

HAIDÉ

Estudis maragallians



Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall

Direcció

Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona
Esther Vilar Roca, Biblioteca de Catalunya

Consell de redacció

Joana Escobedo, Biblioteca de Catalunya
Marta Font, Centre Dona i Literatura
Francesc Fontbona, Institut d'Estudis Catalans
Lluís Quintana, Universitat Autònoma de Barcelona
Eugènia Serra, Biblioteca de Catalunya
Dolça Tormo i Ballester, Biblioteca de Catalunya

Secretaria

Maria Planellas, Universitat de Barcelona

Comitè científic

Cèsar Calmell, Universitat Autònoma de Barcelona
Glòria Casals, Universitat de Barcelona
Carme Gregori, Universitat de València
Giuseppe Grilli, Università degli Studi Roma Tre
Maria Llombart, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Jordi Malé, Universitat de Lleida
Joan-Lluís Marfany, University of Liverpool
Ignasi Moreta, Universitat Pompeu Fabra
Josep-Maria Terricabras, Universitat de Girona
Eliseu Trenc, Université de Reims Champagne-Ardenne

Fotografies: Biblioteca de Catalunya. Unitat de Digitalització, excepte quan s'indica l'autor

Amb la col·laboració de la Universitat de Barcelona

Periodicitat anual



A la portada: reproducció de la matriu del segell de lacre de Joan Maragall

© dels textos: els autors sota llicència Creative Commons de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 2.5 Espanya

© de l'edició: Biblioteca de Catalunya
Hospital, 56 08001 Barcelona

Edita:

Biblioteca de Catalunya
DL B. 31540-2011



SUMARI

«Jo no l'he vist mai, el Parlament, però sé que no és el meu lloc». Francesco Ardolino, p. 5

DOSSIER

MARAGALL I EL PODER (I)

Presentació. Lluís Quintana Trias, p. 11

«Vaig renegar de la mare, del canonge i de la noia». Maragall i el poder eclesiàstic. Ignasi Moreta, p. 13

Maragall i la construcció literària del mite de l'Empordà. Margarida Casacuberta, p. 23

Apunts sobre la influència de Joan Mañé y Flaquer en l'obra de Joan Maragall. Lluís Quintana Trias, p. 43

TESTIMONIS

L'«Excèlsior» i l'ESO a València. Direcció del CSE, p. 71

La meva Haidé. Jaume Coll Mariné p. 77

Joan Maragall i l'aula de la Facultat de Filologia. Adolfo Sotelo Vázquez, p. 81

VÀRIA

Joan Maragall, garant des aspiracions modernisatrices de *Pèl & Ploma* (1899-1903). Sarah Jammes, p. 87

Tractament i evolució del comte Arnau a la poesia de Joan Brossa. Héctor Mellinas, p. 113

CASA MUSEU

El record de Frederic Mistral viu a Maillane. Dolça Tormo i Ballester, p. 131

3R PREMI HAIDÉ

El Gran Teatre del Liceu en la ficció literària del vuit-cents. Gemma Bartolí Masons, p. 139

Normes de presentació d'originals, p. 169

«JO NO L'HE VIST MAI, EL PARLAMENT, PERÒ SÉ QUE NO ÉS EL MEU LLOC»

La carta a Pijoan del 27 de novembre de 1907, de la qual procedeix el fragment anterior, sembla resumir la dialèctica maragalliana entre dos activismes, el poètic i el polític. I tanmateix, descontextualitzar-la i banalitzar-la ens portaria cap a una incomprensió generalitzada de l'autor i les seves circumstàncies. Si mirem les argumentacions de Lluny, amb l'enfocament d'un telescopi, ens convencerem de trobar-nos davant d'una nota de descàrrega de responsabilitats; si hi posem la mirada de l'entomòleg, engrandirem amb el microscopi un pòsit de ressentiment que llegim, entre línies, en les paraules del poeta. Ara bé, tot i que no podem descartar la hipòtesi d'una volguda ambigüitat del missatge, caldrà convenir que es tracta d'una desviació mínima: quan Maragall enuncia les seves al·lèrgies respecte a l'àgora política és, sense dubte, sincer.

Una cosa diferent és el to sorneguer que impregna l'incipit de l'article «Preparad los caminos», del 13 de juliol de 1911: «Dicen que predico un individualismo anárquico y la disolución social y la positiva vuelta al caos». El text és una obra mestra de la literatura irònica d'un Maragall polemicista que juga amb foc insistint en les tesis que havia exposat una setmana abans sota el títol «La vuelta al caos». I que d'alguna manera referma un mes i mig després, amb «El rapto de la Gioconda», tot generant el que ens agradaria anomenar –si acceptem que el verí de la ironia només es pot descodificar amb un antídoto homeopàtic– com a «tríptic de la revolta».

Aquestes notes i moltes altres escampades en versos i proses poden formar el mosaic d'un *gran rifiuto* envers certes institucions –aquest cop, etimològicament, hauríem de parlar d'un Maragall extraparlamentari–, però encara caldria organitzar-les segons les coordenades d'espai (el lloc on es publiquen) i de temps (sense confondre Història i biografia). A més a més, els posicionaments de l'escriptor no impliquen necessàriament un rebuig a la participació a la vida pública, i es fa complicat separar, etiquetar i catalogar les afirmacions que marquen el seu pensament i que s'expressen amb les formes més diverses davant la fenomenologia del poder. Així, doncs, la complexitat de les reflexions sobre aquests aspectes ens ha portat a dividir el tema del dossier en dues fases: la primera veu ara la llum, la segona ocuparà les pàgines centrals del proper número. En aquesta part s'analitzen les relacions amb l'Església; les tensions amb les quals Maragall es mou dins l'àmbit del quart poder; i les confrontacions internes al catalanisme de començament de segle. Al número 6 d'*Haidé* apareixerà la segona part del dossier, que s'obrirà també a la recepció –i distorsió *ad usum Delphini*– de l'obra maragalliana.

La «Vària» s'obre amb una contribució sobre la presència a la premsa de Joan Maragall, si bé amb una perspectiva del tot diferent: es ressegueixen les petjades de l'escriptor a les planes de *Pèl & Ploma*. L'altre article de la secció, en canvi, se centra en la influència que el poeta (i, en particular, el seu Comte Arnau) adquireix en l'obra de Joan Brossa.

Els tres «testimonis» ofereixen un ventall ampli de lectures i van des del text d'inauguració de l'Aula Maragall a la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona fins a la descripció-narració d'una iniciativa musical ben singular: l'òpera *M1S1M* duta a terme pels alumnes de l'ESO del País Valencià, que es conclou amb una versió cantada de l'«Excelsior». A aquests dos *envois* que ens han fet arribar els seus autors, se n'afegeix un tercer: una creació poètica escrita a partir de la figura d'Haidé i del seu cicle. Hem decidit acompanyar el poema amb la reproducció d'un quadre de Vittorio Matteo Corcos que podria ser una font iconogràfica nova –o, com a mínim, no considerada fins ara– per a la construcció del mite femení maragallià amb el qual ens hem batejats.

La casa-museu de Frederic Mistral ens porta, aquesta vegada, a terres provençals i ens fa reflexionar sobre una línia de recerca que a la nostra revista encara no s'ha explorat a fons, això és, el moviment del Felibritge i les seves connexions catalanes.

Finalment, és per a nosaltres motiu de felicitat i satisfacció poder publicar l'obra guanyadora del tercer «Premi Haidé». Gemma Bartolí ens presenta un estudi sobre les rivalitats entre teatres a la segona meitat del segle XIX, i llegeix amb aquesta clau els textos d'alguns autors fins a arribar a la «Paternal», un poema que continua donant peu a noves interpretacions i que esdevé de citació obligatòria cada cop que s'aborda, dins les anàlisis del període, la relació entre literatura i societat.

Francesco Ardolino

DOSSIER

Maragall i el poder (I)



Mànec de bastó, propietat
de Joan Maragall



Placa en homenatge a Francesc Ferrer i Guàrdia a via Cesare Battisti, Perugia



PRESENTACIÓ

Aquest número recull tres estudis sobre les relacions de Joan Maragall amb la política del seu temps, i més concretament, amb tres protagonistes d'aquesta activitat, representants d'uns poders, certament no els únics que decidien en el joc de forces de l'època, però fonamentals: l'Església, el catalanisme i el periodisme. L'Església, en l'article d'Ignasi Moreta, apareix, d'una banda, a través de la figura dels capellans que es movien en l'entorn –especialment el femení– de les famílies burgeses de l'època, i que veiem intervenir en dos moments de la vida del poeta; però Maragall també va tenir tractes amb la jerarquia, i va establir alguna relació personal, com és el cas del bisbe Torras i Bages. Moreta estudia els comentaris de Maragall a les intervencions públiques, en forma de sermons o pastorals, de Torras i també dels bisbes Morgades i Casañas.

Per a aquests comentaris, Maragall usava sobretot la plataforma del *Diario de Barcelona* i, com apunta Moreta, caldria veure fins a quin punt responien a compromisos del seu director, Mañé y Flaquer. A analitzar aquesta figura i la seva influència en l'obra del poeta està dedicat l'article de Lluís Quintana: la seva hipòtesi és que, malgrat la diferència de caràcter i d'opinions, aquesta influència és fonamental, com a mínim en els seus primers anys al *Diario*, per entendre l'evolució de Maragall en la concepció de la feina periodística i l'origen d'algunes de les opinions sobre el teatre, sorprenentment distanciades –probablement pel pes de Mañé– de la seva poètica. En canvi, Mañé, que discrepava radicalment de l'operació catalanista de Prat de la Riba, no va poder evitar que Maragall hi col·laborés.

Una col·laboració no sempre plàcida, com s'encarrega de recordar, en el tercer article, Margarida Casacuberta, que ja havia avançat la importància de Mañé en la formació del jove periodista. Casacuberta estudia aquí la participació de Maragall, a través de poemes, articles i discursos, en la creació del mite de l'Empordà, dins de la campanya «Catalunya endins», una de les propostes de Prat de la Riba per a l'extensió del catalanisme fora de l'àmbit urbà. Un mite que representa els diversos aspectes de la personalitat del poeta, però que va anar prenent una volada que va acabar escapant a les intencions inicials de Maragall mateix.

Lluís Quintana Trias



IGNASI MORETA

Universitat Pompeu Fabra
ignasi.moreta@upf.edu

«VAIG RENEGAR DE LA MARE, DEL CANONGE I DE LA NOIA». MARAGALL I EL PODER ECLESIASTIC¹

Resum:

Malgrat les expressions de pietat que sovintegen en els seus escrits i els contactes amb eclesiàstics documentats a la seva biografia, Joan Maragall es va mantenir tota la vida allunyat del poder eclesiàstic. L'article estudia aquests contactes i la seva ambigüitat, cosa que permet concloure que cal anar amb la màxima cura a l'hora d'inferir-ne un determinat posicionament ideologicoreligiós: els contactes de Maragall amb el poder eclesiàstic són més aviat ocasionals i epidèrmics.

Paraules clau: Joan Maragall — religió — Església catòlica — Josep Torras i Bages — poder eclesiàstic

Abstract:

Despite the numerous expressions of piety present in his writings and the contact with clergymen reported in his biography, Joan Maragall remained away from the ecclesiastical power throughout all his life. This article studies these contacts and their ambiguity, and we come to the conclusion that extreme caution must be taken when inferring certain ideological-religious stances: Maragall's contacts with the ecclesiastical power are rather occasional and superficial.

Key words: Joan Maragall — religion — Catholic church — Josep Torras i Bages — ecclesiastical power

0. Per començar

«Tota la vida va defensar la seva casa de les intromissions dels levites que volien manegar la seva família».² Ho escriu Josep Pijoan en referència a Joan Maragall. Pot semblar un comentari lleuger com tants n'hi ha en el llibre de Pijoan sobre Maragall, un llibre que, segons algunes veus malèvoles, més que escrit per l'amic íntim semblava escrit pel seu cambrer.³ I és evident que el to de la frase és d'un anticlericalisme d'estar per casa. Però no ens podem deixar enganyar pel caràcter col·loquial de l'expressió de Pijoan: l'afirmació és fonamentalment exacta. I caldrà explicar el «fonamentalment». Perquè si bé podem observar en la biografia de Maragall una defensa contra les «intromissions» del clergat en la seva esfera, cal dir, en honor a la veritat, que aquesta defensa no és clara i inequívoca, sinó més

1 Aquest treball s'emmarca dins la producció del Grup de Recerca *Ne varietur* (2014 SGR 1019).

2 Josep PIJOAN, *El meu don Joan Maragall*, Barcelona, Catalunya, [1927], p. 113.

3 Josep Maria CAPDEVILA, «Josep Pijoan: *El meu don Joan Maragall*» [ressenya], *La Nova Revista*, núm. 11, novembre 1927, p. 273.

aviat al contrari: és una defensa subtil, canviant i camuflada sota expressions de pietat clerical, de tal manera que sovint s'ha vist en Maragall un amic de sotanes. Cal resseguir amb cert detall les relacions del poeta amb les esferes eclesiàstiques per veure fins a quin punt són contactes epidèrmics o si indiquen, com s'ha pretès, un determinat posicionament ideologicoreligiós.

1. L'amor de joventut frustrat per un canonge

És ben sabut que, als cinquanta anys, Joan Maragall va recordar en un escrit privat un breu festeig burgès, anterior al seu matrimoni, amb una jove anomenada Teresa Ferran. Es tracta d'un text molt divertit i, al mateix temps, molt revelador. El Maragall madur recorda amb certa ironia una relació amorosa que fou avortada per la mare de la noia, esglaiada per la frivolitat i falta d'ocupació fixa (un poeta!) del jove pretendent de la seva filla. «Hay que pensar en la solidez del porvenir», deia la mare, amb evident sentit comú.⁴ Maragall se sent qüestionat per «una miserable qüestió d'interessos», i resol escriure a la noia:

[...] etjego a la noya una carta de vuyt o deu planes, dientli en sustància que tot allò estava molt per sota del nivell del nostre amor; que jo no havia de prostituhir la meva intel·ligència posantme a fer de relator o de notari: que si ella m'estimava s'havia d'abandonar absolutament a una plena confiança en mi, pensés lo que volgués la seva mare; y que calia que m'ho digués desseguida per saber jo a què atènimme. Resposta... de la mare: que la seva filla era massa bona minyona per pendre de si semblants resolucions y contestar cartes com aquella meva: que per axò la contestava ella, la mare (jo vaig suposar que la carta era dictada d'un canonge director espiritual de la família) per dirme qu'en els termes en què jo posava la cosa, més valia que no'm recordés més de la seva filla. Vaig renegar de la mare, del canonge, y de la noya, que demostrava no tenir cor, ni voluntat, ni amor, ni res de sustància, y vaig donarme per lliberat d'aquella aventura... ab un gran respir de llibertat, m'en recordo-: me vaig arreglar de bell nou la meva cambreta de solter y de moment vaig sentir un pregon delit d'independència.⁵

El que fa que aquest text sigui divertit és la irrupció del canonge imaginari. Que la mare de la noia s'escandalitzés davant les impertinències del jove Maragall entra dins l'esfera del que és previsible. Però que el text hi afegixi que la carta de la mare semblava «dictada d'un canonge director espiritual de la família» mostra la malícia de Maragall, que no s'està de denunciar la funesta influència del clergat sobre les famílies a través de les dones. Una denúncia clara, expressada amb un verb tan taxatiu com *renegar*. El canonge ara ja no és una hipòtesi sorneguera, sinó que ha pres cos en el text de Maragall: és una realitat imaginada de la qual renega, com renega de mare i filla, elles sí reals en el món textual i en el món empíric.

4 Ho explica Maragall a la carta a Josep M. Lloret del 30 de desembre de 1887; vg. J. MARAGALL, *Com si entrés en una pàtria. Cartes a Josep M. Lloret (1882-1895) i Notes autobiogràfiques (1885/1910)*, edició i pròleg de Glòria Casals, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, p. 118.

5 *Ibid.*, p. 197 («Notes autobiogràfiques» dels cinquanta anys). Tanmateix, per la carta a Josep M. Lloret del 30 de desembre sabem que Maragall no va viure aquesta ruptura d'una manera tan alliberadora com la reconstruïa als cinquanta anys.



Un canonge no és un simple capellà. En l'imaginari col·lectiu, el canonge s'associa a la figura del sacerdot que té voluntat de fer carrera. Som, doncs, en l'àmbit del poder. El canonge té voluntat de poder. I Maragall denuncia aquesta voluntat de poder, aquest clergat que s'aprofita del seu estatus per immiscir-se en la vida de les famílies a través de les dones. Es pot al·legar que faig referència a un episodi de joventut, a un Maragall de vint i pocs anys, i que no és lícit elevar l'anècdota a categoria. Però a mi no m'interessa l'anècdota (recordem que en l'anècdota real el canonge no existeix), sinó el text. És en el text, només en el text, on apareix el canonge. I el text no fou escrit als vint i tants anys: fou escrit per un reconegudíssim escriptor de cinquanta anys afincat a Sant Gervasi, casat i pare de família, anomenat Joan Maragall.

El Maragall que deixa constància que va renegar del canonge és, doncs, el Maragall que es troba al cim de la seva carrera literària i de la seva projecció cívica. Diguem-ho clarament: el Maragall que denuncia l'exercici del poder dels capellans sobre les famílies (parlar d'anticlericalisme és un abús de llenguatge?) és el Maragall dels cinquanta anys, un any abans de la seva mort, quan més clerical i burgès semblava. Ens pot continuar enganyant aquesta pàtina clerical i burgesa del Maragall de Sant Gervasi?

2. Els bisbes (Morgades, Casañas i Torras i Bages) i l'articulista

Teresa Ferran no va fer del desvagat poeta modernista Joan Maragall un responsable pare de família. Aquesta tasca li estava reservada a Clara Noble Malvido (1872-1944), amb qui l'escriptor va viure als trenta anys un festeig no pas menys burgès que el viscut amb Teresa Ferran. Però perquè aquest segon festeig derivés en matrimoni calia resoldre la «qüestió d'interessos» que als vint-i-set anys s'havia negat a afrontar. I la resolució de la qüestió va consistir en l'ingrés de Maragall a la plantilla del *Diario de Barcelona*. S'ha escrit ja molt sobre el que aquest ingrés representava en termes ideològics i crematístics. Apunto només que entra al Brusi l'any 1890 i que el 1892 comença a publicar-hi articles signats, uns articles que, els primers anys, seran escrits en un to irritantment «de dretes», per dir-ho fent via i sense matisos. En aquest context, Maragall farà referència a alguns eclesiàstics. No gaires: Josep Morgades, Salvador Casañas i, sobretot, Josep Torras i Bages, l'únic amb qui tindrà una certa relació personal.

El primer article signat que fa referència àmplia a una qüestió religiosa és «Un sermón del obispo de Vich».⁶ El bisbe de Vic és aleshores Josep Morgades (per cert, en un moment clau del drama de Verdguer, a pocs mesos de suspendre'l a *divinis*). I el sermó al qual fa referència és l'al·locució feta pel bisbe en un congrés catòlic celebrat a Tarragona. L'articulista Joan Maragall veu dues parts en aquest sermó: la primera és una exhortació a la pregària, «sublime compenetración de lo sensible con lo suprasensible, último lejanísimo horizonte de la inteligencia humana»; la segona és una crida a la unió dels catòlics per tal d'influir en les malaltes societats deschristianitzades. Ens trobem, doncs, amb dos

⁶ J. MARAGALL, «Un sermón del obispo de Vich», *Diario de Barcelona*, 11 de gener de 1895, dins ÍD., *Obres completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1961, p. 454-456. D'ara endavant citaré aquesta edició només amb l'acrònim OC seguit pel número del volum i la indicació de les pàgines (el vol. I és de 1960).

temes: el primer, de naturalesa espiritual; el segon, de naturalesa política. Maragall s'adona de seguida de la diferència entre les dues parts: són «dos almas» amb «dualidad de estilos». I no s'està d'optar clarament per una de les dues ànimes: «a nosotros [...] lo que nos ha penetrado más hondo ha sido la primera parte, la unidad, ahora como perturbada y buscando nuevo centro, del hombre con Dios». I és que «lo que no fuese obra de dentro afuera, obra de gracia, había de quedar en exterioridades y mecanismos y resultados superficiales». Per això, i ja en oberta polèmica amb el prelat, diu l'articulista del *Diario de Barcelona*: «Cada vez que en esta segunda parte hemos encontrado de relieve este pensamiento que corre por toda ella: “¡A la unidad por la unión!”», háse levantado en nosotros la impresión de la primera, como voz que imperiosa y exclusiva reclamaba: “¡A la unión, por la unidad!”». Aparentant submissió al prelat, doncs, el que fa Maragall és apel·lar sobretot a l'espiritualitat dels cristians i rebutjar la idea d'una Església que ha de reconquerir llocs de poder i d'influència en la societat del seu temps.

