

ESTUDI DE L'OBRA TEATRAL DE PERE CAVALLÉ

Roc Aragonès Torné

Grau de Llengua i Literatura Catalanes

Curs 2020-2021

Tutor: Magí Sunyer

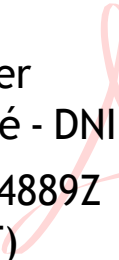


UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Magí Sunyer i Molné, professor del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, com a director del treball de grau del curs 2020-2021 «Estudi de l'obra teatral de Pere Cavallé», de Roc Aragonès Torné, dona el vistiplau perquè es dipositi i passi a l'avaluació.

Tarragona, 31 de maig de 2021.

**Magí
Sunyer
Molné - DNI
39654889Z
(AUT)**



Firmado digitalmente por Magí Sunyer Molné - DNI 39654889Z (AUT)
Nombre de reconocimiento (DN): c=ES, o=Universitat Rovira i Virgili,
2.5.4.97=VATES-Q9350003A, ou=Treballador públic de nivell alt d'autenticació, sn=Sunyer Molné - DNI 39654889Z, givenName=Magí, serialNumber=IDCES-39654889Z, cn=Magí Sunyer Molné - DNI 39654889Z (AUT)
Fecha: 2021.06.01 09:47:35 +0200

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ	4
1.1. OBJECTIUS	4
1.2. MÈTODE	5
1.3. FONTS	5
2. PERE CAVALLÉ, ESCRIPTOR I CIUTADÀ	6
2.1. PRINCIPALS ELEMENTS BIOGRÀFICS I D'ACTIVITAT CULTURAL	6
2.1.1. EL GRUP MODERNISTA DE REUS	7
2.2. LA POLÍTICA	8
2.3. EL PERIODISTA	10
3. EL TEATRE DEL TEMPS DE PERE CAVALLÉ	11
4. EL TEATRE DE PERE CAVALLÉ	14
5. EL TEATRE DE PERE CAVALLÉ I LA SOCIETAT DEL SEU TEMPS	16
5.1. CORPUS ANALITZAT	16
5.2. LA RELACIÓ ENTRE CLASSES SOCIALS	24
5.3. ELS VINCLES AFECTIUS	43
5.4. EL PAPER DE LES DONES	57
6. CONCLUSIONS	63
7. BIBLIOGRAFIA	66

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ

1.1. OBJECTIUS

La capacitat que té la literatura per fer aflorar l'essència universal de les persones i transformar-la en una creació artística és un aspecte que sempre m'ha corprès i encisat. Les grans obres universals tenen una font d'inspiració local i concreta, però s'han convertit en fenòmens mundials perquè gent d'arreu ha pogut copsar-ne el sentit i fruit de la lectura. Sens dubte, estudiar filologia catalana m'ha permès entendre molt millor la literatura, tot avivant aquest deler inicial que ja tenia. En conseqüència, aquestes característiques de la literatura, que em despertaven una immensa curiositat, són les que m'han motivat a triar un tema relacionat amb el teatre modernista d'idees.

L'objectiu d'aquest treball de fi de grau és analitzar l'obra teatral de Pere Cavallé des de tres perspectives principals: les classes socials, els vincles afectius i el paper del gènere femení. M'ha semblat rellevant estudiar-hi la relació entre classes socials perquè l'autor reusenc va tenir una vida política intensa i compromesa. Per aquesta raó, la ideologia de Cavallé traspua, en les relacions entre els diferents personatges de diverses classes socials, amb una clara funció didàctica. Al meu parer, també ha estat útil analitzar-hi els vincles afectius perquè és un autor que, en bona part de les obres, demostra amb lucidesa la complexitat de les relacions humanes. Endemés, estudiar-hi el paper del gènere és crucial perquè palesa al lector actual la poca llibertat que tenien les dones a principi del segle XX i la normalitat amb què es descriuen situacions que ara són considerades indignes, masculistes i retrògrades, però que abans s'acceptaven socialment. El treball també té, per tant, l'objectiu de subratllar les diferències socials entre l'actualitat i la societat catalana d'aquella època i, de retruc, analitzar amb quins recursos l'autor transmet les opinions, els costums i les visions d'aleshores.

Així doncs, amb aquest treball es pretén donar a conèixer un autor reusenc poc estudiat, però imprescindible per al teatre d'idees modernista de principis de segle XX; un intel·lectual que va decidir romandre tota la vida a la ciutat de Reus per fer política, cultura, periodisme i literatura; un dramaturg que no s'entesta a recaragolar-se estèticament, sinó que s'esforça en despertar la consciència del poble català per ajudar a fer un món més just.

1.2. MÈTODE

Per emprendre l'anàlisi de l'obra teatral de Pere Cavallé he llegit les peces dramàtiques útils per a la temàtica que estudio i he consultat estudis i assaig que s'han ocupat de l'autor directament o indirectament per tenir tanta informació com fos possible i per no cometre l'error de fer un treball redundant i d'un aspecte que ja s'havia analitzat anteriorment.

Un cop feta una lectura atenta i analítica de les obres teatrals principals de Cavallé, he anat apuntant la informació més substancial de cada composició i, després, n'he unit els elements que m'han ajudat a fer-ne una sistematització correcta per a l'estudi des de les tres perspectives ja esmentades. Quan el corpus ja ha estat enllestit, he fet el redactat del treball i, amb l'ajuda inestimable del meu tutor, he organitzat els diversos apartats per ordenar tota la informació recopilada de manera coherent perquè sigui útil i pràctic per si es vol consultar en un futur.

1.3. FONTS

Les fonts que s'han utilitzat per fer aquest treball han estat les obres principals de Pere Cavallé, els llibres que abans n'han estudiat algun aspecte i les obres tècniques sobre literatura catalana, que m'han ajudat a situar-ne l'obra teatral.

Primerament, per poder contextualitzar el teatre del dramaturg he consultat l'obra titulada *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (II)*, de la qual he llegit l'apartat titulat «El teatre (1892-1918)» d'Enric Gallén. A més, he fet servir *El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època* de Ramon Bacardit, que m'ha ajudat a definir els antecedents del teatre de principis de segle XX. En segon lloc, per copsar els trets de la vida personal, cultural, política i artística de Pere Cavallé, he llegit dos obres que m'han facilitat molt la feina i que, clarament, m'han servit d'orientació, atès que són els dos principals estudis sobre l'autor: *Els marginats socials en la literatura del grup modernista de Reus* de Magí Sunyer i *Pere Cavallé, ciutadania republicana* de Xavier Ferré. En darrer lloc, per entendre els trets principals de l'obra de Pere Cavallé he llegit i analitzat *Justícia de la terra*, *La cegueta*, *Aubada i posta*, *Els mesquins*, *Amor és joventut*, *La darrera nina*, *El pes del fruit*, *La terra* i *Els germans Ferrerons*. Aquestes composicions són les fonts principals del treball perquè és un autor que s'ha estudiat poc i, per això, no he pogut consultar gaires llibres ni estudis que n'analitzessin l'obra.

2. PERE CAVALLÉ, ESCRIPTOR I CIUTADÀ

2.1. PRINCIPALS ELEMENTS BIOGRÀFICS I D'ACTIVITAT CULTURAL

A la ciutat de Reus, a final del segle XIX, va nèixer un dels futurs prohoms de la vila tant des del punt de vista literari com social.

Pere Cavallé i Llagostera (1880-1939) va ser un autor teatral reusenc que, gràcies a una sensibilitat social innegable, una estima sincera cap a la seua terra i una fe encoratjadora en el progrés moral, intel·lectual i artístic del poble, va treballar tota la vida per remoure les consciències de la societat catalana amb una obra teatral i abundant. Plàcid Vidal va ressaltar-ne els següents trets:

El nostre amic (...) sempre havent permanescut com a fidel reusenc en la seva nadiua població, en la qual ha tingut confiats importants càrrecs, com a literat també es distingeix entre els intel·lectuals catalans de la nostra època. Cavallé fou un referent per al conjunt de la ciutadania reusenca; però sobretot establí una fixa orientació de treball adreçada als mitjans d'opinió, que havien de "complementar l'obra educadora constituir un nucli d'intellectualitat qu'irradiï a seva llum al poble". (Vidal, 1925:124)

Cavallé, inspirat pels ideals de Rousseau i de Tolstoi (Ferré, 2009: 27) —referent modernista—, amb el suport del setmanari-diari *Foment* i durant una vida lligada a la política i a la cultura per compromís i vocació, va bregar per difondre mitjançant l'art uns models, unes pautes de conducta i unes situacions que esperonessin l'impuls moral de tota la població: «Calia bastir ciutadans a partir de l'obra cultural» (Ferré, 2009: 28).

Era el més gran de tres germans. Es va casar amb Francesca Pi Pons a l'església de Sant Pere el vint-i-sis de gener de 1905 i d'aquest matrimoni van nèixer dos fills: Francesca, que va ser farmacèutica, i Pere Cavallé Pi, que va dedicar-se a la medicina. Des dels vint anys, va ser comptable i home de confiança de l'empresa exportadora de fruits secs Antoni Plana Plana. A partir de l'agost del 1924 Cavallé en va ser gerent minoritari, amb els germans Plana, i l'empresa llavors va passar a anomenar-se *Sucesores de Antonio Plana Sociedad Limitada*.

En la seua etapa com a president del Centre de Lectura (1915-1922), és innegable que va fer una gran feina, amb la col·laboració econòmica d'Evarist Fàbregas, perquè va

adquirir i remodelar l'edifici social del Centre. El Centre de Lectura de Reus és un dels primers ateneus de Catalunya, que l'any 1859 va ser fundat amb l'objectiu d'alfabetitzar la població obrera i les capes més baixes de la societat. L'etapa presidencial de Pere Cavallé destaca per la projecció social i la modernització que va fer-ne; pel que fa a la identitat, l'autor reusenc va bregar perquè l'entitat defensés la llengua i la cultura catalanes amb compromís i fermesa: sobretot cal destacar l'acord de la Junta del 28 de gener de 1916 que adheria el Centre a la Diada de la Llengua «en quan la mateixa signifiqui glorificació y enaltiment de la Llengua Catalana» (Ferré, 2009: 181).

Tanmateix, el que va representar una fita cabdal de l'acció de Pere Cavallé dins de la Junta del Centre i de la història de la entitat va ser l'adquisició de l'edifici del carrer Major, que va cedir l'empresari Evarist Fàbregas, qui havia estat president del Centre entre 1905 i 1909. Per tant, aquest propietari va donar l'espai, per rejuvenir el Centre de Lectura i esperonar-lo amb força perquè arribés a ser «un palau o be temple, palau de la cultura, temple aixecat a la intel·ligència» (Ferré, 2009: 183).

A causa de la malaltia pulmonar que feia anys que patia, Cavallé va morir el 9 de juny de 1939 a la una del migdia a casa seua, al carrer de Sant Llorenç. Després del traspàs els poders de l'empresa passaren als fills.

2.1.1. EL GRUP MODERNISTA DE REUS

El contacte de Pere Cavallé amb el món de l'art va començar per mitjà del dibuix perquè va rebre'n classes a l'acadèmia de Josep Fargas, al raval de Robuster. L'any 1898 va iniciar un festeig amb la literatura que, al cap d'un temps, acabaria bastint un escriptor molt fructífer. En aquell moment, quan només tenia divuit anys, es va iniciar en el teatre tal com explica Xavier Ferré a *Pere Cavallé, ciutadania republicana*:

Així que junt ab altres companys, formessim una companyia d'aficionats que en lo pati d'una taverna de la Plassa d'Hercules aixacá un improvisat escenari pera ferhi de les seves. Allí vaig estrenar la primera obra teatral escrita en un cartipàs dels que'ns donava'l nostre pare pera ferhi cal·ligrafia. (Ferré, 2009:30)

Ben aviat, Pere Cavallé es va convertir en un habitual de la llibreria i impremta La Regional, dirigida per Cosme Vidal des de 1898. Va ser aleshores que va començar a formar part del Grup Modernista de Reus: una associació de joves escriptors embriagats

de passió i de flama que, amb una gran sensibilitat cap a l'oprimit, cap al marginat de la societat, van influir enormement Pere Cavallé. El grup estava liderat per Cosme Vidal Rosich, qui tenia el pseudònim de Josep Aladern; es pot afirmar que era un veritable humanista sense poder econòmic que sempre mirava d'endegar projectes nous per materialitzar els seus ideals. Pere Cavallé va rebre el vitalisme i l'encoratjament de Josep Aladern, el qual recordava en aquests termes:

El seu pensament era dèu inextricable d'on brollaven els audaciosos projectes que la seva voluntat frèvola, regida per la inconstància, portava sistemàticament al fracàs. Però el fracàs, per a ell, no representava sinó la fita que marca el terme d'una empresa i la iniciació d'un altra. La realitat, per a l'Aladern, no existia; ell passava per la terra a cavall d'un núvol rosat i si un company pretenia mostrar-li els obstacles que podria trobar en la seva calvacada, l'home se sentia molestat de l'advertència perquè li era més agradable caure vençut, que esquivar el perill. (Cavallé, 1921: 32)

Els altres components eren Màrius Ferré, un proletari que s'hi va incorporar per convicció ideològica (Sunyer, 1984); Hortensi Güell, un mite dins del grup, autor d'una prosa poètica excelsa i que malauradament va suïcidar-se; Miquel Ventura, que va ser el cervell de tots els projectes filològics de la colla; Ròmul Salleres, qui va acabar renegant del seu passat català; Plàcid Vidal, que és una mostra de la marginació que van patir alguns modernistes; Joan Puig i Ferrer, el més reconegut dels tertulians de La Regional; Xavier Gambús, que va ser dels més joves del grup i va dedicar-se durant la vida a la política i al periodisme, i Antoni Isern, el darrer component, que és la viva imatge d'una existència romàntica, atès que el van batejar com «el poeta salvatge» perquè era gairebé analfabet, però feia versos sorprenents.

2.2. LA POLÍTICA

Pel que fa a la vida política, cal destacar que tenia una ideologia catalanista i d'esquerres. L'any 1899 va unir-se a la Lliga Catalanista, un partit polític amb uns objectius clarament catalanistes i patriòtics. A les envistes de la República, va ser un dels elements fundadors d'Esquerra Republicana a Reus. També va ser promotor de Foment Nacional Republicà, que va ser un partit polític d'àmbit municipal, que es va fundar a

Reus l'any 1906. L'any 1909 va ser elegit regidor i va esdevenir el primer representant electe del nacionalisme republicà, per la Unió Catalanista.

Foment, que va nàixer de la fusió de la joventut de la Lliga Catalanista i dels republicans del Centre Democràtic Federal, es va determinar inicialment com a moviment sociopolític que tenia com a fi crear un espai polític entre els possibilistes i els conservadors (Ferré, 2009: 80).

La ideologia de Foment era catalanista i d'esquerres i, per tant, s'enquadra dins del nacionalisme republicà reusenc: volien assolir l'autonomia nacional, estructurada en el principi federalista de Pi i Maragall del poder vertebrat entre l'individu, el municipi i la nació; creien en la república com a mitjà per aconseguir la societat que desitjaven, atès que era la forma de govern que consideraven més fidel a la voluntat popular i anhelaven atènyer un grau de consciència en la població catalana tant des del punt de vista nacional com social que fes viable una societat més justa i, consegüentment, que respectés els drets fonamentals dels homes. Per tant, algunes de les mesures concretes que proposaven eren les següents: supressió de les quintes, servei militar voluntari, derogació de la pena de mort, defensa del laïcisme, etc.

Pel que feia a la forma de govern hom definia la República com a *mitjà* —com a transacció— més representatiu per a reglamentar la vida política i social: «Una República ben liberal, ben humana, única forma, avui per avui, de regir els pobles, veritablement democràtica, per suposar menys *cantitat* de govern. (Ferré, 2009: 81)

El desembre de 1909, quan Solidaritat Catalana patia una greu crisi, Cavallé, com a portaveu de Foment Republicà Nacionalista, explicitava quina era el paper polític dels nacionalistes republicans reusencs:

Donchs, no altra cosa serà may l'esquerra catalana, que l'armònica actuació d'aquells partits democràtics y avensats ab catalanitat d'esperit (...). Nosaltres, com a nacionalistes republicans, aspirem a la catalanització dels partits de l'esquerra, y es lo únich que podem esperar; siguin socialistes, siguin republicans los homes de l'esquerra catalana no'ns interessa, no'ns importa. Lo que no podem eludir de cap manera es que siguin bons catalans. (Ferré, 2009: 29)

A més, va ser comissari de la Generalitat a Tarragona durant la República (1932-1934), malgrat que en un primer moment no volia acceptar l'encàrrec i, per aquest motiu, el mateix Francesc Macià va haver de demanar-li-ho (Ferré, 2009: 42). Després d'aquest servei polític va començar a patir una malaltia pulmonar. Encara, tanmateix, va continuar uns anys d'intervenció política en què va criticar durament la dreta espanyola per haver promogut la crispació social. Ho podem observar en aquest fragment d'un article de 1936:

Les dretes espanyoles han reduït a dues les diverses modalitats que existien en la política: han fet desaparèixer els esmorteïdors de les topades entre dues forces que tendeixen a enfrontar-se i així és probable que si la topada es produeix assoleixi una violència que no hauria tingut. (*La Rambla*, 15-1-1936).

Sens dubte, és una anàlisi que demostra una capacitat magistral de copsar el present de la realitat i d'augurar-ne el futur, puix que al cap de pocs mesos va començar la Guerra Civil, durant la qual va escriure la novel·la inèdita *Gent del vuit-cents*.

2.3. EL PERIODISTA

Pere Cavallé va desenvolupar una intensa activitat periodística. Des del gener de 1899 va ser membre del consell de redacció de *Lo Somatent*. Va ser, endemés, fundador de revistes satíriques modernistes, en el context de la Colla de ca l'Aladern, com *Lo Ventall* (1898), *Lo Lliri* (1898-1899) i *La Palma* (1899-1900) (Aguadé, 1996: 128). Era habitual aquesta barreja de sàtira —humor al cap i a la fi— i cultura, atès que, tal com passa avui en dia, era difícil sostenir econòmicament una publicació dedicada només a la literatura i, per aquesta raó, molts setmanaris i revistes modernistes mesclaven la rialla amb la reflexió: seguien la fórmula clàssica infal·lible de DOCERE ET DELECTARE.

L'any 1906 va intervenir en la creació del setmanari *Foment* (Ferré, 2009: 79), del qual va ser director i un redactor molt important; les seues col·laboracions al setmanari eren de política general i informació cultural; a més, se'n poden destacar les ressenyes de llibres de narrativa nacional i occitana. Va ser redactor de diverses revistes com *Pàtria Nova* (1905-1906) i *Foc Nou* (1910-1911), que és una publicació que s'identificava amb els nacionalistes republicans, i va col·laborar un sol cop a *Llaç* (1919), revista noucentista.

En conseqüència, es pot afirmar que és un autor que deixa palès el marge ben estret que hi ha entre la cultura i la política, atès que hi ha obres literàries que tracten temes reivindicatius o polítics, com bona part de l'obra dels modernistes, i hi ha opcions polítiques que van encaminades cap al millorament cultural de la població amb el fi d'atènyer una llibertat col·lectiva més satisfactòria —una ideologia que, per exemple, marcava el diari d'accions del Grup Modernista de Reus i de la majoria de revistes i setmanaris on publicava.

3. EL TEATRE DEL TEMPS DE PERE CAVALLÉ

El teatre escrit en llengua catalana de principi del segle XIX tenia les arrels en una tradició del segle XVIII, en general, costumista, que al seu torn provenia de les farses medievals i del teatre breu d'origen castellà¹. És molt important tenir en compte que els canvis socials que hi va haver durant el XIX van esperonar l'aparició d'un públic nou amb necessitats noves; per tant, les obres van haver-se d'adaptar a un context social diferent que demanava uns personatges i unes situacions més fàcils de vincular amb la realitat (Bacardit, 2011: 3). En resum, calien uns estereotips més concrets i actualitzats.

