

SOBRE EL TEATRE POPULAR VUITCENTISTA:  
FANTASIA, VIATGES I CIÈNCIA-FICCIÓ<sup>1</sup>

MAGÍ SUNYER

*Identitats en la Literatura Catalana*  
*Universitat Rovira i Virgili*

Utilitzo l'expressió «teatre popular» per referir-me al que en la segona meitat del segle XIX es representava en uns locals que acollien un públic compost per treballadors que buscaven la diversió i l'entreteniment en les no molt abundants estones de lleure de què disposaven. Aquests espectadors no solien ser gaire exigents amb la qualitat artística de les peces i, en canvi, valoraven altres ingredients de l'espectacle com les emocions sovintejades i l'abundància i la fastuositat dels efectes escènics. A la ciutat de Barcelona, en aquella època, abans de l'obertura del Paral·lel com a zona lúdica, aquestes obres es representaven al Teatre Circ Barcelonès (BARCARDIT i GIBERT 2003: 216-217) i als locals situats al passeig de Gràcia. És un tipus de teatre del qual continuem ignorant moltes coses. No pretenc ocupar-me'n de manera exhaustiva sinó examinar unes peces en què es desenvolupa el tòpic del viatge fantàstic o de ciència-ficció. Hi vaig entrar en contacte quan editava el teatre de Rossend Arús i Arderiu i estic convençut que cal un estudi concret del teatre popular d'aquella època. Perjudicat per una habitual falta de qualitat o, com a mínim, d'elevació poètica o dramàtica i per la incertesa que provoca la sospita que moltes de les obres no són altra cosa que traduccions o adaptacions que ni tan sols ho declaren, se l'ha deixat de banda, després d'uns mínims esments, amb la seguretat que tampoc no s'invisibilitza cap text que hagi de figurar en el cànon literari. Ramon Bacardit (2018: 258) ha

1. Aquest estudi forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2017 SGR 599), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya i del projecte PGC2018-093993-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

situat aquest tipus d'obres en un context internacional lúdic i de prioritització del benefici econòmic: «tant a Europa com als Estats Units hi hagué un esclat de formes de teatralitat paròdica expressades de manera diversa: com a paròdies de gèneres, d'estils, d'obres, d'autors, de situacions. Eren peces que solien incloure música i, sobretot, humor i que tendien a subratllar el caràcter caricaturesc també en la interpretació dels actors o en l'escenografia».

La crítica i la historiografia coetànies s'ocupaven de bona part d'aquest teatre des d'uns judicis de valor que atenien només a l'escassa qualitat o, en ocasions, a la falta de respecte cap a la moral de l'època. Els primers historiadors del teatre català tenien una idea formada sobre com havia de ser el teatre, i més en concret el teatre en català, en què aquestes peces no encaixaven. Importava poc que assolissin una àmplia acceptació popular que, en ocasions, podia arribar a ser extraordinària. Francesc Ubach i Vinyeta, ell mateix dramaturg, ho expressava sense complexos en la classificació del teatre del seu temps i, ja d'entrada, sentia la necessitat de manifestar que un dels elements enumerats potser no hi hauria de figurar: «En tres gèneros, si l'un és digne de tal nom, poden dividir-se les produccions dramàtiques catalanes fins avui dia conegudes, com són: bufes, còmiques i dramàtiques» (UBACH 1876: 211). Les reticències d'Ubach es referien a les obres bufes de Francisco Arderius, sobre les quals opinava en termes d'un absolut rebuig, pensava que eren «averració d'art, d'importació estrangera» que s'havia d'expulsar del nostre teatre «per més que alguns autors s'esforcen en aclimatar-le» (UBACH 1876: 211). Els historiadors del teatre català posteriors no es van apartar d'aquesta línia de repulsa, i s'hi van afegir parcialment dramaturgs en actiu que escrivien de manera habitual textos de teatre còmic, com Rossend Arús que, en la peça *1869*, es lamentava de la popularitat de les obres bufes i reclamava que tornessin cap a França:

¡Ui!... ¡Entrades  
que pasmen! ¡De gom a gom!  
Cada indecenta paraula,  
cada gesto escandalós,  
cada mirada incentiva,

bravo i cops de mans, que és bo.  
 ¡Com més indecent ne sigui,  
 bravo i aplauso més forts;  
 com més indecent comèdia,  
 l'entrada és doble, major!  
 Mentrestant, nostres comèdies,  
 ¡pobretes!, plenes de pols,  
 puix, com als sentits no parlen,  
 an el públic li fan son. (ARÚS 2019: 236-237)

