenitat. Els abusos d'autoritat de l'alcalde s'exhibeixen de manera descarada i les falses promeses agafen la forma d'autèntics disbarats, com construir un ferrocarril fins a Mallorca. Els equívocs, les picardies, la denúncia de la corrupció i les caricatures de l'alcalde cacic, el secretari estafador i el diputat «cunero» són extraordinàriament vives i fresques. Com anuncia el títol, hi tenen una funció els elements populars de la festa major, que se suposa que s'importen de les festes de la Mercè de Barcelona i als qual s'aplica una crítica en nom del progrés: «les patumes i patums, | han fugit per no tornar, | que, en festes, lo bon sentit | en avenç 'vui les inspira | i, del nostre sigle, mira | que ne reflectiu l'esprit». Representa una altra opció de teatre polític que correspon a un moment històric diferent: en l'època de la il·lusió revolucionària, Arús havia escrit un teatre menys matisat, amb un maniqueisme desacomplexat; en plena Restauració, hi aboca tota la càrrega subversiva d'un humor que acabava essent corrosiu.

De tot el teatre social i polític de Rossend Arús, la peça més citada i comentada és l'adaptació que va signar amb Eduard Vidal i Valenciano de *La taverna*, «drama popular en nou quadres, altres tants de la vida real», de William Busnach i Octave Gastineau, versió de la cèlebre novel·la d'Émile Zola. Va ser estrenada per la Companyia Catalana del Teatre del Tívoli la nit del dissabte 15 de març de 1884 i es va publicar³⁷ amb una «Declaració» dels adaptadors per defensar-se de les crítiques adverses i els silencis —els va doldre molt el de «la que es creu ser representant genuïna del renaixement literari català»— pel «delicte» d'haver gosat presentar l'obra de Zola en català. Dediquen els aplaudiments del públic a la memòria de Josep Anselm Clavé, que va combatre l'alcoholisme entre els obrers, element desencadenador de les desgràcies de la família protagonista de l'obra. Es declaren introductors d'un gènere nou en el teatre català i dediquen l'obra al director i actor Antoni Tutau, republicà i maçó, que fou qui els va encarregar la traducció-adaptació. Manuel Güell, estudiós d'Eduard Vidal i Valenciano, n'ha publicat una anàlisi detallada en què explica que els noms dels personatges es van canviar, amb l'excepció del de la protagonista, i que alguns aspectes del drama francès van ser modificats per tal d'«intentar suavitzar al màxim els elements més crus i compromesos del naturalisme de Zola».³⁸ També que l'adaptació «afegeix moltes coses de collita pròpia»,³⁹ com la redempció final de la filla de la protagonista, la barcelonització d'indrets, l'ús d'argot dels baixos fons barcelonins i de cançons populars catalanes i l'aplicació del programa de Josep Anselm Clavé en tota l'obra, per tal que, com els adaptadors declaraven, representés una «llició moral als obrers sobre els perills de l'alcoholisme».⁴⁰ Aquest propòsit moral no va impedir

37 *La taverna. Drama popular en 9 quadres, altres tants de la vida real. Inspirat y basat en la novela de l'eminent escriptor francès E. Zola, L'Assomoir, y arreglat en prosa pera l' teatre català per n'Eduard Vidal i Valenciano i en Rossendo Arús i Arderiu*, Barcelona: Arxiu Central Lirich-dramàtic d'en Rafel Ribas, 1884.

38 Manuel Güell Barceló, «Eduard Vidal i Valenciano adaptador teatral de *La taverna (L'assomoir)*, de Zola, dins *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre del segle XIX*, Diputació de Tarragona, 2000, p. 364.

39 *Ibidem*, p. 364.

40 *Ibidem*, p. 367.

