



HAL
open science

Identitats en el primer teatre català contemporani (1859-1874)

Magí Sunyer

► **To cite this version:**

Magí Sunyer. Identitats en el primer teatre català contemporani (1859-1874). Catalonia, 2016, 18, pp.69-85. hal-03647564

HAL Id: hal-03647564

<https://hal.science/hal-03647564>

Submitted on 20 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Identitats en el primer teatre català contemporani (1859-1874)

Magí SUNYER

Universitat Rovira i Virgili

magi.sunyer@urv.cat

Résumé : Cet article analyse quelques définitions de l'identité catalane dans le théâtre de la période 1859-1874 : la mobilité sociale à la suite de l'enrichissement soudain, la migration de la campagne vers la ville et la réflexion de ces phénomènes dans le langage.

Abstract: This article analyses certain definitions of identity through the Catalan theatre of the period 1859-1874, a time of great change. Its central focuses are social mobility as a result of sudden wealth, migration from the countryside to the city and the effect of these phenomena on language

Mots-clés : Identités, théâtre, Frederic Soler, enrichissement soudain, émigration.

Keywords: Identities, Catalan theatre, Frederic Soler, Wealth, Migration.

El teatre català publicat –i l'inèdit que es conserva– durant el segle XIX i les quatre primeres dècades del XX constitueix una bona font d'informació sobre una època de grans transformacions en tots els àmbits de la societat. En els anys que hem marcat per a aquesta anàlisi (1859-1874), quan la literatura en llengua catalana es començava a revitalitzar i a oferir una diversitat una mica, encara no gaire, més gran que en èpoques anteriors, el valor documental del teatre és superior en relació amb el que tindrà posteriorment. Sobretot perquè una part notable de la poesia que s'escrivia en català es movia dintre dels marges de la idealització i de l'historicisme, i perquè la novel·la, aquell mirall de la societat en les literatures normalitzades, encara no aspirava a les complexitats del realisme, i ben just si la prosa començava a respirar en sintonia costumista. El teatre, en canvi, a partir de 1864, es va expandir en una bona quantitat d'obres representades i editades i també va mostrar, encara de manera limitada, una primera embranzida d'ambició. Per a aquest estudi, hem tingut en compte els textos representats i publicats des d'uns quants anys abans, des de 1859, data clau del catalanisme cultural, i hem marcat com a frontera d'acabament 1874, el final de l'experiència republicana, quan les convulsions que tant convenien al país es van apaivagar amb la utilització de l'habitual procediment militar. La Restauració de la dinastia borbònica va marcar un punt d'inflexió que no va aturar ni l'evolució ni l'increment de la literatura en català però sí que va afectar a algunes identitats en definició, sobretot les que estaven més connectades amb unes ideologies polítiques¹.

És prou conegut que durant segles el teatre en llengua catalana, amb l'excepció d'obres d'alguns escriptors com Francesc Vicenç Garcia, d'experiències cortesanes

¹ Aquest article 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 (SGR 2014 755). S'ha actualitzat l'ortografia dels textos prenormatius.

efímeres, com la cort valenciana de Germana de Foix o la barcelonina de la Guerra dels Segadors, i de tertúlies com la menorquina de la Societat Maonesa de Cultura, va quedar limitat a les peces curtes i humorístiques, els sainets representats en teatres de sala i alcova o relegats a la funció de complement en els teatres públics de manera molt esporàdica. Així fou fins a l'època de què ens ocupem, perquè la representació a Barcelona, l'any 1856, de *La Verge de les Mercès*, de Manuel Angelon, drama en tres actes, no va tenir, si és que ho pretenia, prou força per establir tradició. Carme Morell va mostrar que fou a partir de l'estiu de 1864, amb l'èxit assolit en els teatres d'estiu del passeig de Gràcia per *L'esquella de la torratxa*, de Frederic Soler, àlies Serafí Pitarra, i per altres obres seves, que es van obrir noves perspectives per al teatre en català². Primer l'Odeon i aviat el Romea van ser empreses determinants perquè, en el període que hem establert, es representessin, només en els escenaris barcelonins, més de dues-centes cinquanta obres dramàtiques de definició prou diversa. Moltes continuaven essent les peces en un acte, de vegades desenvolupades en dos, habituals en l'etapa anterior, però, tal com s'ha repetit sempre que se n'ha parlat, la representació del drama en tres actes *Tal faràs, tal trobaràs*, d'Eduard Vidal i Valenciano, va obrir per al teatre en català les comportes de la peça llarga i més ambiciosa, que de seguida va arrelar. Ens situem, per tant, en els inicis de la tradició dramàtica contemporània, en el període previ a la irrupció d'Àngel Guimerà –*Gal·la Placídia*, la seva primera tragèdia, es va estrenar el 1879.

Temps de grans canvis

En els territoris dominats per la corona espanyola, el segle XIX es va veure afectat per la tensió constant entre unes forces de progrés que intentaven introduir la modernitat i unes reaccionàries que pretenien aturar l'evolució de la societat. Res de nou, vist des del tercer mil·lenni, però llavors es produïa quan es començaven a fer notar els resultats d'una revolució que la Il·lustració setcentista havia propiciat, amb implicacions tant en el camp de les idees com en el científic, el tecnològic i el polític. Entre 1833 i 1939, les revoltes van abundar a Barcelona, i la societat canviava a un ritme que abans no era habitual. En consonància, va adquirir una rellevància inèdita la identificació de les persones en funció de la seva ideologia. L'afirmació dels personatges com a liberals – moderats o progressistes –, carlins, republicans o socialistes, com de dretes o d'esquerres, ocupa moltes rèpliques d'aquestes obres, però no ens n'ocuparem en aquesta ocasió. Tampoc no dedicarem atenció específica al catalanisme, encara no nat com a ens polític però present en manifestacions culturals diverses. No ens hi aturarem tot i que es fa notar en evocacions històriques –que de vegades s'han de llegir en clau de present–, en la atribució de la genuïnitat del país a un àmbit concret, el rural, i en qüestions lingüístiques. Quan examinarem detalls d'aquests dos darrers espais, les identitats nacionals, encara no anomenades d'aquesta manera, hi apuntaran. En concret, ens limitem a examinar el reflex de la decadència de l'aristocràcia i l'ocupació del poder per la burgesia i de la massiva migració de població des de zones rurals cap a Barcelona i cap a les àrees industrials. Tancarem aquesta revisió amb algunes particularitats del

² Tothom coincideix a situar en els anys seixanta l'inici del teatre català contemporani, les històries del teatre de Francesc Curet (Barcelona: Aedos, 1967) i de Xavier Fàbregas (Barcelona: Edicions 62, 1969) i les històries de la literatura, però va ser Carme Morell i Montadi (*El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*). Barcelona: Curial edicions catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995) qui va mostrar documentalment el paper decisiu que hi va tenir l'èxit de Frederic Soler als teatres d'estiu.

llenguatge, termòmetre de les afirmacions i de les vacil·lacions dels individus que l'utilitzen i, per tant, d'aquests canvis, que comporten unes modificacions en els sentiments d'identitat dels catalans.