La càrrega d'Arús contra les obres bufes no va aconseguir que altres historiadors i crítics del teatre català de l'època les distingissin de gèneres populars que ell mateix practicava, com el de màgia i espectacle. Dos anys després de l'estudi de Francesc Ubach i Vinyeta, se'n va publicar un de Joan Maluquer Viladot que utilitzava tots els arguments a l'abast per desprestigiar les obres que es representaven al Teatre Circ Barcelonès: «*Robinson petit* i altres, que amb raó nomenà un gasetiller *delirium tremens*, a on res hi havia de propi i que al compàs de la música robada a reputats mestres, hi mostraven ses habilitats actors que mellor podrien dir-se *pallassos* o volatins» (MALUQUER 1878: 42). A l'acusació de mala qualitat, d'usurpació d'autoria i d'actuacions pèssimes, Maluquer afegia un argument alhora lingüístic i moral: «Dites representacions serveixen mellor que per a donar nom a una llengua, per embrutir-la, per ço els catalans de cor veiem amb greu de l'ànima que dites obres *còmiques-líriques-bailables* fossen en català escrites» (MALUQUER 1878: 41). Lingüístic, moral o totes dues coses alhora, amb l'explicitació que si això podia ser tolerable en altres llengües, no ho havia de ser en català. Malgrat la necessitat que la llengua tenia d'ocupar espais de protagonisme, per a Maluquer pesava més la preservació de la moral. Altres llengües podien rebre contaminacions però s'havia de ser estricte amb l'observança de bones pràctiques per al català, en el qual només s'havien d'expressar conceptes elevats i moralment irrefutables. És un argument que s'ha repetit sovint, encaixa en una línia de preservació que no dissimula el classisme quan Maluquer reconeix que les comèdies de màgia «entre el públic de certa classe són tan celebrades». Entre aquestes comèdies de màgia que per a Maluquer no eren recomanables, cita expressament una de

les peces del gènere que més èxit va assolir en aquells anys, *La Llúcia dels cabells de plata*, de Rossend Arús. Podem considerar el discurs de Francesc Ubach com a indicatiu de l'opinió de la branca esquerrana de la Renaixença –ja hem vist que Arús coincideix en la valoració de les obres bufes– i el de Maluquer d'un sector més conservador, però en aquesta qüestió els arguments no difereixen gaire.

En els mateixos anys, Josep Yxart distingia entre dues tendències en el teatre català, una culta i «l'altra, continuadora de la peça popular, desvergonyida, antiliterària, inspirant-se en les tradicions i xistes locals, sense altre objecte que el passatemp: oculca, primer, en aquelles societats humorístiques de joves» (YXART 1879: 257). Des d'una posició ferma, fonamentada en la necessitat d'un teatre de qualitat literària i escènica, Yxart atacava les societats d'aficionats i els teatres d'estiu com a font de simple entreteniment. Per al crític, les modes estrangeres i les lectures del francès

han inspirat un altre sens nombre d'obres de les que naixen i moren en un dia, i són, respecte del drama, lo que l'*entrega* respecte de la novel·la. En general, van acompanyades de música i prenen la forma híbrida i antipàtica de la sarsuela o s'uneixen amb l'espectacle, ja de màgia, ja de balls, etc. Los assumptos de tals composicions varien a l'infinit: fluctuen entre la joguina paradògica a la francesa, la paròdia i l'òpera bufa, francesa també. (YXART 1879: 271)

El plantejament cultista d'Yxart, que culmina en la proposta de la tragèdia com a gènere preferent per al teatre català, no difereix de manera substancial del d'Ubach ni del de Maluquer, perquè tampoc no distingeix entre l'òpera bufa i les altres modalitats de comèdia que es practicaven a l'època. Va més enllà, fins i tot arriba a la conclusió que els catalans no han nascut per practicar el gènere humorístic. Comprovem que, sense grans fissures, perquè, si hi havia diferències, s'havien d'anar a buscar en els detalls, els tres balanços coetanis des d'una perspectiva relacionada en una o altra mesura amb la Renaixença no expressen una bona opinió sobre aquest teatre popular.

Dècades després, Francesc Curet, en les seves seves obres bàsiques sobre el teatre català, va proporcionar una imatge menys excloent d'aquestes peces. Coincidia amb tothom en el fet que les obres bufes

eren una «caricatura irrespetuosa» (CURET 1967: 186) però manifestava unes sanes i sorprenents discrepàncies respecte a l'escena del període: «De “belle époque”, la nostra, podríem qualificar la de la generació barcelonina dels anys 1870 al 1885, amb alguns allargaments abans i després d'aquelles dates» (CURET 1967: 181). Fonamenta l'afirmació en l'espectacularitat del teatre popular barceloní d'aquells anys. En destacava les actuacions estel·lars d'Ernesto Rossi i les temporades d'alta òpera italiana i francesa i posava l'accent en el component lúdic: «el repertori corrent d'aquests teatres, primerament d'estiu i després de tot l'any, era a base d'operetes còmiques, comèdies “bufes” i de màgia, balls d'espectacle, sarsueles, vodevils i, sobretot, aquelles produccions en què es combinaven, en “pot purri”, amb força música, pròpia o manllevada, elements dels gèneres susdits» (CURET 1967: 181). L'historiador del teatre argumentava per què les comèdies de màgia exercien un atractiu tan fort sobre un públic familiar:

Les comèdies de màgia –féeries–, de llarga tradició, eren un al·licient que no fallava mai, amb llurs escapades a països de somni i escenes inversemblants que es convertien en les taules en realitat fulgurant, realçat tot amb la varietat de decoracions fastuoses, cos coreogràfic, llums de cent colors, música enjogassada i situacions arbitràries, però mogudes i enginyoses. (CURET 1967: 181)

Sense amagar en cap moment les característiques del gènere, Curet en desgranava les qualitats, entre les quals n'hi ha una que no ha de quedar inadvertida. Aquestes obres normalitzaven l'ús de la llengua catalana entre la gent humil, que no hauria assistit a les representacions si hagués suposat que havia de presenciar una tragèdia o un drama:

Els teatres del Passeig de Gràcia van servir a dojo bufonades i comèdies de màgia, però en català, perquè les empreses i molts dels nostres autors, agullonats per l'interès creixent que anava demostrant el públic per aquests gèneres, es van posar a la tasca, amb entusiasme.