Quatre anys més tard, però, Maragall sorprèn amb «La pastoral del obispo de Urgel».⁷ És un article estrany. El bisbe d'Urgell era aleshores el cardenal Casañas, un eclesiàstic integrista amb qui Joan Mañé y Flaquer, director del *Diario de Barcelona*, havia sostingut agres polèmiques.⁸ A la pastoral glossada per Maragall, Casañas es manifestava absolutament contrari a la llibertat de cultes i a la tolerància religiosa en un país catòlic com Espanya. Maragall resumeix i extracta, sense la menor crítica, la pastoral de Casañas que defensa aquests postulats, uns postulats, hi insisteixo, que eren combatuts pel director del *Diario de Barcelona*. Maragall no podia sintonitzar gens amb el que defensava Casañas, però en l'article no deixa entreveure cap mena de discrepància. La manca d'estudis sobre la qüestió només ens permet formular hipòtesis: és possible que el text obeeixi a algun estrany joc d'equilibris que li interessés fer a Mañé y Flaquer?

Sobre l'amistat entre Maragall i Torras i Bages s'ha escrit molt, sovint de manera acrítica. Josep Dachs, que en fou el testimoni més directe per la seva condició de secretari del bisbe i d'enllaç amb Maragall, l'any 1923 va publicar sobre el tema un article revelador. L'amistat entre tots dos, diu Dachs, «fou sols una amistat platònica, puix arribà a ésser molt forta quan encara ells dos no es coneixien personalment; i àdhuc després d'haver-se vist i tractat, les ocasions de trobar-se plegats foren rares i sempre de molt poca durada». Dachs fins i tot s'aventura en la hipòtesi: «Jo crec que si haguessin viscut plegats no s'haurien amat tant: eren dos esperits massa diferents».⁹

7 ID., «La pastoral del obispo de Urgel», *Diario de Barcelona*, 29 de desembre de 1898 i 5 de gener de 1899, dins OC II, p. 571-575.

8 Joan BONET I BALTÀ i Casimir MARTÍ I MARTÍ, *L'integrisme a Catalunya. Les grans polèmiques: 1881-1888*, Barcelona, Vicens-Vives i Fundació Caixa de Barcelona, 1990, p. 13-14.

9 Josep DACHS, «L'esperit del poeta», *La Veu de Catalunya*, 21 de desembre de 1923; cito per *Torras i Bages - Joan Maragall. Un diàleg començat abans de conèixer-se i que transcendí a la mort* [recull de textos, comentaris i referències en nota a peu de pàgina per J. A. Maragall], Ariel, Barcelona, 1961, p. 14. Aquest volum, de prop de cinc-centes pàgines, és una obra molt útil pels textos que aplega, però no pels comentaris que inclou, atès l'enfocament acrític i, fins i tot, «pietós» adoptat pel curador. Han explicat de forma més atenta –i crec que molt més encertada– la relació entre les dues personalitats: Eduard VALENTÍ I FIOL, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 185-187; ID., *El primer modernisme literari catalán y sus fundamentos ideológicos*, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1983, p. 340; Josep BENET, *Maragall i la Setmana Tràgica*, Barcelona, Eds. 62, 1992 [1963], p. 210-213; Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Curial, Barcelona, 1975, p. 167-168; i Lluís QUINTANA TRIAS, «La definitiva bondad de la vida. El pensamiento religioso en la obra de Joan Maragall», *Bulletin Hispanique*, núm. 1, juny 2003, p. 136-137. Vegeu també alguns apunts sobre la possible influència de Torras i Bages en el dantisme de Maragall a Francesco ARDOLINO, *Una literatura entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*, pròleg de Glòria Casals, Barcelona, Cruïlla, 2006, p. 29-36.



La primera carta de Torras i Bages a Maragall és del 19 de maig de l'any 1900 i fou escrita per donar-li el condol per la mort del seu pare. Torras alligona el seu interlocutor amb unes línies on ve a dir que la dedicació d'aquest a la poesia no deixa de ser un passatemps al costat de la religió i de les grans realitats de la vida: «ara que vostè ja ha entrat en l'època de les grans realitats que vencen als idealismes literaris i artístics, que ja és espòs i pare de família i ha començat a viure vida d'home, deixant enrere la de jove, sentirà més la pràctica poesia de la Fe que mai acaba».¹⁰

El primer escrit de Torras i Bages glossat per Maragall és la pastoral «L'eterna afirmació», del 13 de desembre de 1900.¹¹ És una pastoral d'una certa duresa. Torras denuncia «una enorme conspiració contra el Senyor» esdevinguda al final del segle XVIII (la Revolució Francesa) i parla de «la perversa influència d'una propaganda impia i immoral» feta durant tot el segle XIX. Arremet també contra l'«apologia del dubte», una «debilitat de l'esperit» que contraposa a l'afirmació catòlica de la fe. Torras i Bages no s'està de fer una defensa vehement de l'autoritat, la propietat i el matrimoni, tres institucions que considera sagrades, i polemilitza amb el marxisme quan diu que no s'ha de voler «fabricar la societat humana» a base de reglamentacions, perquè hi ha ja una llei inscrita en l'ésser humà, «una cosa que no va de fora a dins, sinó que de dins va a fora». Maragall es fa ressò, en el seu article «La eterna afirmación», d'aquestes idees de Torras i Bages. N'ofereix àmplies citacions i les presenta al lector com un bàlsam esperançador de cara al nou segle que comença.¹²

Citar i lloar els escrits de Torras i Bages és una pràctica freqüent de Maragall en el tombant de segle. Si «L'eterna afirmació» torrasbagiana genera «La eterna afirmación» maragalliana, «La música, educadora del sentiment» (pastoral del 25 d'agost de 1901) generarà l'article «La música i el alma»; «La sabiduria dels humils» (pastoral del 30 de gener de 1902) generarà «De la humildad»; la «Carta al ministro de Gracia y Justicia sobre reformas eclesiásticas», del 15 de febrer de 1902, té la seva glossa maragalliana en l'article «Una carta solemne»; «L'equilibri en la jerarquia industrial» (21 de març del 1902) dóna lloc a «Para los amos y los trabajadoras». Amb aquest article es tanca un cicle. L'abril de 1903 Maragall abandona el *Diario de Barcelona*. Quan hi tornarà, l'any 1905, glossarà amb «Dulce ley» la conferència de Torras i Bages «Llei de l'art» (novembre de 1905). Però no serà una glossa acrítica, sinó plena de prevencions, com va explicar fa anys Marfany.¹³ Hi ha una distància entre Torras i Maragall, malgrat que aquest la camufli amb paraules ambigües. I la distància es torna abisme l'any 1909 amb la reacció maniquea de Torras i Bages a la Setmana Tràgica, que provoca els coneguts articles de Maragall, els quals, tal com va subratllar Josep Benet, poden ser llegits com una rèplica als plantejaments reduccionistes del prelat.¹⁴

10 Carta de Josep Torras i Bages a Joan Maragall del 19 de maig de 1900, dins *Torras i Bages - Joan Maragall, op. cit.*, p. 17.

11 *Ibid.*, p. 18-34. A la p. 34 es data erròniament aquest text: on diu 1909 cal esmenar-ho per 1900.

12 J. MARAGALL, «La eterna afirmación», *Diario de Barcelona*, 16 de gener 1901, dins OC II, p. 617-619.

13 J. L. MARFANY, *Aspectes del Modernisme, op. cit.*, p. 167-170.

14 J. BENET, *Maragall i la Setmana Tràgica, op. cit., passim.*

3. Els capellans al voltant del lilit de mort

I el 1911 va arribar la malaltia i la mort. Com passa en aquestes situacions, compareixen els sacerdots: els caputxins Miquel d'Esplugues, Rupert M. de Manresa i Evangelista de Montagut, el canonge Josep Dachs –l'esmentat secretari de Torras i Bages– i el bisbe de Barcelona, Joan Josep Laguarda.¹⁵ D'aquests sacerdots, destaca especialment Miquel d'Esplugues, nom de religió de Pere Campreciós i Bosch. Miquel d'Esplugues fou qui assistí espiritualment Maragall durant les tres setmanes que durà la malaltia en la seva fase final, i qui publicà immediatament després de la seva mort un llibre on oferia una sèrie de «notes psicològiques» sobre el difunt, una narració de la seva malaltia i mort i una interpretació del «Cant espiritual», tot plegat precedit per l'edició extractada i tergiversada de les «Notes autobiogràfiques» de Maragall.¹⁶

Maurici Serrahima, autor de dues biografies de Maragall, diu a la segona (la de 1966) que Maragall fou assistit per Miquel d'Esplugues, «molt amic d'ell».¹⁷ A la primera (la de 1938) havia estat més caute: «bon amic seu».¹⁸ La realitat, però, és que abans de la seva malaltia Miquel d'Esplugues només havia parlat dues vegades amb Maragall. Ho explica ell mateix l'any 1912: «descomptant les tres setmanes de la darrera malaltia, no més ens havíem parlat dues vegades».¹⁹ D'aquestes dues vegades, una fou en grup a casa del poeta: «uns bons amichs d'ell y nostres ens hi presentaren a câ seva, ahont volgueren anar pera remerciarli l'inspirat article ab que's dignà col·laborar al nostre extraordinari de la *Revista de Estudios Franciscanos*, publicat pera commemorar el setè centenari de la fundació de la nostra Ordre».²⁰ La segona trobada fou al convent de Sarrí, al qual va acudir en una ocasió Maragall per visitar Miquel d'Esplugues. Aquesta visita de Maragall a Esplugues és, doncs, l'única conversa a soles que havien tingut abans del 5 de desembre de 1911. Quan l'any 1916 Esplugues va publicar de nou les seves «no-

15 Sobre la malaltia i la mort de Maragall, les fonts bibliogràfiques més rellevants són: Eugeni d'ORS, «Aquesta noble agonia», *La Veu de Catalunya*, 19 de desembre de 1911, dins ID., *Glosari 1910-1911*, edició i presentació de Xavier Pla, anotació de Jordi Albertí, Barcelona, Quaderns Crema, 2003, p. 822-823; Miquel d'ESPLUGAS, *Maragall. Notes íntimes. Autobiogràfiques, psicològiques, trànsit final*, Barcelona, Lluís Gili, 1912, p. 65-81; Maurici SERRAHIMA, *Joan Maragall*, s. l., Biblioteca Política de Catalunya, 1938, p. 86-91; Joan B. SOLERVICENS, «Dades biogràfiques de Joan Maragall», dins *Obres completes de Joan Maragall*, vol. XXV. *Apèndix*, Edició definitiva, direcció Joan Estelrich, Edició dels Fills, Barcelona, Edimar, 1955, p. 126-129 (reproduït dins OC I, p. 27-28); Josep Maria CORREDOR, *Joan Maragall*, pròleg de Gaziel, Barcelona, Aedos, 1960, p. 88-89; M. SERRAHIMA, *Vida i obra de Joan Maragall*, pròleg de Jaume Lorés, Barcelona, Laia, 1981 [1966], p. 129-136; Gabriel MARAGALL I NOBLE, *Joan Maragall: esbós biogràfic*, Barcelona, Eds. 62, 1988, p. 185-189. A l'Arxiu Joan Maragall es conserven en dos arxivadors els papers deixats per la viuda, Clara Noble (mrgll-Arx I/3/6), i per la filla gran, Helena Maragall Noble (mrgll-Arx I/2/8). Entre els papers de la viuda hi ha unes «Memorias dedicadas a todos mis hijos». És un document d'un enorme interès. Té tres parts: la primera està datada el 13 de novembre de 1936, i recull la vida de Clara Noble des del naixement fins aleshores; la segona, datada el 21 de novembre de 1937, és el relat de com va viure la família el primer any de Guerra Civil; la tercera és un dietari iniciat el 22 de novembre de 1937 i acabat el 14 d'octubre de 1939.

16 M. d'ESPLUGAS, *Maragall. Notes íntimes*, op. cit. Fou incorporat, amb poques modificacions, a ID., *Semblances. En Maragall. El Cardenal Vives. El Bisbe Torres*, Barcelona, Ibérica, 1916, p. 11-83. D'altra banda, el 1933 l'autor mateix reconegué que l'obra de 1912 havia estat redactada de forma apressada, sense el suficient coneixement de la vida i obra de Maragall; vg. M. d'ESPLUGAS, «Prefaci» a J. MARAGALL, *Obres completes*, vol. XV. *Esta es mi fe. Articles*, ed. citada, 1933, p. 2-3, i reproduït dins OC I, p. 1180. Per la seva banda, a la carta a Clara Noble del 6 de juliol de 1912 (AJM, mrgll-Arx IV/6/4), Josep Pijoan va qualificar el llibre de Miquel d'Esplugues de «desatino». Les manipulacions de Miquel d'Esplugues han estat estudiades per G. CASALS, «Les Notes autobiogràfiques de Joan Maragall: "com un esbós del seu propi mite"», dins *Actes del XII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 105-118.

17 M. SERRAHIMA, *Vida i obra de Joan Maragall*, op. cit., p. 135.

18 ID., *Joan Maragall*, op. cit., p. 90.

19 M. d'ESPLUGAS, *Maragall. Notes íntimes*, op. cit., p. 30.

20 *Ibid.* A l'Arxiu Joan Maragall es conserva una carta de Miquel d'Esplugues a Joan Maragall del 7 d'abril de 1910 referent a la col·laboració d'aquest últim a la *Revista de Estudios Franciscanos*, on l'abril de 1910 hi va publicar l'article «Tributo» (reproduït dins OC II, p. 751-752).



tes» sobre Maragall, va eliminar el paràgraf on donava aquestes informacions. Volia ocultar que la seva coneixença de Maragall era tan tardana?

El cas és que, en el moment de la malaltia mortal, compareix el sacerdot. Cridat per Maragall? Això és el que dóna a entendre clarament Miquel d'Esplugues:

No més havien passat cinch dies desde que feya llit, ab una temperatura relativament escassa –de trenta set y mitj a trenta vuit y mitj graus–, quan resoltament demanà pera confessarse, ben persuadit de qu'era arribada la seva fi, pera la qual volia preparar-se tan cristianament com cristianament havia viscut. L'home de sempre, serè, reflexiu, plenament conscient de sí meteix, se revelava esplendorosament en aquell instant de suprema angunia, ab aquestes textuals paraules, varies voltes repetides ab dolça frisança: «Que vagin a cercar al P. M., donchs tant pera viure com pera morir vull estar ben preparat».²¹

I, tanmateix, qui va proposar cridar un sacerdot no fou Maragall, sinó la seva esposa, tal com va establir Joan B. Solervicens a la biografia autoritzada de 1955: «El 5 [de desembre], veient-lo més greu, la muller li proposa de cridar un sacerdot. Maragall li respon que també ell ho havia pensat. Hi va el P. Miquel d'Esplugues, que continuà visitant-lo gairebé tots els dies».²² Josep Maria Corredor també confirma que fou l'esposa qui ho suggerí.²³

A les «Memorias dedicadas a todos mis hijos» de Clara Noble, la viuda de Maragall ho explica clarament:

El día primero de diciembre se quedó en cama con muy pocos deseos de tomar ningún alimento. El día tres y cuatro continuó lo mismo. Tomaba kefir sin gustarle. El día 5 se encontró muy mal y llorando me dijo que no sabía lo que tenía pero que se sentía muy mal. Quería incorporarse y le faltaban las fuerzas. Entonces le propuse si quería ver a un padre espiritual y me contestó que sí deseguida, que precisamente me lo quería pedir, indicándome el padre Miguel de Esplugas. Desde aquel día vino cada día a verlo, no recibía otras visitas que las de la familia, cada día iba perdiendo fuerzas.²⁴

21 *Ibid.*, p. 72.

22 J. B. SOLERVICENS, «Dades biogràfiques de Joan Maragall», *op. cit.*, p. 127. La «Nota editorial» de la p. 90, del mateix volum XXV, diu que les dades relatives a la mort ofertes a les «Dades biogràfiques de Joan Maragall» procedeixen del diari íntim de l'esposa. Aquest text de Solervicens va ser redactat per encàrrec de la família amb la voluntat, declarada explícitament a l'esmentada «Nota editorial», que tingués «una eficiència normativa».

23 J. M. CORREDOR, *Joan Maragall, op. cit.*, p. 88-89, diu també: «El dia 1.º de desembre ja no es llevà. El dia 5 la seva muller, veient-lo més greu, li proposà de cridar un sacerdot». En el paràgraf anterior, diu Corredor: «No sabem per quin motiu en cap dels documents i dels treballs que hem consultat no s'especifica quina va ésser la malaltia mortal de Maragall. La seva filla Helena ens ha dit que es tractava de les febres de Malta». Això prova que va parlar amb Helena Maragall sobre la mort de Maragall, cosa que dóna encara més credibilitat al seu relat.

24 Clara NOBLE, «Memorias dedicadas a todos mis hijos» (AJM, mrgll-Arx I/3/6).

És, doncs, la dona (Clara Noble) la que proposa a Maragall cridar un sacerdot. Com havia estat la dona (Teresa Ferran) qui s'escandalitzava de les «relliscades» irreligioses del jove Maragall.²⁵ La realitat biogràfica es correspon amb la realitat literària fent bo el *dictum* d'Oscar Wilde segons el qual la naturalesa imita l'art. Perquè en un text molt estimat per Maragall, el passatge de la *Gretchenfrage* del *Faust* de Goethe, és també la dona (Margarida) la que vol conduir el Faust a la creença religiosa. I al final de la mateixa obra, quan el Faust ha experimentat l'instant bell i, en conseqüència, s'ha desplomtat, Mefistòfil intenta apoderar-se de la seva ànima, però els àngels guanyen la batalla gràcies a l'acció de les dones penitents, entre les quals es troba Margarida. És, doncs, la dona, sempre la dona, la que condueix l'home a l'esfera del sagrat. En el *Faust*, és a dir, en la literatura, però també, en el cas de Maragall, en la vida.

I encara una última consideració sobre el possible clericalisme del darrer moment. Del relat de les tres setmanes que Maragall va passar al llit abans de morir, n'han sorgit uns particulars *septima verba*, degudament recollits pels biògrafs. Una d'elles fa referència a la voluntat de ser amortallat amb l'hàbit franciscà;²⁶ segons les memòries de la viuda, dos dies abans de morir Maragall va dir: «Demano que em posin el sagrat hàbit de Sant Francesc descalç, i a tu, l'hàbit de Santa Clara».²⁷ Encara que en aquest punt la iniciativa sorgeix d'ell, és una decisió a la qual associa també l'esposa. Em sembla significatiu.

4. Per concloure

Hem repassat de forma ràpida i no exhaustiva les relacions de Maragall amb les esferes eclesiàstiques, començant pel canonge imaginari de l'escrit de 1910 referent a un episodi de joventut, continuant amb els escrits episcopals glossats als articles, i acabant amb la irrupció de capellans al llit de mort. S'hi podrien afegir altres relacions amb eclesiàstics del seu temps: Jaume Collell, Ignasi Casanovas, Frederic Clascar, Ricard Aragó...

Amb Jaume Collell, Maragall hi té uns intercanvis mínims, testimoniats per la correspondència entre tots dos, que fa referència a l'encàrrec d'un himne a la Mare de Déu de Montserrat.²⁸ Més intensa fou la re-

25 Parlant de l'actitud de Teresa Ferran, Maragall diu a les «Notes autobiogràfiques» dels cinquanta anys que: «hi havia també una certa pretensió a mostrarse intel·lectual, y una certa il·lusió en entendre's ab un poeta: y aquesta combinació's manifestava sobretot en ferse molt entenimentada y especialment molt religiosa, molt catòlica, reptant suaument les relliscades de la meva verba desenfrenada en la que saltavan follament les espurnes de tantes lectures mal digerides de la meva joventut»; vg. J. MARAGALL, *Com si entrés en una pàtria*, op. cit., p. 196.