Durant el XIX un conjunt de circumstàncies favorables com la diversificació de les modalitats d'oci, l'aparició de distintes burgesies amb bon poder adquisitiu, el sorgiment d'una classe treballadora amb demanda d'oci o l'acceleració del capitalisme (Bacardit, 2011: 115) van fer possible que el teatre cada vegada fos per a un públic més ampli i que la llengua catalana hi tingués un paper més important. Tot això va comportar-ne una professionalització perquè l'empresari hi va veure un bon negoci i l'autor una escaiença gens menyspreable per viure de la seua ploma.

El teatre constitueix la forma d'espectacle massiu més important de la segona meitat del segle XIX, quan les modalitats d'oci i diversió es diversifiquen i acullen, a més de l'escena, tant les expressions autòctones (balls, carnestoltes, tavernes, cafès...) com les foranes (taumàquia o flamenco). Corrobora la importància del teatre l'àmplia tipologia de gèneres, inclosos els parateatral, així com la varietat dels edificis o espais escènics que els albergaven. (Ferrando, Nicolàs, 2011: 331,332)

¹ El sarau de la Patacada de Josep Robrenyo, per exemple, estava clarament influït per la temàtica dels sainets de Ramon de la Cruz; a més, Xavier Fàbregas relaciona obres com el Sainet nou del porc i de l'ase amb un origen medieval irrefutable (Farce de Maître Pathelin).

El teatre Romea, on Pere Cavallé va estrenar diverses de les obres que havia creat, va començar a funcionar el 1863. És, sens dubte, el més important per a les composicions en català perquè, gràcies a Frederic Soler i al fet de ser la seu de l'empresa del Teatre Català, va tindre gairebé el monopoli de l'escena en llengua catalana durant molts anys.

Després d'una època exclusivament còmica i, concretament, a partir de l'estrena de *Tal faràs, tal trobaràs* l'any 1865, el teatre català va incorporar altres gèneres, també seriosos, com el drama (Bacardit, 2011: 238). Gràcies a figures com Frederic Soler i Àngel Guimerà, va començar una modernització de l'escena catalana que el Modernisme va reorientar. El teatre modernista va comportar una renovació dramàtica molt substancial per mitjà dels corrents regeneradors de la literatura dramàtica catalana, que provenien d'Europa i, més específicament, del món cultural parisenc. Aquest nou teatre es pot dividir en dos grans blocs: el d'idees o social i el simbolista.

En primer lloc, cal remarcar que el teatre d'idees, que té com a màxim exponent Ibsen, va cridar l'atenció de la crítica i de la intel·lectualitat catalanes; consegüentment, aquesta nova dramaturgia europea va ocupar un lloc molt important dins del teatre modernista.² El model ibsenià, estudiat i introduït per Yxart, teixia unes situacions en les quals els personatges, que estaven construïts des d'una gran complexitat i sensibilitat, es trobaven en conflictes morals, filosòfics o polítics difícils de resoldre i, per tant, havien de prendre decisions que no deixaven cap espectador d'aquella època indiferent (Gallén, 2020: 198). A més, cal destacar altres autors com Gerhart Hauptmann, August Strindberg o Hermann Sudermann, que van gaudir d'un paper important dins del món cultural, malgrat que no van tenir tan bona rebuda per part del públic.

En segon i darrer lloc, el teatre simbolista de Maeterlinck va ser també cabdal en l'escena modernista catalana. Joan Sardà va ser el primer que hi va parar esment i el va analitzar tot comentant-ne:

No cabe imaginar literatura más rara, más singular que la de este escritor belga (...) Vuelve a lo que se llamó idealismo; mas no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola, sino a otro idealismo más amplio y franco, ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de la extranatural. (Gallén, 2020: 198)

² D'una banda, el teatre d'Ibsen agradava als obrers i als petitburgesos perquè era naturalista i, per tant, no representava un gran canvi estètic, ja que concordava amb la concepció que tenien sobre l'art: havia de representar la vida (Gallén, 2020: 197). D'altra banda, seduïa els intel·lectuals perquè era complex, atès que estava farcit de símbols ambigus, que tenien moltes interpretacions plausibles.

Amb la *Intrusa*, traduïda per Joaquim Casas Carbó i Pompeu Fabra i estrenada a la Festa Modernista de Sitges el 10 de setembre de 1893, es va introduir el simbolisme en el teatre català. Era un teatre sense trama o acció externa i que es caracteritzava per posseir uns personatges gairebé immòbils, sense quasi escenografia, i uns objectes aparentment secundaris i subtils, però amb una enorme càrrega simbòlica. Era un teatre, doncs, que no podia arribar de cap manera a un públic general i que va restringir-se a unes esferes més elitistes com les que feien cap al Teatre Íntim d'Adrià Gual (Gallén, 2020: 199).

Pere Cavallé va ser influït per una sèrie d'escriptors —que tot seguit es mencionaran— que seguien el model del teatre d'idees modernista. Ignasi Iglésias (1871-1928) estableix un model de teatre d'idees per a l'escena catalana d'un gran valor que ha deixat un llegat molt important; va començar amb obres d'influència ibseniana com *L'argolla* (1894). Va crear una polèmica ben forta a causa del component incestuós que va esdevenir un vertader «revulsiu ideologicomoral» (Gallén, 2020: 203). Iglésias va ser un dramaturg crucial per a l'escena modernista, que va influir en d'altres autors remarcables com Pous i Pagès, qui va conrear el teatre d'idees (Gallén, 2020: 209) o el mateix Pere Cavallé, com ja s'ha comentat (Ferré, 2009: 206).

Joan Puig i Ferrer va ser un gran dramaturg, amic de joventut de Pere Cavallé perquè els dos van coincidir a la colla modernista de ca l'Aladern, a la llibreria la Regional de Reus. L'autor de *Aigües encantades* (1907) o de *Camins de França* (1934) va influir en Cavallé ideològicament, atès que a ca l'Aladern sempre debatien sobre temes culturals, artístics i, consegüentment, no és gens estrany que aquelles trobades de la joventut l'hi deixessin una petjada considerable (Puig i Ferrer, 1982: 65). Puig i Ferrer destacava per fer un teatre apassionat i, ensem, ferm ideològicament. Estava convençut de la relació entre la mateixa vida i l'art: «¿Hi ha res tan complex, immoral i mancat de fi com la realitat? Doncs ve el poeta fa de la realitat una obra bella, harmònica, humana i moral. Com? Prenent-ne l'essència i no l'aparença.» (Gallén, 2020: 216).

Juli Vallmitjana va explorar els baixos fons de la ciutat de Barcelona per entendre'n la marginació social per mitjà de l'obra artística amb el teatre de gitanos i suburbial. També es pot considerar teatre d'idees perquè tenia una finalitat moral —tal com passa en gran part de les obres de Pere Cavallé i de l'escena modernista en general— que era «ensenyar als perduts que van equivocats perquè així trobin el camí de la veritat;

i als altres, ensenyar-los els viaranys que la mala vida prepara, coberta per les seduccions que el vici traïdorament ofereix» (Gallén: 2020: 223). Felip Cortiella va conrear sobretot el teatre d'idees, també influït per Ibsen. Era un autor anarquista que també es va interessar pels baixos fons, per exemple en l'obra *El Morenet* (Gallén: 2020: 225), i pel món intel·lectual àcrata.

Ras i curt, el teatre d'idees va amaran l'escena catalana amb força, sobretot influïda per Ibsen entre altres autors modernistes europeus; gràcies a escriptors com Ignasi Iglésias, Puig i Ferrer o Pous i Pagès, el món literari modernista català tenia uns referents artístics i ideològics clars i fermes, perquè per als modernistes l'art, la política i la concepció de la vida eren substàncies indestruïbles.

4. EL TEATRE DE PERE CAVALLÉ

La seua faceta de dramaturg és molt rellevant i, sobretot, destaca pels seus drames modernistes com *Justícia de la terra* (1898), *Promesa d'amor* (1898), *Sagetes d'or* (1899), *La cegueta* (1900), *Aubada i posta* (1906), *Brossa* (1910), *Els mesquins* (1914), *Amor és joventut* (1915), *La darrera nina* (1916), *El pes del fruit* (1917), *La terra* (1918) i *Els germans Ferrerons* (1919).

L'historiador d'art dramàtic Francesc Curet ha avaluat de manera positiva l'obra de Cavallé, en destaca: «els dots d'observació i encertat dibuix de caràcters i situacions amb finor d'esperit, agudeses i sensibilitat» (Curet, 1967: 586.). Mitjançant les seues obres dramàtiques, tant reivindicatives com costumistes, reflectia la vida d'aleshores amb tota mena de detalls i, sobretot, posant èmfasi en els aspectes injustos tal com havia après del Grup Modernista de Reus de final del vuit-cents. No es pot obviar un fet crucial de la vida literària i teatral de Pere Cavallé: va mantenir una relació d'amistat molt important amb Ignasi Iglésias. Gràcies a aquesta coneixença, Cavallé va poder representar diverses obres a Barcelona, al Teatre Romea. Ignasi Iglésias i Pere Cavallé van treballar plegats per crear un Teatre Nacional estable i de qualitat amb el suport econòmic d'Evarist Fàbregas i Eduard Recasens. L'any 1927, al Teatre Novetats, Pere Cavallé va comentar d'Ignasi Iglésias: «L'Ignasi Iglésias ha triomfat en el teatre, com ha excel·lit en tots els aspectes de la seua constant actuació perquè és el poeta més complet, més vigorós i més humà de la renaixença literària a Catalunya» (Ferré, 2009, 34).

Els dos autors teatrals compartien l'objectiu d'aconseguir teixir un teatre en llengua catalana que fes pedagogia patriòtica i que remogués la consciència social, nacional, lingüística i cultural de les persones mitjançant l'empresa del Teatre Català (Ferré, 2009: 143). Així s'exclamava Iglésias en una carta l'any 1916 davant de Pere Cavallé perquè la premsa no es feia gens de ressò³ del món cultural de la dramaturgia catalana:

Com dieu, a Barcelona no podem fer res seriós en pro del Teatre Català. Sembla que sigui cosa malehida la nostra escena. Jo faig lo que puc. D'ençà de la diada de la Llengua Catalana que vinc cuidant-me, i a costa de molt treball i molts sacrificis, de les representacions que's donen el magnífic i espaiós teatre del Centre de Dependents del Comerç i Indústria d'aquesta ciutat. Creieu que s'han fet veritables meravelles d'interpretació i presentació. Molts son els que diuen que, ni els bons temps del teatre Català, s'havia vist mai una cosa millor. Així i tot, doncs, (àdhuc fent estrenes, doncs, com *Sota'l cel de la patria*, de'n Josep Burgas, i *La barca dels afligits* de l'Apel·les Mestres) la premsa —la premsa catalanista— ens fa el buit. La Veu de Catalunya no vol ni reventar-nos! Això, en aquests moments de depressió general, és horrorós! Això glaça tot optimisme! (Ferré, 2009: 144)

També cal remarcar que les intervencions que feia Cavallé a *Pàtria Nova*, *Foc nou* o *Llaç* tenien un to pedagògic considerable perquè, al seu parer, la funció social del pedagog era crucial per millorar el món; el pedagog era concebut com el «sembrador més admirable, el que realitza tasca més transcendent, el que encamina l'infant per les rutes de l'avenir de l'educació, gresol de futur» (Cavallé, 1919: 4).

En conclusió, l'estètica modernista de Pere Cavallé no tenia prou sentit si no hi havia una concepció política més general, encaminada cap a la reforma profunda i radical de la societat. De fet, l'objectiu de *Foment* era formar una població autònoma, amb pensament crític i capaç d'entendre, escampar i transmetre les idees nacionalitzadores (Ferré, 2009: 205).

³ Ni tan sols la premsa catalanista en feia ressò.

5. EL TEATRE DE PERE CAVALLÉ I LA SOCIETAT DEL SEU TEMPS

5.1. CORPUS ANALITZAT

A continuació explicaré breument la trama de les obres que he analitzat, ordenades cronològicament. He analitzat les obres titulades *Justícia de la terra* (1898), *La cegueta* (1900), *Aubada i posta* (1906), *Els mesquins* (1914), *Amor és joventut* (1915), *La darrera nina* (1916), *El pes del fruit* (1917), *La terra* (1918) i *Els germans Ferrerons* (1919). He fet servir aquest conjunt d'obres perquè és molt representatiu de la carrera teatral de Pere Cavallé i, per aquesta raó, m'han permès distingir-ne els principals trets i estudiar-ne els aspectes més significatius.

Justícia de la terra (1898) és un drama del teatre d'idees que es va divulgar en lliuraments de la revista *Lo Ventall* i es va estrenar a la societat teatral El Alba. Va ser llegida a la tertúlia modernista de la llibreria La Regional de Josep Aladern, on els assistents —Miquel Ventura, Hortensi Güell, Marius Ferré, Xavier Gambús i Plàcid Vidal— van mostrar-li la seua satisfacció (Ferré, 2009: 56). Reflecteix la lluita contra la injustícia perquè es presenta un escenari en què un hisendat no vol perdonar la taxa d'arrendament d'un mas a un pagès empobrit a causa de les males collites i dels tractaments mèdics que necessita la seua dona; a més, la crueltat i el desvergonyiment del propietari augmenta quan demana la mà de la filla del camperol a canvi de perdonar-los el deute: és a dir, és un vertader xantatge perquè si la filla no accepta casar-s'hi, els desnonaran. Tanmateix, la jove valenta decideix plantar-li cara i es nega a acceptar el maridatge forçat perquè, a més, està promesa amb un altre xic, de qui està enamorada, el qual acaba assassinant el propietari i, per tant, fent justícia. En conseqüència, és una obra que s'enquadra dins del teatre d'idees, perquè hi ha una dicotomia moral i social que s'acaba resolent amb, tal com indica el mateix títol, la «justícia de la terra»: el promès defensa la dignitat de la classe treballadora assassinant el propietari opressor, tot dignificant l'orgull que el malvat els volia tacar.

La cegueta (1900) és un drama musical que forma part del teatre costumista perquè els personatges tenen poc relleu psicològic i no mostren gens d'evolució, sinó que corresponen a estereotips socials, malgrat que també mostra una problemàtica col·lectiva. Es va estrenar l'any 1900 a la societat La Palma. S'hi observen tres quadres principals (Ferré, 2009: 59): la prohibició del rector de la vila de fer un ball a l'envelat, les

negociacions entre el batlle i el mossèn i el drama principal del personatge més important: la cegueta, una noia orba que vaga pels carrers trista i nostàlgica perquè ha perdut l'estimat; tanmateix, creu que el trobarà en el poble on se situa l'acció dramàtica. Malgrat tot, el desenllaç de l'obra és ben trist i dramàtic perquè el jove, amb qui havia tingut un amor i qui resulta ser un faldiller, renega d'ella i la rebutja sense cap mirament ni sensibilitat i, per aquesta raó, la Cegueta es troba abocada a una vida trista i solitària perquè la malaltia l'ha convertida en una marginada social i l'ha condemnada a no fruir mai més de l'amor. A més, un llenguatge natural i un ambient rural, juntament amb aquesta situació que podia haver passat a qualsevol, aconseguen tocar la fibra de l'audiència, que es posava en la pell de la pobra desvalguda: «També cal destacar el llenguatge col·loquial per copsar l'estat col·lectiu i aconseguir una representació viscuda —la situació podia esdevenir en la vida real— per part de l'espectador» (Ferré, 2009: 61).

Aubada i posta (1906) és la peça dramàtica més reeixida de Pere Cavallé fins aleshores. Es pot catalogar dins del teatre d'idees i Segons Joaquim Santasusagna representa un clar paradigma del conjunt de l'obra de l'escriptor reusenc (Ferré, 2009: 64). La trama, dividida en tres actes, gira al voltant de dos parelles. D'una banda, la Coralina i el Damià, que són vells i que encarnen la posta, és a dir, un ambient fosc, trist i podrit. Ell, el Damià, que és el seu segon home, la maltracta i esdevé un tirà sense ni tan sols adonar-se'n.

D'altra banda, la Trini, que és la filla de la Carolina, i el Juli representen l'albada, o sigui, la il·lusió, la llum i el progrés moral que els permet fugir del món fosc i putrefacte dels vells. En conseqüència, es pot distingir un element clau: la fugida, que es succeeix quan els protagonistes són conscients que, malgrat tots els intents, la realitat no es pot canviar de cap manera. És un drama d'idees, a més, perquè el conflicte és moral i social; de fet, l'alliberament que els joves aconseguen d'un ambient sòrdid que els vol amarrar i absorbir⁴ —tal com passava en *Aigües encantades* i en moltes altres obres modernistes— és propi d'aquest gènere. El títol metafòric, que és un recurs que Pere Cavallé utilitza sovint, s'acaba de copsar quan el lector ha llegit el final de l'obra en què el binomi Juli-Trini fugen d'una vida que els volien imposar:

⁴ El xoc entre l'ambient i l'esperit dels personatges és un tema recurrent en la literatura modernista: es troba, per exemple, a *Solitud* (1908) de Víctor Català o a *Cigales i formigues* (1907) o *El jardí abandonat* (1900) de Rusiñol.

La Trini no hi estarà més am vosaltres [diu Juli a Carolina]. Vosaltres sou la posta escampadora d'ombres misterioses que sols engendren tristesa, d'ombres de mort; nosaltres som l'aubada, l'aubada riatllera prometedora del sol benefactor que tot ho inonda d'alegria. Vosaltres quedeu-vos aquí entre les tenebres, revolcantvos en el fang que vos ha servit de llit tota la vida, seguïu el vostre camí de baixeses fins a arribar a la fi, morts de fam, de misèria, qu'això ha d'esser el càstig de vostres grans culpes. (Pere Cavallé, 1906: 101)

Tal com afirma Ferré, Cavallé seguia, sobretot a les obres inicials com *Justícia de la terra* (1898), *La cegueta* (1900) o *Aubada i posta* (1906), una directriu pedagògica que provenia de Puig i Ferrer i, sens dubte, de ca l'Aladern i dels models dramàtics modernistes provinents de París. És una guia artística que el va acompanyar tota la vida amb més o menys intensitat: el teatre havia d'extreure conclusions ètiques de l'observació de la realitat, una realitat que sovint es presenta boirosa quan la vivim en primera persona, però que és més fàcil de jutjar quan es lluca des de fora, tal com passa en una obra teatral. De fet, Joan Puig i Ferrer, influït al seu torn per Ibsen, defensava que «una gran idea és el resultat d'una observació molt natural» (Ferré, 2006: 63).

Els mesquins (1914) va ser representada al teatre del Centre de Lectura de Reus. S'enquadra dins del teatre d'idees i social i la va escriure deliberadament per a la Joventut Nacionalista Republicana de la ciutat de Reus i, per tant, té una relació òbvia amb l'acció política que l'autor hi va desenvolupar (Ferré, 2009: 162). L'obra reflexiona sobre la maldat i la cobdícia de l'ésser humà perquè presenta una situació en què l'egoisme dels personatges aflora amb intensitat. La trama comença quan un familiar llunyà i ric dels protagonistes mor; aleshores, es crea un gran enrenou perquè la resta de parents, malgrat que en vida el critiquessin o no el poguessin veure, en volen l'herència. No obstant això, el protagonista principal, anomenat Anton, no vol barallar-se amb ningú per aquest tema perquè li sembla una conducta immoral i interessada, i prova de desentendre-se'n. Tanmateix, sense voler-ho es troba submergit en un ambient hipòcrita, fals i, tal com assenyala el títol, mesquí:

La situació que es crea a partir d'aquest plantejament és el procés d'impugnació del document, fet que serveix per a evidenciar el posicionament dels personatges —els germans de l'Anton i el promès de la seva filla, Ramon— davant les possibilitats d'herència. L'ambient que es crea és de dubte entre els familiars més propers (Anton dubta de la seva muller, Madrona a causa de la hipotètica —i falsa— relació amb el final Arcís, autor del testament). Amb tot, el desenllaç positiu final fa veure a Anton que la lluita pel ròssec econòmic (...) no fa la felicitat. (Ferré, 2009: 163)

La crítica en va ressaltar l'humanisme perquè considerava que l'art dramàtic havia de fugir de les artificiositats per ressaltar i denunciar els aspectes més vils de la natura humana. Des del seu punt de vista, Cavallé ho va assolir amb una obra que crea unes escenes bellament combinades (Ferré, 2009: 162), que aconsegueixen que el lector i l'audiència quedin corpresos i s'adonin que la representació posa llum en les zones més amargues, fosques i desagradables de tots nosaltres.