Una dona i dos homes

Com en un percentatge altíssim d'assumptes de la literatura de tots els temps, els de gairebé totes aquestes peces dramàtiques estan construïts sobre la base del conflicte amorós: una dona i un home joves s'estimen però en la relació interfereix un altre home, sovint ric, vell o foraster, no desitjat per la dona però que té a favor seu el vistiplau del pare d'ella. El conflicte dinamitza l'acció amb una enginyosa combinació d'embolics provocats pel triangle: oposicions a casaments desitjats, intrigues per aconseguir la noia o per impedir que un altre la tingui, o que una dona obtingui un home. Tot deriva de l'estatut de la identitat femenina: una dona soltera ha d'obeir el pare; una dona casada, el marit. En aquestes circumstàncies, en què la noia té atorgat molt poc poder de decisió, les estratègies de desobediència davant els abusos d'autoritat paterna han de ser afinades i es desenvolupen en un ampli repertori que proporciona molta amenitat a aquestes peces.

L'autoritat del pare és absoluta, i, si convé, una noia s'ha de casar amb qui no estima i deixar de banda el que estima perquè el pare d'aquesta manera ho decideix. La noia de *La dida*, de Frederic Soler, per sobre dels embats de l'amor, està disposada a casar-se amb el pretendent imposat. La Rosa de *Los fadrins externs*, de Josep Feliu i Codina, desitja estar sola però també cedeix «perquè el pare ho vol així, / i a mi sols em toca creure»³. De manera similar, a la cèlebre *Tal faràs, tal trobaràs*, d'Eduard Vidal i Valenciano, l'amor abrandat entre els dos joves està a punt de naufragar perquè la noia no pot contradir el pare. Podríem ampliar els exemples fins a l'extenuació. Una espècie de caricatura d'aquest funcionament és *La fira de Sant Genís*, de Frederic Soler, en què el pare vol vendre la filla i, literalment, l'exhibeix enjoiellada a les fires, a disposició de qui sigui més ric. La noia protesta quan veu que la vol col·locar a un vell: «¿I que us penseu que una noia / és un bou / o un sac de blat, / o una vedella?»⁴. Peret, el pretendent jove i pobre, exclama que «això no és de cristians»⁵ però el pare la subhasta i només la tàctica dilatòria de la noia, convertida en Penèlope de fira, reconduïx la situació. No arriba a aquest extrem però tampoc no n'està gaire allunyat el pare de la cèlebre *Setze jutges*, de Manuel Angelon, al qual no se li acut de demanar a la filla quin dels dos pretendents prefereix. Per decidir-ho, delega en el mestre d'escola, el qual, per solucionar el compromís, organitza un tribunal que decideix. Ningú no es planteja que l'opinió de la noia pugui tenir algun valor en l'assumpte. En aquest context, es pot comprendre que la Tuietes d'*Una noia com un sol*, de Francesc de Sales Vidal, contrària als rols dona-home en amor, s'hi conformi, o que la Rita de *La reina de les criades*, del mateix autor, que defensa el dret de la dona de fer el que li vingui de gust, en realitat, es limiti a reivindicar que pot ballar amb qui vulgui. Només en un cas la dona té autoritat suprema i incontestable per sobre de qualsevol home, quan, en el sistema pairal, ostenta la condició de pubilla, o de «senyora i majora», expressió utilitzada, ja en el títol, en una obra de Frederic Soler que presenta una dona amb una complexitat psicològica superior

³ FELIU I CODINA, Josep. *Los fadrins externs. Comedia de costums catalanes en tres actes y en vers*. Barcelona: Lo Teatro Regional, 1899, p. 63. Estrenada el 1871.

⁴ SOLER, Frederic. *La fira de Sant Genís. Quadro de costums en dos actes y en vers*. Barcelona: Llibreria d'Eudalt Puig, 1872, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

a la que acostumen a tenir en aquests drames: casada contra voluntat de joveneta, quan és viuda actua amb autoritat fins que traspasa el poder al fill; llavors renuncia a tot i es casa amb l'home que sempre ha estimat, tots dos pobres i feliços.

S'hi afegeix l'elevat pes específic que hi té un exacerbada concepte de l'honor, en un enfocament molt tradicional de les relacions amoroses. N'hi ha prou amb una acusació per tacar el nom d'una dona, i, com a conseqüència de la idea que les dones pertanyen als pares o als marits; una ofensa a elles o per elles provocada afecta fins a extrems inconcebibles l'home que en té la responsabilitat —o la propietat. A *Paraula és paraula*, d'Eduard Vidal i Valenciano, l'home de la casa defensa l'honor de la noia, que és el seu, davant la que es considera una ofensa suprema, quan el pretendent es desdiu del prometatge. El conflicte se soluciona perquè el germà de l'ofensor ocupa el seu lloc i repara el greuge. A *Maria!*, del mateix dramaturg, el pretendent desairat procura aprofitar-se dels avantatges de la calúmia. A *La virtut i la consciència*, també de Vidal, les intrigues del malvat Jacundo per aconseguir l'Angeleta desperten la immediata sospita del pare sobre la conducta de sa filla, malgrat la bondat absoluta de la noia. Les noies coquetes són durament censurades, amb general aplaudiment, a *Qui tot ho vol, tot ho perd*, d'Eduard Vidal i Valenciano i a *La pubilla del Vallès*, de Josep Maria Arnau, malgrat que segons com se les dota d'un tint de modernitat. El molt poc freqüent tipus de la noia que marxa de casa per seguir un impuls amorós —també en els ambients obrers, com a *La virtut i la consciència*— rep un càstig duríssim: és expulsada de la família, repel·lida com una vergonya inassimilable i considerada morta.

De poc canvia una panoràmica tan negra la constatació que la majoria d'aquestes obres acostumen a acabar amb les parelles ben compostes, d'una o altra manera solucionades les injustícies que s'havien de cometre, i que una noia decidida i segura del que vol, sobretot amb la complicitat de la mare, com l'Elena de *Cada u per on l'enfila*, pot plantar cara al pare. La consciència, com a mínim la consciència, d'opressió de gènere ve expressada a *Los hereus*, de Francesc Ubach i Vinyeta, quan la Mercè explica que sense dot no s'hauria casat i es queixa: «i encara, que lliures són / les dones, algú dirà!»⁶. En una ocasió, en boca d'un personatge que ha voltat món, es dona notícia de l'existència d'altres menes d'organitzacions socials més liberals respecte al gènere femení. El Nen d'*Un embolic de cordes*, de Josep Maria Arnau, sense defensar-ho, comenta que hi ha dones de tots tipus, al món: «altres més civilisades / beuen, fumen, tenen vot»⁷.