26 La pràctica de ser enterrat amb l'hàbit de Sant Francesc era pròpia dels membres del Terç Orde Franciscà, al qual Maragall sembla que no pertanyia ja que no hi ha cap document que ho provi, tal com ha mostrat Valentí SERRA DE MANRESA, *El Terç Orde dels Caputxins. Aportacions del laicat franciscà a la història contemporània de Catalunya (1883-1957)*, Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya, 2004, p. 443. El mateix Valentí Serra reconeix que «alguns fidels, sense ser professors del terç orde, sol·licitaven de ser amortallats amb l'hàbit franciscà», i posa com a exemple precisament Maragall; vg. *ibid.*, p. 302, nota 116. Tanmateix, l'endemà de la mort de Maragall la crònica del *Diario de Barcelona* deia que el cos havia estat exposat a la capella ardent del domicili amb els peus nus «conforme a las reglas de la orden terciaria, a la que el finado pertenecía»; vg. Víctor BATALLÉ, *La saga dels Maragall*, Barcelona, L'Esfera dels Llibres, 2005, p. 180. Però també podria ser que el redactor d'aquesta nota ho inferís de l'hàbit, sense contrastar-ho degudament amb els familiars.

27 C. NOBLE, op. cit. Ho recull també J. B. SOLERVICENS, «Dades biogràfiques de Joan Maragall», op. cit., p. 127.

28 Vg. Joan REQUESENS, «Dues visions poètiques? L'epistolari entre Jaume Collell i Joan Maragall», *Miscel·lània Germà Colón/3*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XXX), 1995, p. 145-162.



lació amb el jesuïta Ignasi Casanovas. Maragall, per consell de Gaudí,²⁹ va assistir a alguna conferència seva. Es conserva la correspondència Maragall-Casanovas, en què Maragall comenta elogiosament algunes de les seves conferències i publicacions. Aquesta relació cordial va quedar enterbolida per un episodi poc agradable: Casanovas va ser qui, juntament amb un altre sacerdot, Frederic Clascar, va revisar el text de «La iglésia cremada» per fer-lo publicable a *La Veu de Catalunya*. És sabut que Maragall va desautoritzar aquesta intervenció dels dos eclesiàstics de dues maneres: escrivint al seu dietari que la publicació a *La Veu de Catalunya* era «bon xic deformada», i incorporant esmenes manuscrites al retall de diari que en va conservar.³⁰

De la relació amb Frederic Clascar en sabem poc. Tenim un sol contacte epistolar documentat (la carta en què Clascar li comunica que entre ell i Casanovas han modificat el text de «La iglésia cremada»). Sabem també que coincidien a la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans. Quan morí Maragall, Clascar fou qui es va posar en contacte amb la viuda per parlar-li de la possibilitat que l'Institut edités les obres completes de Maragall.

Ricard Aragó, que signava amb el pseudònim Ivon l'Escop, era el promotor de la Lliga del Bon Mot, que lluitava contra la blasfèmia. Maragall hi va contribuir amb diversos articles. Es conserven algunes cartes entre tots dos que testimonien la seva relació.³¹

Quines conclusions podem extreure d'aquest repàs de les relacions de Maragall amb el poder eclesiàstic? És evident que hi ha en Maragall una certa ambigüitat: d'una banda, glossa les pastorals de bisbes del seu temps, manté una comunicació oberta amb Torras i Bages, Casanovas, Clascar, Collell, Aragó, etc., i s'envolta de capellans al llit de mort. De l'altra, cal observar que els seus comentaris a les pastorals revelen de vegades discrepàncies profundes, que l'«amistat» amb Torras i Bages i altres eclesiàstics és superficial i no exempta de tensions, i que la irrupció de capellans *in extremis* és una iniciativa de l'esposa. A l'hora de presentar la relació de Maragall amb les esferes eclesiàstiques del seu temps, aquests són elements que no es poden desconèixer.

Rebut el 19 de setembre de 2016
Acceptat el 19 de desembre de 2016

29 Les cartes de Maragall a Gaudí es troben dins OC I, p. 993-994; les de Gaudí a Maragall, a Antoni GAUDÍ, *Escritos y documentos*, ed. de Laura Mercader, Barcelona, Acantilado, 2002, p. 265-270 i 299-302.

30 J. BENET, *Maragall i la Setmana Tràgica*, op. cit., p. 181-223. L'opinió de Benet, però, és que l'article es va publicar gràcies a la comprensió i obertura de Clascar i Casanovas.

31 La participació de Maragall en les campanyes de la Lliga del Bon Mot va generar alguna polèmica. Ho recull L. QUINTANA TRIAS, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 149-151.



MARGARIDA CASACUBERTA

Universitat de Girona
margarida.casacuberta@udg.edu

MARAGALL I LA CONSTRUCCIÓ LITERÀRIA DEL MITE DE L'EMPORDÀ

Resum:

Amb la seva obra com a poeta («L'Empordà») i com a articulista de *Joventut* o *La Veu de Catalunya*, i –en tant que figura rellevant del món cultural– amb les seves intervencions com a president de certàmens literaris (Festa de la Bellesa de Palafrugell, Jocs Florals de Girona...), Maragall col·labora amb el projecte de Prat de la Riba que, amb el lema «Catalunya endins» pretén bastir una construcció simbòlica de la nació catalana, i elabora un mite sobre l'Empordà que, alhora que converteix la comarca en símbol de la identitat catalana, recull la complexitat de la figura del poeta; a mida que el mite es vagi popularitzant, però, anirà rebent altres interpretacions.

Paraules clau: Joan Maragall — Empordà — Jocs Florals — «Catalunya endins» — Sardana

Abstract:

With his poetic work («L'Empordà»), and as a columnist of *Joventut* or *La Veu de Catalunya*, and –being a cultural leading figure– with his interventions as president of literary contests (Festa de la Bellesa de Palafrugell, Jocs Florals de Girona...), Maragall collaborates with Prat de la Riba's project. With «Catalunya endins» as motto, this project seeks to build a symbolic construction of the Catalan nation, creating a myth about l'Empordà that turns the region into a symbol of the Catalan identity while conserving the complexity of the poet's figure. However, as the myth becomes more popular, it will be interpreted in different ways.

Key words: Joan Maragall — Empordà — Jocs Florals — «Catalunya endins» — Sardana

Per a Jordi Castellanos, *In memoriam*

I

El 21 d'octubre de 2006, l'historiador Josep Maria Fradera va inaugurar el «Congrés sobre el Paisatge» celebrat a Figueres amb una ponència titulada «Ni sirenes ni pastors, o la trampa de la identitat» on feia una detallada anàlisi de la complexitat del mite de l'Empordà com a construcció ideològica sobre una realitat humana i geogràfica que només es pot entendre, històricament parlant, incorporant la força d'aquesta construcció cultural sobre l'evolució de la societat empordanesa.¹ Fradera comença la seva argumentació amb una referència a Joan Maragall, com a autor d'una de les imatges que s'han anat aplicant, en forma de leitmotiv o d'automatisme, a l'Empordà –«espiga de la garba catalana»– i dedica un espai significatiu del text al paper actiu de l'autor del poema «L'Empordà» en la construcció –«des de fora»– del mite. A grans trets, Fradera repassa 1) «el pes de la història pròpia»; 2) «el pes de la història dels altres», especialment en relació amb la condició de l'Alt Empordà com a terra de frontera; i 3) planteja l'existència d'«un o molts *empordans*» d'acord amb les diferents capes que constitueixen un mite, com tots els mites, polièdric, construït a partir de materials ideològics que propicien lectures tan

¹ Josep M. FRADERA BARCELÓ, «Ni sirenes ni pastors, o la trampa de la identitat», *Actes del Congrés «El paisatge, element vertebrador de la identitat empordanesa»*, vol. I, Figueres, l'Institut d'Estudis Empordanesos, 2007, p. 329-344.

diverses com la del a) «mite de l'Empordà federal i republicà»; b) el «mite de l'Empordà construït des de fora»; o c) el «mite de l'Empordà rescatat [que] salva Catalunya».

Pel que fa al «mite de l'Empordà federal i republicà», Fradera el considera un mite construït des de dins, a diferència del «mite de l'Empordà construït des de fora», que fa referència a l'«Empordà catalanista», forjat sobre una «miraculosa connexió que s'establí entre la intel·lectualitat barcelonina i l'empordanesa», que porta l'autor a avançar una primera conclusió de la interessant ponència: «la identitat moderna empordanesa va ser construïda en bona mesura des de fora, com a part de la idea moderna de Catalunya, com una mena de subsistema al seu interior». Aquesta construcció arrencaria amb el *Canigó* (1886/1901) de Jacint Verdaguer:

El gran poeta de Catalunya va ser qui, des del gran mirador del Santuari de Nostra Senyora del Mont, se les enginyà per articular tota una mitologia de la Catalunya cristiana arrelada en el paisatge, d'una Catalunya quasi geològica si no fos per l'aportació humanitzadora del cristianisme. L'Empordà, la darrera derivació pirinenca, era, des d'aquest punt de vista, el lloc privilegiat on es podien agermanar les dues Catalunyes, la mil·lenària i primordial dels Pirineus i la costanera i abocada cap enfora de la costa. La sirena i el pastor, en definitiva, que tanta fortuna tindran dècades a venir. L'inseriment de l'Empordà a la cosmovisió catalana arrenca seriosament d'aquesta poderosa proposta poètica.²

En aquest punt fa acte de presència la figura de Joan Maragall, «el més gran forjador de mites de la Catalunya moderna», «genial ideador de visions mitològiques» i, novament «de manera miraculosa», «el gran *myth-maker* sense deixar de ser un gran poeta, maldestre en la forma a voltes, però inspirat sempre en el vol de l'esperit». Segons Fradera:

Va ser Maragall qui, emparant-se en diverses versions de llegendes forjades per la generació anterior [...], la transformà al servei de la tasca col·lectiva de redreçament i d'unitat cultural de Catalunya. L'empresa maragalliana coincidia a grans trets amb allò que es proposà el nacionalisme del canvi de segle. En aquest sentit, el poeta barceloní va ser un precursor i articulador fonamental de la sentimentalitat que li fou pròpia [i] posà al servei de la causa el mite doble de l'Empordà, el mite de la sardana i el mite de l'esperit de llibertat.³

Com abans Verdaguer, Maragall «se les enginyà per produir una mitificació adequada –la sardana, la sardana fosa amb la llibertat genèrica, l'afany de llibertat, el vent i la geologia– sense haver d'esmentar ni de miracle el republicanisme que tanta responsabilitat tenia en aquella idea».

«Enginyar», «miracle», «des de fora», «empescar», són paraules i expressions prou connotades com per fer-nos pensar que l'operació realitzada per Maragall sobre la imatge de l'Empordà és poc menys que fraudulenta. Conclou Fradera:

2 *Ibid.*, p. 338.

3 *Ibid.*, p. 339.



Ni a la sardana famosa, ni als parlaments on impartí doctrina en més d'una ocasió [...] féu cap referència al respecte. En qualsevol cas, els elements eren prou nebulosos per a poder ser identificats amb facilitat amb el paisatge polític propi del lloc. [...] Maragall era un mestre consumat en la tasca de guanyar hegemonia cultural [...]. I s'empescà un Empordà mar i muntanya, finalment, en el qual l'acció política i cultural dels republicans empordanesos, és a dir, la llibertat pràctica dels individus (allí on, de manera precisa, començava la idea en Pi i Margall), era innecessària i sobrera. Un Empordà apte per contribuir a la tasca del catalanisme d'imaginar el país d'una altra manera, idealment més perfecte i adaptat a les seves aspiracions d'unitat cultural.⁴

El discurs de Fradera és ple de bones intuïcions i parteix de les preguntes adequades quan fa referència a la tradició republicana i al mite de l'Empordà republicà i federal. Per què no fa el mateix en abordar la construcció de la imatge de l'Empordà des del catalanisme, una construcció ideològica ni millor ni pitjor que qualsevol altra si ens ho mirem des d'una perspectiva estrictament analítica? Queda clara la importància que hi tenen els poetes –bons o dolents, tant se val–, en aquesta construcció i, tanmateix, parla de «miracle» quan el que caldria és, des del punt de vista historiogràfic, analitzar el fenomen de la cultura del catalanisme –tan ben delimitat per Joan-Lluís Marfany⁵ en relació amb la construcció d'unes xarxes culturals que se sustenten programàticament sobre la «recatalanització» de la societat catalana i la modernització de les formes polítiques en el context de crisi de representativitat política que es planteja durant les dues darreres dècades del segle XIX a l'Estat espanyol i que culmina amb la crisi de 1898, punt d'arrencada del catalanisme polític i de les noves formes de relació de l'intel·lectual modern amb la societat. En aquest sentit el cas de Joan Maragall és paradigmàtic. No només per la seva capacitat, com a poeta compromès amb una causa, de forjar mites, sinó per la manera com determinades construccions ideològiques són rebudes també «des de dintre», assimilades, reconstruïdes i, si molt convé, reasumides més endavant pel propi «forjador», sotmès, com qualsevol altre actor de la història a evolucions no tan sols personals, sinó també determinades per dinàmiques col·lectives, sobretot quan del que es tracta és de pensar en la situació, el sentit i la funció de l'intel·lectual modern en el context d'una cultura política en construcció i, per tant, en col·lisió amb altres cultures polítiques que defensen o aspiren a aconseguir l'hegemonia a l'Espanya de la Restauració.

Amb això vull dir que no n'hi ha prou amb mostrar (o denunciar) la participació de Maragall en la «imposició» d'una determinada imatge de l'Empordà, sinó que cal analitzar el procés, d'una gran complexitat, des de perspectives múltiples que contemplin la recepció i evolució d'aquestes imatges en relació amb l'evolució del catalanisme en unes circumstàncies històriques concretes que, en el cas concret que ens ocupa, caldria situar a l'entorn del moviment de Solidaritat Catalana, entre 1905 i 1908-1909. Contribuir a aquesta anàlisi, des de l'estudi del vincle de Maragall amb els Jocs Florals i els certàmens literaris, un dels més importants instruments propagandístics del catalanisme a començament del segle XX, és el principal objectiu d'aquest article.

4 *Ibid.*, p. 339-340.

5 Joan-Lluís MARFANY, *La cultura del catalanisme: el nacionalisme català en els seus inicis*, Barcelona, Empúries, 1995.

II

Tot i que una de les peces fonamentals del mite de l'Empordà és la sardana i que Maragall va situar el poema en la secció dels «Cants» de *Visions & Cants* (1900), la relació directa del poeta amb el paisatge empordanès probablement no es va produir fins a 1906.⁶ En canvi, Maragall mantenia contacte amb la imatge literària de l'Empordà des de molts anys abans: només cal recordar la visió aèria que en presenta Jacint Verdaguer a partir de les fades del Pirineu a *Canigó* (1886/1901) o la insistència d'una publicació com la *Il·lustració Llevantina* (1900-1901), on Maragall va col·laborar en diverses ocasions, a posar en circulació una imatge idíl·lica d'una de les comarques, per altra banda, més reticents a abraçar la doctrina del catalanisme just a l'inici de l'estratègia política i cultural coneguda amb el nom de «Catalunya endins» en el marc de la constitució de la Lliga Regionalista.⁷

Cal situar, doncs, Joan Maragall en relació amb la divisió entre els partidaris de mantenir el catalanisme com un corrent ideològic de fons i els partidaris d'intervenir activament en la política de l'Estat espanyol, divisió que se salda, l'any 1901, amb la fundació de la Lliga Regionalista, el primer partit polític catalanista modern. Malgrat la incomoditat que aquesta divisió va causar dins les files del catalanisme i les dificultats, per part d'alguns catalanistes, a prendre partit, Maragall es va decantar per aquesta opció «possibilista». Ho demostra la participació, des de 1898 i, sobretot, des de 1900, en la primera i segona etapes de la revista *Catalònia* (1898-1900) just abans d'entrar a formar part dels col·laboradors de *La Veu de Catalunya*, convertida en diari l'any 1899 i portaveu del nou partit polític. A partir d'aquests moments, Maragall es converteix en un referent intel·lectual inqüestionable per als joves universitaris vinculats al Centre Escolar Catalanista, especialment el grup liderat per Enric Prat de la Riba, amb els joves components del grup de Josep Carner com a principals activistes. En dona fe el volum d'homeatge que proposen a Maragall el 1903 i el paper que aquest representa a les pàgines de la revista *Catalunya* (1903-1905) fins a 1905, data en la qual s'apleguen al voltant de *La Veu de Catalunya* amb totes les conseqüències, és a dir, com a intel·lectuals compromesos amb un projecte polític i cultural que ja l'any següent, verbalitzat-nominalitzat per Eugeni d'Ors, portarà el qualificatiu de «noucentista». Ho remarca també la seva participació activa, a través de la xarxa de jocs florals i certàmens literaris que s'estén per ciutats, viles, pobles i barris simultàniament a la penetració del catalanisme de la Unió Catalanista primer i, a partir de la divisió del catalanisme, de la Lliga Regionalista, en el procés de recatalanització cultural de la societat catalana.

6 Maragall no podrà assistir a la Festa de la Bellesa de Palafrugell, el 1905, perquè la festa coincideix amb el naixement d'un dels seus fills, com comenta a Carles Rahola en una carta del 20 de juliol de 1905; vg. la carta de Joan Maragall a Carles Rahola del 20 de juliol de 1905, dins J. MARAGALL, *Obres Completes*, volum IX, Barcelona, Edició dels fills de Joan Maragall-Sala Parés Llibreria, 1931, p. 124-125.

7 Cal destacar, en aquest sentit, que la *Il·lustració Llevantina. Revista Artística-Literària de Catalunya, Mallorca, València y Rosselló*, dirigida per Josep Alemany i Borràs i amb Ferran Agulló com un dels principals redactors, identifica bellesa i cultura en parlar de Cadaqués (vg. Joseph Albert y Traiter, «Cadaqués», *ibid.*, núm. 12, 1 d'abril de 1901, p. 144), retreu l'existència de dues Figueres, «forastera l'una, ben catalana l'altra; civilisadora aquesta, padró d'ignomínia aquèlla; dignificadora del treball y de la intel·ligència la pròpia, embrutidora del cor y del seny del home la estranya, los bons figuerenchs y'ls que vajan á Figueres á fruir la benhaurada hospitalitat ampurdanesa, podran triar segons llurs aficions y llur patriotisme, podran triar entre assistir al IV Congrés de la Federació Agrícola Catalana ó assistir a les corridas de toros» (Ferran AGULLÓ, «Crònica de Catalunya», *ibid.*, núm. 13, 1 de maig de 1901, p. 150; J. PUIG PUJADAS, «Les fires de Santa Creu a Figueres», *ibid.*, núm. 14, 16 de maig de 1901, p. 170-171) o planteja la necessitat de posar remei l'escassa identificació de Sant Feliu de Guíxols, ciutat moderna, benestant i «lliurecanvista» per la potència de la indústria surera, «amb les aspiracions autonòmiques del catalanisme»; P[ere] COLOMER Y FORÉS, «Sant Feliu de Guíxols y lo catalanisme», *ibid.*, núm. 19, 1 d'agost de 1901, p. 223-225). Maragall va col·laborar amb diversos articles en aquesta revista, un dels quals, significativament, «El sentiment de pàtria», *ibid.*, núm. 2, 16 de novembre de 1900, p. 21. D'aquí endavant, he regularitzat i normativitzat mínimament els textos citats.