Crearen una obra mixta, en una barreja un xic confusa de substàncies i arguments arrellegats ça i enllà, amb certa originalitat en l'exposició, però que, en conjunt, tenien el mèrit de vitalitzar la nostra escena amb els aires cosmopolites, enriquint-la amb una nova modalitat, en-

cara que es tractés d'un art frívol, intranscendent i innocentó. (CURET 1967: 181)

Xavier Fàbregas (1975: 194) va explicar que la comèdia de màgia va començar o es va renovar de manera substancial a Barcelona a partir dels anys trenta del segle XIX, que necessitava una maquinària escènica potent, apta per a realitzar trucatges sorprenents, que hi jugava un paper rellevant la música i que en la segona meitat del segle va incorporar el gust per ambients exòtics: «entre la narració d'aventures, la revista i el sàinet musicat, o sigui, la sarsuela.» (FÀBREGAS 1975: 195). No em puc estar de reproduir un llarg passatge en què Francesc Curet descriu l'ambient popular que es respirava en aquestes representacions:

No es raro, pues, que el teatro de magia y la zarzuela de espectáculo, cotizados a *precios populares*, gozaran de una calurosa acogida, con tanto más motivo, cuando a la modicidad de los precios se añadía el poco desgaste del cerebro, que podía descansar de las fatigas del trabajo y de las inquietudes de la vida. [...] Además, la comedia de magia, trasunto más o menos fiel de las féeries y la opereta bufa, con música propia o prestada a la amena inspiración de Lecoq y Offenbach, ofrecían, entre otras cualidades, la ventaja de constituir un espectáculo asequible, no diremos a todas las inteligencias, pero sí a todas las aficiones, porque con su deslumbrante variedad de decoraciones fastuosas, cuerpo coreográfico, luces de cien colores, música juguetona y pegadiza y situaciones arbitrarias, però movedizas e ingeniosas, contentaban tanto al niño que contemplaba extasiado el espectáculo (un cuento de hadas convertido en realidad) como el padre que sonríe ante la inocente malicia de algunos *couplets* de pimentón o alusivos a circunstancias políticas o bien admiraba las contorneadas hechuras de las figurantas y coristas. (CURET s. d.: 185)

Tal com va ressaltar Curet (s. d.: 187), es poden considerar modalitats de teatre en català, més que català, per la gran quantitat d'adaptacions del francès que s'hi van practicar, i de poc o nul prestigi «que los críticos graves de la época calificaron de *desdichados engendros*». Els especialistes actuals en el teatre vuitcentista aprofundeixen en al-

gunes de les raons –a més de la preferència per un teatre seriós i que proporcionés prestigi a l'escena catalana– que provocaven una aversió tan radical cap al gènere com la que en general s'observa: «la vitalitat d'aquestes noves formes teatrals, vinculades a les necessitats immediates de l'oci de la burgesia i les classes mitjanes urbanes i modernes desconcertarà la crítica conservadora, que tenia unes dificultats insuperables –ideològiques, estètiques, instrumentals– per analitzar i valorar la complexitat del teatre de les últimes dècades del segle XIX» (BACARDIT i GIBERT 2003: 111).

## 1. VIATGES PRODIGIOSOS I CIÈNCIA FICCIÓ

A partir de l'última dècada del segle XIX, els modernistes van intentar modificar els gustos dels espectadors catalans amb la programació d'obres amb més qualitat literària i musical, però abans –i després, durant molt de temps– la sarsuela va tenir una acceptació general entre el públic. Ja s'ha comentat que a Barcelona hi va jugar un paper important l'especialització en la sarsuela, les revistes musicals i les comèdies de gran espectacle del Teatre del Circ Barcelonès i dels locals, al principi d'estiu, del passeig de Gràcia, sobretot a partir de finals dels anys seixanta (BACARDIT i GIBERT 2018: 216). S'hi afegien les iniciatives d'aficionats: el 1861, unes quinze societats programaven sarsuela a Barcelona, i el 1892 havien augmentat fins a vint-i-cinc (CORTÉS 1996-97: 293). Aquests tipus d'obres tenien en comú uns ingredients imprescindibles: un text original o adaptat, unes composicions musicals que de vegades s'encomanaven a compositors propis però que sovint eren peces cèlebres de músics parisencs o espanyols –abans s'han apuntat els noms de Charles Lecoq i Jacques Offenbach–, grans transformacions escèniques –les «mutacions» a què fan referència les didascàlies–, focs d'artifici i, sobretot en les comèdies de màgia, la culminació de manera obligatòria en una apoteosi, tal com ho podem comprovar en la representació dels Pastorets, que «és l'espectacle més complet del gènere que ha arribat als nostres dies i n'ha recollit la major part dels trucatges» (FÀBREGAS 1986: 66). Rossend Arús va escriure unes quantes comèdies de màgia, a més de les que en aquest