Burgesos o aristòcrates?

L'acció d'aquest teatre acostuma a transcórrer en ambients menestrals i pagesos, no entre l'alta burgesia ni entre l'aristocràcia⁸. S'hi enregistra la mobilitat social i, com a resultat del moviment, es produeixen interferències que provoquen problemes d'identitat entre alguns dels personatges. Això s'esdevé quan els menestrals o els pagesos s'enriqueixen i albiren la possibilitat d'un ascens social que de vegades es precipita en excés. La millor plasmació d'aquesta urgència del sobrevingut en la literatura catalana del segle XIX es produeix en *La febre d'or* de Narcís Oller. En un

⁶ UBACH I VINYETA, Francesc. *Los hereus, Drama en tres actes y en vers*. Barcelona: Imprenta de la Viuda é Hijos de Gaspar, 1868, p. 15. Estrenada el 1861.

⁷ ARNAU, Josep Maria. *Un embolich de cordas. Comedia en dos actes, original y en vers*. Barcelona: Librería Española de I. López, editor, p. 25.

⁸ La falta d'un teatre català «de senyors» va ser assenyalada per Josep Pin i Soler a finals del segle XIX, i amb les seves comèdies es va proposar omplir aquest buit.

episodi de la novel·la, el personatge central, Gil Foix, que, després d'haver fracassat en l'aventura a Amèrica, ha esdevingut milionari en molt poc temps gràcies a l'especulació borsària, fa campanya per convertir-se en diputat. És llavors quan algú, amb malícia, fa córrer el fals rumor que el rei ha pensat en ell per a un títol de marquès, ell s'ho creu i així alimenta l'escarni dels inductors de la falsedat. Gil Foix –que abans ja havia intentat casar la seva filla amb un baró arruïnat– respon a un tòpic, en el seu cas una mica evolucionat per la complexitat de la novel·la realista, i el final de la novel·la conté la lliçó moral que se li aplica. En el teatre que analitzem, no es busquen complicacions d'aquest tipus, tot és molt més simple.

Els aristòcrates, autèntics o falsos, que circulen per les pàgines d'aquests centenars de comèdies sempre són ridiculitzats i presentats com a elements exòtics. Alguna relació deu tenir aquesta burla amb la ideologia republicana de bona part dels primers dramaturgs catalans contemporanis però, sobretot, indica un desplaçament per interessos d'un individu procedent d'un grup social molt allunyat de l'àmbit a on ha arribat. Oblidem per un moment que molts d'aquests nobles són falsos, simples estafadors. L'efecte és el mateix i la poca sorpresa de menestrals i pagesos, reveladora. Sembla com si sobre ells pesés la paròdia pitarresca d'*El castell dels tres dragons*, de Frederic Soler, d'ambientació medieval però amb anacronismes freqüents i intencionats, en què Ganyota, després de fer broma sobre la humanitat dels nobles i sobre el color de la seva sang, s'adreça al públic per alligónar-lo: «Desenganyin-se els guerreros / són una gent com vostès»⁹.

L'aristocràcia té un atractiu real per a alguns menestrals enriquits que perden la dimensió del seu nou estat. Les raons de fons són expressades per don Jaume en el drama revolucionari *Lo 29 de setembre*, de Silvestre Molet, quan explica a Fernando en què consisteix ser marquès:

No és tenir un títol en va;
és deixar de ser d'humil
condició; és allunyar-se
del poble baix: és alçar-se
del fang més impur i vil
per remuntar-se a altra esfera
més sana, més distingida;
és gosar d'una altra vida
més rica, més falaguera,
és deixar la democràcia
digna tan sols de despreci
i ser admès amb aprecí
entre l'alta aristocràcia;
és tindre honors, dignitats,
i és també el poder esperar
anar a la cort a brillar
entre els sers privilegiats;
és fer-se home, eixir del llot,
pus no obstant i l'interès
ser del poble és no ser res,
mes ser noble és ser-ho tot¹⁰.

⁹ SOLER, Frederic. *L' castell dels tres dragons. Gatada caballeresca, en dos actes, en vers y en català del que ara's parla*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, 1865, p. 20.

¹⁰ MOLET, Silvestre. *Lo 29 de setembre. Drama en tres actes y en vers*. Barcelona: Estampa de Salvador Manero, 1871, p. 57-58.

Si considerem que el dramaturg és republicà i que l'obra, des del títol, té com a motiu central el triomf de la Gloriosa amb la vista posada en la proclamació futura de la República, podem comprendre que el personatge no és el més ben considerat ni els valors que exposa són els més prestigiosos del drama, i que l'expressió «deixar la democràcia / digna tan sols de despreci» el desacreditava davant un públic que se suposava que era adepte a la causa o que s'esperava que s'hi convertís.

En general, l'aristocràcia s'associa a Castella. L'ús de la llengua espanyola i el seguiment, com a mínim teòric, d'un codi d'honor cavalleresc converteix els nobles en personatges extemporanis situats en ambients de treballadors d'un monolingüisme català només alterat per la presència de militars i d'alguns secretaris d'ajuntament. Els aires aristocràtics d'alguns dels castellans que apareixen en aquest teatre, ni que sovint siguin tan plebeus com la resta, confirmen la relació. Frederic Soler, a *La vaquera de la piga rossa*, fa viatjar fins a Barcelona Ramona, que intenta impedir que Caterina, la vaquera –aquí el triangle està invertit, dues dones per a un home–, es casi amb el militar Iñigo, parent seu. Ramona, que se sent ofensivament superior a aquells menestrals barcelonins, exposa les grandeses de la seva família:

Tenemos todos el de,
podemos, cuando se peina,
entrar a ver a la reina
y tomar con ella el té.
Nuestro patrimonio es rico,
nuestras fincas muchas son,
y ostenta nuestro blasón
cuatro rábanos y un mico.
Por esto entre horribles penas
temo yo que esto se borre,
y lo temo, porque corre
sangre azul por nuestras venas.
Por esto al pasar susurra:
«Priva a Iñigo, aunque lo anhela,
de una mujer que su abuela
vendía leche de burra.»¹¹

La descripció grotesca, en boca de Ramona, del blasó familiar ens il·lustra sobre la paròdia pitarresca, l'esment de la sang blava, que ja havia estat objecte d'acudit a *El castell dels tres dragons*, té el mateix caràcter; si algú ho dubtava, la rèplica en to desenfadat de Caterina, la vaquera, hi reincideix:

Així és que no em faré monja
mentres ell que em vol em diga
perquè la seva sang siga
blava o de color de tronja¹².