1903-1904: Maragall, dels Jocs Florals de Barcelona als de Moià

Joan Maragall, mantenedor dels Jocs Florals de Barcelona de 1903, es converteix en aquests moments en l'autoritat que avala la revitalització de la festa i la modernització defensada pel grup de Carner. El discurs que va pronunciar com a president de l'Ateneu Barcelonès, a l'inici del curs 1903-1904, amb el títol d'«Elogi de la paraula», va ser íntegrament reproduït a *Catalunya*,⁸ igualment com els articles «La nueva generación», «De la pureza en la poesía», «Artículo sentimental», «San Jorge, patrón de Cataluña», i el poema, no inclòs a *Les disperses*, «A dues violes marcides».⁹ Segons el grup de *Catalunya*, i segurament de manera especial Joan Llongueras, «ens plau esmentar en aqueixa ocasió les més belles paraules que'n Maragall ha endressat a la joventut desde'l *Diario de Barcelona*, ja qu'ell ha aparegut en aqueixos Jochs Florals com un Rey dels Joves». Al cap de pocs dies de la publicació del número de *Catalunya* dedicat als poetes joves, Maragall obtenia amb el poema «Glosa» la Flor Natural dels Jocs Florals de Barcelona de 1904 i, al mateix temps, era nomenat Mestre en Gai Saber. La celebració del màxim títol de la institució jocfloralisca coincideix amb l'homenatge que tributen al poeta «els amics»¹⁰ amb la publicació –per subscripció– d'un generós recull d'articles del *Diario de Barcelona* prologat pel mateix Maragall.¹¹

Joan Maragall és considerat en aquests moments «el rei dels joves» i l'homenatge promogut per *Catalunya* sanciona, per tant, el model de poeta i d'intel·lectual que representa:

El catalanisme guardava del seu origen, gayrebé professional, una rigidesa de circuit clos, àdhuc contra la voluntat dels seus capdevaners. Primer s'associaven els poetes y cantaven molt bellament la pàtria; però cantaven en els seus Jochs Florals y en les seves revistes y en els seus comités, y no trascendian. Després s'aixecaven els homes del raciocini, que feien llistes dels caràcters distintius de la nostra nacionalitat, que reculliren nostres aspiracions y las concretaren en bases, que ens digueren ahont anàvam y per què hi anàvam... però ens ho escoltàvam els que de tot allò n'estàvam convenuts, y els homes del raciocini no trascendian. Y madurà un altre gènere d'homes, –aquells homes de la voluntat, del fer diaris bullents, y del endur-se'n las gentades, y del fer espurnejar els ulls ab unas eleccions. Y hi hagué un poeta que tingué l'humilitat d'eixir del castell, de devallar de la montanya, de barrejar-se ab la gent de la vall, de parlar ab las paraulas llargas y ossosas que no eran les seues, y de pendre, ell, l'esperit senzill, la bocina d'un bell énfasis pera que les seues paraules se sentissin més de lluny. En aquella clotada hi vivian els vells al abrich de la tramontana; l'estatge hi era dols y pacífich. Ells tenían la son, y aquell home els dongué els somnis. Aparegué entre ells com un infant, y feu trencadisses, y rialles sonores,

8 J. MARAGALL, «Discurs llegit per... en l'Ateneu Barcelonès en la sessió inaugural del present curs», *Catalunya*, núm. 20, 30 d'octubre de 1903, p. 361-366.

9 Vg. *Catalunya*, abril 1904. Maragall va publicar *Les Disperses* a l'editorial Joventut, el mateix 1904. Excepte «La nueva generación», publicat el 26 de febrer de 1893 al *Diario de Barcelona*, tots els articles esmentats van aparèixer entre 1902 i 1903 al *Brusi*: «De la pureza de la poesía» (3 d'abril de 1902), «Artículo sentimental» (12 de març de 1903) i «San Jorge, patrón de Cataluña» (23 d'abril de 1903).

10 Vg. «Homenatge a En Joan Maragall», *Catalunya*, núm.15, 15 d'agost de 1903, p. 135.

11 Juan MARAGALL, *Artículos: 1893-1903*, Barcelona, Taller de Fidel Giró, 1904. El llibre va aparèixer amb una «Endressa» de Joseph Carner reproduïda a *Catalunya* i a *La Veu de Catalunya* per tal d'incentivar la subscripció. Sobre el llibre d'«Homenatge a En Joan Maragall».- Edició, per subscripció, de sos articles publicats al *Diario de Barcelona*, vg. «Informació», *Catalunya*.- *Romàntics*, maig de 1904, p. 129-131, especialment la «Llista d'adherits». De la norantena de noms que hi figuren cal destacar la presència dels líders de la Lliga Regionalista (Albert Rusiñol, Enric Prat de la Riba, Josep Puig i Cadafalch), de la Redacció en pes de *Joventut* (Josep Pujol i Brull, Trinitat Monegal, Salvador Vilaregut, Arnau Martínez i Serinyà, Emili Tintorer, Oriol Martí, Lluís Via, Joaquim Pena) i de la de *Catalunya* (Josep Carner, Emili Vallès i Vidal, Joan Alsina i Melis, Joan Llongueras).

y salts irreverents, que sols a un poeta y a un infant són permesos. Ell entrava en els recons no petjats del cor, y prenia, ¡oh maravella!, les actualitats com a pretexte pera trobar les coses eternes y fonamentals, —que'ns és lleu oblidar entre les contingències còmodes— redimint aixís las actualitats y la mateixa tasca preiodística. Fins que un jorn fou tan gran l'audàcia, que aquell home parlà de Sant Jordi, Sant Jordi matador, de l'armadura mitgeval y l'espasa invencible. Car, abans d'anar-se'n de la vall, havia volgut obrir la finestra de bat a bat... Guardem la veu d'aqueix poeta, que és una gran cooperació sentimental a l'obra catalana, una esgarrifansa d'amor y juvenesa; guardem-la, perquè benhaurat el poble a qui un poeta revela un tresor que no poden malversar-lo els erros, ni las decepcions rosegat-lo, ni las lassituts endur-se-li el fulgor immortal.¹²

Aquest poeta i periodista que, segons Josep Carner, el redactor d'aquestes paraules,¹³ dignifica el periodisme «redimint les actualitats» serà l'escollit pel grup de *Catalunya* per formar part del Jurat dels Jocs Florals de Moià de 1904¹⁴ i, l'any següent, per al dels Jocs Florals de Girona. L'estratègia del grup de Carner és anar ocupant per al catalanisme de la Lliga els diferents certàmens literaris que ja existeixen a Catalunya i, sobretot, crear-ne de nous. En aquest sentit, si els Jocs de Moià són un «invent» de Carner i els seus amics, els de Girona, tot just acabats de renovar,¹⁵ constitueixen un camp de proves del projecte de l'incipient catalanisme polític. Girona és, a començament del segle XX, una ciutat provinciana en el sentit més literal de la paraula. Regenerar-la culturalment i políticament serà el principal objectiu dels dos grups intel·lectuals catalanistes de la ciutat que escenifiquen, a partir de 1902, amb la creació simultània de les revistes *L'Enderroch* i *Vida*, la confluència de modernistes i modernistes «de bona mena» en la lluita contra el provincialisme, el regionalisme i el retrogradisme de la societat catalana a través d'un procés de recatalanització cultural que es considera condició indispensable per a la modernització, europeïtzació i nacionalització d'aquesta societat. L'any 1904, tot just un any després de la creació dels Jocs Florals de Girona, la comissió organitzadora constituïda pel Marquès de Camps, Jaume (Santiago) Masó, Joaquim Font, Josep Adroher i Francisco Viver, accepta el repte proposat pels joves de *Catalunya* de renovar la institució jocfloralesca. No és cap casualitat, doncs, que la presidència dels Jocs de Girona l'ocupi la mateixa personalitat que ocupa la presidència dels de Moià, Joan Maragall, «el rei dels joves».

Això no obstant, entre la celebració dels Jocs Florals de Moià i els de Girona transcorre gairebé un any, decisiu per a l'evolució del catalanisme polític i, de retop, per a l'evolució de la trajectòria de Maragall com a intel·lectual. En efecte, en el decurs de 1904, en ple procés d'edició del volum d'homenatge a Maragall, es produeix un episodi puntual, però d'allò més representatiu per tal com planteja les tensions entre l'intel·lectual i la societat i, en particular, entre l'intel·lectual i la política. Es tracta de la visita del rei Alfons XIII a Catalunya el dia 14 d'abril de 1904, de la decisió de la Lliga Regionalista d'aconsellar la no participació dels catalanistes als actes dedicats a homenatjar el jove monarca i de la crisi que va provocar en el si de la coalició catalanista la decisió d'alguns dels regidors regionalistes de l'Ajuntament

12 «Informació», *op. cit.*, p. 129-130.

13 Vegeu-ne l'anàlisi a Jaume AULET, *Josep Carner i els inicis del Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 238-245.

14 Celebrat el 10 d'agost 1904, amb un cartell amb deu premis, el Jurat estava constituït per Joaquim Ruyra, president; Emili Vilanova, Guillem A. Tell, Joan Maragall, Josep Carner, Dionís Morató, vocals; Josep Roig i Raventós, secretari.

15 Sobre la substitució del Certamen Literario de Gerona pels Jocs Florals de Girona a partir de 1903, vg. Margarida CASACUBERTA, *Els Jocs Florals de Girona, 1902-1935*, Girona, Curbet, 2010.



de Barcelona, amb Francesc Cambó al capdavant, de trencar l'acord. Maragall, fidel a la independència intel·lectual que l'havia portat, tot just un any abans, a abandonar les pàgines del *Diario de Barcelona* per discrepàncies ideològiques amb la direcció del diari conservador a propòsit del catalanisme, i a declinar la proposta que li va fer Prat de la Riba de col·laborar regularment a *La Veu de Catalunya* en nom d'«aquesta independència que he recollit, i no sense dolor segons li he dit, com el meu tresor», va comentar críticament aquest episodi en un opuscle titulat *De las reys jornadas. Notas de J. Maragall* que va publicar a final de 1904 a la tipografia de L'Avenç i que va provocar, entre d'altres conseqüències, el començament de la pèrdua de confiança per part de Prat de la Riba de qui tot just feia uns mesos semblava destinat a ser un dels verbalitzadors del projecte politicocultural de la Lliga Regionalista.¹⁶ En nom d'aquesta mateixa independència, Maragall havia acceptat la presidència d'un altre certamen, la Festa de la Bellesa de Palafrugell,¹⁷ estretament vinculat, a diferència dels de Moià i de Girona, a uns sectors intel·lectuals que, si bé abans de l'episodi de les «reials jornades» compartien la política «Catalunya endins» de Prat de la Riba, després de l'escissió que es produeix en el si de la Lliga Regionalista per part dels sectors més progressistes dins del catalanisme, inicien una estratègia politicocultural pròpia que recupera alguns dels trets fonamentals del modernisme primigeni i que lluita per aconseguir l'hegemonia política en el mateix terreny i en competència directa amb el catalanisme, ara ja sí, conservador.

1905: De la Festa de la Bellesa de Palafrugell als Jocs Florals de Girona

En efecte: *El Poble Català* (1904-1906), el nou setmanari portaveu dels polítics dissidents de la Lliga Regionalista, conjuntament amb els intel·lectuals modernistes aplegats a l'entorn de plataformes vinculades a la Unió Catalanista com *Juventut* (1900-1906) o *Catalunya Artística* (1900-1905) –no pas *La Veu de Catalunya*– són al darrere de l'organització de la Festa de la Bellesa de Palafrugell, que presidirà Joan Maragall i que suposarà un nou intent de recuperar els valors «desvirtuats» del modernisme a través, novament, de la institució jocfloral, un dels camps de batalla simbòlics on es mesuren i es dirimeixen els conflictes interns del catalanisme.

La convocatòria d'aquest certamen, amb quatre substanciosos premis en metàl·lic destinats a la «mellor composició en vers»; al «mellor treball literari en prosa», sense especificació de tema; a la «mellor sardana llarga per a cobla»; i al «mellor aplec de cançons originals istil género popular, pera una veu sola amb acompanyament de piano»,¹⁸ sembla un experiment directament inspirat per les propostes

16 Vaig analitzar la recepció de *De las reys jornadas* a M. CASACUBERTA, «Joan Maragall: poeta extasiat, intel·lectual conscient, polític frustrat», *L'Avenç*, núm. 374, desembre de 2011, p. 46-55.

17 Sobre la Festa de la Bellesa de Palafrugell, vg. Glòria GRANELL, «Josafat de Prudenci Bertrana. Polèmica a la Festa de la Bellesa de Palafrugell (1905) i recepció posterior de l'obra», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLIII, 2002, p. 245-261, i *Prudenci Bertrana: els primers passos de l'artista*, Girona, Ajuntament de Girona, 2003. Vg. també M. CASACUBERTA, «Els certàmens floralescos en el procés de construcció de la cultura del catalanisme: Els casos de Girona, d'Olot i de l'Empordà», dins Josep M. DOMINGO (ed.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys de Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2012, p. 403-435.

18 «Convocatòria-Cartell: Als poetes, prosistes i músics catalans», dins *Festa de la Bellesa organitzada per la Secció de Belles Arts del Centre Català de Palafrugell, Palafrugell 1905*, Palafrugell, Estampa den Joanola i Ribas, 1906. Formen els Jurats qualificadors, per a la literatura, Joan Maragall, Jaume Massó i Torrents i Joan Vergés i Barris; per a la música, Felip Pedrell, Lluís Millet i Marian Vinyas. Les composicions rebudes són 80 originals literaris i 49 composicions musicals; vg. Joan LINARES I DELHOM, «Composicions rebudes en secretaria», *ibid.*, p. 15-19.

modernitzadores dels sectors intel·lectuals vinculats al catalanisme d'esquerres i aplegats entorn dels setmanaris *El Poble Català* i *Juventut*.

Feia ja uns quants anys que des d'aquestes publicacions s'advertia, seguint els passos dels modernistes de *L'Avenç* (1889-1893), sobre la necessitat imperiosa de modernitzar la festa. Així, el desembre de 1900, Lluís Via arremetia amb força contra l'anomenat estil «floralesc», contra la figura del Mestre en Gai Saber i, en general, contra l'anquilosament d'una institució, d'altra banda, «molt respectable» per «l'obra actual de rehabilitació de la nostra llengua, que a ella en primer lloc se deu».¹⁹ Tot i que, en aquests moments, tothom semblava acceptar la significació altament política dels Jocs Florals de Barcelona i d'alguns certàmens literaris creats a la seva imatge i semblança,²⁰ es fa difícil acceptar la renúncia a la qualitat i a la modernitat literàries de les obres premiades per la institució floralesca. Jeroni Zanné, amb motiu de la publicació del llibre dels Jocs Florals de Barcelona de 1901, ho recorda novament:

Prescindint de la importància política que dins del Catalanisme tenen els Jocs Florals, hi ha que confessar que els seus resultats a favor de la cultura de Catalunya no són avui tan beneficiosos com nosaltres desitjaríem que fossin. Els Jocs Florals contribueixen, sens dubte, a la formació de bons literats: però els bons literats són els que després deuen donar vida als Jocs Florals. I els bons literats, en sa major part, cada dia s'allunyen més del torneig poètic.²¹

I hi insisteix el 1903,²² poc abans que Lluís Via escrigui un article d'elogi a l'«energia» demostrada pels membres del jurat del Certamen Literari d'Olot de 1903 en deixar deserts tots els premis per la manca de qualitat de les obres presentades.²³ «Ara va bé», escriu, encara que no sense matisar la conveniència d'una decisió tan dràstica, cosa que demostra el constant voler i doler dels detractors dels Jocs en un moment en què la xarxa de certàmens literaris creada entorn dels de Barcelona es converteix en una de les principals fonts d'alimentació ideològica del catalanisme polític. El 1904, el mateix Via publica una carta oberta dirigida al Cos d'Adjunts dels Jocs Florals de Barcelona perquè es plantegi la necessitat de reformar-ne els estatuts,²⁴ i Josep Pous i Pagès proposa un nou model de certàmens en el darrer dels articles de «El mal y el remey»:

Jo no crec en la virtualitat dels certàmens. Encara que tinguin tota l'àmplia llibertat de tema que dóna el de què parlo anteriorment, pesa sempre sobre l'escriptor la preocupació del Jurat, de l'espai de temps limitat per a l'admissió dels treballs, totes les condicions, en fi, que la idea de concurs evoca.

Lo verament hermós fóra la creació d'uns quants premis anyals o bianyals per a concedir-los al millor llibre

19 Lluís VIA, «Parlem dels Jochs Florals», *Juventut*, núm. 44, 13 de desembre de 1900, p. 689-691.

20 Vg., en aquest sentit, Francisco PI Y MARGALL, «Discurs del president del Consistori dels Jocs Florals», *Juventut*, núm. 65, 7 de maig de 1901, p. 320-322: «No havia vist mai els Jocs Florals de Barcelona. Els he vist avui per primera vegada, i confesso que m'han sorprès. Me'ls figurava només com una festa literària, com un record d'aquells de Provença. Avui he descobert lo que són. No són els Jocs Florals una festa purament literària: són, a més, una festa eminentment política».

21 G. [Jeroni] ZANNÉ, «Bibliografia.- Jochs Florals.- 1901.- any 43 de sa restauració», *Juventut*, núm. 75, 18 de desembre de 1901, p. 489-490.

22 ID., «Notas bibliogràficas: *Jochs Florals.- 1903.- Any 45 de sa restauració*», núm.180, 23 de juliol de 1903, p. 490-491.

23 Lluís VIA, «Cal donar l'exemple», *Juventut*, núm. 187, 10 de setembre de 1903, p. 593-595.

24 ID., «Quelcom sobre els Jocs Florals. A l'honorable Cos d'Adjunts», *Juventut*, núm. 221, 5 de maig de 1904, p. 281. No va ser fins el 1905, després del fracàs que va suposar un Consistori format per representants dels sectors més tradicionals de la institució jocfloralesca i de la joventut més crítica, que es va iniciar el dificultós procés de reforma dels estatuts dels Jocs Florals de Barcelona.



català de vers o de prosa publicat durant aquell temps. Això deixaria l'escriptor en completa llibertat per a produir la seva obra, i no serien possibles aquelles errades del jurat que moltes vegades ocasiona la lletra manuscrita. Crec que si la creació d'aquests premis no és un fet, cal donar-ne la culpa que ningú s'ha cuidat de fer-ne veure l'acció benefactora als capitalistes catalans. Perquè digueu: què els seria a molts d'ells destinar mil pessetes cada dos o tres anys a la fundació d'aquesta obra meritòria? I què més poden desitjar en la llur riquesa que lligar el seu nom per sempre més a un llibre que pot assolir la immortalitat?

Com a egoisme natural, doncs, fins deixant de banda l'amor que puguin tenir a la terra on han fet la llur fortuna, ells tenen la paraula.²⁵

El certamen «de què parlo anteriorment» és la Festa de la Bellesa de Palafrugell, convocada per la Secció de Belles Arts del Centre Catalanista de la vila, la «convocatòria-cartell» de la qual s'havia publicat poc abans de l'article de Pous.²⁶ L'experiment empordanès consistia, en primer lloc, a «agermanar la poesia i la música en una festa única»;²⁷ i, en segon lloc, a canviar els inútils «objectes artístics» per substanciosos premis en metàl·lic que recompensessin «al guanyador el treball esmerçat en l'obra»²⁸ i a eliminar, amb «les tres flors simbòliques», l'obligació dels poetes a cenyir-se a una temàtica concreta. En aquest sentit, afirma Manuel de Montoliu:

[...] cal endreçar una encoratjadora felicitació al «Centre Català» de Palafrugell, organitzador del concurs literari musical d'aquesta vila, per la valenta iniciativa que ha demostrat, realitzant una sèrie de reformes radicals en la forma i en el fons d'aquestes justes poètiques tradicionals en la nostra civilització. Han demostrat ésser esperits enemics de la rutina i animats de la sagrada i rara mania de la reforma, a la qual se deuen en els avenços en totes les formes de la humana activitat.

Els han tingut la vista prou clara i l'esperit prou sincer per a vèncer i reconèixer públicament la malaltia que corseca aquest arbre centenari dels Jocs Florals, abandonat ja fa molts anys als seus mals de vellúria mercè a un malentès respecte a la tradició. Aquesta cega idolatria al passat ha privat l'aclimatació dels Jocs a les noves circumstàncies de son segon naixement i a l'adaptació de sa revellida soca al terror de la civilització moderna, que no ha pogut fer assimilar dins ses entranyes la frescor i la vitalitat de la nova saba. Aquest treball d'adaptació a l'esperit de l'època és el que han començat generosament aquests valents organitzadors. Dins d'un cercle modest com suposa la celebració d'un concurs a una vila de segon o tercer ordre, la reforma ha sigut radical i plena de bon sentit.²⁹

25 J. POUS I PAGÈS, «El mal y el remei. VIII: Resum y conclusions», *El Poble Català*, núm. 22, 8 d'abril de 1905, p. 1-2.

26 Vegeu-la publicada a «Festa de la Bellesa organitzada per la Secció de Bellas Arts del Centre Català de Palafrugell. Cartell del concurs», *Lo Geronès*, núm. 515, 11 de març de 1905, p. 1, o, entre moltes altres, a les «Noves», *Joventut*, núm. 266, 16 de març de 1905, p. 183.

27 Vg. «Noves.- Festa de la Bellesa», *El Poble Català*, núm. 36, 15 de juliol de 1905, p. 4.

28 Josep POUS I PAGÈS, *op. cit.*, p. 2: «Això és lo que han ja fet els organitzadors de la *Festa de la Bellesa*, qual cartell se publicà no fa gaire en aquestes planes. Jo els felicito calorosament per la llur iniciativa. És el primer pas veres la solució de l'actual conflicte, i em felicito doblement que siguin empordanesos els que l'han donat».