La comèdia burgesa ambientada al món rural titulada *Amor és joventut* (1915) va ser estrenada al Teatre del Centre de Lectura dins el «Cicle Històric d'Art Dramàtic» (Ferré, 2009: 164). Es va anar publicant en lliuraments de la revista *El Teatre Català* a Barcelona mitjançant el crític literari Francesc Curet. L'obra va tenir una bona rebuda i els joves intèrprets van regalar una ploma d'or a l'autor en benefici del Centre de Lectura. Endemés, cal remarcar que la representació d'aquesta obra al CADCI va servir simbòlicament per impulsar el Teatre Català definitivament quan Evarist Fàbregas, amb Pere Coromines, va exclamar «Senyors! Ja hem arribat a terme. El Teatre Català ja és nostre» (Ferré, 2009: 167).

La trama se situa en el segle dissetè i, concretament, en un context coetani al Tractat dels Pirineus. El tema principal és l'amor a destemps que experimenta una senyora anomenada Roser, de prop de seixanta anys, que ha acordat el seu matrimoni amb un vell militar anomenat Ermengol; a més, també ha pactat el matrimoni de la seua filla, anomenada Hortènsia, amb un soldat més jove que s'anomena Fortunat. Tanmateix, a mesura que avança l'obra es fa palès que els homes només volen casar-se amb elles per interessos econòmics i, d'altra banda, la jove Hortènsia, que té una gran personalitat, no vol casar-se de cap manera amb el promès. Aquesta situació, doncs, provoca moltes converses i escenes hilarants perquè, sobretot mitjançant el personatge de l'Hortènsia, Pere Cavallé fa una vertadera exhibició de la ironia i del sarcasme. Al final, a causa de la intervenció d'un amic i treballador de la casa i de l'enginyer de la noia, s'acaba de saber la

intenció dels homes malvats. En conseqüència, l'obra fa una defensa ètica d'estimar quan toca, o sigui, quan una persona és jove i té la flama per fer-ho amb sinceritat i passió perquè més tard —segons el parer de l'autor— l'amor ja no pot ser veritable ni fogós. Per aquesta raó, s'ha de remarcar que té una característica didàctica pròpia del teatre d'idees, que també trobem al desenllaç de *El pes del fruit* (1916). Xavier Ferré en fa la següent reflexió:

La comèdia es converteix en una paròdia sobre el convenciment que l'amor únicament és signe de la joventut i que quan esdevé afer d'interessos es torna caduc. D'altra banda, aquest *leitmotiv* de l'estimació en l'època de l'adolescència, marcat per la fi de l'entreteniment d'infantesa, és el divertiment —i monòleg— adreçat a la beneficència, *La darrera nina*, representat al Teatre del Centre de Lectura l'any 1916. (Ferré, 2009: 165)

La darrera nina (1916) és un monòleg líric sobre el pas del temps protagonitzat per una xiqueta. A poc a poc s'ha de fer dona i, per tant, es troba immersa en el procés de l'adolescència. Aquesta etapa tan intensa de la vida suposa un daltabaix emocional per al jo poètic que encara s'aferra a la infantesa per mitjà de la nina, que té una gran càrrega simbòlica. El conflicte aflora perquè la madrastra li prohibeix passar temps amb la joguina i, per tant, metafòricament l'arrossega fora de la infantesa per dur-la cap a l'edat adulta, atès que també li parla sobre els nois, sobre casar-se i l'empeny amb pressions forassenyades tenint en compte l'edat de la nena perquè canviï d'etapa vital. En definitiva, és una obra que mostra la nostàlgia pel pas del temps i que també denuncia les pressions que afectaven els xiquets —més específicament les dones— per convertir-se ràpidament en l'adult desitjat i esperat per la societat.

El pes del fruit (1917) és un drama social, que s'enquadra dins del teatre d'idees, en què preval la reflexió sobre la cohesió familiar, els rols de poder i la complexitat de la relació entre pares i fills quan hi ha hagut una desgràcia, malgrat que hi ha un cert component còmic en algunes escenes. La trama tracta d'una família que ha estat esquinçada per un assassinat entre germans que, per acabar-ho d'adobar, ha estat motivat per un amor vers la germanastra; és a dir, el germà petit, l'Eduard, que està enamorat de la noia, assassina el seu germà gran perquè s'hi ha casat, malgrat que no l'estima i que la maltracta.

Aleshores, el pare de la família, anomenat Jaume, expulsa el fratricida i es queda a casa amb la Clara, que és la germanastra, a qui culpa dels fets, i la filla d'ella i del seu difunt fill, anomenada Fineta. Al cap de força anys, l'Eduard, que estima encara la Clara, decideix tornar i s'enfronta amb son pare, però quan s'adona que si ell i la Clara fan vida d'enamorats, l'educació i la vida de la Fineta se'n ressentiran, decideix tornar a anar-se'n, atès que, tal com el títol de l'obra indica, la Clara ara s'ha de dedicar a viure aguantant «el pes del fruit». Per tant, és una obra teatral que traspua uns valors morals i de cohesió familiars actualment força conservadors, però molt generals a principis del segle XX, perquè es dedueix, i l'objectiu didàctic de l'obra és defensar-ho, que la dona ha de vetllar exclusivament pels fills —dedicar-los tota la vida— i que no pot tornar a gaudir de l'amor amb un altre home un cop ha tingut *el fruit*.

La crítica va destacar que l'obra consolidava Pere Cavallé en l'escena catalana i, no només això, sinó que el mateix autor donava ales a tot el projecte del Teatre Català perquè havia fet una «producció hermosíssima, que aferma més i més la vigorosa personalitat del seu autor, el senyor Cavallé, el qual ja no és una falaguera esperança, sinó que'l Teatre Català compte amb ell amb un notable dramaturg, ric d'originalitat i destreen plantejar i resoldre els conflictes escènics.» Ferré, 2009: 167.

El drama d'idees titulat *La terra* (1918) segons Xavier Ferré, és «la realització més aconseguida de Cavallé en el context de l'empresa del Teatre Català» (Ferré, 2009: 168). L'autor reusenc va escriure l'obra l'any 1917 i la va representar al Teatre Romea al cap d'un any. Tal com han remarcat estudiosos com Pere Anguera, l'obra té un triple centre d'interès: el sentimental, el social i el patriòtic. Quant als preparatius de l'obra, cal remarcar que les percepcions inicials d'Evarist Fàbregas no eren gaire bones, però Pere Cavallé hi tenia fe i va enviar una carta a l'empresari Josep Canals per explicar-li els motius pels quals creia que pagava la pena estrenar-la (Ferré, 2009: 168). El dramaturg reusenc afirmava que la part principal de la seua obra era el tema patriòtic i social; en contraposició amb el drama, que era la part secundària. La crítica, en general, va lloar-ne les virtuts i va afirmar que ja era un autor consolidat i capaç de crear una obra complicada, que té més «de pensament, d'ideal, que d'intensitat dramàtica» (Ferré, 2009: 169). *La Veu de Catalunya* va ressaltar que l'autor reusenc posava damunt de la taula una manera de fer teatre molt complexa, que es basava en l'ideal i en el pensament: era un teatre d'idees; *La Vanguardia* comparava que el sentit era l'invers que el de l'obra *Els emigrants* (1916) d'Ignasi Iglésies i en ressaltava l'optimisme que hi havia en la redempció del poble

gràcies a l'esforç i a la valentia comuna; *L'Esquella de la Torratxa* en criticava la influència ibseniana i l'extemporaneïtat, però, malgrat això, entenia que era una obra ben estructurada i escrita amb claredat (Ferré, 2009: 169).

La terra va representar un impuls gens menyspreable en la carrera artística de Pere Cavallé perquè tant la crítica com la premsa com l'audiència la van rebre amb entusiasme. L'autor reusenc tenia molta fe dipositada en la composició i, específicament, en l'ideal d'amor a la pàtria que transmetia, el qual provenia del llegat dels escriptors de la Renaixença. L'any 1918 n'enviava a Josep Canals aquestes apreciacions:

Precisament la part doctrinal, patriòtica, del drama, és en lo que tinc fé i en lo que busco la meva esperança d'èxit. És una provatura que he volgu fer. Fracassaré? Potser sí, però cregui que tindrè una decepció i un disgust perquè si ara tornen a rebentar-me, serà qüestió de no provar mai més fortuna. Vostè pot ajudar-me molt i cregui que li agrairé si ho fa. Pot ajudar-me rodejant l'estrena de cert ambient favorable amb gazetilles molestes, però hàbils; fixant l'estrena per a una data a propòsit; procurant que siga ben ensajada.

(Ferré, 2009: 169)

Representa la materialització d'un dels màxims ideals artístics de Pere Cavallé i de bona part del modernistes: l'art com a mitjà per transformar la societat i millorar-la. Tal com li retreien a *L'Esquella de la Torratxa*, és una obra amb una influència innegable del teatre modernista que recorda a *Aigües Encantades* i, de retruc, a *Un enemic del poble* d'Ibsen. A *La terra* els jornalers i els terratinents s'ajunten gràcies a un acord que els permet superar les diferències: la via del pacte formava part de l'ideari interclassista de *Foment* (Ferré, 2009: 170). Així, doncs, aquest fet torna a demostrar-se com fins i tot punts concrets de l'ideari polític de l'autor es traspassaven a l'obra perquè s'entenguessin com la millor manera de solucionar un conflicte polític. Un cop aconseguida la unitat mitjançant l'acord, s'ha de lluitar contra la *guàrdia civil*, que representa l'estat espanyol. O sigui, es crea una unitat nacional entre diverses classes socials per enfrontar-se al sistema polític estatal: no és la pau ni la concòrdia el que uneix la gent del poble, sinó que és una amenaça superior —més forta— el que aconseguix agermanar a tothom.

La trama se situa en un poble del Priorat al cap de poc de la crisi de la fil·loxera, que va afectar greument el conreu de la vinya a final del XIX. A causa d'aquest desastre agrícola, que lògicament esdevé una catàstrofe econòmica, el poble pateix gana: sobretot

la gent més pobra —els jornalers, que pateixen veritable fam. L'Ambròs, que ha vingut d'Amèrica, és un personatge adinerat que vol ajudar el poble on va créixer, però es troba enmig d'un embat d'interessos: en primer lloc, hi ha els treballadors, que volen anar-se'n perquè pateixen gana; en segon lloc, tenim a la propietat, que proposa pactar una solució amb l'Estat, que vol expropiar-los les terres perquè no poden pagar els impostos a causa de la crisi, i, en tercer lloc, hi ha l'alcalde, qui enmig d'un enamorament amb la filla del nouvingut Ambròs, brega per organitzar el poble, però no li fan prou cas. Conseqüentment, la figura de l'Ambròs és crucial perquè aconseguix unir tothom, malgrat les diferències, per fer front a l'enemic extern: l'Estat, que vol robar-los les terres. El desenllaç és tràgic i s'hi barregen el drama amorós i patriòtic; el sacrifici de l'alcalde permet que la resta de gent pugui progressar socialment i sortir del pou de misèria on malvivien, perquè poden replantar els ceps.

Els germans Ferrerons (1919) és una comèdia burgesa entrenada al Teatre Romea el 18 de desembre de l'any 1919 i que tenia com a títol originari *Florida tardana* (Ferré, 2009: 171). L'argument s'ambienta en una família de comerciants tèxtils, que forma part de la petita burgesia. S'hi denuncia la hipocresia d'aquesta classe social, per mitjà de la hipèrbole descarada i de la creació de situacions absurdes i, consegüentment, còmiques, perquè exposen els comportaments més ridículs dels personatges adinerats. Els dos criats, la Caterina i el Sebastianet, són l'exemple d'una bona actitud per dos motius: gaudeixen de l'amor quan cal i són treballadors. Tal com passa en *Amor és joventut* (1915), es reforça la idea moral que cal enamorar-se quan toca, és a dir, mentre el cos és jove. A més, l'autor —d'esquerres i republicà—, com que són de classe humil, els teixeix perquè surtin benparats de les situacions en què hi ha conflictes ètics, per complir amb la funció didàctica, que és clau en el teatre d'idees.

Quin problema hi ha amb els germans petitburgesos i quin és l'element principal de la trama? Els senyors Ferrerons, que ja són grans, s'amaguen entre ells que volen casar-se amb els criats; és a dir, la germana vol aparellar-se amb el criat masculí i els germans amb la criada femenina, ignorant que els servents ja estan enamorats entre ells. D'aquesta conjuntura neixen, tal com he esmentat, situacions surrealistes que de ben segur van fer esclafir de riure l'audiència, al mateix temps que s'adonaven que l'obra denunciava comportaments, tot i que exagerats, ben reals de la burgesia.

Aquesta obra de costums, amb finalitats moralistes —ncarnades en els tipus socials definits— i didàctiques sobre el sentit de la vida msotre el vessant didàctic que contemplava el projecte del Teatre Català —a mode d'incipient indústria cultural— cap a una concepció del lleure no elitista i, en canvi, mesocràtica (...). La premsa acollí satisfactòriament la representació tot destacant el sentit de divertiment i, segons Josep Maria de Sagarra, el significat psicològic: *un poco de sangre y un sabor fino o áspero de lo que es esencialmente catalán*.

(Ferré, 2009:172)

5.2. LA RELACIÓ ENTRE CLASSES SOCIALS

En les obres de Pere Cavallé, en general, hi ha una focalització molt rellevant en les diverses interaccions entre classes socials. Malgrat això, abans d'entrar-hi directament, al meu parer és crucial recalcar que l'ésser humà té la necessitat d'establir una identitat pròpia gràcies a diversos paràmetres —un dels quals pot ser la mateixa llengua (Massip, 2008:18). Sentir-se part d'una determinada classe social ajuda les persones a forjar-se una identitat caracteritzada, exclusiva i, per tant, amb una subjectivitat que facilitarà que es formin unes idees esbiaixades de la realitat.

Per tant, una classe social és un grup que condiona la nostra identitat i, per extensió, el judici que fem de diversos moments de la vida —una mena de prisma. Per això mateix, Pere Cavallé, en tant que autor teatral que tractava problemàtiques socials amb gran sensibilitat i empatia, també estava sotmès al condicionament, que la classe social amb la qual s'identificava, que era la treballadora, influïa sobre ell.

Y es que es el grupo —la interacción social— el que nos da identidad y el responsable último de que seamos lo que realmente somos. Por ello los procesos grupales —el propio concepto de *grupalidad*— serán mejor entendidos si echamos mano de la llamada teoría de la identidad social. Aunque se trata de un concepto un tanto resbaladizo, la identidad social es algo ciertamente fundamental para entender la conducta humana y las relaciones intergrupales. (...) Pero nuestra autodefinición, nuestra identidad personal, en definitiva, la extraemos de nuestra pertenencia a diferentes grupos y de las relaciones más o menos conflictivas de estos grupos con otros. (...) De hecho, en una serie de experimentos, Henri Tajfel y Michael Billig, en línea con los hallazgos de Sherif, descubrieron lo poco que se necesita para provocar favoritismo hacia nosotros y los nuestros y hostilidad hacia ellos, hacia los otros, encontrando que incluso cuando la diferencia nosotros/ellos era trivial, las personas todavía favorecerían a su propio grupo. (Ovejero, 2018: 101)

Pere Cavallé mostra una simpatia considerable per les classes treballadores a les obres teatrals, que concorda perfectament amb els seus orígens modernistes en el grup de l'Aladern i amb el seu perfil polític. En general, les classes modestes pateixen una situació d'injustícia que fa reflexionar el lector o l'espectador gràcies a la capacitat narrativa de l'autor reusenc; la meditació de l'audiència es pot produir tant des del vessant còmic com en el cas de *Els germans Ferrerons*, com des del tràgic o social a *La terra*, *Justícia de la terra* o *La cegueta*.

En el primer cas, a l'obra titulada *Els germans Ferrerons* (1919), la comicitat no aconsegueix amagar del tot les vexacions que han d'aguantar les classes més oprimides i humils, representades a l'obra amb els criats d'una casa benestant.

Tal com s'ha apuntat, la trama gira al voltant de quatre germans molt units entre si, que mai s'han arribat a casar; tanmateix, la criada fa ballar el cap als tres germans masculins i el criat a la germana. Per aquesta raó, la part graciosa es desenvolupa gràcies al fet que els germans són completament hipòcrites i caragirats, perquè es volen amagar entre ells que estan enamorats de la mateixa criada i la germana, anomenada de manera satírica Lluçarda, que predica una moral rigorosa i casta, també està bojament enamorada del criat. Així, Pere Cavallé teixeix uns diàlegs plens d'humor i de sàtira que ridiculitzen el capteniment fal·laç i beguú, que mantenen els personatges més rics i poderosos per guardar les aparences:

Anton: —I tot el que vulguis. Et fa falta un vestit, unes sabates, una cotilla? ... Demana, que la teva boca serà mesura de la meva esplendidesa que per tu mai tindrà fi.

Catarina: —Doncs la meva paciència sí que en té, iestic disposada a que les coses no continuïn d'aquesta manera.

Anton: —Prou que té entès quan deies que no sortiries sola d'aquesta casa.

Catarina: —Vol dir que m'ha entès?

Anton: —Pensa, Catarina, que jo soc un home que no es pot comprometre. Val més que no et moguis i que seguim dissimulant. (*Amb molt de misteri*). Hi ha moments en què els germans són a la fàbrica, la germana a l'església i quedem nosaltres solets... Sense que ningú ens pugui veure... Comprends?

Catarina: —Gens ni mica.

Anton: —No em facis parlar més que certes paraules no poden sortir de la meua boca (...).
(Apassionat) Només et diré que m'has fet perdre el seny... que m'agrades... que m'agrades.

(Cavallé, 1919: 30)

Com que els criats s'estimen entre ells, hi ha un xoc de classes que deixa en molt mal lloc els germans i sobretot la Llenguarda, que és l'antagonista principal de la comèdia de dos actes. La dona exigeix un nivell de castedat i de puresa moral cristiana molt estricta a la criada, a qui fins i tot critica per haver-se rentat el coll d'una manera inapropiada i, per aquest motiu, la vol fer fora de casa. Aquesta demanda altera els germans perquè no hi estan gens d'acord, atès que n'estan enamorats. Quan ells li'n demanen les raons, la Llenguarda respon així: «Perquè és una presumida que no respecta la moral. Sabeu com l'he trobada avui? *Expectació en els germans*. Doncs rentant-se el coll. Què dic el coll! Més avall...» (Cavallé, 1919: 24). Tot seguit, defensa la moral que els pares els havien inculcat i que, per aquesta raó, calia continuar respectant. Per tant, Cavallé també exposa que una determinada visió moral del món pot ser absurda, encara que la tradició l'hagi anat transmetent generacionalment. Denuncia que hi hagi dogmes socials inqüestionables pel simple fet d'haver perviscut durant molt de temps en el si d'una comunitat: un cop més, es ratifica que el sentit final de l'obra de Pere Cavallé respon a un anhel ferm de millorar la societat amb la seua obra teatral i, concretament, exposant els comportaments vergonyosos de diversos personatges, que fàcilment es podien identificar amb persones reals.