Tanmateix, per a aquells pares que pretenen fer un salt social amb el casament de la filla, l'atractiu del títol nobiliari resulta irresistible. Ho veiem a *Ous del dia!*, també de Frederic Soler, en què la Dolores es vol casar amb un marquès pobre per no quedar-se soltera i el seu pare està disposat a plegar la botiga perquè no es pugui embrutar l'honor

¹¹ SOLER, Frederic. *La vaquera de la piga rossa. Gatada en un acte, en vers y en català del que ara's parla*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, 1864, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 12.

de l'aristòcrata amb l'acusació que el seu sogre és un vetesifils. Aquí la paròdia es manifesta en el desafiament suposadament cavalleresc entre el marquès i Diego, que, en comptes d'utilitzar pistoles o espases, es desenvolupa a cops de sabatots, i en el títol del noble, «marquès de la Garrofa»¹³.

Aquest desig temerari d'obtenir títols propicia l'aparició de l'estafa. El tipus de l'espavilat, el vividor, l'estafador, propi del sàinet «picaresc», abunda en aquest teatre, les noves circumstàncies de mobilitat social afavoreixen que aquests personatges tòpics es facin passar per aristòcrates per aconseguir casar-se amb una pubilla rica. Examinem-ho amb la resta de trifulgues que ocasiona un canvi sobtat de posició social, en *Un poll ressuscitat*, de Marçal Busquets. Els membres d'una família de pagesos han heretat unes terres a l'eixample de Barcelona, que, per l'especulació urbanística, han multiplicat exponencialment el seu valor, i es converteixen en milionaris sense possibilitat d'assimilar-ho. El pare esdevé un presumptuós sense continència ni correcció possible, un «poll ressuscitat», la mare és una mica més prudent, la filla estima un jove menestral i no vol ser moneda de canvi per engreixar encara més la fatuïtat de son pare. La referència a *El burgès gentilhome*, de Molière, resulta inexcusable. Si la desubicació dels protagonistes es farà evident durant tota l'obra –ja no són pagesos però tampoc no són cap altra cosa, ni que ells no ho vulguin acceptar i per aquesta raó esdevinguin ridículs–, l'antiga criada de masia a qui ara s'exigeixen comportaments que no pot assumir obre la peça amb la tòpica queixa del criat a qui sempre li toca el rebre:

Mai me les he vist més grosses!
Què sap una d'arreglar
cortinatges i catifes,
candeleros i miralls,
cadires i cadirasses,
i això que en diuen sofàs,
i consoles, i altres trastos
que ja em van omplint lo pap?
Jo només estava feta
que a cuidar-me del corral,
a fer llenya i collir olives,
a coure trumfes i naps;
i ara aquí ho tinc de fer tot,
i és tan gros lo meu treball,
que no dormo ni sossego
ni mitja hora, ni mig quart,
i per més pressa que em dongui,
¡nada! no dono l'abast;
sóc lo gran burro de feina...
I si fos això sol, rai.
Aquí tots manen, tots criden,
tots estan endimoniats,
i si per cas respostejo,
tots se posen a bramar.
De pobres s'han fet molt rics,
i ronquen... I no és estrany:
ben segur que jo al seu puesto
prompte faria altre tant,
que amb pessetes gens suades

¹³ SOLER, Frederic. *Ous del dia. Gatada en un acte, en vers y en català del que ara's parla*. Barcelona: Imp. de N. Ramírez, 1864, p. 1.

tothom pot molt ben roncar.
D'un tros de terra que un onclo
al Enxanxa els ha deixat,
n'han tret un reguitzell d'unces,
qui sap quantes! ¡un futral!...¹⁴

La sàtira es concentra en el personatge del pare, Pepet, un nou *monsieur Jourdain*, tan inconscient com l'original de la seva estupidesa i, sobretot, de la seva ridículesa. Assistim a escenes hilarants com l'emprova de roba en què un sastre espavilat li col·loca tot el que vol aprofitant-se de la ignorància que el nou ric no pot confessar. Però tot això no arriba a provocar conflicte, sinó la petulància amb què, per tal d'aconseguir que els seus néts siguin aristòcrates, vol imposar a la filla un suposat baró de les Cabretes –no cal dir que el públic havia d'identificar immediatament la paròdia que el títol indica. Tal com oportunament es descobreix, el fals baró no és altra cosa que un perdulari buscat per la justícia que deu diners a tothom i que intenta la salvació amb el casament amb la noia rica. Pepet està tan segur de la força incontestable dels diners que descriu, ridiculitzat amb l'humor i transportat al seu univers mental, el camí que més d'un milionari va fer coetàniament amb l'adquisició d'un títol nobiliari:

Per ser cavaller avui dia,
noble, savi i respectat,
basta tenir bona bossa
i un caràcter rigular,
menjar un tros de be per Pasqua
i un gall dindi per Nadal¹⁵.

Les fronteres, abans sacralitzades, de la noblesa s'afranqueixen amb el passaport del diner llarg. Així ho veu Pepet, però no tothom té la mateixa opinió en el sainet perquè en aquell temps ja ha sorgit una nova consciència identitària, la de l'aristocràcia del treball. En defensa pròpia i contra els suposats valors cavallerescos, Manel, el promès de la noia, introdueix un element que ja no és paròdic, enalteix un dels valors del republicanisme –i del socialisme i després de l'anarquisme–: la preeminència de l'honestetat del treballador per sobre de la noblesa de sang. El Manel l'oposa a les qualitats de l'hipotètic baró:

Dels dos, no sé qui és més noble:
lo que menja i no fa re,
o el que treballa i manté
la prosperitat del poble.
Vostè, que alça tant lo gall
perquè sols viu d'injustícies,
(Ensenyant-li les mans)
miri's aquestes durícies,
honrosos tims del treball.
Aquesta és també noblesa,
i hermosa, senyor baró;
cada gota de suor
estampa aquí una proesa¹⁶.

¹⁴ BUSQUETS, Marçal. *Un poll ressuscitat. Comèdia en un acte y en vers*. Barcelona: Estampa de Lluís Tasso, 1865, p. 5-6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

Aquest elogi del treball com a valor superior està directament extret dels versos de «La Maquinista», la famosa cançó de Josep Anselm Clavé que es va convertir en un himne del republicanisme i del socialisme català de la segona meitat del XIX –recordem dos d'aquests versos de Clavé, idèntics a un del fragment que acabem de reproduir: «que los timbres més honrosos / són los timbres del treball»¹⁷. El noble fals que intenta fer valer la seva suposada condició per engalipar nous rics apareix, entre altres comèdies, a *La muller que fa per casa*, de Pere Antoni Ventalló i Vintró i a *Un pollastre eixalat* de Josep M. Arnau; l'estafador que no es fa passar per noble sinó per ric –en realitat és el mateix tipus–, a *La qüestió són cuartos* i *Sistema Raspail*, de Modest Busquets i a *En Pauet i la Pepeta o la reixa de la llibertat*, de Joaquim Dimas.