29 M. de MONTOLIU, «Sobre el concurs de Palafrugell», *El Poble Català*, 23, 15 d'abril de 1905, p. 1.

segueixen pera eregir-se en definidor ab tan poca aprensió y pera donar patents de traïdor d'una manera tan... desenfadada.

D'això se'n diu amor a la llibertat! Ay, *manos*, que'ns sembla que os aneu tornant *manos*, y que la *Fraternidad* cada dia va a menos, com ja hi ha vingut en aquestes eleccions, en que'l carro ja vos ha començat d'anar pel pedregat, donchs a pesar del triomf, heu tingut una *barbaritat* de vots menos qu'en les eleccions anteriors.

A *Las Noticias* del passat divendres hi llegirem lo següent:

Parece ser que entre el elemento joven de la asociación republicana Catalaña Federal, ha sido vista con desagrado la proposición de inteligencia con los disgregados restos del partido federal barcelonés, presentada á la aprobación del consejo directivo recientemente, por entender que éstos últimos son incompatibles con las ideas francamente nacionalistas de los primeros, y que es preferible continuar como hasta ahora, á ser muchos y mal avenidos.

Després a les mateixes *Noticias* hi hem llegit que una delegació de «Catalunya Federal», composta pels elements partidaris d'unirse ab en Vallés y Ribot, farà o ha fet tantetjos aprop dels federals d'en Vallés... sense que això sia comprometre a la societat a que pertanyen (segons ells diuen).

No obstant, els federals de criteri oposat opinen que tot això es política de *camarilla*, que tornarà a malejar a tots.

Nosaltres també opinem així, y ens abstenim de calificar la política d'aqueixos senyors delegats pel molt fàstich que'ns fa.

Si les eleccions haguessin de provocar *gayres conflictes* com l'ocorregut ab l'alcalde de Vich, quasi foren desitjables.

Havent sigut sollicitada en català l'autorització d'un *meeting* regionalista, aquell infelís alcalde la denegà fundantse en que la sollicitud devia estar redactada en l'idioma oficial.

Y l'Albert Rusiñol se queixà al ministre, y aquest feu tornar immediatament sobre son acort a l'alcalde de Vich, manantli que deixés celebrar el *meeting* acte seguit, com així se feu.

Nosaltres a l'alcalde de Vich li donariem un premi per la seva etzegallada. No així al ministre, que no vol que *tinguèim rahó* com ho volia dit alcalde al fer que'ns queixéssim de les arbitrarietats caciquistes.

Està vist que als ministres y als cacichs els hi fan mala obra fins sos propis partidaris, ab llur catalanofobia o ab llur imbecilitat.

La secció de Belles Arts del «Centre Català» de Palafrugell ha publicat el cartell ab les condicions del concurs que pera premiar les millors obres literaries (en prosa y vers) y musicals, ha organitzat baix el títol de *Festa de la Bellesa*.

Aqueix concurs té una importància excepcional, com se pot veure:

Se concediran:

500 pessetes a la millor composició en vers.
500 pessetes al millor treball literari en prosa.

400 pessetes a la millor sardana llarga pera copla.

400 pessetes al millor aplech de cançons originals, estil popular, pera una veu sola ab acompanyament de piano.

200 pessetes pera que'l jurat musical pugui crear un accésit a cada premi, si ho creu convenient.

Pera'l tema y forma de les composicions se deixa als autors en completa llibertat, ab tal que tot sia escrit en català. El passat d'admissió quedarà tancat el 15 de juny vinent. Tots els treballs, rigorosament inédits y escrits ab lletra clara que no sia la de l'autor, deurán enviar-se a la secretaria de la secció de Belles Arts del «Centre Català» de Palafrugell, sense firma y en la forma acostumada en nostres Jòchs Florals. Al publicarse'l fallo dels jurats, els autors que resultin premiats cuydarán de fer saber a la secció organitzadora llurs noms y domicili. El dret de publicar les obres literaries premiades se'l reserva la comissió organitzadora per un any. De les musicals podrà guardarse la propietat o cedirla. L'autor del treball guanyador del premi de vers nomenarà Reyna de la Festa. Les partitures de sardanes deurán anar acompanyades d'una reducció pera piano, tota vegada que durant la festa's llegirán o executarán les composicions premiades. La festa's celebrarà'l dia 22 del vinent juliol. Els jurats calificadoros están formats pels senyors següents: pera la literatura, en Joan Maragall, en Jaume Massó y Torrents y en Joan Vergés y Barris; y pera la musica en Felip Pedrell, en Lluís Millet y en Marián Vinyas.

Felicitem a nostres amichs de Palafrugell per la organització d'un certamen tan serio com aquest, desitjant que son exemple tinga força imitadors a Catalunya pera bé de les arts y les lletres y dels qui ab seny y cor les conreuen.

La setmana passada estigué exposat en la Sala Parés un retrat pintat per en Fèlix Via. Com a pintura verista no deixa res que desitjar, donchs hi ha troços que donen la il·lusió de la realitat. Com a factura, es fet ab la facilitat que dona sols una gran pràctica. Com a sem-



Una reforma d'aquesta categoria només es podia assajar, com diu Montoliu, en «una vila de segon o tercer ordre», però únicament podia tenir una projecció real si hi participaven personalitats de la talla de Joan Maragall, Jaume Massó i Torrents –membres, amb Joan Vergés i Barris, del jurat literari– o Felip Pedrell, president del jurat musical. Tots ells, en connivència amb una joventut que identifica plenament modernisme i catalanisme i que actua «des de dins» del territori empordanès igualment com ho poden fer els altres sectors ideològics amb els quals es disputen l'hegemonia política, es proposen «dignificar» el paper de l'art en la societat moderna a través de la professionalització de l'artista, al mateix temps que col·laboren en la construcció simbòlica de la nació catalana d'acord amb el projecte «Catalunya endins» d'Enric Prat de la Riba, primer, i, després de l'escissió dels representants del catalanisme d'esquerres de la Lliga Regionalista el 1904, en la configuració d'una nova proposta política sobre els pilars d'un catalanisme progressista.

És així com es pot entendre la conjunció de música i literatura en una festa en què la Bellesa, al marge de constreyniments temàtics, toca amb els dits «alats»³⁰ un paisatge molt concret –el de l'Empordà– i la dansa destinada a convertir-se en un dels símbols de la catalanitat. Com diu Maragall al final del seu discurs presidencial, una veritable «oració» a la Bellesa:

Doncs una festa de bellesa hauria d'ésser la representació d'un d'aquests instants. Per a fer-la nosaltres, aquí tenim l'Empordà, que per a mi és la flor de Catalunya, perquè tot el que fa Catalunya, i hi ha en ella, des de la neu dels Pirineus fins al baix horitzó marí, també fa l'Empordà i en ell es troba. Doncs triaria un lloc que fos així mateix la flor de l'Empordà –com aquell qui diu la flor de la flor– i triaria el més bon temps de l'any; i a les envistes de les altes blancors de la gran serra i de la blavor del mar sota l'altra blavor del cel, i en un prat ben verd i de bona ombra, faria comparèixer les noies empordaneses més boniques, que serien com la flor de la boniquesa catalana, i que dansessin! Agafades de mans amb els fadrins més forts i destres, coronats de vermellor, que dansessin la gran dansa, la sardana: i l'amor ja hi fóra. I uns bons cants! Que tants com són de mena cantadors en tota la nostra terra hi acudissin a cantar cançons belles, perquè tothom pogués conèixer quins les canten millor, i cançons noves per a donar la palma a la més ben trobada. I el mateix els poetes, a veure quin més forta donaria la santa extremitud de la paraula; i també els qui fan viure la pedra en forma humana; i els qui barrejant només colors ja en tenen prou per a crear la imatge expressiva de l'ànima de les coses: tots aquí en un bell redós, que el guarnissin favorable a l'ensomni de les coses imaginades. I tot voltant, nins que juguessin a mil jocs de córrer i riure; i vells en els pedrissos al sol i a l'ombra, que duguessin aparellades rondalles i belles sentències. I fires de totes les coses del pla i de la muntanya que comprades o venudes fan la vida més bella. Oh! quin brogit i quin vaibé i quines rialles, i quin lligar-se els ulls i els cors, i quin alçar-se glòries noves i coronar de fulles fresques els fronts que es comencen a acotar marcits i les blanques cabelleres. Oh! les grans festes anyals de la bellesa catalana!

Mes això no es fa pas de cop i volta, i heus aquí que ara nosaltres comencem. En un gra de poesia en una bella passada, hi ha la llavor de tota la bellesa del món. I així com us he dit que de Natura contemplada en estat de gràcia en naixia l'amor i tota llei de boniquesa, també ara us dic que una paraula inspirada, una harmonia profunda, us pot donar, amb delícia d'estranya i concentrada fortalesa, la visió de totes les neus de les muntanyes, de les verdors renaixents, de la verdor a l'ombra, i de l'aimada que hi dansa somrient-vos. Només cal la gràcia.³¹

30 Utilitzo la imatge que Carner aplica a la poesia, «profètica i alada», a Josep CARNER, «Amb motiu d'una novel·la», *La Veu de Catalunya*, 4 de juliol de 1908.

31 J. MARAGALL, «La festa de la Bellesa de Palafrugell. Discurs presidencial», dins ID., *Obres completes*, vol. XX, ed. cit., 1935, p. 27-33 (cit., p. 31-33).

En aquests termes, segurament, entenia Joan Maragall a començament de segle la seva col·laboració amb el projecte polític de Prat. I ho feia a través d'una activitat frenètica que coincidia amb un moment de màxima plenitud personal i intel·lectual. L'any 1905, a part de presidir la Festa de la Bellesa de Palafrugell, Maragall presideix els Jocs Florals de Girona i accepta el paper de mentor de la burgesia catalana novament des de les pàgines del Brusi,³² sense abandonar les seves col·laboracions a *La Veu de Catalunya*, a *El Poble Català* o a *Juventut* ni, sobretot, la seva creació poètica. Tal com escriu en una carta al seu amic Josep Pijoan, té por de convertir-se en una «gran *patum*».³³ De fet, ja ho era quan, l'estiu de 1905, el mateix Pijoan li demana de part de Prat de la Riba de col·locar el seu nom a les llistes electorals de la Lliga Regionalista al parlament de Madrid, proposta que, després de pensar-s'ho molt, Maragall declina.³⁴ En qualsevol cas, la seva autoritat reconeguda legitima el projecte empordanès i sanciona un dels veredictes més polèmics de la història dels premis literaris a Catalunya: la distinció, per damunt de *Josafat* de Prudenci Bertrana, de *L'home bo* de Josep Pous i Pagès. No podem aprofundir aquí en els termes de la polèmica, però sí que hem de recordar que ningú no va passar per alt ni la superioritat literària de l'obra finalista en relació amb la guanyadora, ni els motius reals que expliquen el veredict final. Joan Vergés i Barris els explicita clarament en la memòria del secretari del jurat literari³⁵ i són indistriables de la força que, malgrat la modernitat de l'experiment palafrugellenc, continua tenint l'extraliterària moral, com ho demostra el fet que el jurat esculli distingir, en comptes del «drama punyent que batega en l'interior d'aquell home, les violentes convulsions de son esperit turmentat, que es transparenten en ses accions i en ses paraules, ens suggestionen tan fortament que ens produeixen la noble fruïció de l'art», una obra que «vos omple el cor d'emoció, que vos asserena l'esperit, que vos acarona el cervell d'una aura refrescant i purificadora, que us inunda tot l'ésser d'un plaer inefable». Per la seva banda, Maragall, sense fer cap referència a la novel·la de Bertrana, explicita les raons del veredict en el pròleg que, amb motiu de l'aparició de la traducció al castellà d'una altra de les novel·les de Pous i Pagès, *Por la vida*, va dedicar a *L'home bo*:

Pero al naturalismo ampurdanés aporta Pous un elemento extra-artístico que no es de extrañar en un hombre, como él, de una sola pieza, según hemos dicho. Y esto que aporta Pous a su novela es la tesis, son sus ideas y sus sentimientos sociales, su afán de libertad y justicia, manifestados especialmente en sus novelas *Per la vida* y *Revolta*; y de modo supremo ya, en aquel *Home bo*, todavía no publicado en libro, obra de un tolstoísmo perfectamente asimilado y resuelto en un ambiente pirenaico, bien catalán, y en el que la prosa de Pous ha llegado a su mayor grado de fuerte sobriedad, de pureza, de poesía.³⁶

Si la professionalització de l'escriptor és l'objectiu que hi ha al fons de tots els intents de modernització dels Jocs Florals a començament del segle XX, no podem sinó constatar el fracàs del valent assaig

32 Vg. Enrich de FUENTES, «Miracle», *Juventut*, núm. 284, 20 de juliol de 1905, p. 459.

33 Vg. «Carta de Joan Maragall a Josep Pijoan (ca. maig de 1903)», dins J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. XXIII, ed. cit., p. 16-19.

34 Vg. «Carta de Joan Maragall a Enric Prat de la Riba (Olot, 27 d'agost de 1905)», dins J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. XXIV, ed. cit., p. 111-113.

35 Vg. «Memòria del Secretari del Jurat literari, En Joan Vergés i Barris», dins Festa de la Bellesa de Palafrugell, Imp. Joanola i Ribes, 1905, p. 37-46.

36 J. MARAGALL, «*Per la vida*, de J. Pous y Pagès», dins ID., *Obres Completes*, vol. XVIII, ed. cit., 1934, p. 204-208. La traducció al castellà del llibre de Pous i Pagès va ser deguda a Albert de Quintana i prologada per Joan Maragall. Vg. J. POUS Y PAGÈS, *Por la vida*, Barcelona, E. Domènech, 1911.



empordanès; però no hem d'oblidar que, en realitat, molt per damunt d'aquest objectiu eminentment literari, hi ha el polític, i que aquest sembla haver-se assolit plenament, ja que al darrere de la Festa de la Bellesa s'hi percep la intenció d'integrar l'Empordà, comarca tradicionalment vinculada al republicanisme i al federalisme,³⁷ en el gran projecte del catalanisme polític; i la Festa de la Bellesa de Palafrugell representa l'inici de la construcció simbòlica de la identificació entre les essències de l'Empordà i l'«ànima» de la Catalunya que busca la seva llibertat mitjançant la pràctica política. Per això, ningú –excepte Bertrana– no es lamenta del fracàs que suposa, en sentit estricte, la festa de Palafrugell. En definitiva, el que tothom destaca és la continuïtat que un dels principals organitzadors, Joan Linares Delhom, s'afanya a recordar des de les pàgines de la revista *Emporium* (1905-1906) immediatament després de la celebració de la Festa de la Bellesa:

El nostre plan, dit en poques paraules, és aquest:

Fundar una associació empordanesa quin principal fi siga la celebració anyal d'una Festa, amb el corresponent

Concurs, com la que enguany hem fet a Palafrugell,

Premis en metàl·lic,

Temes lliures,

Concursos mixtes de Literatura i Música,

Celebració de la Festa cada any en diferent població de l'Empordà (Alt i Baix).³⁸

Per bé que la finalitat explícita de la nova associació ha de ser posar ben alt «el nom de l'Empordà» i «ajudar al desvetllament artístic de la nostra terra»,³⁹ s'entén que aquest desvetllament artístic ha de ser convenientment dirigit a construir la imatge literària i musical de l'Empordà catalanista. És ben significatiu, en aquest sentit, que la segona de les poblacions empordaneses on se celebri la Festa de la Bellesa sigui Figueres i que Joan Maragall hi repeteixi presidència. Però encara ho és més, segurament, que el guanyador del premi de poesia de Palafrugell, Gabriel Alomar, aparegui també com a guanyador d'un dels premis dels Jocs Florals de Girona de 1905, celebrats pocs mesos després.

En efecte, l'autoritat reconeguda de Joan Maragall acabava de sancionar un dels veredictes més polèmics de la història dels premis literaris a Catalunya, però la distinció de *L'home bo* de Josep Pous i Pagès per damunt de *Josafat* de Prudenci Bertrana no situava Joan Maragall en la millor posició per enfrontar-se, la mateixa tardor de 1905, a Girona, al gran perdedor de la festa literària de Palafrugell. El jurat presidit per Maragall, amb Xavier Montsalvatge, Joan B. Torroella com a vocals, i Francisco Viver com a secretari, premia l'autor de *Josafat* per la prosa titulada «Viva els tres reis». La Flor Natural d'aquests tercers Jocs Florals de Girona va ser per al poema «Lamed i Hebron», de Rafael Masó; i Joan

37 Vg. Emili TINTORER, «El catalanisme a l'Empordà», *Juventut*, núm. 140, 16 d'octubre de 1902, p. 665-667, i ID., «El catalanisme a Sant Feliu de Guíxols», núm. 148, 11 de desembre de 1902, p. 804-806.

38 Vg. Joan LINARES DELHOM, «Un projecte», *Emporium*, núm. 2, 15 d'agost de 1905, p. 21-22. Ja se'n va fer ressò E. TINTORER, «Carta de fora», *Juventut*, núm. 286, 27 de juliol de 1905, p. 473-475 i ID., «Noves.- Festa de la Bellesa», *op. cit.*, p. 4. Caldria analitzar detalladament l'evolució d'aquest projecte i la participació de poblacions com Sant Feliu de Guíxols, L'Escala o La Bisbal, entre d'altres, a partir de l'exhumació i contextualització dels certàmens literaris creats sota el paraigua d'aquesta associació. Aquest és un dels objectius principals del projecte de recerca FFI2011-24706: Literatura y corrientes territoriales: Las tierras de Girona (1868-1939).

39 J. LINARES DELHOM, *op. cit.*, p. 22.

Llongueras, Vicenç Piera i Miquel Juanola van obtenir-hi el primer, segon i tercer accèssits respectivament. Pel que fa als premis extraordinaris, Josep Carner se'n va endur tres amb «Capvespral», el recull *Gironines* i un primer tast d'*Els fruits saborosos*, «Els raïms immortals». Miquel de Palol va ser guardonat pels *Sonets automnals*, i Rafael Masó, novament, ho va ser per la cançó «Pim pom d'or». Però el que ens interessa de remarcar en aquest context és la presència, per primera vegada en el veredictes dels Jocs Florals de Girona, del mallorquí Gabriel Alomar amb el sonet «La quàdriga».

Poeta jove destacat per Josep Carner en el número esmentat de la revista *Catalunya*, mallorquí pan-catalanista que contribueix a «verbalitzar» l'«aspiració de Mallorca», Alomar serà catapultat a Barcelona des de les pàgines de *Catalunya* i de *La Veu de Catalunya* a partir, sobretot, de 1903. Poeta parnassià i «arbitrari», és un acèrrim defensor de la forma en poesia i, per consegüent, un ferm partidari del sonet. A final de 1905, quan se celebren els Jocs Florals de Girona, Gabriel Alomar ha deixat de ser la nineta dels ulls de Carner, igualment com ho ha deixat de ser Maragall. Entre altres motius, el distanciament s'explica pel paper que va representar Alomar en el cicle de conferències protagonitzat per mallorquins i celebrat a l'Ateneu Barcelonès –presidit per Maragall– on hissa novament la bandera del Modernisme amb el nom de Futurisme, cosa que li val el comentari mig irònic mig despectiu de Carner: «Alomar havia de donar la nota radical». Però, sobretot, Alomar és un dels intel·lectuals que se separa, el 1904, de la Lliga Regionalista i de *La Veu de Catalunya* per començar a participar en el projecte polític alternatiu –catalanista, progressista i republicà– que té com a portaveu *El Poble Català*. Guanyador al seu torn d'un dels accèssits a la Flor Natural dels polèmics Jocs Florals de Barcelona del mateix any 1905 i vencedor absolut del premi de poesia de la Festa de la Bellesa de Palafrugell amb el poema «Les cabelleres»,⁴⁰ la distinció d'Alomar a Girona és un indicatiu no només de la participació del Consistori gironí en la modernització dels Jocs Florals, sinó també de l'aparició de noves propostes polítiques i culturals dins del catalanisme que pugnen entre si per tal d'afirmar-se en tots els àmbits de la vida cultural.