La comicitat, doncs, s'alimenta de la pressuposada bona educació i els valors que ha de tenir la classe benestant i de l'esforç ridícul que han de fer els germans per combatre la seua mateixa hipocresia i no desfermar les baixes passions que realment els dominen. D'aquesta manera, paradoxalment els dos criats, enamorats entre si, es converteixen en dos personatges poderosos perquè tenen durant bona part de l'obra informació delicada dels seus amos que els pot comprometre davant de la societat i, àdhuc, entre ells mateixos. De fet, els homes també volen acomiadar el criat, anomenat Sebastianet —de la mateixa manera que la germana vol acomiadar la criada— i, per això, hi ha aquest encreuament d'interessos i de poders: d'una banda, els criats estan amenaçats econòmicament pels amos del mateix sexe i, d'altra banda, els germans han confessat als treballadors les seues passions més baixes i tèrboles, des del punt de vista moral d'aleshores, i per això també estan comminats, ja que els criats els poden delatar.

Aquest desequilibri de diverses classes de jerarquies provoca que la criada expressi sense embuts els seus pensaments a la malvada Llenguarda:

Catarina: —No me'n vaig per no donar-li una alegria, que ja ho veig que li faig nosa.

Llenguarda: —Vet aquí les conseqüència de donar massa llibertats al servei.

Catarina: —Com que la llibertat no s'ha de comprar a casa l'adroguer! Però se les haurà d'espinyar, ho sent?

Llenguarda: —Què vol dir amb això?

Catarina: —Que entre el meu pamet de cara fresca i la seva, atavellada per les arrugues com una faldilla de moda, hi ha una gran diferència.

Llenguarda: *enutjada* —Ui, Jesús, quin desvergonyiment. Llengua llarga, mal parlada.

Catarina: —No cridi, no avaloti. Que farà un mal paper si els seus germans la senten. No veu que em protegeixen... ja... ja...

(Pere Cavallé, 1919: 29)

Cavallé, amb aquesta obra, critica les aparences de la classe rica —en aquest cas són comerciants tèxtils i, per aquesta raó, formen part de la petita burgesia— i n'exposa les vergonyes al mateix temps que lloa l'enginy dels més desfavorits perquè, precisament gràcies a la hipocresia dels seus amos, poden aconseguir poder i llibertat. Tanmateix, la situació no durarà gaire perquè la fricció i els xantatges entre les dues classes socials s'accentuen massa.

Els germans continuen cavil·lant una manera de confessar a la resta l'amor per la criada, però primer tots reconeixen que estan enamorats d'una dona i que s'hi volen casar, malgrat que no volen desvelar el nom de l'afortunada per prudència. Pere Cavallé juga amb la hilaritat que produeix que el lector/espectador sàpiga el ridícul esgarrifós que fan, atès que la suposada pretendent és la mateixa i, per acabar-ho d'adobar, no n'estima cap: «Marià: Ai, quin pes m'heu tret de sobre! Jo ja fa dies que me n'hauria anat a la rectoria; sinó que no gosava dir-vos-ho per no desmerèixer els vostres ulls» (Pere Cavallé, 1919: 34). Així, doncs, el lector esdevé el confident dels personatges més rics i, per tant, com que ja sap que la noia no els farà cas, albira una divertida i matussera farsa. Però, ¿com és que una desgràcia es pot convertir en satisfacció als ulls del receptor de l'obra? Perquè l'autor reusenc fa que els personatges rics i poderosos exhibeixin un comportament tan hipòcrita i ridícul, que seria gairebé antinatural cap altra reacció per part de l'espectador.

Anton: —Però em sembla que no cal enquimerar-nos tan aviat. Jo em caso; vosaltres continueu vivint amb ella, i mentre arriba l'hora del vostre casament teniu temps sobrer per a buscar una solució.

Pere: —En tot cas, sobre la realitat (...). Em casaré de seguida.

Marià: —I jo també. Encara no n'hem malgastat prou de temps? Fet el determini d'anar a fer un tiberi, seria estúpidesa l'esperar que em caiguessin les poques dents que em queden.

Anton: —Però creieu que només cal anar a una tenda per a trobar una dona?... Jo parlo com parlo perquè modestament crec tenir el que em convé.

Pere: —Jo em trobo en el mateix cas.

Marià: —I jo també, francament.

Anton: —Una idea... I si procuràvem casar-la també, a la Llenguarda?

Marià: —Déu em guardi de proposar-li. (...)

(Pere Cavallé, 1919: 33, 34)

Els germans, doncs, volen desempallegar-se de la Llenguarda casant-la perquè són conscients que no hi podria haver convivència amb la Catarina. A més, continuen criticant i calumniant el Sebastianet, el pobre criat, perquè els posa gelosos: «Marià: Doncs ara no n'hi ha ni un. I que jo sàpiga, ni nosaltres ni ningú dels que venen a aquesta casa, fuma. Ningú més que el Sebastianet...» (Pere Cavallé, 1919: 35). Aquests atacs al Sebastianet encara refermen la sensació de debilitat dels germans, o sigui, dels personatges poderosos, perquè només l'ataquen perquè se senten amenaçats per ell; per aquest motiu, és una tècnica que l'autor fa servir per acabar de reblar el clau i aconseguir aquesta atmosfera clarament favorable vers la classe treballadora i humil.

La Llenguarda, que cal recordar que s'envania de tenir una moral ferma i impol·luta, és la primera que fa esclatar la situació, que obre la caixa de Pandora, ja que es declara al Sebastianet, que no acaba de copsar què passa.

Llenguarda: —Quan una dona es troba en el meu cas se li aclareixen les potències i no en fa cap de mal pensament. Escrigui-ho als seus pares i que estiguin preparats pel que convingui.

Sebastianet: —Als pares de qui?

Llenguarda: —Home, als de vostè.

Sebastianet: *endevinant la intenció de la Llenguarda*. Escolti; escolti. Vol dir que no s'equivoca?

Llenguarda: —He consultat al cor i el cor no enganya. El primer dia que el vaig veure va ser-me tan simpàtic que de seguida vaig fer-me el propòsit de protegir-lo; perxò, sense tenir en compte els nivells socials i de fortuna que ens separen, ara que es presenta l'ocasió li dic: vostè disposa de mi.

Sebastianet: —Moltes gràcies pel seu oferiment, però...

(Pere Cavallé, 1919: 45)

Acte seguit, la Caterina intervé en la conversa per atacar la Llenguarda i també apareixen els germans. Llavors, tots dos criats fan saber als burgesos que es casaran perquè s'estimen i perquè és l'hora de fer-ho; per tant, a banda del conflicte de classes, l'autor també té una intenció didàctica clara pel que fa a la distribució de prioritats a la vida: segons ell, doncs, cal casar-se i formar família a la joventut, perquè, si no, després se'n tenen ganes, però ja no hi ha temps ni possibilitats de fer-ho. Els criats representen dues persones joves, amb energia, amb valentia i amb ganes d'estimar-se per formar una família amb el seu esforç i al moment que toca; en canvi, els burgesos representen la frustració de no haver viscut com cal l'etapa de la joventut i d'anhelar l'impossible: «Caterina: Ja diu el refrà que la mel no s'ha fet per la boca del ases, perdonin... ja... ja... oi, Sebastianet? Sebastianet: Sí, noia, sí. S'ha fet per nosaltres i ens la menjarem amb santa alegria» (Pere Cavallé, 1919: 46).

Avui en dia és innegable que la pressió social per formar una família de ben jove ha disminuït molt i, fins i tot, hi pot haver una crítica des de la ideologia cultural predominant a tenir fills, per exemple, als vint i pocs anys, perquè es considera que amb aquestes circumstàncies no es pot gaudir amb prou llibertat de la joventut. Hi ha hagut avenços científics, com les pastilles anticonceptives, i canvis morals que han permès un progrés ideològic i, fins i tot, tal com he comentat, un canvi radical del judici de la societat, malgrat que la biologia encara ens condiciona fortament. Tanmateix, quan Pere Cavallé va escriure la comèdia la societat era ben diferent i, per això, es critica que els vells no tinguessin fills quan eren joves.

A més, el títol original de l'obra era *Florida tardana*: una metàfora que ens il·lustra l'essència de l'argument i de la reflexió que se'n pot derivar:

Aquesta obra de costums, amb finalitats moralistes —encarnades en els tipus socials definits— i didàctiques sobre el sentit de la vida mostra el vessant didàctic que contemplava el projecte del Teatre Català —a mode d'incipient indústria cultural— cap a una concepció del lleure no elitista i, en canvi, mesocràtica. (...) La premsa acollí satisfactòriament la representació tot destacant el sentit de divertiment i, segons Josep Maria de Sagarra, el significat psicològic: «*un poco de sangre y un sabor fino o áspero de lo que es esencialmente catalán.*». *Diario de Comercio* també comparava la composició amb l'estil natural del venecià Carlo Goldoni (1707-1793) i d'Emili Vilanova. (Ferré, 2009: 172)

Pere Cavallé a *Els germans Ferrerons* —estrenada al teatre Romea el 18 de desembre de 1919 (Ferré, 2009: 171)— exposa clarament la complexitat de les relacions humanes perquè, gràcies a una trama molt ben teixida i graciosament entretinguda, ressalta els canvis de les relacions de poder, que estan plenes de grises complicacions que no volen simplificar-se ni amb el blanc ni amb el negre; endemés, desemmascara la ridícula hipocresia que regna a la capa social de la burgesia de les aparences i la contraposa, doncs, amb la decisió i la vitalitat dels joves de classe humil, però d'idees clares i fermes perquè saben viure com cal i quan toca.

Per extensió, cal ressaltar que Pere Cavallé també transmet un missatge gens maniqueu i gens clàssic: la classe benestant/ burgesa, que hauria de ser la que segueix una moral cristiana estricta, no té cap mena de rigor religiós, ans al contrari, és totalment falsa i mentidera; contràriament, la classe humil i treballadora, els criats, que no caldria que fossin tan exemplars des del punt de vista moral, perquè no han gaudit de tanta educació, entre d'altres aspectes, són virtuoses perquè han sabut florir en plena primavera i no han comès «el pecat d'haver malgastat la joventut» (Cavallé, 1919: 48).

Ja hem comentat que en l'obra titulada *La cegueta* (1900), que és un drama musical costumista, estrenada en la societat La Palma la nit del 15 d'abril de 1900, s'exposa una situació ben trista i nostàlgica perquè la protagonista és una noia cega que no pot oblidar un xic a qui va estimar amb tot el cor, malgrat que ell va desaparèixer; a banda de la trama amorosa i melangiosa, que és la principal, també s'hi pot observar com la cegueta és tant rebutjada per la societat, a causa de la seua condició, com pel noi, que teòricament l'estimava.

Que bonich deu ser lo color blanch! Y aquest poble que per a mi tenia tants encants, avuy, ¡ay!, me sembla un cementiri fosch i negre. Un cementiri del modo que'l pare'm contava que són los cementiris i ahont hi tinc enterradas mas ilusions i ma ignocència. ¡Pobre de mi! Quin greu sento al pensar que per aquí a prop meu, diventintse i rihent mentre jo ploro, hi ha aquell ser a qui malgrat tot no puch oblidar. ¿Hi com oblidar si ell obre en mon cor ferides que jamai se clouran? (Cavallé, 1900: 16)

Per aquesta raó, no és gens descabellat afirmar que hi conflueixen, com en la majoria d'obres de Pere Cavallé, dos aspectes crucials de la vida de qualsevol persona: la vida sentimental-individual i la vida pública-política. De la mateixa manera que el noi, que és un seductor sense escrúpols anomenat Rossendo —una mena de Don Juan—, la rebutja, també l'aparta la societat i l'obliga a pidolar, tot vivint arraconada i sense cap classe d'oportunitat de prosperar. Gràcies al patiment de la cegueta, que Pere Cavallé dibuixa com un personatge nostàlgic i melancòlic, el lector s'adona de la injustícia del món i, per extensió, del sistema. Aquesta revelació, que es produirà a causa de les situacions que pateix la noia i del nul suport que rep per part de la societat, fa que l'audiència amb la catarsi revisi els seus valors.

Per mi n'era la vida
 jardí ple de gaubança
 qu'omplia d'esperança
 lo meu cor ignocent.
 Y avui abandonada
 perdut tot quant tenia,
 perduda l'alegria
 i malalt lo meu cos,
 pel mon no vaig soleta
 sofrint crudel martiri
 semblantme un cementiri
 lo mon abans hermós.
 (Cavallé, 1900: 20)

Tanmateix, l'obra en què hi ha un xoc de classes més destacable i que, sens dubte, conforma l'argument principal és *La terra* (1918), un drama del teatre d'idees en tres

actes. L'acció se situa en un poble del Priorat on la crisi de la fil·loxera ha fet estralls; per aquesta raó, el jovent se'n va per poder subsistir i tenir una vida amb més possibilitats de prosperar. Així, doncs, l'indret ha patit una gran decadència que afecta sobretot els més pobres perquè amb prou feines poden alimentar-se.

Benet: (Mig confús) —Ell és diferent, saps? Perquè ell sempre se l'ha estimada la seva terra. O sinó mira't lo que ha fet: quan els altres parlen de marxar, d'abandonar-ho tot, ell retorna. En els dies de tràngol, és quan es demostren els cors de bon tremp! En aquesta terra hem nascut i en aquesta terra s'han de podrir els nostres ossos. No és d'home honrat abandonar-la, ara que la pobra està malalta.

Dolors: —Explica-ho als joves!

Benet: —Què en saben ells! No tenen cor, els joves d'avui! Ves sinó, el teu fill. I això que ell no pot contar-s'hi entre ells joves. (Pere Cavallé, 1918: 5).

Per tant, la misèria física i moral s'ha instal·lat a la vila i, per acabar-ho d'adobar, el govern no els vol ajudar. L'Ambròs, que és un personatge molt important, ha tornat d'haver fet fortuna a Amèrica i, amb la seua experiència i diners, vol donar suport a la gent.

Un moment clau de la trama és la reunió entre l'Eugeni, que és l'alcalde, l'Ambròs i els treballadors: tots estan patint les conseqüències de la desgràcia, però els treballadors, més pobres, són els qui realment tenen fam. Per aquesta raó, a l'aplec hi ha una sèrie de retrets sobretot entre dos fronts: d'una banda, els treballadors, que volen una solució per poder sobreviure i, d'altra banda, els polítics i terratinents, que no es fien dels jornalers perquè temen que els robin la riquesa: «Gana: —Jo no sé si sap l'estat en que se troba el poble. Abans, quan les vinyes verdejaven tots els estius, amb penes i fatigs afanyàvem lo necessari per a donar pa a la mainada mentre els propietaris anaven curullant les seues arques de moneda.» (Pere Cavallé, 1918: 14).

Els jornalers, doncs, farts de la situació i d'haver de sofrir es rebel·len contra les classes més poderoses: els polítics i els terratinents. Tanmateix, de moment només és una rebel·lió simbòlica perquè el que realment volen és que l'Ambròs, que ha fet fortuna a Amèrica, els ajudi a anar-hi per poder tenir una vida digna fora de la terra del Priorat, que ja no és productiva i, per tant, ja no té vida.

Gana: —Està dit en poques paraules. Al poble encara n'hi ha de diner. Als qui en tenen no els vindrà d'acabar-los un dia més aviat: doncs que entre tots ens donguin lo necessari

per a marxar a Amèrica i, si ells ens volen seguir, que ens segueixin, i junts anirem a buscar terres que ens donguin lo que nosaltres no hem sapigut arrencar de les nostres. Si no volen seguir, que es quedin aquí i que aquesta terra els colgui.

(Pere Cavallé, 1918: 15).

Malgrat tot, l'Ambròs no està gens content amb les pretensions dels treballadors perquè, al seu parer, estan abandonant la terra com a covards en un moment que els necessita. Per aquesta raó, esclata el conflicte i no es posen d'acord: «Ambròs: I tot aquest braó, tota aquesta energia i ardidesa, no la sabeu esmerçar millor! Per a abandonar els camps, sou tan valents? Covards, més que covards!» (Pere Cavallé, 1918: 15).

La trobada acaba malament i Gana, que és el portaveu dels jornalers, amenaça els poderosos del poble i deixa palès que, si no els ajuden a anar-se'n amb diners i consells per començar una nova vida a Amèrica, els treballadors es rebel·laran contra els estaments socials que els oprimeixen i, concretament, contra l'Eugeni —l'alcalde— i l'Ambròs —el ric que fa poc que ha tornat a la vila després d'haver fet diners a ultramar: «Creus que ets alguna cosa perquè et creus alcalde, autoritat? Des d'ara, no hi ha més voluntat ni autoritat ni poder que el nostre, que el dels desvalguts» (Pere Cavallé, 1918: 12).

Malgrat el desenllaç de la reunió, els líders del municipi —poder polític, econòmic i religiós— es convoquen ells sols per debatre què poden fer; acaben decidint que cal convèncer els jornalers perquè no se'n vagin i lluitin pel futur del poble. En aquest punt s'ha de ressaltar que el títol de l'obra no és gens fortuït, sinó que *la terra* és un element clau, atès que l'autor construeix unes situacions i uns diàlegs que convencen l'audiència que s'ha de bregar per conservar el territori, és a dir, la pàtria, en un bon estat de salut. Per aquesta raó, es critica l'actitud del jovent que, encara que sigui racional, decideix abandonar covardament la pàtria quan més els necessita —en un moment d'autèntica crisi—, en comptes d'empescar-se una manera de solucionar el problema. A més, per aquest mateix motiu, a la reunió dels líders (Ambròs, Eugeni, Benet, Pasqual) hi ha una creixent excitació patriòtica que va més enllà dels interessos de classe i dels delers que els separen dels jornalers:

Ambròs: —Lluitar? Contra qui? Contra aquesta pobra gent?

Eugeni: —Contra qui calgui per a defensar aquesta terra que, pobra miserable, morta i tot és la més hermosa del món perquè és la nostra. Jo l'estimo amb devoció, i sol que em quedi, sol contra tots i contra tothom, la defensaré fins a donar-li el darrer alè de la meva vida. Perquè fugir no vol dir abandonar-la, sinó deixar-nos-la prendre. Els propietaris fa dos anys que no paguen els tributs; el fisc ens amenaça. Fins ara jo he contingut l'acció usurpadora oposant la ficció d'una resistència revoltosa; emperò, si se'm deixa sol, si se m'abandona, la responsabilitat no serà meva, sinó dels qui podent no has prestat la seva ajuda. (Pere Cavallé, 1918: 17)

Així doncs, tal com s'ha pogut llegir en el fragment, no només hi ha un conflicte de classes dins del poble, sinó que els terratinents també estan amenaçats perquè no han pogut treballar la terra a causa de la malaltia que l'ha assotat i, consegüentment, tot el poble d'una manera o d'una altra està en perill: si els terratinents s'arruïnen, els treballadors també i tota l'estructura social de la vila se n'aniria en orris; endemés, si els propietaris no paguen els tributs, el govern els embargarà la terra i, això, representaria la fi del poble. Aquest enemic extern que amenaça tota la vila, sense fer distinció de classe social ni de poder econòmic, facilita que tothom s'uneixi per salvaguardar el que comparteixen: l'amor per la terra, per la pàtria.