Dos dels vicis habituals en què cauen els nous rics són la dissimulació del seu passat i el menyspreu pels que ja consideren de posició inferior. La literatura republicana sovint expressa fàstic per aquesta actitud. En podem llegir una mostra en el més àcid dels quadres de costums que Robert Robert va publicar a la revista *Un tros de paper*, «Uns homes de bé». Els dramaturgs, probablement de manera més eficaç, acostumen a aprofitar aquestes situacions per ridiculitzar els nous rics. Abans ho hem pogut observar en el parlament de don Jaume a *Lo 29 de setembre*. El Pepet d'*Un poll ressuscitat* arriba al convenciment que amb els diners no tan sols ho pot aconseguir tot sinó que s'ha operat un canvi substancial en la seva persona:

Tenir bossa!... Tu no saps,
Tecla, el que això significa;
al món no hi ha res més gran;
qui té diners ho té tot,
un bàlsam universal!
Si ahir érem uns pagesos,
avui som senyors, i en paus;
n'hi ha que eren escombriaires
i al present són diputats,
i alguns que han sigut ranxeros
són capitans generals.
I mira, vols una prova
del poder i esquisitat
dels diners? Jo ahir era un bèstia,
i m'ho coneixia tant,
que per mi al món no hi havia
un home més animal;
i al contrari, avui me trobo
tan diferent i mudat,
que a mi mateix no em coneixo;
tinc l'enteniment més clar,
molt més talent, més inqüeniu,
una llengua més formal,
i paraules més... lluentes
de la boca em van rajant,
clares, riques, fresques, dolces,

¹⁷ CLAVÉ, Josep Anselm. «La Maquinista», dins CANADELL I RUSIÑOL, Roger. «Josep Anselm Clavé i l'escriptura: obra poètica i periodisme cultural. Edició, índexs i estudis», volum II. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, p. 877.

com un riu que rega el camp¹⁸.

No tothom està tan desacomplexat com el Pepet. Els rics sobrevinguts acostumen a simular, intenten convèncer a tothom que sempre han estat senyors i consideren inacceptables casaments, seus o dels seus fills, amb algú de condició «inferior». A *Qui al cel escup*, de Marçal Busquets, es recorda a una senyora d'actituds aristocràtiques el seu passat com a peixatera; a *Tants caps, tants barrets*, d'Eduard Vidal i Valenciano, la minyona fa memòria a la molt exigent i pretensiosa Conxa que abans que li toqués la loteria, treballava d'adroguera al carrer d'Avinyó; a *Ous del dia!*, de Frederic Soler, es retreu al pare orgullós que no troba digne segons quin pretendent per a la seva filla que «a l'últim ell ha estat mosso de fonda / i la teva àvia una bacallanera»¹⁹.

Del camp a la ciutat

La gran crisi agrària i l'alternativa que representava la industrialització van ocasionar una espectacular pèrdua d'importància de l'agricultura com a sector econòmic. Una de les conseqüències va ser un primer despoblament de determinades zones rurals del país, sobretot a la muntanya, en benefici de les àrees industrials i de les ciutats, sobretot Barcelona. Enrolar-se en una partida carlina podia representar una solució potser només hipotètica però immediata per al cabaler abocat a la misèria, però la més efectiva era emigrar, potser a Amèrica però, de manera menys traumàtica, allí on la indústria li oferís la possibilitat de sobreviure. Xavier Fàbregas va recordar l'origen rural d'alguns dels industrials barcelonins²⁰, potser és més important referir-se, si hem de buscar els espectadors del Romea, a emigrants d'origen i ubicació més humils. És possible que l'enyorança dels orígens experimentada per aquestes pugui explicar l'èxit dels drames i les comèdies rurals. Formen part del «mite de la terra alta» i, específicament, de l'àrea dels «dramas veritablement catalans»²¹, que no desenvoluparà més enllà del que resulta imprescindible per situar el tema. L'origen d'aquesta idealització de la ruralia –tan viva en l'actualitat, desplegada en noves formes– s'associa al Romanticisme nostàlgic i conservador i en aquesta òrbita hem de situar les narracions que en els anys que tractem escrivia Gaietà Vidal i Valenciano, reunides en *La vida en lo camp*, les quals van inaugurar una línia de llarga repercussió en tots els gèneres literaris. Tanmateix, els principals divulgadors del tòpic entre els primers dramaturgs catalans no eren ni conservadors ni nostàlgics, i podem pensar que la insistència a reprendre una i altra vegada el tema provenia de la demanda d'un públic que, ni que no tingués cap intenció de retornar de manera permanent a uns indrets d'on havia estat expulsat i on sabia que no l'esperava cap oportunitat, se sentia confortat en l'evocació i l'afirmació d'unes formes de vida en què s'havia educat. Potser el retorn a un camp idealitzat durant les dues hores que podia durar la funció compensava una mica de la pèrdua d'identitat que l'emigració havia suposat. De lluny i passada pel sedàs del teatre, aquella vida que per a ells havia estat agressiva es podia transformar en amable. L'endemà podien tornar al taller, a la botiga o a la fàbrica amb la sensació de no haver perdut del tot la identitat en què havien crescut. És una especulació, no crec que ho puguem afirmar amb rotunditat, però d'aquí a la identificació de la catalanitat en aquestes formes de vida i aquests

¹⁸ BUSQUETS, Marçal. *Un poll*, op.cit., p. 10-11.

¹⁹ SOLER, Frederic. *Ous del dia*, op.cit., p. 4.

²⁰ FÀBREGAS, Xavier. «Frederic Soler i el teatre del seu temps», dins Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*, VII. Barcelona: Editorial Ariel, 1986, p. 344.

²¹ Vegeu SUNYER, Magí. «El mite de la terra alta». *Caplletra*, 50 (2011), p. 159-180.

conceptes, només hi ha un pas, i no era difícil de recórrer per a unes classes populars d'origen rural, sobretot perquè no tenia altres exigències que la idealització. Els dramaturgs, amb Frederic Soler al capdavant, com a autor i com a empresari, estaven ben amatents a satisfer aquesta demanda, i potser fou així que la tropa de republicans es va dedicar sense gaires manies a confirmar el sistema pairal i a explicar-lo als ciutadans, amb títols com *La dida*, *El didot*, *Senyora i majora* i un llarg etcètera, o, més minoritàriament, a discutir-ne els fonaments en altres com *La casa pairal* o *Els hereus*, els que Yxart va anomenar «dramas jurídics»²². Potser també respon a aquesta demanda la insistència a titular algunes d'aquestes obres amb el nom d'un poble i la característica que el feia conegut, en positiu o en negatiu: *Les ametlles d'Arenys*, *El mercat de Calaf*, *La comèdia de Falset*, *Les carbasses de Mont-roig*, *Els càntirs de Vilafranca*, *La fira de Verdú*, *Reus*, *París i Londres*, *La malvasia de Sitges*, etc. La utilització dels tòpic en aquests títols es confirma en la fossilització en parèmia de la característica local o de l'anècdota que la va originar. Afegim-hi, a banda del que acabem de comentar, l'abundància d'expressions paremiològiques en altres títols i en el cos del text. Deixem-ho en aquest punt; no ens ocupem, tampoc, a desgranar exemples literaris dels símbols associats al mite de la ruralia: arbres, muntanyes, masies, llars... Limitem-nos a observar els reflexos de les desubicacions, que converteixen en problemàtiques determinades identitats.