Les peculiaritats dels Jocs Florals de Girona –l'existència dels quals depèn del pacte entre diferents sectors ideològics i polítics de la societat gironina i, per tant, no són patrimoni exclusiu de cap sector– els converteixen en un observatori immillorable de la complexitat dels processos culturals a la Catalunya del començament del segle XX. El grup de Carner, a través dels gironins de *Vida*, hi ha exercit una influència notable. Això no obstant, a diferència dels Jocs Florals de Moià, de Palma, de Viladrau o del Certamen Literari d'Olot, l'adhesió del grup no ha estat completa, com ho demostra el tractament diferent que reben els Jocs Florals de Girona a les publicacions periòdiques que controla el grup, especialment la revista *Catalunya*. No és estrany, doncs, que en plena lluita pel monopoli cultural del catalanisme, després del fracàs dels intents d'aglutinació a l'entorn de *La Veu de Catalunya*, els «futuristes» d'*El Poble Català* es proposin conquerir espais aparentment afins com el Consistori dels Jocs Florals de Girona tal com queda constituït, en l'edició de 1905, amb Joan Maragall com a president del jurat, però, sobretot, amb la presència de Xavier Montsalvatge en el jurat qualificador. Això és el que explicaria, per altra banda, que el grup modernista de Girona en pes –l'autor de *Josafat* inclòs, malgrat la decepció que sens cap mena de dubte li va reportar el fracàs de Palafrugell– s'integri formalment a la Redacció

40 Vg. «Noves: La Festa de la Bellesa», *op. cit.*, p. 4.



d'*Emporium*. Xavier Montsalvatge, Miquel de Palol, Joaquim Pla i Carles Rahola des del primer número i Bertrana a partir de final d'any formaran el grup més compacte que la ciutat de Girona aconsegueix aportar a la cultura del catalanisme.⁴¹

1906: «*Emporium*» i la Festa de la Bellesa de Figueres

La Festa de la Bellesa de Figueres, subtitulada «Concurs Artístic Català organitzat per la subcomissió de festeigs de les Fires de Santa Creu de Figueres»⁴² amb un cartell sensiblement distint al de l'any anterior (i un jurat format per Ignasi Iglésies i Josep Pous i Pagès, pel que fa a la part literària, i per Lluís Millet, Francesc Alió i D. Mas i Serracant, pel que fa a la musical), presenta algunes diferències substancials en relació amb la de Palafrugell. A més de la reducció substancial de l'import dels premis –les cinc-cents pessetes dels premis de poesia i de prosa es converteixen en dues centes-cinquanta– tornen a aparèixer els inevitables objectes d'art –flor natural inclosa– i l'especificació de temes.⁴³ Amb una participació considerable, sobretot en la secció literària –s'hi van presentar cent vuitanta-vuit composicions literàries i catorze de musicals–, la Festa de la Bellesa de Figueres obté ben poc ressò artístic⁴⁴ i, en canvi, una gran transcendència simbòlica, en la mesura en què Joan Maragall converteix el discurs presidencial en un elogi de l'Empordà per la llibertat que caracteritza el tarannà dels seus habitants i en un elogi de la sardana com a dansa «federal»:

Salut, noble Empordà, cel ventejat, terra neta, mare de gent valenta i franca, hostel del treball i sa alegria, pubilla del Pirineu i el mar, capçal de la pàtria, mirall de Catalunya. [...] Terra de llibertat és lo que jo en diria de l'Empordà per a fer-ne tot l'elogi en una sola paraula; perquè en aquesta paraula, llibertat, s'hi troben totes aquelles virtuts vostres i sols amb elles és digne un poble d'ésser lliure. Com se sol dir de tots els catalans, pot dir-se per excel·lència de vosaltres que cada u té un rei al cos. Digueu: –Sí que l'hi tenim, però de tal manera que cada u respecta el rei que hi ha al cos del germà amb la condició que tots respectin el que hi ha en el nostre–. I en aquesta mútua reconeixença s'hi troba la veritable llibertat, i no n'hi ha pas d'altra que mereixi ben bé aquest nom.

41 «Llista de col·laboradors», *Emporium*, núm. 1, 30 d'agost de 1905 (coberta). La notícia de l'aparició d'*Emporium* es publica a *El Poble Català*, núm. 38, 29 de juliol de 1905, p. 4. La constitució del grup gironí com a part integrant de la Redacció de la revista és notificada a *Emporium*, núm. 5, 30 de setembre de 1905, p. 68, i a «Moviment autonomista: Girona», *El Poble Català*, núm. 49, 14 d'octubre de 1905, p. 4.

42 Vegeu-lo publicat a *Festa de la Bellesa. Concurs artístic Català organitzat per la sub-comissió de festeigs de les fires de Santa Creu de Figueres, Figueres, maig de 1906*, Palafrugell, Estampa den Joanola i Ribas, 1907, p. 7-9. La comissió organitzadora de la Festa de la Bellesa de Figueres és formada per Josep Puig Pujades, Joaquim Cusi, Lluís Massot, Felip Llonc, Francisco Sala i Joan Antic.

43 És el cas del quart i del cinquè premi del cartell, «un cuadro d'un pintor català, al millor sonet sobre tema lliure» i «un objecte d'art en bronze, a la millor poesia dedicada al fundador de les societats corals de Catalunya en J. Anselm Clavé».

44 El veredicte és el que segueix: el premi «de vers» l'obtingué el poema «El primer fill» de Josep Palahí, i el «de prosa junt amb l'accésit se partiren en dos premis iguals i d'igual categoria entre les composicions "Anyorança" quin autor resultà ésser en Francisco Presas i "Margarideta" d'en Prudenci Bertrana». Gabriel Alomar va obtenir el premi al sonet amb «La visió de Getsemani»; vg. «Memoria del secretari del Jurat literari, En J. Pous i Pagès», *Festa de la Bellesa. Concurs Artístic Català organitzat per la sub-comissió de festeigs de les fires de Santa Creu de Figueres, maig de 1906*, Palafrugell, Estampa den Joanola i Ribas, 1907, p. 43-50. És interessant destacar que el poema guanyador és el mateix que l'any anterior, a Palafrugell, Joan Vergés i Barris havia destacat en la memòria del secretari juntament amb un altre, «Mortblond i Sorbeila», de Joan Llongueras, que va obtenir, al cap de poques setmanes, la Flor natural dels Jocs Florals de l'Escut Emporità de la Bisbal; vg., a banda del discurs de Vergés suara esmentat, «Noves», *Emporium*, núm. 2, 15 d'agost de 1905, p. 32.

Així la vostra sardana s'ha fet la dansa catalana, perquè és una dansa de reis: tothom hi va a una, però cadascú hi entra i en surt quan vol; i mentre és dins se subjecta a la llei de son compàs, que és com si diguéssim el ritme de la vida social, la llei igual per a tots i, no obstant, a mida de cada u; que el vell la dansa com a vell, el jove com a jove, la dona com a dona, el nin com a nin, sense que per xò l'un embarrassi l'altre, ni ningú perdi el majestuós acompassament del tot; i quan no el vol seguir més, marxa a son arbitri, deixant a llur plaer els que vullen seguir-lo; mentre hi és, se lliga a tots per les mans; mes les mans són franques de pendre i de deixar. Voleu entrar-hi? La rodona s'obre i dues mans vos prenen. Voleu sortir-ne? Aquelles mans mateixes vos solten lliure, i la rodona tornant-se a tancar segueix impertorbable la seva rítmica llei. Feu lo que vullau, mai hi feu nosa perquè mai hi feu falta; i a mercès d'aquesta santa llibertat, la rodona s'eixampla o s'estreny, és xica o és grossa, és de tres o de tres-cents, però tant sardana són tres-cents com tres; és unió i llibertat alhora; és la dansa federal que ajunta als homes lliures i als pobles lliures; és la dansa catalana.⁴⁵

Per la seva banda, el flamant guanyador de la Festa de la Bellesa de Palafrugell i secretari del jurat literari de la de Figueres, Josep Pous i Pagès, converteix el seu discurs en una càrrega contra la manca d'ambició cultural dels empordanesos i, més concretament, dels figuerencs, a partir d'una severa crítica a l'afició pels balls «de saló» i d'una defensa aferrissada del teatre com a escola de bons costums:

Perquè –i no us prengueu a mal lo que ara vaig a dir-vos– la vida intel·lectual de Figueres n'és molt necessitada de l'empenta que el florir d'aquesta festa pugui donar-li [...] Tots sabeu lo que preocupa principalment els figuerencs; tots sabeu que el ball és com el centre de rotació de la vida figuerenca. [...]

El teatre, de totes les belles Arts que es dirigeixen al cor i al pensament, és la d'influència més grossa, més directa sobre les multituds. Per què no heu de fer-lo servir per a treure el jovent de les sales de balls inclinant-lo a un espectacle que eduqui el sentiment i desvetlli la intel·ligència?⁴⁶

La necessitat de recatalanitzar la societat catalana passa, doncs, per damunt dels problemes de professionalització a què respon la primera convocatòria de la Festa de la Bellesa de Palafrugell i de la necessitat de modernitzar la institució flouresca. El discurs de Pous i Pagès, de to regenerador i altament didàctic, se situa plenament en l'òrbita catalanista en uns moments, marcats pel moviment de Solidaritat Catalana, en què la tan lloada «llibertat» empordanesa podria fàcilment convertir-se en un problema de lesa pàtria. D'aquí que Joan Maragall construeixi a través dels discursos de Palafrugell i de Figueres una oda en prosa a l'Empordà, comarca que ha de tenir un gran pes en la construcció de la Catalunya «catalana» que el catalanisme es proposa «reinventar» a través de la xarxa de centres catalanistes, certàmens literaris, ateneus i orfeons. Maragall ha pres el testimoni de Jacint Verdaguer, mort el 1902, poc després d'haver presidit els Jocs Florals de la Bisbal, el 1901, i d'haver posat unes quantes pedres fonamentals en la construcció literària de l'Empordà com a dipositari de les essències de la pàtria.⁴⁷ Unes determinades essències, és clar, que complementen les dipositades en el mite de la

45 «Discurs del president del Jurat literari En Joan Maragall», *op. cit.*, p. 33-42.

46 *Festa de la Bellesa organitzada per la Secció de Belles Arts del Centre Català de Palafrugell*, *op. cit.*, p. 44-45.

47 Maragall comenta aquest discurs a J. MARAGALL, «Pròleg al llibre *Discursos* de Mossèn Jacint Verdaguer», *Obres Completes*, vol. V, Barcelona, Edició dels Fills-Sala Parés Llibreria, 1930, p. 54.



Muntanya catalana o, malgrat les particularitats del cas gironí, les del mite de les «pedres de Girona».⁴⁸ En qualsevol cas, Maragall aconsegueix convertir, a través de la poesia –indistintament en vers i en prosa–, la idiosincràsia empordanesa en símbol de la identitat catalana.

III

Aquest símbol adquirirà un gran rendiment, dins el marc de les relacions entre Catalunya i Espanya, en la construcció del discurs ideològic de l'Espanya federal mitjançant el símbol sardanístic, però serà també utilitzat, per part del mateix Maragall, en altres contextos. Així, la imatge de l'Empordà és presentada com a toc d'alerta davant dels abusos de poder de l'Estat espanyol en el marc de la constitució del moviment de Solidaritat Catalana, tal com ho demostra l'article que Maragall publica a *El Poble Català* poc després de la celebració de la Festa de la Bellesa de Figueres contra el projecte del govern estatal de situar-hi una presó provincial:

Jo no sé com a hores d'ara ja no està tot Catalunya abrandat d'ira d'aquest tort que volen fer-nos, de llençar la taca d'un presiri damunt de nostra més bella encontrada. No n'hi ha prou amb aquell grilló posat als peus de la imperial Tarragona? Lo més noble per la història, lo més pur per natura, ens ha d'esser com triat per a malmetre-ho? És dir que Catalunya ha d'esser la terra dels presiris d'Espanya, i aquest serà a l'últim el nostre signe en la germanor ibèrica? Ja us dic jo que si ho sofrim serà ben bé que ens ho mereixem; i també us dic que si no ho volem, no serà.

València no volgué per bisbe al P. Nozaleda, i no ho fou: i em sembla que encara hi ha bon tros de l'una cosa a l'altra. Lo que cal és arribar a entendre-ho ben bé... què dic entendre-ho?... sentir-s'ho ben bé a dintre això d'un presiri a l'Empordà. Que no l'heu vista mai aquella plana d'Empordà? Ah! és que si l'heu vista i teniu sentits i sang catalana a les venes, me sembla impossible que ja no us cruixen les dents només d'imaginar aquella gran boniquesa que fa venir desig de pur amor com un rostre de verge –perquè joestic en què és el rostre de la nostra aimada Catalunya– escupit de tal manera.

Que no me l'heu vist, des del cim mateix que volem fer-ne el presiri, aquell golf de Roses que es bada com un bell somri d'infant allà al capdavant de tot; i allà al darrere al capdamunt la puresa de les neus que pirinenques, immòbils sota el cel atramuntanat i net com un mirall, i les més veïnes altures de Requesens i la Mare de Déu del Mont, dretes, solemnes, d'una sola ratlla pura de daltbaix, i el pla tan graciosament poblat i conreuat com una sola hisenda ben portada? I aquella noble Figueres, franca com una mà oberta a tot hoste o caminant; i aquella alegria que hi ha en els aires, i aquella música que hi ha en la veu empordanesa, i aquella dansa que és el símbol català vivent... i damunt de tot això hi deixareu tirar un presiri? A mi em semblaria llavors que tot l'Empordà, que tot Catalunya és a presiri!

⁴⁸ Aquestes peculiaritats fan referència a la complexitat del cas gironí per tal com el mite de les «pedres de Girona» coexisteix amb el mite de «Girona, la morta»; vg. Jordi CASTELLANOS, «Girona, la morta: els ressons d'un mite», dins ID., *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Eds. 62, 1997, p. 111-136, i Margarida CASACUBERTA, «Estudi introductor», dins EAD., *Els Jocs Florals de Girona, 1902-1935*, Girona, CGC Edicions, 2010, p. 11-138.

Enarboreu-se d'ira, viva Déu! Digueu que no, digueu que no! Cregueu fermament que no pot ser, perquè... no pot ser. Si, com diu l'Evangeli, la fe d'un home pot moure una muntanya, la fe de milers d'homes no podrien deturar lo que és molt menys que una muntanya: un govern? Bah! Si acàs serà que no ho volen.

I si no sabem voler ni això, catalans, ja poden començar a dir-nos que no sabem lo que volem.⁴⁹

Més endavant, el maig de 1908, coincidint amb les primeres fisures del moviment solidari, Maragall escriu el que serà un dels seus poemes més coneguts, «L'Empordà»:

—Cap a la part del Pirineu,
vora els serrats i arran del mar,
s'obre una plana riallera:
¡és l'Empordà!—

—Digueu, companys, per on hi aneu;
digueu, companys, per on s'hi va.

—Tot és camí, tot és drecera,
si ens dem la mà.
¡Salut! ¡noble Empordà!
¡Salut! ¡palau del vent!
Portem el cor content,
i una cançó:

pels aires s'alçarà;
pels cors penetrarà,
penyora s'anirà fent
de germanor.
—¡Una cançó!—

A dalt de la muntanya hi ha un pastor,
a dintre de la mar hi ha una sirena;
ell canta al dematí que el sol hi és bo,
ella canta a les nits de lluna plena.
Ella canta: «Pastor, me fas neguit».
Canta el pastor: «Me fas neguit sirena».
«¡Si sabesses el mar com és bonic!».
«¡Si sabesses la llum de la carena!».
«Si hi baixesses series mon marit».
«Si hi pugesses ma joia fora plena».
«¡Si sabesses el mar com és bonic!».
«¡Si sabesses la llum de la carena!».

49 J. MARAGALL, «A presiri!», *El Poble Català*, núm. 132, 25 de juny de 1906, p. 1.



La sirena se féu un xic ençà
 i un xic ençà el pastor de la muntanya,
 fins que es trobaren al bell mig del pla
 i de l'amor plantaren la cabanya...
 ¡Fou l'Empordà!⁵⁰

En aquest cas, el poema, concebut com a lletra d'una sardana que havia de compondre Enric Morera i que va ser rebut amb entusiasme pels gironins Carles Rahola, Miquel de Palol i Xavier Montsalvatge,⁵¹ es pot llegir entre línies, i més enllà de l'al·legoria paisatgística, com una síntesi dels dos catalanismes, el vigatà (conservador) i l'empordanès (progressista), que Maragall ha convertit en una de les prioritats del seu discurs des dels mateixos inicis de la seva trajectòria intel·lectual. L'Empordà torna a representar l'essència d'una catalanitat que, el desembre de 1909, després dels fets de la Setmana Tràgica i de la ruptura definitiva de la Solidaritat, i com ja havia expressat en unes altres circumstàncies Jacint Verdaguer en el poema «Els dos campanars», queda replegada en el paisatge:

Jo no sé què té aquest Empordà que me l'estimi tan singularment, i que em sembli que estimant-me'l an ell, ja estimo a tot Catalunya. És cert que tot Catalunya està en tota ella, i tota en cada una de les seves parts; però encara en aquesta de l'Empordà jo hi trobo, jo hi sento, com enlloc, lo que podríem dir-ne el principi actiu de la catalanitat.

Vull dir que crec que si tot Catalunya se perdés, però restés l'Empordà, Catalunya podria tornar a ésser un dia o altre més gran i més forta que mai hagués estat; i que si, pel contrari, de tot Catalunya, sols l'Empordà es perdés, la pàtria ja no fóra ella mateixa. Veieu si us en poso, de responsabilitat, a sobre, empordanesos. No me'n vulgueu mal, que jo vos ho dic a un fi de bé.

Perquè d'un quant temps ençà me sembla observar una certa depressió en el sentiment de catalanitat, un cert enterboliment, un cert oblit. Se parla molt d'autonomia, així en abstracte, massa en abstracte; se parla molt de la Ciutat, més en concret, potser massa en concret; se parla d'ésser europeus, i sobretot d'ésser humans, i tot això ja està posat en raó, bell descobriment! Però a tot això, tanmateix, hi trobo a mancar la sal: i la sal és Catalunya. Perquè mai he sentit dir de cap poble dels que més poden en la humanitat, que al ser-li preguntat per la seva naturalesa hagi respost: —Jo sóc huma; ni crec que a Anglaterra ni a Alemanya la gent tingan cap punt en ésser europeus, perquè l'europeisme surt d'ells, ells fan l'Europa i no l'Europa an ells; i em sembla que els ciutadans de l'imperi més mundial que mai hi hagi hagut, posaven tot el seu orgull i rebien tota la seva força de dir-se un nom: romans. Doncs així mateix crec que nosaltres, en la nostra mida i proporció, hem d'arrencar tota virtut d'humanitat i europeisme i lo demés en dir-nos catalans... perquè barcelonins no fóra prou, per ara.

Potser algú em diria que encara fóra millor dir-se espanyols d'una vegada; responc que estaria bé, perquè ho som; però és que, avui per avui, dir-se catalans és dir-se espanyols d'una manera més viva, més eficaç i més plena d'esperança, que no pas amb aquesta paraula mateixa.

50 J. MARAGALL, «L'Empordà» (2 de maig de 1908), dins ID., *Poesia completa*, a cura de G. Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 317-318.

51 Vg. Joana ESCOBEDO, «L'Empordà de Joan Maragall i Enric Morera», *Haidé*, núm. 1, 2012, p. 159-172.

Així, doncs, vetlleu, vetlleu, empordanesos, pel nom sagrat de Catalunya i pel vostre particular: que dia podria venir en què, seguint la mateixa trajectòria, us convingués més, i convingués més a Catalunya, que us diguéssiu empordanesos més que no pas catalans. Perquè hi ha més virtut germinadora concentrada en l'espiga que en la garba; i encara molta més en el gra que en l'espiga. Ja m'enteneu.⁵²

Mentre Joan Maragall matisa, en el tot just creat setmanari regionalista *Baix Empordà* (1909-1936), la imatge de l'Empordà com a «espiga de la garba catalana» i adverteix sobre la importància del «gra» per damunt de l'espiga, d'acord amb un discurs simbólicoideològic que queda ja ben lluny de l'ortodòxia pratiana i que, des del meu punt de vista, supera amb escreix l'intent de conciliació del federalisme i el catalanisme que la construcció maragalliana representa, el mateix setmanari publica el següent comentari sobre *L'Empordà*: «*Empordà*, sardana d'en Morera, ens va entussiasmar. És un himne a la terra empordanesa. Jo el declararia himne nacional. El cantaren ab valentia y justesa. Ens feya aixecar de la cadira. ¡Cantem-la tots els empordanesos ab les mans agafades! Ballem-la com una dansa patriòtica! Que siguin les estrofes del gran Poeta Maragall com flors brodades a la nostra bandera de Catalans, y baix ella ajuntem-nos tots els que aymem a nostra terra».⁵³

Si tenim en compte que el setmanari palafrugellenc acaba de declarar-se partidari de la candidatura de Francesc Cambó a les eleccions provincials contra la candidatura del republicà Salvador Albert, que basa el seu discurs polític en l'individualisme del «Poeta-Geni» que representa el mateix Maragall,⁵⁴ només podem concloure que la imatge de l'Empordà que construeix Maragall arriba un moment que va sola: com totes les construccions literàries pertany a qui la interpreta i, per tant, la complexitat que hi ha al darrere de l'arquitectura del poema-sardana *L'Empordà* s'esborra a partir del moment que la imatge s'omple d'altres continguts. En qualsevol cas, si resseguim la relació que manté Maragall amb la seva obra fins al final de la seva trajectòria literària veurem que, com ocorre amb la figura del comte Arnau, tradueix les contradiccions i les complexitats d'una figura intel·lectual com a mínim incòmoda en el marc de les relacions entre l'intel·lectual i la política a començament del segle XX. El mite de l'Empordà construït per Maragall és recollit, assimilat i, si molt convé, readaptat també des de dintre. Em sembla important, en aquest sentit, anotar que tant Maragall com Verdaguer, acaben els seus dies davant d'uns mites que se'ls giren en contra o, en qualsevol cas, que recuperen íntimament, cosa interessant de mostrar, perquè posa en entredit l'acusació de «manipulació» que sorgeix d'estudis com el de Fradera, que utilitzen la idea de la «invenció de la tradició» i reclama, ben al contrari, una anàlisi rigorosa i matisada de la construcció i la recepció d'uns discursos que són a la base, amb tota la seva complexitat, de la situació política actual.