article s'examinen, que serveixen per comprovar la varietat de registres que es poden aixoplugar en el gènere. Apunto les més notables. La cèlebre «tragèdia màgica de guassa en tres actes i dotze quadros», *La Llúcia dels cabells de plata*, estrenada al teatre de l'Olimp en la funció donada per la Tertúlia Catalana la nit del dijous 28 de desembre de 1871. Uns esplèndids *Los Pastorets*, estrenats el 25 de desembre de 1875 al Teatre Espanyol. Una versió en castellà del *Faust* d'Adolphe d'Ennery, *Fausto*, «drama fantástico arreglado a la escena española» que es va estrenar el 6 de febrer de 1876 al Teatre Espanyol amb música de Joan Rius. Una represa d'*Els set pecats capitals*, d'Andreu Brasés i Narcís Campmany titulada *Los quatre pecats*, estrenada l'agost de 1876 al Teatre del Bon Retir. La rondalla *La Ventafocs*, «narració popular en tres actes dividits en onze quadros apariats en vers català», representada el 27 de juliol de 1877 al Teatre del Bon Retir, amb música de Josep Navarro. La magnífica rondalla meravellosa *La filla del rei*, «cuento fantàstic en quatre actes i un pròleg dividits en vint-i-tres quadros» (1883), amb música de Marià Carreras. En totes, transformacions, fantasia i focs de bengala en abundància.

Tanmateix, ara focalitzarem l'atenció en algunes sarsueles, comèdies de màgia i altres modalitats dramàtiques que comparteixen l'atracció que llavors exercien els viatges, aquells que cada vegada era possible realitzar a molta més velocitat gràcies als nous mitjans de locomoció i els que la fantasia de determinats escriptors imaginaven que algun dia seria possible dur a terme. Ens fixarem en cinc peces que palesen la fascinació que despertaven el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe i diverses de les novel·les de Jules Verne. Per a les consideracions sobre les composicions musicals, que sovint eren la part més coneguda d'aquestes peces i se n'independitzaven, remeto a l'autoritat de Francesc Cortès (1996-1997), que s'ha ocupat del gènere a Catalunya i en concret d'algunes d'aquestes comèdies.

L'obra de Defoe havia estat versionada per a l'òpera còmica parisenca, *Robinson Crusoe*, amb música de Jacques Offenbach i llibret d'Eugène Cormon i Hector Crémieux, l'any 1867. L'any següent ja s'estrenava al Teatre Circ Barcelonès *Robinson Petit. Tiberi d'espectacle còmic-líric-ballable, en dos actes i en vers. Lletra d'un desconegut i música de diversos coneguts (i ben coneguts), i per conèixer, vius i morts,*

*catòlics i jueus, forasters i del país*, de Josep Coll i Britapaja. Prové de la versió molt i molt lliure en castellà del mite, *Robinson*, estrenada l'any 1870 amb música de Francisco Barbieri i lletra de Rafel García Santisteban. El gener de 1871, Coll havia demanat permís a Barbieri per escriure una paròdia en català de la seva sarsuela i per utilitzar-ne alguns números musicals (CORTÉS 1996-97: 313). Va tenir molt d'èxit i, fins i tot, es va publicar una auca amb l'argument. Segueix de molt a prop la petja de Barbieri i García Santisteban, que havien respectat poc el mite, però es permet unes quantes originalitats.

Rosend Arús es va afegir a aquesta moda amb *Robinson II. Monòleg còmic i estrany en un acte de gran espectacle i en vers català, apariat per Bernat Pescaire*, acabat d'escriure el 17 de juliol de 1876. La seva aportació significa un retorn, humorístic, a Defoe que es distància de la línia Barbieri-Coll.

L'èxit dels viatges imaginaris de les novel·les més populars de Jules Verne van induir a escenificar aventures similars. *De la Terra a la Lluna*, en traducció castellana, es va publicar en fulletó del *Diario de Barcelona* el 1866, l'any següent de la primera edició en francès (PINYOL 2005: 17). Sembla que només es pot atribuir a falta de prestigi d'aquests relats com a literatura culta i a la circumstància que en les publicacions en català del darrer terç del segle XIX no se'n trobin ni traduccions ni comentaris: «estava catalogat com a autor de literatura de consum en els gèneres d'aventures i fantàstic» (PINYOL 2005: 18). En canvi, alguns d'aquests llibres van disposar immediatament de versions paròdiques. L'any 1872, Josep Coll i Britapaja va estrenar *De Sant Pol al Polo Nord. Viatge còmic-líric-gimnàstic en tres actes i quatre quadros. Lletra d'un particular i música de diversos generals* al Teatre Circ. Malgrat les crítiques que va rebre pel *pastiche* de la partitura musical (CORTÉS 1996-97: 314), es va representar, com a mínim fins a 1920 al Paral·lel, i es tenen notícies de funcions a Ripoll i a Figueres a principis del segle XX (CORTÉS 1996-97: 295).