Amb tot, Pere Cavallé a *La terra* fa una defensa de l'ideal de vetllar pel territori, per la nació, que és el bressol on cada persona ha nascut, ha crescut, té els éssers estimats i prova de guanyar-se la vida. L'autor defensa, mitjançant la creació d'aquest conflicte, que la unitat i l'amor que es comparteix per un element —en aquest cas la terra, la pàtria— pot ajudar l'ésser humà a superar les diferències d'afanys i els xocs d'interessos que inevitablement té. L'Ambròs, representa aquest personatge⁵ foraster, gairebé diví, perquè s'erigeix com a geni capaç d'unir, gràcies a la persuasió, els terratinents i els jornalers, els pobres i els rics, amb l'objectiu noble de salvar el poble:

Ambròs: —No podeu obrir la boca que no siga per a ofendre'm. Jo vull pau, sentiu? Vull amor entre tots vosaltres. Ara, aquí, no hi ha ni amos ni jornalers. No hi ha més que un ideal que uneix sempre a tots els homes generosos: l'ideal de la pàtria. Que no l'estimeu, vosaltres, aquesta terra que us ha vist nàixer?

⁵ És un personatge que té un clar paral·lelisme amb el Foraster d'*Aigües Encantades* (1908), obra de Puig i Ferrer estrenada al teatre Romea. Tanmateix, en el cas de *La terra* el foraster aconsegueix el seu objectiu; en canvi, el foraster de l'obra de Puig i Ferrer ha d'anar-se'n corrent del poble perquè no l'accepten: el foraster és, doncs, l'encarnació de les idees modernistes que tampoc solien acceptar-se en una societat conservadora com la catalana de principis de finals del XIX i principis del XX.

Tots: —Sí, sí.

Ambròs: — Doncs aquest tros de terra beneïda corre perill de què ens sigui arrabassada, de què vinga gent estranya a prendre'ns-la, aprofitant-se de les nostres discòrdies. I vosaltres podreu consentir-ho?

(Pere Cavallé, 1918: 31)

Entre el final del segon acte i el principi del tercer han passat uns quants mesos i les vinyes ja s'han replantat. Malgrat això, l'amenaça de l'expropiació encara continua i, per aquesta raó, s'organitzen per defensar-se en cas d'atac del govern; de fet, el mateix governador ha amenaçat l'Eugeni, en tant que alcalde, a empresonar-lo si no paguen i es rebel·len: «Eugeni: —Sí, m'ha amenaçat diferents vegades en processar-me, en empresonar-me, però les seues amenaces no m'han fet tòrcer mai de camí.» (Pere Cavallé, 1918: 38).

Tot seguit, arriba un moment clau pel que fa a l'anàlisi d'aquest apartat del treball perquè totes les classes socials del poble fan una reunió i queda palès que són els jornalers els qui estan preparats per jugar-se la vida a l'hora de defensar la terra; contràriament, els terratinents són uns covards i no volen posar el coll per protegir-la. Els propietaris volen els diners de l'Ambròs per pagar el que deuen, però ell no els en deixarà per aquest fi perquè considera que les terres que no produeixen no han de pagar impostos. Conseqüentment, es fa una crítica del comportament mesell i submís de les classes més benestants perquè, mentre els jornalers, que teòricament no posseeixen la terra, breguen per protegir-la, els terratinents miren de trobar una solució alternativa per no haver d'encarar-se amb l'Estat:

Ambròs: —Ni prestar. És just que paguin tribut unes terres mentre no produeixen? En bonhora que dins d'uns anys que dins d'uns anys, quan tornin a donar riquesa, el govern ens exigeixi una part del producte. Però en tant no sigui així, jo no pagaré un cèntim; és qüestió de dignitat.

Compte: —Faci un esforç, don Ambròs. Paguem les contribucions i visquem en pau.

Ambròs: —Si confieu en mi, perdeu el temps.

Ribàs: —Ho diu de debò?

Ambròs: —Només tinc una paraula.

(Pere Cavallé, 1918: 40)

Pere Cavallé amb *La terra* qüestiona la justícia de la llei, la legitimitat de la legalitat, i fa una defensa clara i lúcida de la desobediència civil en moments d'injustícia. Tal com es pot discernir, l'Ambrós és el personatge que lliga caps, que organitza, juntament amb l'Eugeni, tota la resistència en contra d'un sistema que esclavitzava i que menyspreava.

Ambrós: —Es un fatig haver d'estar sempre atiant i enardint.

Eugeni: —Perxò em trobo abatut i acovardit.

Ambrós: —Sortosament no tothom és com aquests (*els propietaris*).

Eugeni: —Els jornalers són els herois d'aquesta batalla.

Ambrós: —Per això em preocupa poc lo que aquests facin o deixin de fer. Amb els pobres, amb els que per aquesta terra han patit fam i misèria, en tinc prou per defensar-la.

(Pere Cavallé, 1918: 40)

Finalment tot el poble s'uneix per resistir l'escomesa de l'autoritat, recalcant que no hi ha jornalers ni propietaris, sinó que només, patriotes. Gana, el representant dels jornalers, i Masvidal, el portaveu dels terratinents, s'organitzen per provar d'aturar el comboi estranger que està a punt d'atacar el poble per reduir-los, tot humiliant-los amb l'embargament de les terres.

La trama, doncs, fa cavil·lar sobre la idea que l'amor a la pàtria pesa més que la ideologia política i que la unió fa la força, a pesar de la diversitat d'opinions i d'interessos. Pere Cavallé, descriu una classe treballadora més noble i amb menys avarícia que la propietat, però també una classe benestant que, quan és l'hora de la veritat i amb l'empenta dels líders de la vila, escuda el poble i la pàtria. Gràcies a aquesta obra, el lector i l'audiència també s'adonen que el pobre no té por de morir perquè pateix gana i gaudeix de pocs luxes; en canvi, el terratinent prova de trobar una altra solució, més covarda i menys heroica, però també més pràctica i còmoda perquè vol conservar el que té. Es descriuen, doncs, les possessions econòmiques com una cadena de ferro que lliga indefectiblement la valentia i el valor de la classe adinerada.

Gana: —Que ja són aquí, ja són aquí!

Ambròs: —I els heu deixat passar?

Varies veus: —No, no!

Masvidal: —Ens hi jugarem la vida.

Ambròs: Vosaltres també...

Ribas: Sens faltar-n'hi ni un.

Bages: Ja s'ha acabat la covardia.

Gana: Abaix el govern! Visca el poble!

Tots: Visca!

(Pere Cavallé, 1918: 43)

Presenta un desenllaç parcialment dramàtic —igual que *Els mesquins*— perquè les forces policials assassinen l'alcalde, que esdevé un vertader màrtir del poble, però la gent aconseguix no perdre les terres i recuperar-se econòmicament. Per aquest motiu, es pot afirmar que és un final realista que fàcilment emocionava l'audiència perquè el resultat s'aconsegueix, tot perdent un dels protagonistes principals —l'alcalde convertit en heroi.

Eugeni (*amb gran fatiga*): —Em moro...

Masvidal: —Oh, no don Eugeni; a viure, que la terra està salvada. El govern transigeix.

Eugeni: —Salvada! Transigeixen... Quina alegria... (*agonitzant*). Genoveva, Genoveva... vina... escolta... perdona'm. (*La Regina esclata en plor. L'Eugeni al sentir-la li dirigeix l'esguard i diu a la Genoveva*). —Es bona la Regina, ho sents... És una santa.

Àngel: —Prou, prou... Repòs.

Eugeni: —Sí... sí... Repòs per sempre en aquesta terra que jo volia abandonar... Defenseu-la! Feu-la rica i feliç! (*mor*).

(Pere Cavallé, 1918: 47)

La terra és segurament l'obra més reeixida de Pere Cavallé perquè té tres puntals que en reforcen l'estructura argumental: el sentimental, el social i el patriòtic (Ferré, 2009: 168). El mateix Pere Cavallé en tenia una bona impressió mentre l'anava escrivint i, per això, en una carta a l'empresari Evarist Fàbregas, que li va fer unes observacions poc

encoratjadores, li va comentar: «Jo hi tinc fé i no soc pas dels que s'enamoren cegament dels seus fills. Rares vegades escrivint, estic segur de mi mateix. Jo crec que «La terra» pot donar alguns rals; però si malgrat aquesta potser ridícula convicció meva, vostès creuen que l'obra no va, no l'estrenin que jo no me n'haig d'ofendre gens ni gota.» (Ferré, 2009: 168).

A l'obra titulada *Justícia de la terra* (1898) és on hi ha una lluita més directa entre dos classes socials i, per tant, no és gens agosarat afirmar que és la composició de Pere Cavallé més clarament reivindicativa en contra de les desigualtats i dels abusos dels poderosos. Comença amb els planys de l'Anton, que té problemes greus per pagar l'arrendament del mas a causa de la malaltia de la seua dona i de la mala collita: Per aquesta raó, tota la família pot arribar a ser desnonada de casa:

Anton: —Ja ha arribat lo dia fatal; d'avuy si que no paso; avuy tot lo poble sabrá ma ruïna; tothom sabrá que m'han hagut de treurer del más per no pagar. ¿Perque vaig naixer tant desgraciat? La misèria'm persegueix ja, y demà la deshonra y tot, oh, no, no; no puch pensar-hi; avuy vindrá novament l'amo y tampoch podré pagarli. (Pere Cavallé, 1898: 6)

El pagès, en un primer moment, no vol comentar-ho a la filla, la Clara, perquè pensa que no cal atabalar-la, atès que la considera massa jove per preocupar-se per aquestes qüestions; malgrat això, com que la noia és molt insistent, li ho acaba explicant: «No es mitxa anyada, no, lo que li dech; son dos anys enters; tot aqueix temps s'ha anat esperant amistosament, però l'última vegada que va vindre ja em va dir que si avuy no'l pagava'ns trauria del mas» (Pere Cavallé, 1898: 9).

L'autor reusenc deixa ben clar que no es tracta d'una família de malgastadors o de romancers, sinó que són simplement les pobres víctimes de la infortuna i dels batzacs que la vida pot llançar a qualsevol; per tant, el lector sent que ell també es podria trobar en la mateixa situació, fet que l'ajuda a sentir empatia pels personatges de classe modesta: «Per la malaltia de ta bona mare, que Deu tinga al cel, vaig haver d'amprar diners y'ls he hagut d'anar tornant de poch en poch; després lo temporal assolá l'última cullita; es allò, quan la malastrugança entre en una casa, tart ne surt» (Pere Cavallé, 1898: 9, 10).

Tanmateix, hi ha un personatge fort, jove i treballador que pot ajudar-los a sortir de la situació: el Joanet, que festeja amb la Clara. Són una parella de joves enamorats que

s'estimen de debò i, per aquest motiu, la noia decideix comentar-li la situació. Aleshores, ell la tranquil·litza perquè farà tot el possible perquè no pateixin gana i perquè estiguin bé:

Clara: —¿Pocs dius? ¿tu consideras poch lo veurens sumits á la misèria?

Joanet: —No repeteixis tal paraula; á mon costat no la coneixereu, ¿no soch prou perquè treballant guanyi'l pá per tots tres?

Clara: —Es veritat y t'agraeixo ab tot lo cor tos lleials sentiments, pero al pare lo que'l mata, es lo veure's deshonorat.

A pesar del suport del noi, l'Anton continua preocupat: «No. Per mi la felicitat ja no existeix, s'ha perdut» (Pere Cavallé, 1898: 18); la raó del seu patiment és que no vol patir la humiliació d'haver d'anar-se'n del mas per no haver pagat. A més, quan arriba el propietari, Don Mariano, no mostra gens de clemència i, de fet, acusa violentament l'home de farsant, d'haver-lo enganyat sense cap mirament i d'haver-se aprofitat de la seua bona fe. És a dir, Pere Cavallé dibuixa un propietari cruel i fred, que no vol entendre les circumstàncies que han dut el pagès a no poder-li pagar. Així doncs, l'autor no només aconsegueix que el lector o l'audiència donin suport al pobre desgraciat que acaba de perdre la dona, té greus problemes econòmics i ha de suportar la humiliació del senyor de classe benestant, sinó que també els fa —complint així amb l'objectiu principal del Teatre Català— reflexionar sobre situacions de la vida real en què hi ha hagut una injustícia semblant amb l'esperança que, el fet d'observar-ho des de fora i detectar-ho, els animi a actuar per millorar la societat.

Don Mariano: —No m'ho vau prometre? No'm vau firmar aqueix paper que vens avuy?

Anton: —Sí, pero mas esperansas no s'han compler, reflexioni les desgracias que han caygut sobre meu, la mort de ma pobre Engracia.

Don Mariano: —Res tinch de fer d'això.

Anton: —Però...

(Pere Cavallé, 1898: 19)

Continua el diàleg, però de seguida l'Anton se sent humiliat i menystingut perquè Don Mariano l'acusa de mentider, de fals i de farsant, cosa que l'honorat pagès no pot sofrir, ja que no ha pagat quan el termini acabava per atzars i mala fortuna, en cap cas ho ha fet amb mala intenció o amb picardia. L'ambient s'escalfa i el propietari, que creu que moralment i legalment té la raó, afila la llengua i arriba a insultar-lo:

Don Mariano: —Vaija, prou excusas, prou mentidas; calleu i feu que no us porti als tribunals que be prou us ho mereixeu.

Anton: —¡Oh! ¡Calli, calli! L'humiliació te'ls seus límits; després qu'un home víctima de la desgràcia's troba abocat a la misèria, després de penar tant i procurar per medi de l'estalvi...

Don Mariano: —Sembla mentida que'n vostre cor s'hi amagui tanta falsia.

Anton: —Això mes; prou n'hi ha (*exaltat*). No admeto ja tals paraulas; so honorat, repeteixo y posi fré a sa llengua, porque, si aixis continua, vell com me veu, soch prou per arrencarli.

(Pere Cavallé, 1898: 20, 22)

Llavors, la situació encara es tensa més quan el propietari presenta una proposta indecent que atempta contra l'honor de tota la família i, específicament, de la Clara; l'home suggereix que si la Clara, la filla de l'Anton, es casa amb ell, els perdonarà el deute. En conseqüència, se n'exposa el poc honor i la manca de moral perquè no només ignora les dificultats econòmiques de la família, sinó que també vol aprofitar-se'n per casar-se amb una noia jove; endemés, no s'ha d'ometre que planteja un casament forçós i cruel, atès que pretén fer xantatge econòmic a la família a canvi de la mà de la filla.

Per tant, es pot considerar que l'obra és sobretot una denúncia del comportament menyspreable que tenien alguns senyors de classe benestant, que, malgrat anar ben vestits i, per tant, camuflats davall d'una patina d'elegància, en el fons eren igual de salvatges o més que els dels baixos fons.

Quan el propietari fa aquesta proposta indecent a la Clara, la noia el rebutja; tanmateix, això fa enfellonir l'home que se sent incapaç de posseir-la, malgrat les circumstàncies coercitives i que, fins i tot, prova d'abusar d'ella per mitjà de la força física: «Molt orgullosa es, però ja se l'hi abaixarà aquest orgull quan veigui a son pare entre reixas» (Pere Cavallé, 1898: 24). El Joanet, que romania darrere d'una porta

escoltant tot el que passava, surt per defensar l'honra de la seua xicota i del pare; representa, doncs, la figura combativa que té prou força per canviar la realitat i que s'enfronta físicament amb el poder econòmic; d'altra banda, la Clara encarna la valentia i l'honra perquè, a pesar de la situació precària i de l'oferta denigrant del ric propietari, no es deixa embrutar i decideix enfrontar-s'hi dialectalment amb orgull i convicció. A més, cal ressaltar que són dos figures joves que lògicament representen el futur i, per aquesta raó, és probable que Pere Cavallé les aprofités per defensar una actitud renovadora vers el poder establert i els costums imperants, tal com passa en *Aubada i posta* (1906) o en *Els germans Ferrerons* (1919).

Joanet: —Prou n'hi ha, miserable, tot ho he sentit; atrevirs primer a insultar a un pobre vell, després a una dona honrada, ¡malvat! volgué vencerla per la força. Som pobres pero encar aquestes robes miserables tancan un cor pur que no batega al brill del or, no, mentres que tu, no ho pots dir que tinguis cor, perquè qui a tant s'atreveix, ó no'n te, o'l te més dur que una pedra.

Clara: —Calla, Joan, calla! (*temerosa*).

Don Mariano: —Qui és lo que d'eix modo a mi'm parla?

Joanet: Qui és? Un home que no t'obra'l pit per no embrutarse les mans ab sang d'un criminal.

(Pere Cavallé, 1898: 25)

L'orgull de classe, que Pere Cavallé traspua amb determinació mitjançant personatges com el Joanet, la Clara i el mateix Anton, és innegable; per tant, és fàcil de distingir en diverses escenes de l'obra tal com s'ha pogut observar en aquest fragment de la cita anterior: «Som pobres pero encar aquestes robes miserables tancan un cor pur que no batega al brill del or». Fa servir la veu dels personatges per traslluir els seus ideals polítics i socials, que són una defensa fèrria de la gent honrada i treballadora, que ha tingut mala sort a la vida i que, per això, es troba en una situació deplorable; en canvi, no hi ha cap obra de l'autor reusenc que escudi la gent peresosa, bergant o poca-solta, encara que fos molt pobra i patís grans dificultats econòmiques.

Finalment, Don Mariano ataca el Joanet, però el noi li etziba un cop d'aixada al cap que el fereix de mort. És un final molt obert perquè no es narren les conseqüències legals d'aquests acte, però es demostra que s'ha fet justícia i que, a pesar de la pobresa i

de la pressió que la família havia de suportar, han tingut la fortalesa i la fermesa que calia per defensar el seu orgull.

Don Mariano: —Basta, basta d'insults. Jamay ningú ha tingut l'atreviment de dirme tals paraulas, y duna criatura com tu, no las admito. Retiralas donchs ho t'enfonch aqueix acer al cor (*se treu un punyol*).

Joanet: —No las retiro. A veure, provaho.

Don Mariano: —¿Que si ho provaré? ¡Y ab quin goig! Clara, ara comença ma venjansa.

Clara: —Socorro, socorro.

(*Marian va per ferir al Joan pero aqueix erbola una eixada qu'al seu costat hi há, y ab un cop lo mata*).

És l'única obra analitzada de l'autor que acaba amb un final tan obert i, per tant, provoca que el lector no sàpiga si l'assassinat que s'ha produït per fer justícia social tindrà alguna repercussió greu en el personatge més combatiu, que ha salvat la família del desnonament i de la humiliació del propietari: «Vos he venjat matant a un criminal que l'honra vos usurpaba y venjant vos m'he venjat á mi mateix» (Pere Cavallé: 1898). Amb tot, *Justícia de la terra* (1898) exposa una crítica social directa a la classe benestant i adinerada perquè en trasllueix les vergonyes i les hipocresies que rauen, a l'aguait, darrere d'una aparença civilitzada, elegant i ampul·losa; des d'aquest punt de vista, té un paral·lelisme important amb la crítica que fa a *Els germans Ferrerons*.

Pere Cavallé en aquestes obres de caràcter social exemplifica la intenció didàctica de l'empresa del Teatre Català. Tal com s'ha pogut comprovar, es tracta d'un art escènic que, en comptes de valorar l'artificiositat o la complexitat lingüístico/estètica, es focalitza en les problemàtiques socials que patien les classes treballadores a finals del segle XIX i principis del XX. Així doncs, aquestes obres de l'autor reusenc per mor d'il·luminar una part ben fosca de la realitat —un propietari que fa xantatge a un pagès que acaba de perdre la dona, una noia que és gairebé violada o un govern que vol robar les terres d'un poble arruïnat per la fil·loxera—, aconseguen que el lector, contemporani al dramaturg, s'adonés que hi havia molts problemes, tant estructurals com individuals i tant morals com legals, que calia resoldre immediatament.

5.3. ELS VINCLES AFECTIUS

La relació sentimental dels personatges és un altre aspecte important de l'obra de Pere Cavallé que, al meu parer, paga la pena de ser analitzat. Per tant, en aquest apartat repassaré els vincles afectius més interessants de la producció literària de l'artista reusenc. He triat les obres que tenen un interès més elevat pel que fa a les relacions entre personatges i, per tant, he cercat les que puen en les pregoneses complexitats dels vincles entre familiars, amics o enamorats.