Rebut el 30 d'octubre de 2016
Acceptat el 14 de novembre de 2016

52 J. MARAGALL, «Per l'Empordà», *Baix-Empordà*, núm. 5, 19 de desembre de 1909, p. 1.
53 «Una nova institució coral», *Baix-Empordà*, núm. 11, 30 de gener de 1910, p. 3.
54 Vg. «Ciudadans!», *Baix-Empordà*, núm. 25, 7 de maig de 1910, p. 1.



LLUÍS QUINTANA TRIAS

Universitat Autònoma de Barcelona
Lluis.Quintana@uab.cat

APUNTS SOBRE LA INFLUÈNCIA DE JOAN MAÑÉ Y FLAQUER EN L'OBRA DE JOAN MARAGALL¹

Resum:

Maragall va reivindicar sovint la figura de Joan Mañé y Flaquer, director del *Diario de Barcelona*, com a mestre, tot i la disparitat de caràcters i les distàncies ideològiques. Una anàlisi de les línies polítiques i estètiques dins les quals es movia Mañé ha de permetre veure la complexitat del seu plantejament, més enllà del reaccionari caricaturitzat pels seus contemporanis, i ajudar a entendre el pes i fins i tot la fascinació que va exercir en un jove Maragall. Estudiem aquí el projecte periodístic de Mañé i la seva manera d'enfocar alguns dels debats principals del seu temps: la defensa de la industrialització i de la ciutat de Barcelona, la gestió de les revoltes carlines i l'evolució, per a ell preocupant, del moviment catalanista. I hi intentarem remarcar els gèrmens d'algunes de les idees fonamentals del poeta.

Paraules clau: Joan Maragall — Mañé y Flaquer — *Diario de Barcelona* — literatura i periodisme — influències literàries

Abstract:

Maragall often revindicated the figure of Joan Mañé y Flaquer, director of the *Diario de Barcelona*, as his teacher, despite the disparities between their personalities and ideologies. An analysis of Mañé's political and aesthetic trends allows us to see the complexity of his approach beyond the reactionary person caricaturized by his contemporaries, and helps us understand the importance and even fascination that he exercised over a young Maragall. In this article we examine Mañé's journalistic endeavour and his way of approaching some of the most important topics of his time: his defence of the industrialization and the city of Barcelona, the control of the Carlist riots, and the evolution of Catalan nationalism, which he considered alarming. Besides, we will try to highlight the grounds of some of the poet's fundamental tenets.

Key words: Joan Maragall — Joan Mañé y Flaquer — *Diario de Barcelona* — literature and journalism — literary influences

La recent reedició de les Memòries literàries² de Narcís Oller permet recuperar també aquella observació que hi va fer Sergi Beser el 1977: «A les seves Memòries literàries trobem manifestacions ben clares de la seva incomprensió de les lluites i de la situació del proletariat industrial, fent-se, a voltes, portaveu dels tòpics més suats del reaccionarisme burgès».³ Les lluites que esveraven Oller eren les del final de segle XIX, però ell va escriure les seves memòries entre 1913 i 1920⁴ i van quedar inèdites fins a 1962. Han passat, doncs, més de quaranta anys del comentari de Beser sobre unes memòries escrites fa

1 Aquest treball s'emmarca dins la producció del Grup de Recerca *Ne varietur* (2014 SGR 1019).

2 Narcís OLLER, *Memòries. Història de mos llibres i relacions literàries*, Valls, Cossetània, 2014.

3 Sergio BESER, *Verba manent. Estudios y ensayos literarios*, ed. de Montserrat Amores García, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, p. 400.

4 N. OLLER, *op.cit.*, p. 24.

més de cent anys, i en fa gairebé cent vint d'aquelles lluites proletàries, però aquest comentari de 1977 no només sembla pertinent, sinó fins i tot massa mesurat, perquè coneixem millor aquella època i els seus conflictes. En tot cas, no ens costarà gaire assegurar que les d'Oller reflecteixen bé unes opinions molt esteses entre la burgesia del moment; per contrast, ens permeten adonar-nos de l'originalitat (potser podríem parlar d'«excentricitat») que representa el pensament dels últims anys de Joan Maragall, contemporani d'Oller i membre de la mateixa classe social, més susceptible de tenir les mateixes pors, perquè el poeta vivia dels rendiments del capital que li donaven les fàbriques heretades del seu pare, rendiments que l'esmentada agitació social posava repetidament en perill.

Aquesta excentricitat de l'obra maragalliana ha estat estudiada,⁵ i aquí no hi tornarem. El que pretenem amb aquest article és trobar algunes pistes de com Maragall hi arriba, i ho farem amb una hipòtesi paradoxal: el pes que hi té la vida i l'obra de Joan Mañé y Flaquer (1823-1901), que va ser un dels reaccionaris més consistents del país.⁶ Enfocarem el treball en dos aspectes: les discussions sobre el catalanisme, i la percepció de Mañé sobre el periodisme, tal com es reflecteix en aquestes discussions.

Esbós biogràfic

A la història del moviment catalanista s'ha fet més cas de *La Renaixença* i del *Diari Català* que del *Diario de Barcelona* perquè aquells representen una línia diríem més pura. Però qui s'atingui al nombre de lectors de Mañé i Flaquer i al ressó dels seus èxits a totes les llars barcelonines podrà fer una valoració exacta de la influència del pensament del director del *Diario*.⁷

Vicens Vives va escriure això el 1958, però la valoració que ell avançava no s'ha acabat de fer; és veritat que, en aquell moment, estudiar el catalanisme exigia molta prudència, però no és pas per la censura que la proposta de Vicens no va prosperar. El cert és que a hores d'ara Joan Mañé y Flaquer continua ocupant un lloc força minso en la historiografia sobre aquest moviment, malgrat algunes propostes que esmentarem, entre les quals voldríem incloure aquesta que presentem i que pretén estudiar la influència de Mañé sobre l'obra de Maragall, especialment en la formulació del projecte catalanista. Podem parlar d'«influència» només si l'entendem com un esforç constant de Maragall de reivindicar el paper de Mañé davant les noves generacions i, alhora, de propugnar la funció del deixeble d'enfrontar-se al seu mestre i, quan cal, separar-se'n.

No tenim cap biografia de Mañé (però això no és excepcional en la nostra historiografia), i per tant encara ens hem de basar en la que Maragall va deixar enllestida poc abans de morir el 1911;⁸ Jordi Bou

5 Citem-ne el pioner: Josep BENET, *Maragall i la Setmana Tràgica*, Barcelona, Eds. 62, 1975.

6 Cf. el que s'apuntava a Lluís QUINTANA TRIAS, «Reflexions de Maragall sobre la ciutat, el seu creixement i els seus conflictes», dins *Joan Maragall, paraula i pensament*, ed. de Josep-Maria Terricabras, Girona, Càtedra Ferrater Mora – Documenta Universitaria, 2011, p. 217-236.

7 Jaume VICENS VIVES, *Industrials i polítics del segle XIX*, Barcelona, Vicens Vives, 1958, p. 29.

8 J. MARAGALL, *Obres completes*, vol. I (*Obra catalana*), Barcelona, Selecta, 1960, p. 883-908 (d'ara endavant faré servir l'acrònim OC seguit del número del volum i la indicació de les pàgines citades). Tanmateix, com que cito els textos en prosa de Maragall a partir de l'edició crítica que estem preparant, la lliçó pot diferir de la de l'edició de Selecta. Vg. també Jordi BOU, «Entrevista d'una amistat», *Revista de Catalunya*, núm. 152, juny de 2000, p. 24-38, que incorpora fragments omesos en l'edició de Selecta.



i Ros ha repassat la seva tasca com a director del *Diario de Barcelona*;⁹ Montserrat Casas Nadal ha estudiat parcialment la seva estada a Itàlia.¹⁰ La seva obra publicada en llibre (essencialment, reculls fets per ell dels seus articles) no s'ha reeditat i no semblen haver-se conservat escrits seus personals; a l'Arxiu Joan Maragall, es troba un inventari de la seva biblioteca (mrgll-Mss. 8-13-2/1-8), probablement obra de Maragall, que li feia de secretari; i hi ha un epistolari de Mañé a Maragall, transcrit per Mercedes Vilanova.¹¹ Per conèixer la seva formació intel·lectual tenim les recerques, generals o parcials, sobre els qui van ser els mestres de Mañé: Milà i Fontanals,¹² i l'entorn de Víctor Balaguer;¹³ Bou i Ros ha estudiat també la seva vinculació amb el regionalisme i el catalanisme;¹⁴ hi ha un estat de la qüestió que ha proposat Josep M. Domingo sobre l'època del Romanticisme.¹⁵ Margarida Casacuberta ha mostrat la importància de la biografia de Mañé escrita per Maragall per a l'estudi del catalanisme del poeta;¹⁶ la crítica teatral de Mañé ha rebut una atenció especial, gràcies als articles d'Abraham Mohino;¹⁷ Miquel Gibert ha situat aquesta crítica en el context del *Diario*,¹⁸ i Rosa Cabré, en el de la recepció de Schiller.¹⁹ Sobre l'episodi de Malines, que esmentarem més endavant, remetrem a l'article de Manuel Carrillo.²⁰

A efectes informatius, resumeixo la seva biografia: va néixer a Torredembarra el 1823, per bé que la família es va traslladar aviat a Barcelona; va formar-se, junt amb el seu amic i coetani Coll i Vehí (1823-1876), sota l'empara de Víctor Balaguer (1824-1901) també coetani però molt més precoç. Balaguer els va introduir dins del moviment romàntic progressista, però Mañé (i també Coll) se n'acabà separant per participar en la «reconstrucció ideològica catòlica» desenvolupada a partir dels anys 50.²¹ Aquesta va ser feina d'un grup que Mañé admirava i als quals va oferir la plataforma del *Diario de Barcelona*, on s'havia incorporat el 1847:

9 Jordi BOU, «Joan Mañé i el *Diari de Barcelona*: una vida en paper», dins *L'Estat-nació i el conflicte regional: Joan Mañé i Flaquer, un cas paradigmàtic, 1823-1901*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 133-154.

10 Montserrat CASAS NADAL, *Juan Mañé y Flaquer. Crónicas de un viaje a Italia (1862)*, Lleida, Promociones Publicaciones Universitarias, 1997.

11 Mercedes VILANOVA, *España en Maragall*, Barcelona, Península, 1968, p. 149-172. Es pot consultar també a <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/epistolari/id/2959/rec/4> on hi ha la reproducció escanejada de les cartes enviades i rebudes per Maragall, i la transcripció només de les enviades, que també es troben a les OC. La transcripció és difícil de llegir i no sempre és exacta, però en tot cas és completa i més fiable que la de les OC, on falten paràgrafs sencers.

12 Manuel JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època*, Barcelona, Curial, 1984; ID., *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

13 Josep M. FRADERA, «Visibilitat i invisibilitat de Víctor Balaguer», *L'Avenç*, núm. 262, octubre de 2001, p. 19-26.

14 J. BOU, «Joan Mañé i Flaquer i el discurs conservador català. Regeneració o conservació?», *Afers*, vol. 18, núm. 44, 2004, p. 75-92.

15 Josep M. DOMINGO, «L'època del Romanticisme», dins *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*, ed. d'Enric Cassany, Barcelona, Vicens Vives, 2009, p. 28-61.

16 Margarida CASACUBERTA, «Sobre el significat del lema "Catalunya endins": Joan Maragall i la construcció de la cultura del catalanisme», dins *Maragall. Textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*, ed. de Glòria Casals i Meritxell Talavera, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 221-244.

17 Abraham MOHINO, «La crítica teatral de Mañé i Flaquer al *Diario de Barcelona*», dins *El Segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, ed. de Josep Maria Domingo i Francesc Roig, Diputació de Tarragona, 2000, p. 335-349; ID., «Els vuit anys de crítica dramàtica de Joan Mañé i Flaquer», *Llengua & Literatura*, núm. 10, p. 279-299, 1999 (inclou un llistat de les seves col·laboracions).

18 Miquel M. GIBERT PUJOL, «La recepció del teatre francès en el *Diario de Barcelona* durant el període isabelí (1843-1868)», *Anuari Verdaguier*, núm. 13, 2005, p. 355-389.

19 Rosa CABRÉ i MUNNÉ, «Notes per a la recepció de Friedrich Schiller en la literatura catalana del segle XIX», dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 235-276.

20 Manuel CARRILLO, «Juan Mañé y Flaquer y el Primer Congreso de Malinas», *Cercles: revista d'història cultural*, núm. 5, 2002, p. 154-169.

21 M. JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època, op. cit.*, p. 301. Sobre la col·laboració de Mañé en els projectes de Balaguer, vg. Enric CASSANY, «El poeta sociable. Víctor Balaguer a l'època d'El Genio», dins *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, ed. de Ramon Panyella i Jordi Marrugat, Barcelona, GELCC-L'Avenç, 2006, p. 11-33.

En aquesta tasca d'imposició d'uns patrons literaris i estètics, la delerosa militància conservadora dels Balmes, Milà i Fontanals, Piferrer i el jove Mañé i Flaquer, resultà decisiva [...] El triomf de l'anomenada escola històrica catalana [...] volia dir, molt senzillament parlant, el triomf del conservadorisme liberal pel damunt de moltes possibilitats ofertes pel moment històric.²²

Mañé va entrar al Brusi com a crític teatral (la seva primera crítica és de 1847), però poc després ja hi feia comentaris polítics, una novetat que acabà transformant aquell diari «de avisos y noticias» en un diari en el sentit modern, és a dir, un diari «d'opinió» portaveu del grup conservador. El 1854 feia la transició definitiva a la crítica política, precipitada per la revolució de 1854,²³ i el 1865, després de molts debats,²⁴ va ser nomenat director del *Diario*, càrrec que va ocupar fins a la seva mort el 1901.

La modernitat de Mañé no rau en les seves idees, sinó en la seva concepció del paper del periodista, que ell considerava que havia de representar una ideologia que anés més enllà de les lluites polítiques circumstancials i que, per tant, havia d'estar per sobre dels vaivens dels partits. Les seves desavinences amb els governants li costaren persecucions que Maragall destaca en la seva biografia, no tant perquè admirés les idees defensades, sinó per la tenacitat que Mañé mostrava a l'hora de reclamar la independència del periodista. Així, poc abans de ser nomenat director, Mañé es va haver d'exiliar, perseguit pel govern Narváez, a França i a Itàlia. Aquesta estada resulta fonamental per a ell i per al *Diario*, que va prendre una volada fins aleshores impensable. Previsiblement, el 1874 va donar suport als que complotaven per a la Restauració i això li va valer ser nomenat l'any següent governador civil de Barcelona, càrrec que va rebutjar.²⁵ És interessant també l'episodi que va viure com a director d'un diari madrileny, *La Época*, d'on va ser destituït per negar-se a publicar un article d'un ministre afí a la línia del diari.²⁶

Mañé va ser un dels protagonistes del que s'ha anomenat «el nou periodisme», un fenomen que es donà contemporàniament a tota Espanya i que es degué a diverses causes: els avenços tècnics en la confecció, l'augment de la capacitat informativa i la creixent demanda d'orientació política per part del públic.²⁷ Mañé, per exemple, va ser un dels primers que es preocupà de tenir un equip de corresponals

22 J. M. FRADERA, «L'intel·lectual abans de l'intel·lectual. Consideracions vacil·lants sobre el cas català entre la Revolució liberal i el canvi de segle», dins *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, ed. de Ramon Panyella, Lleida - Barcelona, Punctum - TRILCAT, 2007, p. 67-108 (cit., p. 75).

23 A. MOHINO, «Els vuit anys de crítica dramàtica», *op. cit.*, p. 283.

24 J. BOU, «Joan Mañé i el *Diari de Barcelona*», *op. cit.*, p. 138-139.

25 Al número de 31 de gener de 1875 del *Diario de Barcelona* surt anunciat el seu nomenament (p. 103) i en un altre lloc (p. 67) una nota seva personal on anuncia que «he declinado aquel honor». Sobre el suport dels sectors conservadors al cop d'estat de Martínez Campos, vg. Josep TERMES, *De la revolució de setembre a la fi de la guerra civil: 1868-1939*, Barcelona, Eds. 62, 1987, p. 57 i sg.

26 Pel que sabem fins ara, Mañé va dirigir *La Época* només cinc dies. El número del 5 d'octubre de 1863 anuncia en una gasetilla que «La dirección y la redacción política de la *Época* correrán en adelante a cargo de personas casi todas distintas de las que hasta hoy desempeñaron esta difícil y honrosa tarea», però no s'especifica el nom del nou director. Més endavant, en una altra gasetilla de la mateixa pàgina, s'explica que «conociéndose y estimándose ya de antiguo los Sres. Coello y Mañé y Flaquer, el primero había deseado confiarle la amplia dirección de su periódico». El número del 9 d'octubre publica una carta firmada per Mañé, José Selgás i Guillermo Forteza en que «los abajo firmados» anuncien que «cesamos en la dirección y redacción de la *Época*».

27 José-Carlos MAINER, *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Cátedra, 1983, p. 60-63.



a Europa.²⁸ El *Diario* va esdevenir una «càtedra oficiosa»²⁹ dels autors que formulaven el pensament, des de la política fins a l'estètica, de la burgesia catalana.

La biografia de Mañé és la d'un provincià ambiciós, amb pocs coneixements però molta tenacitat, que va saber substituir amb el treball i la constància allò que els seus escassos estudis no li havien donat. Mañé tingué molt clara la superioritat intel·lectual dels mestres de la generació anterior com Milà, o com Piferrer, que li va encarregar articles per al diari *La Discusión*³⁰ i li va donar una de les seves primeres feines com a substitut seu a les classes de l'Institut de secundària de Barcelona;³¹ i també va reconèixer la vàlua dels seus coetanis, com Coll i Vehí, que esdevindria un conegut autor de manuals de retòrica.

Maragall al *Diario*

L'entrada de Maragall al *Diario* va ser força plàcida: no sé si la perspicàcia de Mañé li va permetre preveure els conflictes que acabarien sorgint quan ell morís.³² Maragall en va narrar les primeres trobades en un seguit de cartes d'octubre de 1890 al seu amic Roura,³³ on li dóna la seva impressió quan li presenten:

[...] a l'oracle de la burgesia barcelonina, a la personificació del modo de pensar dels senyors de la Rambla, a l'home que cada diumenge fa pensar i parlar de política a tanta gent que no se'n recorden en tota la setmana (a no ser que sobrevingui alguna «huelga») i que el diumenge amb camisa neta i planxada i barba afeitada de fresc, s'assenten una hora més tard a pendre xocolata i no s'aixequen que no hagin llegit aquell parell de planes que acaben sempre amb allò de «esta es la consecuencia de nuestros liberales», o bé: «arrojar la cara importa que el espejo no hay porqué».