Narcís Campmany i Joan Molas i Casas van extremar la fantasia que s'havia iniciat amb el viatge a la Lluna de Verne i van escriure *De la Terra al Sol. Viatge fantàstic inverossímil, bufo i de gran espectacle en 3 actes i 11 quadres, en prosa i en vers, escrit baix la idea de Julio Verne per... i amb música del mestre d. Nicolau Manent*, estrenada al

Teatre del Tívoli el 1879 amb escenografia de Francesc Soler i Rovirosa i efectes especials, pirotècnia i llum Drumont. El llibre va tenir com a mínim quatre edicions en poc temps i la música de Manent estava relacionada amb la de Barbieri per a *La vuelta al mundo* (1875) (CORTÉS 1996-97: 314). En realitat es tracta d'una versió lliure però inequívoca de l'òpera-féerie *Le Voyage dans la Lune*, que, amb música de Jacques Offenbach, i llibret d'Albert Vanloo, Eugène Leterrier i Arnold Mortier s'havia estrenat a París l'any 1875.

Rosend Arús i Arderiu va escriure l'any 1876 *La llanterna màgica. Viatge imaginari en tres actes dividits en tretze quadros, en vers català i un grapat d'idiomes*, en què s'introdueix l'element de la màquina que permet trasllats instantanis a indrets molt allunyats, propi de la literatura de ciència-ficció.

Els autors d'aquestes peces manifesten, de vegades amb delectació, la consciència que aquest vessant de la seva obra –que de vegades és l'únic i de vegades només un aspecte d'una producció més àmplia i variada– no forma part de l'alta cultura. Així connecten amb una pràctica molt viva en la societat barcelonina de l'època, la que es manifestava en l'activitat de societats festives i satíriques com Lo Niu Guerrer, en les celebracions del Carnestoltes, en les societats d'aficionats com la Tertúlia Catalana i en les pràctiques dels pisos o tallers de joves. Dels tallers van sortir les gatades de Pitarra. Josep Coll i Britapaja (1871: 3) va dedicar el *Robinson petit* al Taller de l'Embut amb la declaració que «És d'aquell gènere de la casa. Si és filla meva de fixo és neta vostra». Arús va ser secretari de la Tertúlia Catalana i hi va fer tots els papers, des de dramaturg a apuntador (ROCAMORA 2005 i 2007: 61-81). Ja s'ha vist que els crítics i els primers historiadors del teatre no solien ser clements amb aquestes peces, i els dramaturgs se'n defensaven sobre la base de la suprema autoritat del públic. Així ho feia Coll, escudat en la ironia, quan declarava que per sobre de l'opinió dels crítics que havien considerat *De Sant Pol al Polo Nord* com «*delirium tremens*» i «*desdichado engendro*» ell valorava la del públic: «a tu no t'ha semblat ni una cisa ni una profanación, perquè tu l'has apreciat des d'un altre punt de vista, a causa, sens dubte, de no estar tu a l'altura artística de les precitades eminències» (COLL 1872: 3). Els dramaturgs valoraven l'ac-

ceptació dels espectadors, no tenien un gran orgull d'escriptors, sinó que s'adaptaven a les vicissituds, tal com ho manifestava Rosend Arús (2020: 597) en una nota a *Robinson II*: «Si es trobés pesada la representació, lo senyor director pot alleugerar-la». Ell mateix explicava que tenia escrits versos d'una segona part «i l'acabaré o no segons vegi l'èxit de la present» (ARÚS 2020: 620). En els anys seixanta i començaments dels setanta, era freqüent que peces d'aquesta mena continguessin paròdies de l'estil jocfloralesc. A *De Sant Pol al Polo Nord*, quan Miquel, alcalde d'un poble esquimal, renya els seus fills perquè es barallen, els reclama dignitat en nom de la seva suposada nissaga: «Vosaltres, fills de l'arcalde, / vosaltres, los descendents / dels Montcades i els Cardones, / dels Merris i els Rocaberts» (COLL 1872: 52). Cal anotar que «Merri» és el cognom de qui parla.

També és habitual que aquest tipus de teatre es recreï en els jocs lingüístics. No constitueix un problema que, en un llenguatge popular i ben genuí, hi apareguin castellanismes –que en moltes ocasions no hi devia haver consciència que ho fossin– i hi convisquin paraules, expressions i cançons de moda en altres llengües. Els jocs són molt diversos i, és clar, la major part de vegades produeixen efectes còmics. Els expedicionaris, a *De Sant Pol al Polo Nord*, no s'estranyen gaire que els habitants d'un poble d'esquimals parlin català, abans de la pintoresca explicació de les raons del fenomen, i el mateix s'esdevé amb els pobladors de la Lluna i del Sol a *De la Terra al Sol*. El Garçon de *Robinson petit* exhibeix un català afrancesat. El Robinson d'Arús, que pensa que el negre Dissabte és mut, s'hi comunica amb un precari llenguatge de signes que provoca tota mena d'equívocs, i una de les escenes culminants de l'obra és un concert en què intervenen els dos homes –Dissabte toca les castanyoles amb una cullera i una forquilla de fusta–, un lloro –que fa de bombo, perquè tota l'estona diu «bum!», potser com a record de canonades de pirates–, una cabra –que toca les campanetes amb el collar de cascavells– i un gos –que fa de públic:

*(Canta Robinson, acompanyant-lo les castanyoles que toca Dissabte amb la cullera i la forquilla, i el bombo que imita el lloro. Ell també fa la seva amb la flauta. Al final, estrepitosa tonada.)*

¡Broc, bric!