En *Aubada i posta* (1906) cal destacar la relació que Cavallé estableix entre dues generacions i, concretament, entre la Carolina i la Trini, acompanyades respectivament del Damià i del Juli. Consegüentment, l'autor dibuixa dues parelles: d'una banda, la Carolina i el Damià, que són dos persones molt mal avingudes, i, d'altra banda, la Trini i el Juli, que són dos joves enamorats que festegen i que volen fer la seua pròpia vida. Així doncs, la parella gran està immersa en un ambient negatiu, decadent i trist, ple d'odi i d'amargura, del qual els joves enamorats volen escapar-se perquè no hi ha manera de solucionar-lo. Per tant, hi ha una actitud de fugida que concorda amb la resolució del problema que fan servir altres personatges modernistes. La Carolina es va casar per segona vegada amb el Damià, però tota la il·lusió va anar-se'n en orris perquè ella volia tenir fills i, malauradament, el Damià era impotent. Aquest fet tràgic va provocar que la dona, per tal de complir amb aquest desig vital, fos infidel al seu home.

Damià: —Mira, vaig casar-me; tu ja sabs com me vaig casar: a disgust de tot-hom; no m'havia d'haver casat. Als primers temps, vivia content, feliç, treballava i fins m'havia corregit dels vicis passats, però un dia vaig dubtar de la meva dona... il dubte era cert; al poc temps portava a les entranyes el fill d'un altre home... el fill va nàixer, i res... Oh, quina rabia! Volia matar-la a n'aquella mala dona, però no la vaig matar ni li vaig dir res. M'entrà un defalliment, un avorriment de tot, de mi mateix... una cosa estranya. Me vaig sentir anulat, completament anulat, desfet tot el meu caràcter, vaig atuirme; volia fugir de la vida, suïcidar-me tampoc me vaig suïcidar... Vaig quedar anulat, completament anulat. Vant despatxar-me del treball; no'n vaig tornar a buscar i vagant anava a passar el temps al cafè, després a la taverna, a les cases de joc, de vici... Demanava quartos a n'ella com quand li portava la setmanada, i ella me'n donava de grat i jo no ho sabia d'a ont els treia i m'anava embrutint...

(Pere Cavallé, 1906: 55)

Tal com s'ha pogut llegir, la infidelitat de la dona va afectar-lo tant que el va enfonsar completament i el va menar un altre cop al món dels vicis i de la abúlia. El trencament de la confiança i, en conseqüència, l'ensorrament del viure tal com ell el coneixia —provocat pel trauma d'haver estat enganyat per la dona que estimava— va deixar-lo sense esma de fer res i, a poc a poc, del cafè a la taverna i de la taverna a les cases de vici, va anar embrutant-se en el fang d'una vida esquinçada per la pèrdua de sentit. Per aquesta raó, es pot afirmar que el Damià té un comportament bohemí, però contrari als ideals modernistes perquè, quan s'adona que la seua vida és falsa, perversa i desagradable, s'abandona i esdevé un personatge amb aquests mateixos valors foscos; en canvi, els modernistes lluitaven per mitjà de l'art per canviar una realitat agressiva i violenta—cal no oblidar el projecte didàctic del Teatre Català en què participava activament Per Cavallé—, però generalment no abandonaven la tasca; tanmateix, és cert que si perdien la batalla contra la crua realitat, hi havia casos de suïcidis, però la majoria no es transformaven en personatges agressius i violents com la societat que volien canviar.

Aquesta assimilació del Damià doncs és la màxima expressió d'una ànima, vençuda i arrasada per la vida, que per venjar-se s'esforçarà perquè la gent del seu costat tasti el sofriment i el turment que ell experimenta: és l'antítesi dels valors que Pere Cavallé vol transmetre en la seua obra. Endemés, s'ha de recalcar que *Aubada i posta* traspua una complexitat i una maduresa que no s'observa en obres més primerenques com *Justícia de la terra* perquè el *dolent*, el Damià, té un motiu per ser així; per tant, l'autor incideix en la causa del mal per ajudar-nos a entendre que les circumstàncies poden condicionar molt la vida d'una persona, però també recalca fermament, amb el dibuix obscur que fa del personatge i amb el desenllaç de l'obra, que no és una excusa vàlida per tenir una actitud menyspreable i denigrant cap a la resta de persones: «jugava, m'emborratxava, i si ella no'm volia donar de grat tots els quartos que jo li demanava, els hi feia donar per força... i res, rodolant, rodolant sempre, sempre avall, cap al fons, cap al abym...» (Pere Cavallé, 1906: 55)

La mala relació entre la parella gran, el Damià i la Carolina, tal com deixa palès aquesta escena, té unes arrels profundes perquè prové del mateix moment del casament; un instant que ella concep com l'error més horrible de la seua vida, perquè va abocar-la a la infidelitat per poder tenir un fill, a la deshonra i a viure una existència negra, curulla de mala maror i de baixeses morals.

Carolina: —Però jo també puc defensar-me. Ell, el teu germà, m'ha llençat al fang; ell m'ha perdut, ell.

Ramon: —Si tu t'haguessis volgut perdre.

Carolina: —Si no hagués volgut la naturalesa, digues. Jo'm vaig casar am ton germà creient-lo un home i'm va enganyar: era un home, però agotat, fet malber, inútil. Jo'm vaig casar perquè volia tenir un fill; això ho volen totes les dones que's casen, les més honrades, les més santes, i ell de fill no men donava cap i jon volia; era una necessitat imperiosa, necessitava tant el fill, com el mós de pa de cada dia. Que'm feia qu'ell me tractés amb amablesa, que m'estimés, que m' recreiés, si no'm donava lo que jo volia: si no'm donava cap fill? L'etzar me portà al davant un home, un amic, d'ell qu'habitava a casa, un home que'm seduïa m sa mirada prometedora de tot el que jo anhelava... i aquell home, aquell sí que me'l dona'l fill!

Ramon: —I després?

Carolina: —Aixó dic jo, i després! Jo esperava que'ell, el teu germà, al véure-m amb un fill a les entranyes, se'm rebelaria, me despreciaria o m mataria, faria en fi, tot allò que fant els homes que tenen dignitat, però ell, res, ni una paraula, a contrati, me deixà lliure, ben lliure.

(Pere Cavallé, 1906: 58)

Com s'ha pogut acabar de llegir, el personatge de la Carolina no té tota la culpa de la situació, però tampoc el Damià en té tota la responsabilitat; Cavallé va construir una obra plena de grisos en què l'atzar i la providència tenen més força que la voluntat dels personatges tal com era habitual en les tragèdies gregues com *Èdip Rei* o *Antígona*. Ella el culpa perquè no la va avisar abans de casar-s'hi i ell creu que la dona no l'hauria d'haver enganyat; en conseqüència, hi ha un estira-i-arronsa interminable de retrets que és el principal desllorigador de les situacions desagradables, denigrants i horribles que viu la parella i, de retruc, tota la família. A més, s'ha de ressaltar la decepció de la Carolina quan comprova que el Damià no té dignitat, virior ni entesa per enfurismar-se un cop sap què ha passat. Per tant, Pere Cavallé descriu un patró ben tòxic, atès que ella esperava una reacció violenta per part d'ell i, quan no hi és, encara el refusa més.

Ramon: —Sou dos desgraciats; me feu molta llàstima. I no fora possible la vostra regeneració?

Carolina: —No, ara no, impossible. Que no ho veus? Ara haig de seguir el calvari fins a la fi, que no pot ser lluny. Haig de continuar sofrint-t'ho tot pera aguantar aquesta càrrega

fastigosa que cada dia va sent més feixuga, perquè avui ja no tinc vinticinc anys ni soc hermosa, i quand demano diners a un home ja mels nega, i si jo'ls hi nego a n'ell que cada dia me'n demana més, me pega, escandalitza, mou terrabastall volgient-t'ho matar tot i al capdavall no mata res.

La darrera escena que cal remarcar, pel que fa a la relació entre els personatges, és la disputa entre el Juli, que està bojament enamorat de la Trini, i la seua sogra, la Carolina. Sembla que la dona no vol que la filla faci la seua pròpia vida i, per tant, se n'exposa un comportament pèrfid. En general, els pares han de voler el millor per als fills, però la Carolina només desitja tenir la companyia de la Trini en una vida miserable i vergonyosa; de fet, de la mateixa manera que el Damià es torna malvat perquè la vida l'ha maltractat, la Carolina esdevé maligna àdhuc amb la seua mateixa filla per tal de sentir una petita satisfacció tenint companyia dins de la *brutícia*: vol arruïnar la filla que, al seu torn, ha estat la causa innocent de la seua desgràcia. Per aquesta raó, el Juli representa l'amenaça més grossa i perillosa per a la dona perquè està a punt d'endur-se la noia fora d'aquest ambient putrefacte i pernicios i, lògicament, això provocarà que la Carolina hagi d'estar sola amb el Damià, vivint una vida trista, desagradable i insignificant:

Juli: —Sí; ens estimém i vull fer-la feliça.

Carolina: —Vosté...

Juli: —Sí, jo. No ho creu aixís?

Carolina: —no.

Juli: —Per què?

Carolina: —Qué pot aferir-li vosté?

Juli: —Tot.

Carolina: —Tot?

Juli: —Sí. tot. Li ofereixo'l meu amor pur i honrat, i'l meu amor la farà feliça. Ja veu si és senzill.

Carolina: —I sembla que ho digui de debò.

Juli: —I doncs, que s'ha cregut?

Carolina: —Tot lo contrari. Vaja, Juli, no dissimuli més que si la Trini és una nena jo no'n soc cap de nena i ja'ls conec als homes. (...)

Juli: —I què ha de conèixer vostè... Pot conèixer als homes que vostè pot tractar, però als altres, a mi, vostè es incapaç de coneixe-m.

Els mesquins (1914) és l'obra que, al meu parer, té un interès més important respecte de les relacions entre els personatges i les situacions que se'n deriven. L'escena se situa en un poble del Camp de Tarragona a principi de segle XX on hi ha una família, formada principalment per l'Anton i la Madrona, que està a punt de rebre una herència molt substancial d'un familiar llunyà. Ell té un caràcter tranquil, amb un punt d'abúlia pels afers econòmics, i, per això, no es preocupa gens pel tema del familiar moribund; en canvi, ella sí que mostra un gran afany per aprofitar l'escaiença i aconseguir riqueses perquè, a més, sap que hi ha diversos familiars que ronden l'herència.

Madrona: —Què sabs? Cuita, explicat, digans-ho tot.

Munda: —Doncs m'han dit que té més diners dels que tothom se pensa; que'n te molts de deixats a rèdit i... que no té testament fet. Això, ja us dic, va en secret, perquè aquella xicoteta va sentir com ho enraonaven els seus amos i no es cosa de comprometre-la.

Madrona: —Ja'ns ho havien dit que no tenia testament fet.

Munda (*joiosament*): —Aixís, doncs, a vosaltres us tocarà una part ben crescuda. Vaja Anton, que podèu estar ben content!

Anton: —De tindre feina, n'estic.

(Pere Cavallé, 1914: 12)

Més endavant, apareix el personatge del Ramon que es vol casar amb la Roseta, que és la filla de l'Anton i la Madrona: «Ja veureu. Jo fa algun temps que vinc a casa vostra, que tracto a la vostra filla, que sé lo que val... i vaja, que m'hi vull casar» (Pere Cavallé, 1914: 29). Tanmateix, l'Anton sospita que el noi és un mandrós que simplement ha sentit a dir que hi ha una herència a punt de caure i, per això, s'ha acostat a la família; contràriament, la Madrona se'n fia i creu que el seu home és un exagerat perquè, des del seu punt de vista, malpensa massa: «Anton: Es que no'ls puc veure, als homes dropos!» (Pere Cavallé, 1914: 41).

A l'escena XII hi ha un moment culminant perquè finalment el familiar ric ha mort, però el que semblava que seria una alegria imminent s'acaba convertint en un maldecap

i en un veritable tràngol per a la família, atès que ha fet un testament en què ho deixa tot a la dona de l'apotecari. Malgrat això, es pensen que no serà vàlid. Per tant, cal que algú reclami que el testament no s'ha fet en condicions de lucidesa i que, consegüentment, no té cap classe de valor; tot i que l'Anton no vol implicar-se en aquests afers, li acaba tocant ser el reclamador principal per culpa de la pressió dels altres interessats. En aquest punt es comencen a observar com els interessos tensen la relació entre els parents que volen recuperar l'herència i invalidar el testament. De fet, la reacció que tenen els familiars — moments abans ben contents perquè creient que rebrien els diners sense dilacions— quan s'assabenten que el mort no els ha donat res palesa el seu egoisme i hipocresia:

Madrona: —No'ns facis patir.

Cinto (*amb gravetat*): —Que ha fet testament.

Cisco: —I no'ns ha deixat res?

Cinto: —No, però...

(*Tots menys l'Anton i el Bori, s'indignen i diuen amb rabia lo que segueix*)

Cisco (*interrompent al Cinto*): —Mal repòs puga tindre!

Madrona: —El cor m'ho deia!

Tano: —El mal ánima!

Ramon: —Això és una indignitat!

Anton: —Era lliure de fer lo que li dongués la gana!

(Pere Cavallé, 1914: 72)

A partir d'aleshores s'embolica la troca i, llevat del Bori, que és tranquil i més bo que un tros de pa, la resta d'interessants pressionen l'Anton perquè s'esforci per resoldre el problema, tot i que ell no hi té traça ni voluntat, atès que moralment li sembla que no s'ha de lluitar pels diners d'una persona que, de fet, no feia gens de gràcia a ningú. Llavors es mostra la veritable cara de Ramon, el noi que festejava amb la filla de l'Anton i que, a banda, resulta que l'ha deixat embarassada:

Ramon: —Doncs se li ha de dir que no s'adormi, que això de l'herència està més embrollat de lo que sembla. El notari hi balla pel mitj i ho enreda. Ha pactat amb l'apotecari i ara és ell qui li porta el plet, qui l'aconcella i el gía, i si la cosa va bé, aniran

a mitjes. Figura't si treballarà'l notari! I com que aquesta gentota són capaços de calar foc a mar...

Roseta (*amb despreci*): —Que m'expliques! Que n'haig de fer, jo, de tot això!

Ramon: —Què n'has de fer?

Roseta: —Jo et parlo del nostre amor i tu'm surts amb la fastigosa qüestió dels interessos!

(Pere Cavallé, 1914: 99, 101)

Aquest capteniment del jove ratifica les sospites de l'Anton, però, com que la Roseta està prenyada, la realitat encara serà més cruel que les temences del pare. En aquesta escena apareix l'element principal de *mesquinesa* de l'obra perquè el noi, un cop l'ha embarassada, la ignora i la menysprea perquè només en vol arrabassar els diners: és un interessat com la resta, però, a més, juga amb els sentiments, l'honor i la vida d'una noia innocent i del seu futur fill. Per tant, es pot afirmar que el Ramon representa la més pura roïndat. Tanmateix, el tema de l'herència eclipsarà fins al final de l'obra el problema de l'embaràs:

Roseta: —I no't faig llàstima, digues, no t'inspiro pietat, no t'ablaneix el cor... (*molt baix, a cau d'orella*) el fruit que jo't prometo!

Ramon (*contrariat*): —Que ets pesada!

Roseta (*amb angunia*): —Aixís me contestes?

Ramon: —Bé, vaja. Rosa, prou. Quan jo'm trobi en disposició de casar-me, no caldrà que m'ho diguis.

Roseta (*nerviosament*): —Quan haguem cobrat l'herència! Vols jugar a cartes vistes! Ets un lladre de camí ral. Ningú més que un home depravat, d'instints perversos, pot obrar tal com tu obres. Jo que't creia bo i honrat.

(Pere Cavallé, 1914: 103)

Hi ha un altre tema latent pel que fa a les relacions entre els personatges que acaba explotant al final de l'obra teatral. A causa de les insinuacions d'un home anomenat Batista, s'obre l'escaleta de la desconfiança entre l'Anton i la Madrona —el matrimoni principal—, perquè aquest senyor insinua que ella s'ha enllitat amb l'Arcís, que és el familiar que ha mort, per aconseguir els diners: «Batista: Ella ho voldria tot. La vritat és que ho té ben guanyat.» (Pere Cavallé, 1914: 80). Aquesta indirecta sembla la llavor del

dubte al cor de l'Anton i provoca que vagi traslluïnt-se, amb diversos retrets, una forta desconfiança per part d'ell, durant discussions que tenen a causa de l'herència. Pere Cavallé, doncs, dibuixa una relació complexa que va evolucionant a mesura que la trama es desenvolupa i demostra que sap reflectir els grisos del caràcter humà destrament; malgrat que el problema, que crea l'aspror entre la parella, ha nascut fa temps, continua influïnt les converses i n'aviva les discussions perquè és una daga que ell té clavada tothora:

Anton: —No's pot aguantar, aquesta dona!

Bori: —Just; fes-m'ho pagar a mi!

Madrona: —Ja ho se per que no'm pots aguantar!

Anton (*viu*): —Per què, digues, per què?

Madrona: —Per que't canto les veritats.

Anton (*excitat*): —No pas totes, que no me les cantes, i jo les vull saber, totes!

(Pere Cavallé, 1914: 121)

Per mitjà d'aquest vincle, l'autor assenyala indirectament que la confiança és vital en una relació de parella i que el dubte no és bon company de l'amor. Per tant, l'obra té diversos conflictes importants: en primer lloc, el tema de l'herència, que és el més general i que afecta tots els personatges; en segon lloc, l'embaràs de la Roseta que li ha provocat el bergant del Ramon, i, en tercer lloc, el dubte que rosega l'ànima de l'Anton sobre la possible infidelitat de la Madrona. En conseqüència, *Els mesquins* encaixa perfectament dins de l'objectiu pedagògic del Teatre Català perquè, un cop llegida tota l'obra, es planteja un bon model de conducta amb la parella, amb els familiars en general i amb, al cap i a la fi, situacions en què les baixeses morals trastoquen la vida de les persones. És una obra madura perquè no hi ha cap personatge que sigui perfecte; de fet, ni tan sols l'Anton, que és un referent moral perquè no es deixa enlluernar per la brillantor de l'or, se salva de tenir un comportament lleig i, encara que sigui humà, mesquí amb la seua dona: en dubta només perquè un altre home, amb males intencions, li ha insinuat que ha estat infidel: per tant, ell s'ha refiat més d'un conegut llunyà, amb interessos econòmics adversos, que de la seua mateixa dona.

Aquest conflicte intern amb el qual brega l'Anton acaba esclatant amb feresa quan ella li retreu que és un egoista, atès que, per no voler esforçar-se a acceptar un suborn, potser hauran de patir gana els altres membres de la família un cop ell mori. Ella, al capdavall, li reprotxa que posa per davant la moral i la virtut que el bé de la seua mateixa família; l'acusa de ser massa bon home quan els seus valors haurien de vinclar per alimentar la família i garantir-los un futur més bo. Cavallé dibuixa dos personatges imperfectes i humans —de carn i ossos—, que s'enfronten exposant-se els defectes sense clemència en un moment d'ira i d'alliberament de tensió acumulada. Per això, cal remarcar que no es tracta d'uns personatges allunyats de la realitat de l'audiència, sinó que fàcilment s'hi podien veure reflectits. La Madrona peca d'avariciosa i l'Anton de desconfiat: tots dos tenen defectes, però també virtuts perquè ell és just i no es deixa subornar i ella pateix pel futur de la família. Cal remarcar, per tant, l'enginy amb què l'autor mostra els grisos i les complexitats humanes, cosa que augmentava l'empatia del públic, tot allunyant-lo de la deshumanització que sovint es feia —i es continua fent— de qui pensava diferent.