Per a l'entreteniment d'uns i altres, sovint s'exposa en escena la discussió sobre els avantatges del camp i de la ciutat. En qualsevol nivell, disputes d'aquesta mena sempre proporcionen un gran rendiment. No ens interessen ara les que exploten localismes concrets sinó debat entre la ruralia i la ciutat, plantejat des de molt antic. A *La casa pairal*, de Silvestre Molet, un any posterior al període que analitzem, la primera disputa es produeix entre els pares del Ramon, estudiant a la universitat: l'home defensa que els fills dels pagesos han de ser pagesos i no s'ha de procurar que esdevinguin senyors; la dona, de mentalitat més oberta, és la responsable d'haver enviat el fill a Barcelona. Quan el noi torna, enyorat de la ciutat, la discussió es reproduïx entre pare i fill:

PERE	Los habitants d'una vila passem la vida tranquil·la, per 'xo és que res nos fa mella; aquí es viu amb llibertat, tenim bon sol, millors flaires.
RAMON	Jo no trobo millors aires que els aires de la ciutat. En allí el meu cor m'inclina.
PERE	¿Et fa por el camp?
RAMON	No s'ho pensi; sols que... ¿sap?... aquest silenci és quietud que m'amoïna. Aquí es veu sempre el mateix. Sempre en el davant del front aquest mateix horitzont que hasta em fa venir panteix. Però allí, a l'etern dia que és allò de «se trasnocha», sempre aquell soroll de cotxe

²² YXART, Josep. «Teatre català. Ensaig històric-crític», a *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*. Barcelona: Edicions 62, 1980. Al respecte, vegeu també SUNYER, Magí. «La llista d'Yxart. Els drames jurídics», a *Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*. Tarragona: Publicacions de la Diputació de Tarragona, 2000, p. 121-135.

i contínua algarabia;
teatros, balls, reunions,
passeigs, toros, cavalgates,
i en fi, fins allí les rates
al públic donen funcions²³.

La vida dissipada del Ramon a Barcelona fa afermar el pare en la seva convicció. Ho confirma, en una quarteta de caràcter programàtic, al parlament final de l'obra, quan la dona és morta i els conflictes ja s'han resolt: els pagesos no han de voler que els fills siguin senyors, sinó pagesos com ells.

Els arguments que hem vist esgrimits pel Ramon són els més habituals, però no els únics. A més d'enyorar el moviment de l'urbs, els ciutadans acostumen a trobar rústics, poc refinats, els de poble. A *Les carbasses de Mont-roig*, de Frederic Soler, la Mundeta, que s'ha criat a Barcelona com una senyoreta, troba poca cosa el poble, es ressent de les diferències entre un lloc i l'altre:

Afigura't, jo estant feta
sempre a anar a palco al Liceu,
i als Campos, i a tant recreo,
si m'haig de trobar aquí estreta.
Tothom m'ho nota i amb raó
el pare em diu que tinc fums,
i hasta per seguir els costums
em vol fer beure amb porró.
Si porto ret, se m'apura;
si duc mirinyac, s'altera;
i em diu que jo, en pollera,
ja hi anava sent criatura.
Treu-me, doncs, tu d'aquest pas,
o com pardal que de ràbia
es mor a dintre la gàbia
morta un dia aquí em veuràs²⁴.

El mateix s'esdevé a *La muller que fa per casa*, de Pere Antoni Ventalló. Pau volia que els fills fossin senyors i els va fer educar a ciutat. Quan torna, la Marieta es migra al poble, sense les diversions de la ciutat. En la reaccionària conclusió, se li retiren el piano, les novel·les, les modes i, desterrades les fantasies, se la redueix a la condició que el títol anuncia. Abans, però, el complex d'inferioritat del Pau es manifesta contínuament:

PAU És clar, com tots som pagesos
i criats com l'arbre al bosc,
tenim un llenguatge tosc...
vostès com són tan entesos...

CINTO És molt cert; falta aquell bany
de ciutat, falta instrucció...²⁵

²³ MOLET, Silvestre. *La casa pairal. Drama en tres actes y en vers*. Barcelona: Arxiu Central Lírich-Dramàtic de Rafel Ribas, 1875, p. 25.

²⁴ SOLER, Frederic. *Les carbasses de Mont-roig. Comedia en dos actes, en vers y en català del que ara's parla*. Barcelona: Imprenta de Ramírez y Comp, 1865, p. 10.

²⁵ VENTALLÓ, Pere Anton. *La muller que fa per casa. Comedia de costums catalanas, en tres actes y en vers*. Barcelona: Estampa de Gómez e Inglada, 1866, p. 12.

Els de fora i els de dins, de Francesc de Sales Vidal, s'ocupa d'aquest mateix assumpte, que s'expressa en el títol a partir de l'intent de casar una noia de ciutat i un noi de poble. Ni l'un ni l'altre se senten atrets ni tenen intenció de canviar de lloc de residència. El noi, amb consciència de rústic, manifesta les diferències que els separen:

No s'avé el caràcter tosc
amb el brill de les ciutats.
¿Com hem de sortir, criats
el mateix que els pins al bosc?
Per nosaltres són molèsties
compliments i bons modals:
sols tractem amb animals
i quedem com unes bèsties.
Si io, per un tripijoc,
fos fill d'aquesta ciutat,
tal volta no haguera estat
tan tonto com ara sóc²⁶

El que pot semblar un complex, en realitat no ho és, sinó simple consciència de les diferències que hi ha entre un indret i l'altre, perquè tant el noi com son pare se senten a gust amb la seva condició:

no lliguen els fills del bosc
amb els fills de la ciutat.
Tanta cotxo em fa mareig,
tanta soroll me remena;
certs homes me donen pena,
certes donotes, basqueig;
m'amoïna la canalla,
criden «mistis» pels carrers:
i les orgues? Més i més:
no hi ha musica com la gralla²⁷.

La conclusió ve servida sola: «Els de dins amb els de dins; / els de fora amb els de fora»²⁸. A *La pubilla del Vallès*, de Josep Maria Arnau, la festa major del poble propicia el combat dialèctic entre Adela, una coqueta sense complexos ni manies de Barcelona, i Roseta, una noia tradicional del poble. La primera canta les excel·lències de la ciutat, per a ella imprescindibles:

Teniu coses que fan riure,
¿Jo no sé com podeu viure
sense rambla i sense gas?
Una que està acostumada
cada nit, teatro o concert,
troba que això és un desert...
Tu vius aquí sepultada!²⁹

²⁶ VIDAL, Francesc de Sales. *Els de fora i els de dins. Comedia bilingüe en un acto y en verso*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, 1865, p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ ARNAU, Josep Maria. *La pubilla del Vallès. Cuadro de costums catalanes*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez y Cía, 1865, p. 11.