¡Cruc, croc!  
 ¡Droc, dric!  
 ¡Fric, froc! (ARÚS 2020: 610)

La sensualitat lingüística es manifesta de manera suprema a *La llanterna màgica*, que constitueix una exhibició de plurilingüisme (ROSSICH i CORNELLÀ 2013). El plantejament de l'obra com un viatge a set països diferents propicia aquests jocs lingüístics. Arús (2020: 441) mateix ho manifesta en la nota preliminar: «Tot lo que no és català està escrit tal com deu pronunciar-se, tal com sona, lo més aproximat possible, usant com se veurà de l'ortografia catalana i prescindint per complet de la seva respectiva».

Tots aquests viatges són extraordinaris. En el segle XIX, el món s'eixamplava, geogràficament, físicament i, sobretot, mentalment. La veritat era que la immensa majoria de la gent no viatjava, les llunes de mel, l'únic viatge llarg que es permetia bona part de la població, com a molt lluny, arribaven a Montserrat, però la literatura permetia el trasllat emocional de moltes persones que no disposaven de diners per desplaçar-se per un planeta que cada dia es recorria més de pressa. Arribaven notícies de l'expansió de les línies de ferrocarril i s'anunciaven novetats prodigioses, com la navegació submarina –al port de Barcelona mateix, amb les immersions dels dos *Ictineu* de Narcís Monturiol– o l'obertura del canal de Suez. El teatre resultava particularment útil per a aquests desplaçaments mentals –no oblidem que una gran part dels catalans continuava essent analfabeta. Posats a viatjar amb la imaginació, ja hem apuntat que dues fonts literàries van guanyar les preferències del públic: la novel·la de Daniel Defoe publicada cent cinquanta anys abans, que mantenia vigència, i la gran producció coetània de Jules Verne, que enlluernava per la combinació d'aventures sovint impossibles a l'època amb els grans avenços tècnics, alguns dels quals llavors tenien un caràcter quimèric, vagament futurista.

Ja hem vist que la peça robinsonesca de Josep Coll i Britapaja partia d'una sarsuela castellana de Barbieri i García Santisteban, però Coll en va extreure el caràcter disbaratat. Robinson, en comptes d'anglès, és barceloní i en realitat no es mou de Catalunya sinó que la suposada illa a on s'escapa per fugir dels acreedors i de la dona és a

prop de Vic. Com en la sarsuela castellana, el negre s'anomena Domingo i és, com els altres suposats indígenes –en realitat, coneguts i acreedors–, un blanc enfosquit i disfressat.

La d'Arús, també molt anostrada, s'ajusta més al relat de Defoe. Robinson ha naufragat amb el seu vaixell, ha arribat a l'illa deserta i ha entrat en contacte amb el negre. Tanmateix, la peça es presenta en forma de soliloqui d'un barceloní coetani, un tonyinaire del mercat de la Boqueria que havia fugit de Barcelona, després de descobrir que la mateixa setmana del casament la seva dona mantenia relacions amb el dependent de la botiga. Arús aprofita el personatge per parodiar-ne un que en el seu teatre posterior al Sexenni esdevé un autèntic tipus costumista, el militant progressista: és un calçasses i vesteix «com en los Pastorets». El negre no s'anomena ni Divendres ni Domingo, sinó Dissabte. Conviuen amb un lloro, una cabra i un gos i aquell Robinson menestral planeja escapar-se de l'illa en un globus que ha construït. La fugida es frustra perquè, de resultes d'un altre naufragi, la seva dona arriba a l'illa i s'escapa en el globus amb Dissabte.

Podem pensar que aquest detall de la peça d'Arús –la construcció d'un globus per pilotar-lo– pot estar influït per la primera novel·la de Verne, *Cinc setmanes en globus* (1863), però no caldria, perquè l'enlairament de globus era un espectacle habitual a Barcelona com a mínim des de finals del segle XVIII, quan ja ho va enregistrar el baró de Maldà, i havia proporcionat frases fetes com «l'anada de mussiú Arban». En canvi, no hi ha cap mena de dubte que *Viatges i aventures del capità Hatteras* (1864) de Verne va inspirar *De Sant Pol al Polo Nord*, de Coll i Britapaja. L'esment de l'escriptor francès que Xarau fa en la cloenda de l'obra és explícit:

I si seguint lo carril  
fins a París arribessin  
i a Julio Verne hi trobessin  
alegre, gras i tranquil,  
le diran que l'home es perd  
quan diu coses a l'azart  
i que no sempre el *pintart*  
ha de ser com el *querert*. (Coll 1872: 92)

Malgrat l'evidència, Coll aprofita molt poc la novella francesa: només n'extreu la idea de l'expedició a l'Àrtic i algun altre detall de poc abast. Dos habitants de Sant Pol de Mar, Xarau i Trinet, s'embarquen cap al Pol Nord per buscar un oncle del primer que anys enrere hi havia anat en una expedició i no havia tornat. En efecte, quan ja comencen a desesperar perquè el vaixell ha embarrancat i no poden avançar, troben l'oncle convertit en alcalde d'un poble d'esquimals on, per influència seva, es parla català.