Madrona: —L'egoista ets tu, ningú més que tu, que veient que no podràs haver goig d'aquests diners, no vols que un altre'ls disfruti.

Anton: —Oh, calla, calla!

Madrona: —Ja he callat prou, ja n'estic cansada de callar. Després que una ha malgastat la seva joventut per tu, després que una ha fet tants sacrificis, tu no'n vols fer un d'insignificant perquè no'ns falti'l pa de cada dia, demà que acluquis els ulls.

Anton: —Què has sacrificat, tu per mi?

Madrona: —Tu diràs!

Anton: —No res, ho sents? Te vas casar amb mi perquè't convenia; no perquè m'estimessis, que no me n'has portat mai gota, de voluntat. (...) Tu'm tractes de boig, tu... Vina, vina aquí. No vull que te'n vagis. Vull que primer m'ho diguis tot, que jo aixís no puc viure. No ho se del cert, i vull saber-ho, si m'has enganyat.

(Pere Cavalle, 1914: 124)

Una altra escena que corrobora els valors que vol transmetre Pere Cavallé mitjançant el personatge de l'Anton és el moment en què el senyor refusa un intent de xantatge per part de l'advocat de la família que es vol quedar l'herència i que, per extensió, els ha robat els diners. L'home, quan s'adona de la situació i de la proposta

indecent —de la corrupció al cap i a la fi—, l'expulsa de casa perquè al seu parer no es pot «mercadejar amb la raó, regatejar la justícia» (Pere Cavallé, 1914: 132).

El conflicte obert entre la parella principal, formada per l'Anton i la Madrona, s'acaba quan l'home copsa que ha estat injust perquè ha observat tanta impuresa i tanta traïció pel tema de l'herència que ha arribat a pensar que tothom era igual de vil i pèrfid. La maldat havia envoltat i acorralat l'Anton, però al final fa el cor fort i entén que la Madrona no l'ha enganyat mai i que, de fet, ha estat una persona fidel enmig del caos. Llavors, es disculpa i, de tot cor, demana perdó a la seua estimada. Així doncs, Pere Cavallé fa palès que penedir-se és un acte noble i que l'orgull no ha de ser cap barrera a l'hora de demanar perdó; un cop més, la funció didàctica de l'obra queda ratificada.

Madrona: —Què dius?

Anton (*amb emoció*): —Que'm perdonis Madrona, que'm perodnis, perquè estava cego.

Madrona: —De debò?

Anton: —Perdona'm i no me'n parlis més. L'excitació, la febre que'm produí la remaleïda herència, m'havien emmalaltit el cervell. N'he vist tanta de maldat aquest temps; n'he trobat tanta de gent que per un grapat de plata's venen la dignitat, la consciència, tot lo que un home com jo estima més, que havia arribat a creure que tothom era dolent, que fins ho eres tu, que sempre per mí has sigut tan bona, que sempre m'has estimat i has correspost al carinyo que't tinc, que t'he tingut des de que't conec. Perdona'm Madrona i vulga's que passi lo que'm queda de vida, que ja és bén poc, tant joiós com l'he passada sempre. (*torcant-se els ulls*).

(Pere Cavallé, 1914:156)

Al final del drama, com que no s'ha pogut guanyar la batalla judicial pel testament, tots els familiars es barallen; endemés, hi ha hagut traïcions, suborns i tota mena de capteniments vergonyosos dels uns caps als altres. Tothom s'ha volgut aprofitar de tothom i, això, fa fàstic a l'Anton, que els expulsa de casa amb ira: moment que recorda la famosa escena bíblica de Jesús fent fora els venedors del temple sagrat. Així, aquesta purificació simbòlica del *recinte sacre*, que és la casa on la família vol viure tranquil·lament, és un moment clau perquè representa la tornada de la pau i la serenor a un indret on els interessos econòmics havien fet estralls torbant l'ànim de la gent. L'Anton descriu així els seus mateixos familiars que s'insulten, es vituperen i s'amenacen pels diners: «Míra-t'els Madrona, míra-t'els com se disputan la presa! Com a gossos

famolencs. Ells amb ells s'enganyen i's roben. Miserables, pobres! Aneu-vos-en del meu davant, que'm feu llàstima» (Pere Cavallé, 1914: 185).

Un cop solucionats el conflicte del testament i el problema de confiança entre l'Anton i la Madrona, només resta un front obert. El mesquí més desvergonyat de tots, el Ramon, que ha deixat embarassada la Roseta i que se'n vol anar sense complir amb la seua obligació de casar-se perquè ja no olora manera de treure rèdit econòmic de la situació. En un primer moment, s'observa com Ramon continua estant fermament interessat en els diners, encara que l'Anton hagi patit molt per culpa del testament, i de fet desitja aconseguir-los animant que l'home continuï la lluita judicial a Barcelona:

Ramon: —Es a dir que no us apel·lareu a Barcelona?

Anton: —No, home, no; que vols que'm torni boig?

Ramon: —Doncs deuriau fer-ho.

Anton: —No'm dona la gana, vaja!

Ramon: —Això es despreciar els diners!

Anton (*enèrgic*): —Tinc el gust de llensar-los. Mes m'estimo llensar els diners, que la tranquil·litat.

Ramon: —Es que vos no ho podeu fer; perjudiqueu a la vostra filla; els hi robeu, aquets diners!

Anton: —Ah, ja't veig. Aquestes son. Que t'eimporta a tu la meua pau, sols la Roseta heredi? Si, eh? No m'enganyava! Des de el primer dia que't veia venir. Tu no la vols a la Rosa; tu no mes vols els diners que't creies que tindria. També ets un egoista? Doncs fora de casa. No'n vull d'egoistes aprop meu! (*imperatiu*). Fora; ves-te'n!

(Pere Cavallé, 1914: 187)

Tanmateix, l'Anton s'adona que la Roseta no vol que Ramon se'n vagi perquè està embarassada; si es queda sola, tothom la jutjarà i serà una dona amb l'honra tacada perquè ha fet l'amor abans del matrimoni i, com si no n'hi hagués prou, l'home l'ha deixada sola —cal tenir en compte que en aquella època això era vist socialment com un pecat molt gros. Quan el senyor s'ha refet de la notícia, fa una reflexió molt positiva, inspiradora i plena de sentit: l'honra no s'ha embrutat perquè està en els sentiments i la Roseta és una bona noia que només ha estat víctima d'un engany, d'un mentider que realment sí que no té cap mena d'honor. És a dir, Cavallé capgira els valors de l'època

amb un desenllaç potent i polèmic, ja que amb el personatge de l'Anton defensa una pobra noia que s'ha quedat embarassada abans de casar-se i, consegüentment, en vindica el comportament com a bo, perquè no hi ha hagut maldat, sinó que la xica només ha estat culpable de ser massa innocent i, potser, imprudent. L'autor reusenc, doncs, torna a posar-se al costat dels pobres desgraciats que, com la cegueta, com els criats, com els pagesos arruïnats o com un poble afamat, són massa cops ignorats, marginats i apartats de la societat.

Anton (*refent-se*): —Si, si, que se'n vagi; que no'm vull embrutar les mans amb la seva mala sanc.

Madrona: —Lladre, mes que lladre, que has fet malbé el nostre nom, que has tacat la nostra honra!

Anton (*molt enèrgic*): —Mentida! L'honra està en els sentiments, i'ls nostres, ni tota la seva casta de malvats son capassos de pervertir-nos'els. Aixeca'l cap, Roseta, que la bondat, no te l'hauràn pas robada.

Roseta (*sanglotant*): —Pare!

Anton (*al Ramon*): —I tu vés-te'n, vés-te'n del meu davant, que sense tu i sense els altres, els mesquins, els malvats, els egoistes, aquesta casa quedarà honrada i venturosa. Vés-te'n, vés-te'n... Fora!

(Pere Cavallé, 1914: 189)

En l'obra *Amor és joventut* (1915) hi ha dos vincles que cal ressaltar: d'una banda, la relació de la Roser amb el Claudi i, d'altra banda, la de l'Hortènsia amb el Bover. Per què cal destacar aquests dos lligams entre aquests personatges? Afecten clarament el desenvolupament de la trama i tenen una intenció moralitzant que s'adapta sense cap mena de problema amb l'objectiu del Teatre Català. La Roser vol casar-se i casar la seua filla, l'Hortènsia, amb dos pretendents que només cerquen interessos econòmics. Malgrat això, ella no se n'adona perquè està cega d'amor, tot i que és una dona d'edat prou avançada: no és vella, però tampoc està —segons els valors de l'obra i de l'època— en l'edat de l'amor. Per aquest motiu, l'objectiu de la dona no s'acaba acomplint i retorna a la realitat quan copsa que els pretendents només volen els diners⁶ de la família. Llavors,

⁶ Els pretendents, que són el Fortunat i l'Ermengol, un de més jove per a la filla i un de més vell per a la mare, tenen un comportament semblant al Ramon de l'obra *Els mesquins*, perquè només els mou el pur interès econòmic.

s'acaba ajuntant amb el Claudi, que és l'home que porta els comptes de la casa i qui li té un gran afecte. D'altra banda, l'Hortènsia, que amb enginy ridiculitza tots dos pretendents, s'acaba quedant amb l'humil Bover, que l'estima de debò: «La ventura renaix en eixa casa! (*Al Bover que ha anat baixant a poc a poc les escales.*) Ja no'm caso, Bover, ja no m'allunyo.» (Pere Cavallé, 1915: 181).

Per tant, la maldat es desvela gràcies a l'enginy de l'Hortènsia, que denuncia amb molta traça les intencions de tots dos farsants. Amb gran astúcia, fa veure que està boja d'amor del vell Ermengol, qui en principi s'ha de casar amb sa mare; quan el vell està encapritxat de la noia, li confessa que l'estima i que mai ha volgut a la seua progenitora. Aquesta confessió, que l'home més tard fa pública davant de tothom perquè creu que la noia el desitja de debò, és el resultat de la manipulació que ha fet la jove dels dos falsos pretendents: ha aconseguir enganyar els mentiders per desfer-se'n i salvar la família d'un tràngol ben gros. L'Hortènsia és el personatge femení de Pere Cavallé més hàbil i més intel·ligent perquè, contràriament al paper de la Roseta a l'obra *Els mesquins*, sap aprofitar-se de la situació i girar la truita al seu favor. És un personatge modernista perquè no es rendeix als capritxos del fat, sinó que hi lluita en contra i els supera; de fet, el més fàcil hauria estat perdre la voluntat, rendir-se, i deixar-se casar amb un desconegut que no estimava, però decideix desemmascarar-los hàbilment, tot rescatant a sa mare i a tota la família del terrible parany. En conseqüència, és un personatge que trenca amb una tradició que solia relegar la dona a protagonitzar un paper passiu i a ser la trista víctima d'unes circumstàncies cruels, de les quals només es podia plànyer o suportar sacrificadament.

Ermengol (*a l'Hortènsia*): —Bé m'has dit no fa molt que m'estimaves?

Hortènsia: —Com s'estima un ninot per a jugar-hi. Mes per unir-me amb vós? Jo no so ximple. Que heu renyi amb l'espill per suposar-ho? Deu fer molts anys que no us heu vist la cara!

Claudi (*a l'Ermengol, amb sorna*): —Si preneu banys de mar, una carbassa no ve mai malament.

(Pere Cavallé, 1915: 177)

En definitiva, Pere Cavallé és un autor teatral que teixeix unes relacions sentimentals i uns vincles que concorden amb la complexitat de la vida. Tal com s'ha

pogut comprovar gràcies a *Els mesquins* o *Aubada i posta* els personatges principals tenen una història darrere que permet entendre els motius que els han dut a actuar d'una determinada manera o tenir un caràcter concret. Per aquesta raó, els dolents no són malvats i prou —així l'autor s'allunya del maniqueisme—, sinó que sovint són personalitats esculpides pels atzars de la vida que, en un altre ambient o amb una altra sort, haurien pogut ser belles persones. Tanmateix, aquesta condició de víctima de les circumstàncies que tenen alguns personatges com el Damià de *Aubada i posta* o la Roser de *Amor és joventut* no justifica les males decisions que prenen o la mala conducta que mostren, perquè l'obra de Pere Cavallé s'enquadra dins del projecte del Teatre Català, tal com s'ha recordat durant aquest treball, i per això la funció didàctica és imprescindible.

A més, s'ha de remarcar la importància que tenen els desenllaços per reforçar l'ensenyança de cada composició, atès que són la darrera part que recordarà l'audiència o el lector i on s'ha de solucionar el conflicte, sovint de naturalesa ètica, que ha introduït la trama. Per exemple, *El pes del fruit*, *Els germans Ferrerons* i *Amor és joventut* presenten un retorn a la realitat perquè durant el transcurs de l'argument hi ha un engany que despista els personatges, però quan la veritat surt a la llum s'imposen les lleis de la vida i les normes socials; el miratge, doncs, s'acaba i si, per exemple, una dona és gran, ja no pot enamorar-se com a l'adolescència tal com passa a *El pes del fruit* i a *Amor és joventut* o si uns homes de la burgesia es volen casar amb la criada, ella no els correspon perquè són vells, lletjos i d'una altra classe social, com destaca el desenllaç de la comèdia titulada *Els germans Ferrerons*.

Així doncs, l'autor reusenc subratlla els motius que fan que els mesquins siguin mesquins, però no en justifica els actes: malgrat que la vida hagi maltractat, per exemple, el Damià, ell hauria de ser més fort, tenir prou força de voluntat, i trencar el capteniment normal i natural, tenint en compte les circumstàncies, per exhibir una conducta exemplar i heroica. És a dir, l'heroi modernista és el personatge que, a pesar d'unes circumstàncies desfavorables o directament hostils, és capaç de transformar la realitat actuant amb fermesa i bondat, tot superant aquesta determinació i aquest encasellament que suposa l'entorn. L'Ambrós de *La terra*, l'Anton de *Els mesquins*, l'Hortènsia de *Amor és joventut* o el Juli i la Trini de *Aubada i posta* són uns clars exemples d'herois modernistes, del teatre d'idees.

5.4. EL PAPER DE LES DONES

Les obres de principi de segle XX tenien una visió de les dones que palesa com ha canviat la societat des d'aleshores. Pere Cavallé en la seua producció artística reproduïa generalment uns patrons propis del masclisme de l'època (Pastor, 2016: 5), com la major part dels seus contemporanis, llevat de figures com Carme Karr, Dolors Monserdà o Jaume Brossa que ja van començar a introduir el feminisme a Catalunya i, per tant, a crear unes obres en què els personatges tenien un comportament més reivindicatiu des del punt de vista del gènere. En aquest apartat del treball analitzo les escenes del teatre de l'autor reusenc més il·lustratives respecte del paper de la dona.

A l'obra titulada *El pes del fruit* (1917) hi ha dos germans i una germanastra que, a causa de la mala fortuna, acaben destruint el benestar de la família: l'Eduard, el Joan i la Clara. La trama s'emboïca quan l'Eduard, que sempre havia estimat la Clara —la seua germanastra, doncs— es va enutjar quan va saber que obligaven la noia a casar-se amb el seu germà gran, que era un home violent que no l'estimava. En Joan —el germà gran— la menyscabava, la humiliava i, en definitiva, no tenia cap mena de consideració ni respecte cap a ella. Per tant, el germà petit s'hi va enfrontar, el va guanyar i va deslligar la Clara d'aquell terrible jou. Després d'haver malferit son germà, que al cap d'uns anys moriria perquè va quedar malaltís, l'Eduard se'n va de casa durant anys i anys; malgrat tot, la pobra Clara hi resta amb la companyia del sogre, que l'odia, i de la filla, la Fineta, que l'omple d'amor, malgrat que va nàixer d'un mal home. Així doncs, el Jaume viu amb la seua nora i filla adoptiva, la Clara, a la mateixa casa, però és una convivència difícil perquè no pot perdonar a la noia que els seus dos fills es barallessin per ella i, fins i tot, que un d'ells acabés mort. És un personatge geniüt i ple de remordiments que la culpa constantment:

Jaume (neguitós): —Ne parlo perquè vull, ho sents? Perquè vull... Ves per què les ha de pagar, la Fineta, les nostres culpes!... Les nostres, les nostres... La teva; perquè tu tens la culpa de tot, tu! (...) Ja ho sabs, eh, que'm trobo a les portes de la ruïna, que quasi bé soc pobre?... (enèrgic) Maleïda siga l'hora que't vaig acollir en aquesta casa! (Cavallé, 1917: 50)

Tanmateix, en un moment inesperat apareix l'Eduard, que ha retornat del viatge a Amèrica, i vol casar-se amb la Clara perquè n'està enamorat. Malgrat això, el seu pare,

en Jaume, en un primer moment no el perdona ni permet de cap manera la boda, però després s'ablaneix i acaba acceptant el retorn del seu fill i, àdhuc, després d'una llarga conversa amb un amic seu que prova de convèncer-lo, mira amb bons ulls el nou matrimoni. Malgrat tot, aleshores, la Clara s'adona que la Fineta necessita tot l'amor que li pot donar i que ell, l'Eduard, només seria un obstacle, un entrebanc nouvingut i estrany, per a la bona relació entre elles dues i per al temps que li ha de dedicar com a mare; ras i curt, reflexiona que no es pot comportar com una adolescent enamorada si vol ser una bona mare.

Clara: —M'ha obert els ulls a la raó; els ulls a la raó; els nostres amors són una bogeria; no poden ser vida ma i més, els nostres amors; seran si, un record amable, plascent, consolador, fins a l'hora de la mort. Jo no t'oblidaré mai, Eduard...

Eduard: —Oh, Clara, destroces la meva vida...

Clara: —No ho creguis, Eduard. Quan els dies hagin clos la ferida que ara sagna, trobaràs una compensació al dolor d'ara, amb el record d'aquests moments.

(Pere Cavallé, 1917: 187)

Per tant, l'Eduard decideix que paga la pena retornar a Amèrica i, per extensió, encara que li dolgui molt fer-ho, allunyar-se de la Clara perquè la dona pugui ocupar-se plenament de la filla. La parella sacrifica l'amor de parella amb la finalitat que la Fineta gaudeixi d'una infantesa i d'una mare com cal.

Tal com s'ha pogut observar en aquest resum de l'argument, hi ha una visió molt tradicional —pròpia de l'època— del paper de la dona a la llar i amb els fills. La filla, és a dir, el *fruit* pesa, com el mateix títol metafòricament recalca, i per això no es pot gaudir dels amors de la joventut en la vellesa. A més, cal remarcar que és un tòpic moral que es repeteix en diverses obres de Cavallé com *Els germans Ferrerons* o *Amor és joventut*. Conseqüentment, els valors que l'autor reproduïa ensenyaven que les dones havien de seguir uns patrons de conducta específics, exigits per la societat, en cada moment de la vida, tal com mostra, per exemple, *La darrera nina*. Aquesta pressió afaiçonava el comportament femení i, de retruc, masculí: el Jaume, el padrastre de la Clara, la tracta malament i la fa plorar en diverses ocasions i, fins i tot, justifica que el seu fill gran la maltractés perquè estava gelós; per tant, es legitima la violència en l'àmbit de la llar perquè l'home simplement desconfia de la parella.

Jordi: —Què t'exaltes? Què crides? Jo dic lo que me sembla, i prou. Portaves una bena als ulls, quan te miraves al Joan. No era bo, creu-me, no era bo. Va ser un mal germà, perquè ell l'havia de respectar a la Clara, ho sents? Perque la Clara no l'estimava. Després va ser un mal espòs; més tart, un mal pare.

Jaume: —Perque portava al cor el clau de la gelosia.