Les diferències continuen amb les relacions amoroses. La ciutadana exposa la conveniència de tenir uns quants xicots per poder triar –ridiculització dels canvis que s’operaven en els festeigs– i, quan la vilatana se n’escandalitza, l’acusa d’endarrerida, de no viure en el seu temps: «Som en el sicle il·lustrat / i segons les circumstàncies... / Tu tens les idees més rànries, / com no vius en societat...»³⁰. Roseta replica amb una exhibició de les essències de la moral tradicional: «Societat, sí que estàs fresca! / Jovent, talleu-ne un patró!»³¹. El desenllaç de la peça castiga la ciutadana i confirma la vilatana en les seves conviccions.

La llengua, un termòmetre d’identitats

El llenguatge que utilitzen els personatges d’aquestes obres constitueix un registre immediat d’identitats que conté molta informació de diversa mena. Una part d’aquest teatre s’autodefineix com a bilingüe, però això no significa que la resta sigui monolingüe. La introducció d’alguns personatges que parla castellà no va necessàriament lligada a la cèlebre prohibició del monolingüisme en escena dictada l’any 1867, també es produeix en peces anteriors a la disposició. És freqüent que alguns personatges parlin en castellà. Acostumen a ser militars, funcionaris o persones de real o fingida posició social elevada. És una actitud d’alguns individus que, malgrat que la societat en què estan instal·lats, només utilitzen com a llengua habitual el català i que sovint no n’entenen d’altra, no acostumen a manifestar ni dubtes ni complexos pel seu exotisme. No ens resulta estranya perquè ha persistit amb el pas del temps. L’argumentació que esgrimeixen acostuma a ser la del Paco d’*Amor i gratitud*, de Modest Busquets, que exclama: «¿Estamos o no en España? / Hábleme pues castellano»³². Tots els tòpics imperialistes hi estan reflectits, tal com es pot observar en l’exigència del caporal de *La perla de Taradell*, de Ramon Mora, a Pepeta: «Hable tu lengua en cristiano / y puée que me defienda.»³³. Quan la noia s’esforça a utilitzar el castellà, és tan defectuós que ell no l’entén i li pregunta què parla. La resposta de Pepeta resulta interessant: «Castellà. ¿Se li afigura / que tinc de parlar andalús?»³⁴.

Tampoc no ens pot sorprendre que els seus interlocutors s’esforcin a parlar castellà, amb algunes excepcions, com la del pare de *La vaquera de la piga rossa*, de Frederic Soler, quan el pretendent de la seva filla li demana, d’una manera que sembla educada: «Mas pido, por favor / y por no escucharle en vano, / que lo cuente en castellano! / y le entenderé mejor»³⁵. El pare no cedeix i argumenta: «Li diria disbarats / que vostès mai els perdonen / perquè aquí a casa hi enraonen / només que els plats esquerdats. / L’hi contaré en català»³⁶. En aquesta al·lusió a la falta de perdó dels errors dels catalans que s’esforçaven a enraonar en castellà i no ho feien de manera prou castissa hem de llegir un greu conflicte identitari: des dels treballadors humils als diputats a corts, els catalans que renunciaven a la seva identitat lingüística encara eren objecte d’escarni per part

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ *Ibid.*, p. 12.

³² BUSQUETS, Modest. *Amor y gratitud. Drama bilingüe en un prólogo y dos actos*. Barcelona: Salvador Manero, 1867, p. 4.

³³ MORA, Ramon. *La perla de Taradell. Pessa bilingüe arreglada*. Barcelona: Imprenta de la Viuda y Fills de Gaspar, 1866, p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 17.

³⁵ SOLER, Frederic. *La vaquera de la piga rossa, op.cit.*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

d'aquells que haurien hagut d'estar agraïts per l'esforç que ells ni imaginaven que algun dia, en correspondència, poguessin fer.

En aquest ordre, trobem una peça singular, *Va caure...*, de José Cabero. L'autor, en la dedicatòria a una dama, explica que havia arribat a Catalunya tres anys abans ple de prejudicis contra els catalans i que quan va conèixer aquesta dona va haver de reconèixer que una catalana podia valer tant com qualsevol altra dona. Com a conseqüència d'aquesta «conversió», va començar a estudiar la llengua i es va decidir a escriure una comèdia mig en català i mig en castellà. En la peça, Cecilio manifesta els mateixos prejudicis que el dramaturg i no sembla que els variï gaire malgrat que s'enamora de Balbina, que li parla en castellà, i s'hi casa. Cecilio demostra una rara distinció lingüística quan explica que encara pot comprendre que un home parli en català, però no una dona. Josep, en canvi, utilitza el que devia ser un lloc comú a l'època –l'acabem de trobar en una altra peça– quan diu que li costa el castellà perquè enraonen «que semblen plats esquerdats» i protesta per la menysvaloració de què és objecte la llengua: «com si el nostre llenguatge / no fos com el castellà!»³⁷. En aquesta línia, resulta interessant la pregunta de Bernat a l'agutzil que se li adreça en castellà a *El noi de les cames tortes*: «Vostè és castellà o lo ha sido?»³⁸.

La defensa explícita de la identitat catalana es manifesta en un dels sainets més populars de mitjan segle XIX, *Setze jutges*, de Manuel Angelon. Per determinar amb qui es casarà la noia, si amb Briones –militar castellà– o amb el Xiquet, el mestre, constituït en jutge pel pare i alcalde, fa pronunciar als pretendents la frase «Setze jutges mengen fetge», l'embarbussament català per excel·lència. Briones, indignat, expectora un altre dels tòpics denigratoris de la llengua, «Pero esto, es moro, o griego/ o latín?»³⁹, al qual el mestre replica: «És català, / i aquí el que no sap dir “setze” / que no pretengui casar»⁴⁰. Garrofa, l'alcalde i pare de la noia, amplifica l'afirmació de la identitat pròpia lligada a la llengua. Disposa que comenci el ball

però cuidado el qui em balla
en castellà o en gavatx,
que en lo poble que jo mano
vull que tots los habitants,
com per ma filla començo
exemple avui a donar,
en català se desposen
i dansen en català⁴¹.

Tanmateix, no és el més freqüent. De manera habitual, els castellans, aïllats en context monolingüe, mantenen la seva llengua i la volen imposar als altres amb orgull i menyspreu. Hem vist que quan els catalans intenten parlar castellà, com que ho fan malament, són objecte de burla per part dels personatges castellans però la confusió lingüística també és un recurs utilitzat pels dramaturgs per provocar efectes còmics. Es barreja amb els errors característics de la rusticitat, i així es confirma el complex d'inferioritat que connecta el desconeixement o el coneixement imperfecte del castellà amb la falta d'instrucció pròpia dels ignorants (que també poden ser habitants de la

³⁷ CABERO, José. *Va caure. Pasatiempo en un acto y en verso*. Barcelona: Imprenta de la Viuda y Fills de Gaspar, 1866, p. 8.