L'ascendent de *De la Terra a la Lluna* (1865) i *Al voltant de la Lluna* (1870), de Verne, sobre *De la Terra al Sol* de Narcís Campmany i Joan Molas, s'explicita en el subtítol: «escrit baix idea de Julio Verne». De tota manera, tal com ja s'ha comentat, els llibretistes partien en realitat d'una òpera còmica francesa amb música de Jacques Offenbach. El plantejament del viatge com el caprici d'un príncep, l'encàrrec de l'expedició a uns científics i la introducció de l'amor a la Lluna, amb les conseqüències subsegüents, en provenen, en canvi, el viatge al sol deu ser de collita pròpia. En la peça catalana, Antonet, el nebot d'un nou ric que ja ha viatjat per tot el planeta —un autèntic Richard Branson o Jeff Bezos vuitcentista— vol anar a la lluna i, amb el finançament de l'oncle, l'equip de científics del carrer del Paradís de Barcelona encapçalat pel senyor Telescopi fabrica una nau amb què Telescopi, el marquès milionari i el nebot arriben a la Lluna, fan descobrir què és l'amor als selenites i encara perllonguen l'expedició fins al Sol, on pateixen els rigors d'un tirànic rei Febus, del qual aconsegueixen lliurar-se i retornar a Barcelona.

Si aquesta seqüela de la imaginació de Verne s'introduïa en la ciència-ficció, *La llanterna màgica*, de Rossend Arús, hi afegia el tòpic de la màquina prodigiosa. És probable que la comèdia també tingui una antecessora francesa o espanyola, però, si és així, no l'he sabut trobar. Permet constatar la popularitat d'aquest tipus de projector abans de la introducció del cinema. En el segle XIX, la llanterna màgica es va perfeccionar gràcies a les innovacions del progrés tècnic i es va emprar amb finalitats lúdiques, pedagògiques i mèdiques. En aquesta ocasió, el «viatge imaginari» s'emprèn per guarir Bernat, un home obsedit per la idea que la seva dona, que no s'ha mogut de casa però a qui ell no reconeix, s'ha escapat amb un ballarí. Per tal d'extirpar-li

l'obsessió, el fan viatjar amb una nau que suposadament el trasllada de manera instantània a diversos llocs d'Europa amb el pretext de buscar la seva dona. En cada indret assisteix a representacions musicals –preparades per familiars, criats i coneguts seus– i es remarquen peculiaritats del país fins que identifica la seva dona quan es balla una sardana a la plaça Major de Figueres. Les inicials de les etapes del viatge formen la paraula AMPURDÀ: Aragó, Manchester, París, Ungria (Hongria), Rússia, Dante (Florència) i Ampurdà (Empordà). Pepet ho explica sobre la base de l'exemple de Verne:

Figuri's que jo li porto,  
per provar si així el distrec,  
una obra d'en Julio Verne,  
que me la pren, la llegeix.  
Va d'un cap de món a l'altre,  
travessa tot l'univers,  
passa els mars i les muntanyes,  
navega pel firmament,  
i se'n puja a veure el sol  
i a la lluna de regrés.  
Amb tant i tant caminar,  
no crec que se cansi gens  
ni sofreixi cap molèstia  
ni tinga aixís de mareig...

*(Marcant-ho amb la punta dels dits.)*

¡Està clar, com que tant córrer  
el fa sense moure el peu  
ni aixecà's de la cadira  
i gastant-l'hi poc de temps!  
Donques lo nostre projecte  
ve a ser casi lo mateix,  
amb la sola diferència  
que és més, més sorprenent.  
Tenen les obres d'en Verne,  
barrejats entre lo text,  
per fer-ho més comprensible,  
molts gravats, molts ninotets.  
Amb lo nostre, el text se palpa,

se deixa tocar, se veu,  
 fins no sabent-ne de lletra,  
 de correguda el llegeix.  
 Les figures són tan grosses  
 com jo, com vostè, com ell,  
 i les cases i palàcios  
 com aquesta i lo del rei.  
 És a dir, que ell sortirà,  
 o, parlant-ne com se deu,  
 baixarà fins al jardí  
 i, el mateix que se n'anés  
 cap al parque, a la muralla  
 o a can Tunis a passeig.  
 Invertint-hi un parell d'hores  
 recorre l'Europa en pes. (Arús 2020: 446)

Es pot observar que tots els escriptors segueixen el mateix procediment: ni que el destí del viatge sigui exòtic, sempre està protagonitzat per personatges catalans, ben genuïns i barcelonins, que acostumen a fer observacions lingüístiques sobre la base de la llengua catalana o, més sovint, sobre els costums dels habitants dels lloc visitats a partir de la comparació amb els catalans.