que s'acusés l'obra d'immoralitat i d'això també es queixaven en la nota que van inserir en l'edició. L'aclimatació a l'ambient dels obrers barcelonins té un valor notable: s'hi reprodueixen fragments de cançons populars a l'època i els diàlegs llisquen amb una gran naturalitat, amb la inclusió dels castellanismes habituals, de vulgarismes i d'expressions d'argot. Aquesta rèplica de Tomàs pot servir d'exemple: «(Amb un moniato gros a les mans i clavant-li mossegades.) No m'hi vinguen, amb romanços; ves, menjar castanyes, me'n fico mitja dotzena a la boca i ni em toquen a les dents, cap avall, com l'aigua: los homes havem de ser homes... Això, almenos, atipa. (Veient an en Po.) ¡Hola, companyero! ¿Què hi ha de nou, senyor americano del Clot? ¿Què fas, sentinella? No facis ganyotes ni arrufis el nas, que no vinc a cridar-te el quién viva a la teva butxaca. A la meva, encara hi trinquen un parell d'andoles, per si et fan falta». El mateix personatge, quan un altre que parla castellà li pregunta pel seu renom, contesta que és un «sobre del nombre, un motivo, com si diguéssim l'àlies». Aquesta adequació lingüística contribueix a la sensació de realisme, com els diàlegs en l'escena dels dos casaments simultanis. Les escenes en el treball de paleta aconsegueixen el mateix efecte, són «catalanes», no franceses. L'esmentada derivació dels prejudicis de la beguda cap a l'obra regeneradora de Josep Anselm Clavé s'explicita en aquest monòleg d'Eusebi, que ha de rescatar treballadors seus de la taverna: «Vosaltres sou l'afrent, la ignomínia del poble; per culpa vostra se'l desconeix i se l'injuria. I aquí, en nostra terra, la vostra conducta no té perdó, és infame, perquè aquí tinguérem un home, un geni immortal, que, veient a on estava la perdició del poble, l'arrencà dels llocs que el portaren a l'ociositat i a l'embrutiment i li ensenyà, amb harmoniosos accents i amb cants dolcíssims, a fer-se digne, a fer-se noble, a fer-se gran, a regenerar-se santificant lo treball. ¡Aquest home era en Clavé!». El tipus d'obrer ideal que deriva d'aquesta concepció republicana s'encarna en el personatge de Po, fins que es precipita en el xuclador de l'alcoholisme. Per tot el que s'ha exposat, es pot comprendre que l'aportació dels adaptadors resulta substancial.

RECAPITULACIÓ

Rosend Arús va morir als quaranta-set anys, quan alguns dels grans escriptors catalans de la seva generació encara no havien escrit la seva obra més definitiva. L'excepció més notable és la de Jacint Verdaguer, que ja havia publicat la seva poesia més coneguda i popular però encara no havia començat el camí del calvari que el va fer patir molt però va acabar de confirmar la dimensió del seu mite. Àngel Guimerà, ja respectat i reconegut, en aquell inici de dècada tot just encarava la composició dels grans drames realistes, de *Maria Rosa* a *Terra baixa*, sense els quals la posteritat li hauria estat menys propícia; Narcís Oller tenia a mig escriure *La febre d'or* i encara no devia ni pensar en la redacció de *La bogeria* ni de *Pilar Prim*. Fa de mal especular sobre si Arús hauria encaixat en el Modernisme; entre el que va escriure, potser el teatre musical hauria pogut adaptar-se a les noves exigències estètiques, però és dubtós. Tal com el coneixem ara, amb una trajectòria acabada el 1891, tendeixo a pensar que hauria hagut de fer un gran esforç per connectar-hi, malgrat que la primera revista de *L'Avenç* havia sorgit, declaradament, del sector ideològic de Valentí Almirall, el del primer catalanisme polític, el de Rosend Arús. Els homes de l'Avenç ja no tenien Espanya com a marc mental. El trànsit, el desengany a partir de la certesa que l'ànsia de reforma d'Espanya, tan viva en peces com *¡Mai més monarquia!* o *¡Via fora, sometent!*, no tenia recorregut, l'havien fet Almirall, Arús i els de la seva colla. El teatre ideològic moder-

nista, marcat per Ibsen, Hauptmann, Bjornson, és substancialment diferent del teatre de combat directe del temps del Sexenni i de les sàtires sagnants de la Restauració. Vist des d'ara, sembla que aquell dramaturg Rossend Arús ja plenament actiu i combatiu en el Sexenni hauria resultat antic per als primers modernistes, ni que pensessin de la mateixa manera. Tanmateix, és una pura especulació, no cal capficar-se sobre aquesta hipotètica confluència, que no es va poder produir.

Rossend Arús i Arderiu va escriure un teatre social i polític d'acord amb els paràmetres del seu temps. En alguns aspectes, com en la utilització de la prosa i el realisme a *Lladres de ciutat* i a *Claudi F.*, s'hi va avançar. Va jugar a fons durant el període revolucionari, va ser explícit i lluitador. Va allargar una mica més la fórmula durant els primers anys de la Restauració amb el pretext de la tercera guerra carlina. Després, sense modificar la seva posició ideològica, la peça de combat ja no tenia sentit perquè la revolució havia estat derrotada però ell va continuar denunciant, a través de la paròdia, la fossilització dels grans ideals i, en aquella sàtira singular que és *La patum... pim, pam, pum*, va ridiculitzar el caciquisme. No voldria tancar aquesta introducció sense subratllar l'arrelament del seu catalanisme, també en el teatre: només en operacions d'adaptació o de continuació d'obres d'altri, per exigències comercials o en divertiments que partien de textos escrits en espanyol va utilitzar aquesta llengua. Sempre que va escriure teatre original, Rossend Arús fou un escriptor monolingüe.