(Pere Cavallé, 1917: 43)

El Jaume, l'home més vell de la casa que ensems és qui mana —el patriarca—, ataca psicològicament la Clara d'una manera terrible i dolorosa, perquè, llevant-se tota la responsabilitat de sobre, l'acusa d'haver provocat el conflicte entre els germans, d'haver-ne mort un indirectament i d'haver provocat la fugida de l'altre. En conseqüència, hi ha una concepció de les dones totalment hipòcrita i paradoxal perquè se les culpa de tot allò negatiu, mentre que se les titlla de figura secundària quan s'ha de tractar algun tema important, s'ha de prendre una decisió amb certa transcendència o han reeixit en algun àmbit; és a dir, el gènere femení només té protagonisme i importància si, segons la lectura dels personatges masculins i, fins i tot, dels femenins, ha deslloriat una tragèdia o malvestat.

Jaume (neguitós): Ne parlo perque vull, ho sents? Perque vull... Ves per què les ha de pagar, la Fineta, les nostres culpes!... Les nostres, les nostres... La teva; perquè tu tens la culpa de tot, tu! (...) Ja ho sabs, eh, que'm trobo a les portes de la ruina, que quasi bé soc pobre?... (enèrgic) Maleïda siga l'hora que't vaig acullir en aquesta casa! (Cavallé, 1917: 50)

Aquesta interpretació interessada no és originària del segle XX, sinó que en tenim exemples des de l'inici de la cultura occidental: el mite de Pandora, Clitemnestra, Helena de Troia, Eva i un llarg etcètera. Si la dona triomfava o destacava, era considerada una heretge, una bruixa i molts cops se l'assassinava tal com mostra el cas d'Hipàtia d'Alexandria.

El Jaume fins i tot fa que la dona vessi les llàgrimes i, sense tenir-ne prou, s'enfada quan observa el plany de la Clara perquè no pot aguantar que la culpable expressi dolor de cap mena amb l'exteriorització dels seus sentiments; a més, és una escena molt il·lustrativa del poder que s'atorgava a l'home més vell de la casa perquè, no tenint-ne prou amb el control econòmic de la seua nora i filla adoptiva, també vol dominar-ne els sentiments amb exigències forassenyades: «Jaume: Sí, plora, plora... [amb violència] Per

què plores? Per què? Que no ho sabs qu no'n vull sentir de plors? Que no'n vull veure de llàgrimes?» (Pere Cavallé, 1917: 51).

Hi ha un moment de l'obra teatral en què, fins i tot, el mateix Eduard culpa la dona perquè no li va expressar els seus sentiments i, per aquest motiu, va acabar casant-se amb en Joan, totalment coaccionada i intimidada. Conseqüentment, es presenta un atzucac per a la Clara perquè faci el que faci acabarà sent la dona pecadora i provocativa, jutjada per un món completament masculista, que no accepta responsabilitats, sinó que només exigeix deures i obligacions: si es casa amb Joan, tal com passa a l'obra, l'Eduard la titlla de traïdora i de bestia submissa; en canvi, si s'hagués casat amb l'Eduard, hauria provocat un conflicte familiar catastròfic, que sempre ha mirat d'evitar gràcies al seu bon cor — malgrat que també acabi desencadenant-se el martiri de totes maneres.

Eduard: —Però Deu ha volgut que'ns tornéssim a veure, que't pogués tenir a prop meu, amb aquella llibertat de tu mateixa que aviva el desig de sapiguer tot lo que ignoro. Per què em vas enganyar? Per què et vas burlar de mi? Per què vas ser l'esclava dòcil, la bestia obedient al fuet del meu germà? (Pere Cavallé, 1917: 102)

A més el maltractament que les dones s'infligeixen entre elles és un dels més importants tant a aquesta obra com a *Els germans Ferrerons* entre la criada i la malvada Llenguarda. En aquest cas, la Fineta és una noia plena d'il·lusions que rep les crítiques malintencionades de la seua tieta perquè és una jove alegre, malgrat que ha mort son pare fa pocs anys: « Millor, millor. Que rigui, que canti, que avaloti; que alegri aquesta casa trista, que sense ella semblaria un asil d'invàlids» (Pere Cavallé, 1917: 25). Per tant, es pot observar el costum que hi havia de passar llargues temporades de dol quan moria un familiar; de fet, era una tradició que requeia més sobre el sexe femení, perquè se'l considerava l'encarregat de la casa, dels familiars i de salvaguardar l'honra de la família⁷:

Lluisa: —Lo que voldria és que fóssis més entenimentada. Què dirà la gent que't senti! Fa dos anys que és mort el teu papà, i en lloc de plorar-lo, no fas més que riure. Sembla que ja no te'n recordis, del papà! Fineta (molt constrictada): Tens mal cor, tieta; tens mal cor! (Cavallé, 1917:25)

⁷ Tal com queda palès al desenllaç de *Els mesquins*.

Per tant, ja es poden intuir dos personatges dibuixats amb uns trets força clàssics que encaixen perfectament dins de l'estructura típicament patriarcal: la Lluïsa, que encarna la tieta soltera, roïna i envejosa, perquè no ha trobat cap home amb qui casar-se a causa de la seua lletjor i que, com que ha quedat per vestir sants, mira de fer la vida més difícil als altres, venjativa i rancuniosa.

Lluïsa: —Ella ha sigut sempre la mimada, a casa nostra; ella, l'estimada de la mamà; ella, la única a qui el papà ha tingut consideracions, potser perquè és la mare de la Fineta... sí, sí, per això, perquè ella li ha pogut donar un consol per a la seva vellesa i jo no (...). A mi, jamai un home m'ha dirigit paraula; per ella, dos germans se trocejaren el cor... Per mi la vida s'acaba tancada aquí com en un claustre; per ella es renova amb l'il·lusió del primer amor... (*perversa*) Oh, no; no serà! (Cavallé, 1917: 164)

D'altra banda, la Fineta és la noia jove que representa el fracàs de la seua tieta perquè —així s'interpreta a l'obra— la Clara, la germana de la Lluïsa, ha tingut una gran alegria, malgrat totes les desgràcies: la seua filla, el fruit cobejat. Per aquesta raó i perquè ha retrobat l'amor amb l'Eduard, la Lluïsa enveja sa germana i, fins i tot, l'odia. En conseqüència, es pot distingir com es descriu una situació de lluita, de confrontació i de profundes enveges entre els personatges femenins de l'obra i, per tant, el lector és testimoni de com en aquest escrit de principi del segle XX es perpetuava un capteniment molt generalitzat de gelosia, desconfiança i odi entre les dones que no es apareix en el gènere masculí:

Jordi: —Pobre de tu, si no sabs resignar-te. Aixeca per tu mateixa, pel teu propi esforç, el teu esperit, Lluïsa!

Lluïsa: —No puc.

Jordi: —No hi pensis en els altres; pensa en tu.

Lluïsa: —Impossible!

Jordi: —Quin consol pot trobar, doncs, la teva ànima?

Lluïsa: —Veure a la Clara vençuda; mortes les seves il·lusions

(Pere Cavallé, 1917: 165).

Els mesquins (1914) és una obra que també reflecteix algunes pautes masclistes perquè el gènere masculí és l'encarregat de tractar els temes relacionats amb el diner i, per aquesta raó, quan en una escena s'han de discutir aspectes econòmics s'expulsa la dona:

Madrona (*provocadora*): —Es que hi troba bo, buscant raons. Que no'l coneixeu an aquest tipó?

Batista (*en to despectiu*): —També't conec jo a tu.

Anton (*imperatiu*): Madrona, vés-te'n, que no es assume de dones, aquest. Vés-te'n!

Madrona: —No se'm menjarà.

Batista (*a la Madrona*): —Una llengua llarga ets, tu, i alguna cosa més que'm callo.

Madrona: —Digues...

Anton (*imperiosament a la Madrona*): —Vés-te'n!

La Madrona no té dret a defensar-se i se n'ha d'anar perquè es tracta un tema exclusivament masculí i l'Anton, que hauria de ser qui la defensa i qui li fa costat, és el primer que la fa fora.

Amb tot, Pere Cavallé presenta uns personatges femenins que agafant diferents formes en cada obra —la desvalguda a *La cegueta*, la maltractada a *El pes del fruit*, la pressionada a *La darrera nina*, la menystinguda a *Els mesquins* o l'enganyada a *Amor és joventut*— pateixen el pes d'una societat masclista i patriarcal en diferents contextos. A més, llevat del personatge de l'Hortensia de *Amor és joventut* i de la criada a *Els germans Ferrerons*, totes les figures femenines són víctimes fràgils o simples personatges secundaris que depenen de les decisions dels homes per solucionar el conflicte.

Com que la finalitat del teatre de Pere Cavallé era didàctica, hi ha comportaments en la seua obra, que es poden encasellar actualment com a masclistes⁸, que s'exposen per denunciar-los i per canviar-los: això queda clar en el cas de l'evolució del personatge del Jaume a *El pes del fruit*, que passa de ser un home sense escrúpols amb la seua jove, a controlar el caràcter geniüt i comportar-se bé, a pesar que sense la intervenció del seu fill

⁸ Aleshores s'entien simplement com una conducta moralment reprovable, sense focalitzar-se en el gènere.

—personatge masculí, que és qui decideix tornar d'Amèrica— no hi hauria hagut cap mena de rectificació. En conclusió, Pere Cavallé va denunciar, d'una banda, comportaments que actualment s'encaixonarien com a masculistes perquè els considerava incorrectes i, d'altra banda, en va perpetuar uns altres que aleshores es concebien com a habituals i indefectibles, atès que llavors no es concebia —en general— que hi pogués haver una altra manera de funcionar o una altra jerarquia social i familiar més justa.

6. CONCLUSIONS

Haver estudiat la figura de Pere Cavallé revela que sovint la convicció ideològica i la tasca política van entortolligades amb la producció artística. Estudiar-ne la vida evidencia que es tracta d'un intel·lectual reusenc inquiet amb una vocació persistent, que va començar a participar en revistes locals i que va arribar a estrenar obres al teatre Romea de Barcelona amb un èxit considerable i una bona recepció de la crítica; sens dubte, va ser una persona lligada amb la cultura i l'art, cosa que remarca la tasca que va fer al Centre de Lectura de Reus i la seua interessant, però poc estudiada, producció dramàtica. També s'ha pogut comprovar que fets fortuïts com la coneixença amb Ignasi Iglesias en van determinar el curs artístic, que segurament no hauria arribat a tenir la mateixa transcendència sense aquest contacte o l'ajuda econòmica d'Evarist Fàbregas i d'Eduard Recasens.

L'anàlisi de l'obra permet recalcar la importància didàctica que tenia l'escena que conformava el projecte del Teatre Català; demostra, doncs, que l'autor reusenc creia fermament en l'art com a mitjà per canviar i remodelar la societat, tot eliminant-ne les parts defectuoses tant en l'àmbit personal com social. Educava dotant l'audiència d'unes pautes de comportament clares i denunciant, així, els capteniments que algunes persones tenien sense, potser, ni adonar-se'n. Endemés, a l'anàlisi de la relació entre les diverses classes socials ha quedat palès que Pere Cavallé tenia una gran empatia i una gran estima per les persones més desfavorides i, per tant, va crear una literatura que retreu força comportaments menyspreables dels més poderosos per fer agafar consciència al poble. Tenia clar que per solucionar una desigualtat el primer pas era detectar-la i, per aquesta raó, la mostrava amb uns personatges adinerats hipòcrites i mesquins, que fàcilment podien evocar a la memòria de l'audiència algun cas real. En conseqüència, cal remarcar que és una obra teatral que apel·la constantment a la consciència social de l'auditori per

fer, entre tots, una nació catalana constituïda en una república d'esquerres, efectiva i justa tant individualment com socialment.

El teatre servia d'espill perquè la societat s'hi veiés reflectida amb totes les mancances i totes les virtuts i, per tant, gràcies a aquesta reflexió col·lectiva, es podien depurar les maneres de fer que alguns individus, més o menys mesquins, tenien. L'autor era conscient que algunes persones no canviarien perquè un bon amic els aconselles, però sabia que el poder de l'art era —i és— tan gran que podia aconseguir en alguns casos fer agafar consciència a algú, que s'ha sentit identificat amb un personatge que actua malament, que ha de modificar alguns hàbits per ajudar a construir un món una mica millor.

A més, s'ha demostrat que els desenllaços no són una part insulsa de l'obra, sinó que són crucials per comunicar un determinat missatge moral o pedagògic; la major part de finals contenen una càrrega ideològica molt forta, perquè és quan es resol el problema i, per tant, és el moment en què l'audiència podia observar la recompensa o el càstig que rebia cada personatges en concordança amb els seus actes.

També s'ha pogut comprovar que la complexitat dels personatges deixa clar que l'autor, sobretot en obres com *Els mesquins*, *Aubada i posta* o *La terra*, no volia fer un simple pamflet polític, sinó que tenia l'anhel de captivar l'ànima de les persones — independentment de la classe social a la qual pertanyessin— amb unes escenes que evidencien que l'ésser humà no es regeix per una moral binària, perquè està constituït de contradiccions, circumstàncies, subtileses i paradoxes. Així doncs, s'exposen els motius de la maldat, però en cap cas es justifica un mal capteniment; troba, doncs, un equilibri entre fer un art fidel a la realitat, però que al mateix temps pugui transformar-la.

Endemés, s'ha copsat que l'obra no pot desvincular-se del context social —ni personal— perquè s'hi reproduïxen unes pautes pel que fa a la relació de gènere que avui en dia, cent anys més tard, es considerarien lògicament tradicionals o retrògrades. Les dones patien moltes limitacions per part de la societat masculista de principi de segle XX tal com exposa, encara que no sigui amb una intenció feminista, l'autor en el corpus analitzat. Per aquesta raó, l'obra és un testimoni històric molt valuós que indirectament denuncia les vexacions socials i legals que ha hagut d'aguantar el gènere femení durant bona part del segle XX i, malauradament, en força àmbits encara avui en dia.

Pere Cavallé va ser un dramaturg reusenc molt remarcable que ha passat massa anys despercebut a l'ombra d'altres escriptors del grup modernista de Reus. Per això, amb aquest treball, s'ha provat de desenterrar de l'oblit un autor català imprescindible per entendre el teatre d'idees modernista.

7. BIBLIOGRAFIA

- AGUADÉ, E. (1996). *Impressors i llibreters a Reus: 1790-1900*. Reus: Edicions del Centre de Lectura de Reus.
- BACARDIT, R. (2011). «El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època» *Caplletra*, pàg. 113-138. Recuperat de: <https://ojs.uv.es/index.php/caplletra/article/view/4720/4576>
- BACARDIT, R. GIBERT, M. (2018). «El teatre» dins Àlex Broch (dir.) *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (I). El vuit-cents*. Barcelona: editorial Barcino, pàg. 215-250.
- BATLLE I JORDÀ, C. (2001). *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadía de Montserrat. Institut del Teatre. Recuperat de: <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1078>
- CAVALLÉ, P. (1915). *Amor és joventut*. Barcelona: Impremta d'Art.
- CAVALLÉ, P. (1906). *Aubada i posta*. Reus: Bibliotheca «Foc Nou».
- CAVALLÉ, P. (1919). *Els germans Ferreros*. Barcelona: Llibreria Millà.
- CAVALLÉ, P. (1914). *Els mesquins*. Reus: Gràfics Ferrando.
- CAVALLÉ, P. (1917). *El pes del fruit*. Reus: Tipografia catalana.
- CAVALLÉ P. (1990). *Flors y fruits d'una vida*. Reus: Edicions Centre de Lectura.
- CAVALLÉ, P. (1921). *Homenatge a la memòria d'En Cosme Vidal*. Barcelona: Tip. J. Anglada.
- CAVALLÉ, P. (1898). *Justícia de la terra*. Reus: Impremta «La Regional».
- CAVALLÉ, P. (1918). *La terra*. Drama en tres actes. Barcelona: Teatre Romea.
- CAVALLÉ, P. (1900). *La cegueta*. Reus: Societat «La Palma».
- CAVALLÉ, P. (1916). *La darrera nina*. Centre de Lectura de Reus. Monòleg recitat per Carme Simó. Recuperat de: <https://www.centrelectura.cat/cdlweb/laculturaacasa-la-darrera-nina-monolog-de-pere-cavalle/>
- CAVALLÉ, P. (1919). «L'educació dels infants», *Llaç*. Revista, 1, 15-8-1919. Reus.
- CURET, F. (1967). *Història del Teatre Català*. Barcelona: Ed. Aedos.
- FERRÉ, X. (2009). *Pere Cavallé, ciutadania republicana*. Reus: Centre de Lectura de Reus.
- FERRANDO, A. NICOLÀS, M. (2011). *Història de la llengua catalana*. Humanitats. Barcelona: Editorial UOC.

FOGUET I BOREU, F. (2012). «Vigència del teatre d'Eduard Vidal i Valenciano». A: 150 anys de música: Societat Coral El Penedès. Vilafranca del Penedès: Institut d'Estudis Penedesencs (pàg. 85-103). Disponible a Dipòsit digital de documents de la UAB. [Consulta: març 2021]. Recuperat de: <https://ddd.uab.cat/record/99008>

GALLÉN, E. (2020). «El teatre (1892-1918)» dins Àlex Broch (dir.) *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Editorial Barcino, pàg. 189-249.

MARTÍNEZ, M.A (2016). «Las prohibiciones de Carlos III y su repercusión en las fiestas de moros y cristianos. El teatro y los autos sacramentales en el siglo XVIII». *Boletín Antropológico*, vol. 34, núm. 92. Las representaciones de Benamaurel y Zújar (Granada-España). Universidad de Jaén. Recuperat de:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/712/71249541007/html/index.html>

MASSIP. ÀNGELS (2008). *Llengua i identitat*. Centre Universitari de Sociolingüística i Comunicació. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.

MASSIP BONET, F. (2007). «Resenyes i notes crítiques». *Història del Teatre Català. Volum I. Dels orígens al 1800*. Tarragona: Arola Editors, pàg. 401-38. Recuperat de: <https://www.raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/151387>

OVEJERO, A. (2015). *Psicologia social*. Madrid: Biblioteca nueva.

PASTOR, P. «L'estudi de la literatura des dels feminismes». *Dones i lletres* (2016). Número XVI. Associació de dones periodistes de Catalunya: Barcelona, pàg. 3-41. Recuperat de: http://www.adpc.cat/new_site/wp-content/uploads/2016/10/DONES_46_.pdf

PUIG I FERRETER, J. (1982). *Camins de França I*. «Les millors obres de la literatura catalana». : Barcelona: Edicions 62.

PUIG I FERRETER, J. (1908). *Aigües encantades*. Barcelona: Impremta de Joaquim Horta. Versió en línia de «Internet Archive». Recuperat de:

<https://archive.org/details/aigesencantade00puig/page/n3/mode/2up>

QUINTANA, J.X. (2016). «Notes per a una història política del teatre a Catalunya (1765-1849)». *Bulletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*. Número XVII, pàg. 261-302. Recuperat de: <http://revistes.iec.cat/index.php/BSCEH/index>

SUNYER, M. (1984). *Els marginats socials en la literatura del grup modernista de Reus*. Tarragona: Col·legi d'aparelladors i arquitectes tècnics de Tarragona.

SUNYER, M. (2013). «Pere Cavallé, dramaturg del Grup Modernista de Reus». Centre de Lectura de Reus. Recuperat de: <https://www.centrelectura.cat/revistadigital/pere-cavalle-dramaturg-del-grup-modernista-de-reus/>

VIDAL, P. *Els Singulars anecdòtics* (1925). Barcelona: Joaquim Horta.

VILA, A. M. (2020). «Descripció: *tal faràs, tal trobaràs.*» *Enciclopèdia de les Arts Catalanes* (pàg. 1-3). Institut del Teatre: Diputació de Barcelona. Recuperat de:

https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id2090/tal-faras-tal-trobaras.htm?fcatal_5=81