## 2. RECAPITULACIÓ

Si la Renaixença no havia de consistir només en el represtigi de la llengua i la literatura sinó també en la conquesta del públic per als nous productes de la societat industrial, no podem deixar de banda uns productes literaris catalans «de consum» que van convèncer tants espectadors de consumir teatre en català. En els darrers lustres del segle xx i els primers del XXI, s'ha insistit molt en la necessitat d'una literatura catalana que arribi a àmplies capes de la societat, encara que l'operació impliqui una rebaixa de nivells de qualitat artística; en la segona meitat del XIX, aquesta funció la van realitzar el teatre i els periòdics populars. S'hi referia Francesc Curet (s. d.: 189), gairebé en aquests termes, a propòsit de l'escena musical: «Estas cançiones, no

muy espirituales ciertamente, y sin la transcendental importancia de las tonadillas de Béranger, pero que cantava todo Barcelona al unísono, catalanizaban a su manera, las masas populares y completaban la obra más bella y dignificadora de las corales de Clavé.» Curet mateix confirmava que la poca elevació artística d'aquests productes respirava un aire profundament plebeu, però aprofitava la constatació per recordar que el teatre català no havia tingut la protecció de les corts, i que, a falta d'ella, «creció ufanosament, con robustez, arraigado en el espíritu inmortal del pueblo.» (Curet s. d.: 190). Sense la qualitat d'Àngel Guimerà, el teatre català hauria quedat esquitit però també és probable que sense textos d'espectacles com els que hem examinat, de l'escena que Josep Yxart considerava «antiliterària» (1879: 257), la literatura «patrícia» en català hauria tingut poc recorregut.

## BIBLIOGRAFIA

- ARÚS (2020): Rossend Arús i Arderiu, *Teatre complet II. 1874-1877*. Edició de Magí Sunyer, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Edicions de la Universitat de Barcelona i Biblioteca Pública Arús.
- BACARDIT (2018): Ramon Bacardit, «Frederic Soler (*Pitarra*) i els nous autors del teatre català», dins *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (I). El Vuit-cents*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Editorial Barcino, p. 253-285.
- BACARDIT i GIBERT (2003): Ramon Bacardit i Miquel Maria Gibert (eds.), *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques*. Segle XIX, Barcelona: Institut del Teatre.
- BACARDIT i GIBERT (2018): Ramon Bacardit i Miquel Maria Gibert, «El teatre», dins *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (I). El Vuit-cents*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Editorial Barcino, p. 215-252.
- CAMPANY i MOLAS (1879): Narcís Campmany i Joan Molas, *De la Terra al Sol. Viatge fantàstic inverossímil, bufo i de gran espectacle en 3 actes i 11 quadres, en prosa i en vers, escrit baix la idea de Julio Verne per... i amb música del mestre d. Nicolau Manent*, Barcelona: Imprenta de Jaume Jepús.
- COLL (1871): Josep Coll i Britapaja, *Robinson Petit. Tiberi d'espectacle còmic-líric-ballable, en dos actes i en vers. Lletra d'un desconegut i música*

- de v̄arios coneguts (i ben coneguts), i per conèixer, vius i morts, catòlics i jueus, forasters i del país*, Barcelona: Imprenta de Salvador Manero.
- COLL (1872): Josep Coll i Britapaja, *De Sant Pol al Polo Nord. Viatge còmic-líric-gimnàstic en tres actes i quatre quadros. Lletra d'un particular i música de v̄arios generals*, Barcelona: Imprenta de Salvador Manero.
- CORTÉS (1996-97): Francesc Cortés, «La zarzuela en Catalunya y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2 i 3, p. 289-317.
- CURET (s. d.): Francesc Curet, *El arte dramàtic en el resurgir de Catalunya*, Barcelona: Editorial Minerva.
- CURET (1967): *Història del teatre català*, Barcelona: Editorial Aedos.
- FÀBREGAS (1975): Xavier Fàbregas, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona: Curial.
- FÀBREGAS (1986): Xavier Fàbregas, «La nova literatura popular: tradició i modernitat. El teatre», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, 8, Barcelona: Editorial Ariel, p. 54-69.
- MALUQUER (1878): Joan Maluquer Viladot, *Teatre català. Estudi històric-crític*. Barcelona: Impremta de Renaixensa.
- PINYOL (2005): Ramon Pinyol Torrents, «La recepció de Verne a Catalunya», *Serra d'Or*, 543, p. 17-20.
- ROCAMORA (2005): Joan Rocamora, «El teatre de Rossend Arús fins al final de la I República», Treball de recerca dirigit pel doctor Xavier Vall Solaz. Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ROCAMORA (2007): Joan Rocamora, «Rossend Arús i Arderiu (1845-1891): una altra Renaixença. Del teatre com a tribuna política a la premsa lliurepensadora», dins *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, a cura de Ramon Panyella, Lleida: Punctum, p. 187-198.
- ROSSICH I CORNELLÀ (2013): Albert Rossich i Jordi Cornellà, *El plurilingüisme en la literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitefla.
- UBACH (1876): Francesc Ubach i Vinyeta, «Teatro català», dins *Jochs Florals de Barcelona*, Barcelona: Estampa de la Renaixensa, p. 197-223.
- YXART (1896): Josep Yxart, *Obres catalanes*. Barcelona: Tip. de L'Avenç.