³⁸ UN TAL ANDREU. *El noi de les cames tortes. Pessa catalana ab un acte y en vers*. Barcelona: Imprenta de la Viuda e Hijos de Gaspar, 1866, p. 31.

³⁹ ANGELON, Manuel. *Setze jutges. Sarsuela en un acte*. Barcelona: Il·lustració Catalana, s. d., p. 474.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 474.

⁴¹ *Ibid.*, p. 476.

ciutat poc instruïts). Així, en el registre rústic, a *La por guarda la vinya*, de Lleó Fontova, s'utilitza «focs astruficials» per «focs artificials» i «còrala» per «còlera»; a *A l'altre món*, de Josep Maria Arnau, «lavativa» per «levita». Per la banda de la ignorància del castellà, a *Els banys de Caldetes*, de Josep Maria Arnau, «Masnuevo» per «Masnou», «salderio» per «senderi», «acuéstese» per «acosti's»; a *Les carbasses de Mont-roig* de Frederic Soler, «amanecido» per «amanit» i «julio verde» per «julivert». Els exemples es podrien multiplicar per molt; s'hi hauria d'afegir la pronúncia de la jota castellana con a «k» escrita en el títol *Un quefe de la Coronela*, d'Antoni Ferrer i Codina i en noms com «Culio». No es limita al lèxic. A *Sistema Raspail*, de Modest Busquets, s'hi llegeix «Als tiestos semblen les huellas» per «als testos s'assemblen les olles» i «a boca de carro» per «a bocajarro», però també Felipe, castellà, anomena el mètode que dóna títol a la peça *Sistema Cepillo*. Com en una altra de les obres que hem examinat, la Paula no es casa amb Felipe perquè «no parla com nosaltres»⁴² i al final, Paula conclou: «¡No diguin més disbarats! / Ni que ho volguessin fer a dretes. / Parlin tots en català / i que marxi don Felipe»⁴³.

Tanmateix, a *Reus, París, Londres*, de Marçal Busquets, Maria, la filla, només vol festejar en castellà. Isabel, la mare, enfadada, exclama: «Sempre parlen castellufo. / Del col·legi va sortir / tan ben encastellanada / que el festejar no li agrada / si el xic no li parla així»⁴⁴. Tant, que arriba un moment que s'adreça al noi en aquests termes: «Home, parla en *catalano*, / que no entiendo esta *musica*»⁴⁵. Reflex de la incomprensió del castellà pels catalans de l'època és l'escena de *Les relíquies d'una mare*, d'Antoni Ferrer i Codina, en què Joanet es fa escriure una carta d'amor per a l'Esperança en castellà, perquè és la llengua de la correspondència, però també en català, perquè la noia l'entengui.

Cas a banda és el d'*A l'altre món*, de Josep M. Arnau, perquè l'acció transcorre a l'Havana. Jaume, que fa molts anys que és a Amèrica, ha perdut el català, i la seva filla l'entén perquè tracta amb molts catalans a la ciutat. Tanmateix, el nebot de Jaume, Francisco, acabat d'arribar de Catalunya, no enraona res més que català, segurament perquè no sap castellà, i Lola, la criada de Barcelona, també l'usa quasi sempre.

És freqüent, i contribueix de manera molt efectiva a la comicitat, que es recalqui el valor diastràtic del llenguatge. El Pepet d'*Un poll ressuscitat*, com tants altres d'aquests personatges, no sap pronunciar bé les paraules que són massa sàvies, massa noves o d'un altre grup social, s'equivoca contínuament, però és conscient que un canvi de classe reclama un canvi de llenguatge, i l'exigeix a la criada:

¡Vós, vós! ¡La mestressa! –Escolta:
mira, d'avui endavant
la mestressa és la senyora,
jo el senyor, i ens tractaràs
de vostè, que això de vós
sembla que fa massa baix,
que és cosa així... de gitanos,
i no d'una gent com cal;
i sempre que ens anomenis,

⁴² BUSQUETS, Modest. *Sistema Raspail. Comedia bilingüe en vers y en un acte*. Barcelona: Estampa de Lluís Tasso, 1866, p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴ BUSQUETS, Marçal. *Reus, París y Londres. Comedia en dos actes y en vers*. Barcelona: Estampa de Lluís Tasso, 1866, p. 17.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

no te'n desoblidis mai,
dius don Josep, donya Tecla,
donya Mercè⁴⁶.

També reclama a la filla que l'anomeni «papà» en comptes de «pare», contra la opinió de la seva dona, que considera que és una equivocació:

Don Josep i donya Tecla!
Tu papà i jo la mamà!
¿Què vols que et digui, Pepet?
No m'agrada... ¿Què diran?
Ahir mateix érem pagesos
de mala mort, uns pelats,
i si prens aquestes ínsules,
tot lo món marmularà.
[...]
¡Jo que venia gallines,
pollastres i ous al mercat,
jo donya Tecla! Jesús!
I ¡com nos craticaran!⁴⁷

L'inefable Pepet, que no n'encerta ni una, tanmateix té la necessitat d'expressar un doble complex, en una expressió molt reveladora que ens serveix per tancar aquesta repassada d'uns aspectes en el primer teatre català contemporani:

Me pesa
casi de ser català,
perquè... ¡parlem massa clar!⁴⁸

La frase, pronunciada amb la innocència inherent al personatge, resumeix bona part de l'argumentació desplegada en aquest article: el pagès que, per riqueses que acumuli, sempre serà Pepet voldria convertir-se ja no en burgès sinó en noble. Ell que confon sistemàticament el lèxic del noble grup social, que pronuncia «desoblidis» per «oblidis» i ignora què vol dir «bata», tanmateix comprèn que un canvi de classe comporta un canvi de llenguatge. També que el nou llenguatge se li farà enrevessat, no serà natural per a ell com el que usa cada dia. La recança de no saber bé cap altra llengua que la catalana va associada a la claredat, perquè per a ell el català és la seva única llengua però li recorda un origen pagès massa proper. Ell voldria accedir al que se li presenta com a fosc o difícil, i ho identifica amb el castellà dels aristòcrates o dels burgesos. Per aconseguir-ho, hauria de completar el canvi d'identitat, i això no està al seu abast. Altres estaven més preparats per arribar-hi. A aquesta defecció lingüística, entre altres coses, es va oposar el catalanisme, però aquesta acció, que en aquells anys començava a ser una empresa de present, fou sobretot en el futur que s'havia de desenvolupar.

⁴⁶ BUSQUETS, Marçal. *Un poll ressuscitat*, op.cit., p. 8.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.