I segueix un retrat del personatge:

[...] he distingit a l'entrar un bulto humà alt encorbat (estava d'esquena a la porta) mig embolicat en una manta que li penjava un bon tros, i amb estrenyacaps; s'ha girat assentant-se en lo racó més fosch: jo distingia sols una barba de malalt, grisa [...] des del recó més fosch la barba grisa se queixava d'un costipat... d'una afeció als ulls... parlava d'un presidari que li havia ensenyat taquigrafia... però tot això trencat, dit breument, amb grans pauses embarassoses entre mig, silencis penosos entre quatre personas reservades en aquella atmósfera més que tèbia i pesanta d'olors de medicines; del racó fosch ha sortit una mà descarnada, jo l'he tocada i me n'he anat.

28 J. VICENS VIVES, *Industrials i polítics*, op. cit., p. 387.

29 Joan-Lluís MARFANY, «La "Renaixença" i la "invenció de la literatura espanyola"», *Els Marges*, núm. 100, primavera de 2013, p. 104.

30 M. CASAS NADAL, op. cit., p. 8.

31 OC I, p. 885.

32 L. QUINTANA TRIAS, «Joan Maragall i el *Diari de Barcelona*», *L'Avenç*, núm. 145, febrer de 1991, p. 8-13.

33 OC I, p. 1100-1101.

Per acabar de fer-nos-en una idea, pot ajudar una descripció gairebé balzaquiana del despatx de casa seva (prolongació del despatx del diari), feta també per Maragall:

Continuo la carta a can Mañé, tenint enfront meu, a l'altra banda del quarto, junt a l'hermèticament tancat balcó (amb biombo de vidre, contrafort, persiana, etc.) en Lloret. [Hi ha] biombos i *portiers* davant de totes les portes, les parets cobertes de llibres, o de quadros (Shakespeare, Balmes, el general Cotoner, un busto en fang de la Reina, un quadro amb una branca de l'arbre de Guernica, un retrat del bisbe Urquinaona).³⁴

Portiers era el nom que rebien els pesats cortinatges que penjaven davant les portes i les finestres per tal d'evitar, junt amb els *biombos*, els corrents d'aire, un dels malsons de les incòmodes cases de la Barcelona de l'època. L'ambient és claustrofòbic i malaltís: Mañé tenia terror als constipats i a les pulmonies; les cartes de Mañé a Maragall són, entre d'altres coses, un repertori variat de manies hipocondríiques. Tota la vida es va queixar de tenir mala salut (tenia un hemoptisi, que li provocava vòmits de sang)³⁵ però va arribar gairebé als vuitanta anys, una xifra considerable a l'època. En aquesta descripció són importants els retrats perquè també retraten el seu propietari: monarquia isabelina (bust de la Reina) i provincianisme moderat (Balmes), però ferm en la defensa dels furs (Guernica) i, contra la intransigència religiosa dels carlins i les seves vel·leïtats guerreres, un militar liberal (Cotoner) i un bisbe vaticanista (Urquinaona).

El cert és que, fora d'aquells fidels lectors, tan ben caricaturitzats per Maragall, la imatge que el públic tenia de Mañé era la d'un missaire especialment reaccionari, reforçada pels caricaturistes de l'època que treien profit de les seves excentricitats. Oller, per exemple, es va indignar quan li van oferir publicar *La febre d'or* en una col·lecció «baix la direcció de don Joan Mañé y Flaquer i don Francisco Miquel i Badia [crític d'art i literatura al *Diario*], lo qual equivalia a dir que es tractava d'una publicació neocatòlica militant, o, si es vol més clar, d'obres anodines per l'ús especial de sagristans, capellans de missa i olla, lluísets i filles de Maria».³⁶

Aquesta imatge, ben poc engrescadora, obliga a preguntar-se què hi deuria veure Maragall. Una hipòtesi és que, d'entrada, va solucionar-li un problema: havia rebutjat treballar a la fàbrica del seu pare; a canvi, s'havia compromès a fer la carrera de Dret, però, un cop acabats els estudis, la feina de passant, tràmit obligat abans d'establir-se com a advocat, l'avorria; aleshores, l'oferta de Mañé li permetia ajornar el moment en què hauria de prendre un compromís professional seriós. A mesura que va avançar la col·laboració, Maragall es va deixar seduir pel personatge, en un procés que no hauríem d'interpretar com un acte de submissió ni d'abandonament d'uns ideals. No només perquè, com veurem, els seus ideals, especialment en el pla polític, eren aleshores més aviat estantissos, sinó perquè ell sabé trobar en la figura de Mañé el que els seus contemporanis no veieren i que ara, amb més perspectiva, podem entendre. Margarida Casacuberta ha remarcat tres observacions que Maragall, en la biografia que hem esmentat, fa sobre Mañé i que «es corresponen significativament amb la circumstància maragallia-

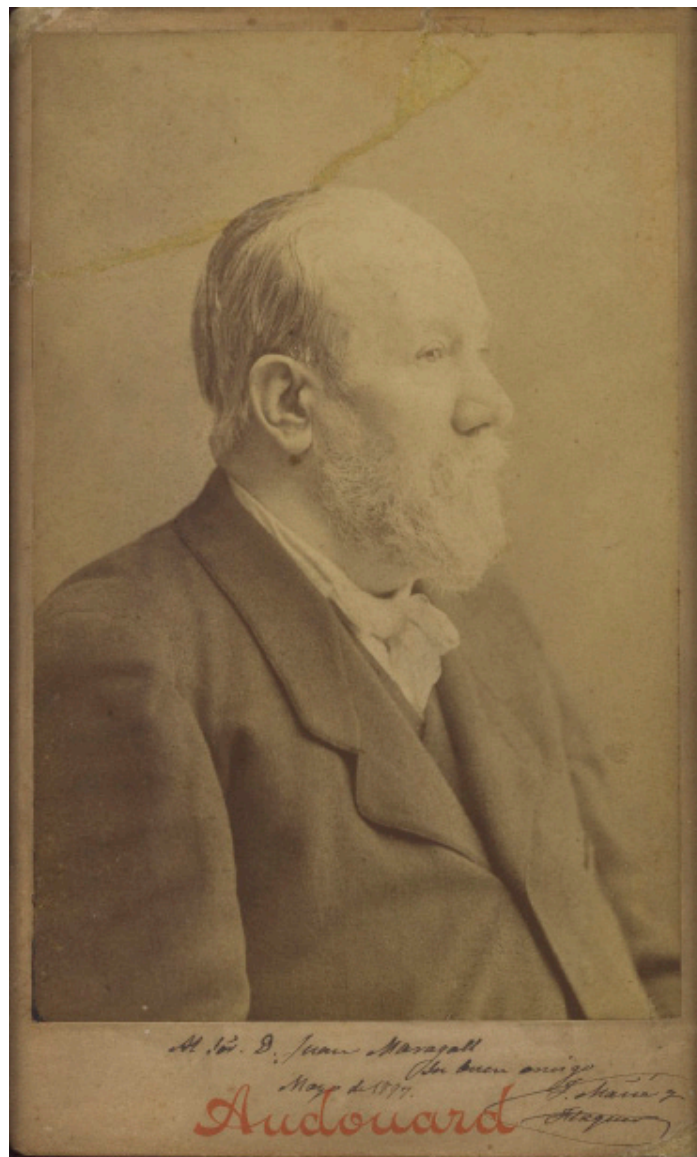
34 Carta a Roura del 27 d'abril de 1894 dins OC I, p. 1113.

35 J. BOU, «Entrevista d'una amistat», *op. cit.*

36 N. OLLER, *op. cit.*, p. 131.



na»: 1) «un determinat model d'intel·lectual», 2) «el desengany de la política», entesa com a política de partit, i 3) «la desconfiança en el públic i [aquí Casacuberta cita Maragall] “en les nostres classes mitges”». ³⁷ Tot i que només ens centrarem en la qüestió del catalanisme, caldrà tenir sempre presents aquestes tres observacions.



Retrat de Joan Mañé y Flaquer dedicat a Joan Maragall. Arxiu Joan Maragall

37 M. CASACUBERTA, *op. cit.*, p. 223.

Regionalisme i industrialització

Si tornem a veure Mañé des de la perspectiva dels seus contemporanis, no ens ha d'estranyar que la nova feina de Maragall amb un amo tan especial esverés els seus amics. Maragall, en una de les cartes a Roura d'aquell octubre de 1890, el tranquil·litza:

De moment la cosa no em va agradar per la falta d'afinitat entre les meves idees i les del *Diari*; però ben pensat vaig trobar que en quan a tenir idees, allò que se'n diu idees, jo no en tinc gaires, i que lo mateix *Diari* no es podia ben assegurar que en tingués massa; queden l'olor de ranci d'aquella Redacció, però jun s'ha de fer a tantes menes d'olors en aquest món!³⁸

Això no és cert, i sembla que aquí hi pesa més el cinisme que la ingenuïtat. Perquè el Maragall de 1890 tenia una ideologia clara tot i que no gaire consistent: només cal que llegim les notes autobiogràfiques que havia escrit cinc anys abans i la correspondència del moment, on reflexiona sobre les seves inquietuds estètiques, la seva crisi religiosa i el seu desinterès pels conflictes polítics i socials, que mira des d'una perspectiva aristocratitzant. Es pot comprovar en les cartes que, pocs mesos abans de la seva trobada amb Mañé, escrivia el maig de 1890, arran dels greus enfrontaments causats per la celebració del primer de maig: «m'emprenya la insistència de la plebe, que destorba, desentona, preocupa, priva de pensar i, t'ho confesso, estic pel despotisme il·lustrat».³⁹

Pel que fa al *Diario*, com acabem de veure, tampoc se'l pot acusar d'indefinició ideològica. El que potser no quedava clar a l'època era el paper que jugava Mañé dins del catalanisme. Bou i Ros afirma amb contundència: «Mañé i Flaquer va ser un dels principals exponents del procés de consolidació de la consciència nacional catalana».⁴⁰ Termes i Colomines el consideren representant d'un «regionalisme i/o catalanisme anti-liberal».⁴¹ Són reformulacions de la proposta de Vicens, que haurien sorprès no només els catalanistes del moment sinó el mateix Mañé, però, amb algunes matisacions, crec que se sostenen, i em sembla que Maragall pot ajudar-nos a entendre-ho.

Calen matisacions perquè Mañé sempre va tenir clar que el catalanisme que proposava Prat de la Riba no era el seu, però és indubtable que aquesta qüestió li interessava. Mañé va participar activament en «la creixent reacció catalana a l'intens procés de "nacionalització" espanyola i de centralització de l'època moderada».⁴² De fet, és una reacció contra un determinat projecte de nacionalització que inclou alhora una proposta alternativa, com observa Fontana a propòsit d'uns articles que Mañé va publicar el novembre i desembre de 1856 al diari madrileny *El Criterio*: «Allò que Mañé y Flaquer proposava era un programa modernitzador de nacionalització espanyola, tal com la burgesia catalana l'anava reclamant des de 1808, per reemplaçar la submissió a la monarquia assegurada pel poder militar, que era un plantejament encara de l'antic règim».⁴³ En aquest programa nacionalitzador, la participació dels autors

38 OC I, p. 1100-1101.

39 OC I, p. 1097.

40 J. BOU, «Joan Mañé i Flaquer i el discurs conservador català», *op. cit.*, p. 76.

41 J. TERMES i Agustí COLOMINES, *Patriotes i resistents: història del primer catalanisme*, Barcelona, Base, 2003, p. 193.

42 J. M. DOMINGO, *op. cit.*, p. 37.

43 Josep FONTANA, *La fi de l'Antic Règim i la industrialització (1787-1868)*, Barcelona, Eds. 62, 1988, p. 329.



catalans (periodistes, universitaris, escriptors...) va ser important; Marfany ho ha exemplificat en el cas de la «invenció» de la literatura espanyola.⁴⁴

Si acceptem que aquesta és l'època en què s'estava elaborant el «nation building» dels Estats europeus,⁴⁵ podria plantejar-se la hipòtesi que el que proposaven Mañé i altres membres de la seva generació era una «nacionalització alternativa», que acabaria fracassant. Aleshores podríem emmarcar gran part de l'obra de Mañé dins del debat causat per les «deficiencias del Estado liberal español entre 1843 y 1873», tal com les defineix Navarra Ordoño i que ell concreta en quatre processos: 1) «el definitivo triunfo del liberalismo español se dio tras una sangrienta guerra civil», 2) «el Estado fue dirigido desde un primer momento por los sectores militares y políticos más conservadores», 3) «la acción gubernativa de los liberales estuvo fuertemente vinculada a intereses agrarios y dirigidas por camarillas muy temerosas del despliegue de la industrialización» i 4) «la frecuencia de conflictos bélicos interiores originó una notoria falta de civilismo por parte de la población española».⁴⁶ No és una enumeració exhaustiva i probablement no és equilibrada, però és útil perquè permet definir la posició de Mañé en quatre punts: 1) oposició al carlisme; 2) oposició al centralisme; 3) defensa de la industrialització; i 4) defensa del debat polític, a través d'un periodisme modern, entès com a plataforma de la discussió ideològica i no com a portaveu del govern o de l'oposició. Pot resultar paradoxal que tot plegat es pugui fer compatible amb una postura extremament conservadora, però l'actitud de Mañé no és deshonest.

Mañé volia contribuir a la definició ideològica de la nació espanyola i era conscient de la dificultat de construir un Estat a partir de la diversitat, com diu a les *Cartas provinciales dirigidas a D. Antonio Cánovas del Castillo*:

[...] España, donde existen diversidades de raza, de clima, de temperamento y de costumbres, que ni se pueden abandonar por completo a sus naturales tendencias, ni sería prudente desconocerlos hasta el punto de querer anularlas bajo el peso abrumador de una centralización excesiva.⁴⁷

Però en cap moment es va deixar atreure per la temptació cantonalista, com observa a l'article XIII de la serie «El catalanismo»: «la nación española, a la cual queremos y debemos permanecer fieles siempre todos los que sentimos horror a la idea de que nuestra Cataluña pudiera descender, como castigo de sus locuras, a la categoría de un departamento francés».⁴⁸

44 J.L. MARFANY, «La "Renaixença" i la "invenció de la literatura espanyola"», *op. cit.*, p. 103 (i p. 104 sobre la participació de Mañé). El terme «invenció» és de José-Carlos Mainer.

45 Benedict R. O'G ANDERSON, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London - New York, Verso, 2006, p. 194.

46 Andreu NAVARRA ORDOÑO, *La región sospechosa. La dialéctica hispanocatalana entre 1875 y 1939*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 17.

47 J. MAÑÉ Y FLAQUER, *Cartas provinciales dirigidas a D. Antonio Cánovas del Castillo y publicadas en el «Diario de Barcelona»*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1875, p. 19.

48 ID., «El catalanismo XIII», *Diario de Barcelona*, 17 de novembre de 1878. Aquests articles es poden trobar en un recull factici: ID., *Artículos dominicales*, Barcelona, [Diario de Barcelona], 1884.

De fet, Mañé va professar sempre un gran respecte per Madrid, pel seu sentit d'Estat i per la seva potència intel·lectual; probablement, va ser un dels que va empènyer Maragall a viatjar-hi, a l'octubre de 1900. Un cop Maragall s'hi hagué instal·lat, Mañé, a més de fer-li mil recomanacions sobre els perills per a la salut,⁴⁹ li va recomanar que n'aprofités tot el que pogués: «al fin y al cabo ahí se reúnen las inteligencias que sobresalen en España, y a pesar de todos sus defectos, se respira una atmósfera de inteligencia que no se encuentra en nuestra casa, cada día más decadente, digan lo que digan los catalanistas».⁵⁰

Només dins de la nació espanyola, doncs, Catalunya pot evitar la pitjor desgràcia: el localisme, la manca de visió d'Estat, la província francesa. Perquè la idea política de Mañé consisteix en una mena d'autonomisme on cada regió mantingui les seves tradicions però integrada en una forta visió d'Estat. Aquí trobem el rebuig al jacobinisme francès, que és una de les seves dèries (el centralisme «malsano, deformante y esterilizador», diu en una de les seves correspondències des d'Itàlia, del 4 d'agost de 1865),⁵¹ i el desig de fonamentar la nació espanyola en el respecte del monarca a les situacions locals, amb la «voluntat d'aconseguir un model polític oposat a la centralització uniformitzadora i respectuós amb la personalitat catalana».⁵² De manera semblant a Víctor Balaguer quan vol recuperar l'esperit de la Corona d'Aragó,⁵³ Mañé proposa també tornar al pacte entre el monarca i els ciutadans:

[...] sin ser nuestros antepasados insolentes ni groseros con los Reyes, al contrario, tratándolos con la mayor consideración, sabían hacer respetar sus derechos. Díganlo los catalanes que lograron de Pedro el Grande el *Recognoverunt proceres* y dígalo la conducta de Fivaller con D. Fernando de Antequera.⁵⁴

La idea del pacte entre nacions que ha de ser l'Estat, i que d'alguna manera Espanya no ha sabut respectar, es troba contínuament en la seva obra: la referència són els furs vascos, que perillen amb l'Estat liberal.⁵⁵ En un seguit d'articles publicats entre desembre de 1875 i gener de 1876, i reunits sota el títol *La paz y los fueros*, reconeix que el seu exemple ja no es pot aplicar a Catalunya: «También un día Cataluña, unida voluntariamente a Castilla con el pacto de que serían respetadas sus libertades, se vio privada violentamente de ellas». Aquestes maniobres provoquen la desconfiança entre els pobles, i tot i que, segons Mañé, en el cas de Catalunya aquesta desconfiança estava superada, quedava un pòsit: «Y ¿qué significaba entre nosotros, y hasta tiempos no muy lejanos, la palabra “castellano”? Significaba opresor, espía, malvado, agente de tiranía».⁵⁶ Mañé no era cap ingenu, encara que manifestacions com

49 «Cúidese V. mucho, pues, fuera de casa, un solo catarro es una contrariedad, y no se olvide que los catarros de Madrid suelen degenerar en pulmonías»; carta del 24 d'octubre de 1900.

50 Carta del 15 d'octubre de 1900.

51 Cito els articles sobre Itàlia a partir de l'edició de M. CASAS, *op. cit.*, p. 22.

52 Pere ANGUERA, «Joan Mañé y Flaquer: llengua i regionalisme», dins *L'Estat-nació i el conflicte regional*, *op. cit.*, p. 227-255 (cit., p. 234).

53 Ramon GRAU FERNÁNDEZ, «Les coordenades historiogràfiques de Víctor Balaguer», dins *Víctor Balaguer i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 43-68; Isabel María PASCUAL SASTRE, *La Italia del Risorgimento y la España del sexenio democrático (1868-1874)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 37.

54 J. MAÑÉ Y FLAQUER, *El Regionalismo*, Barcelona, Imprenta barcelonesa, 1887 [2a ed.], p. 50.

55 ID., *El oasis. Viaje al país de los fueros*, Barcelona, Impr. de Jaime Jepús Roviralta, 1878-1880. El debat sobre els furs es va fer especialment intens durant la tercera carlinada: vg. Lluís Ferran TOLEDANO I GONZÁLEZ, *Carlins i catalanisme. La defensa dels furs catalans i de la religió a la darrera carlinada (1868-1875)*, Sant Vicenç de Castellet, Farell, 2002 (esp., cap. 7).

56 J. MAÑÉ Y FLAQUER, *La paz y los fueros*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1876, p. 28 i 30.



aquestes ens ho puguin fer pensar, i era molt conscient de l'abast de les seves paraules. Cal encara un estudi aprofundit de la seva obra per saber fins a quin punt la defensa de l'Estat espanyol es basava en el convenciment de les seves potencials bondats i quant hi pesava la por de les represàlies que ocasionaria una dissidència.

A l'hora de formar part de la «nación española», hi havia diferències i matisos, que aquests autors s'esforçaven a subratllar, i que els seus adversaris, especialment des de Madrid, procuraven difuminar, titllant-los tots de «separatistas». Joan Cortada, per exemple, el 1858 proclamava que «los catalanes, como súbditos a la corona de España, consideran a los demás españoles como a hermanos, y su único anhelo es ver grande y poderosa la patria común»⁵⁷. És també el cas de Víctor Balaguer i la seva «obsessió de bastir l'Espanya liberal des de baix, a imatge del *federalisme* d'una mitificada Corona d'Aragó medieval»⁵⁸ per això va plantejar denominar els carrers del nou nat Eixample de Barcelona des d'una perspectiva alhora catalana i espanyola, que no sempre va ser entesa.⁵⁹ També és cert que Balaguer es trobava sovint al límit del «separatismo», en una ambigüitat causada sovint per la seva intemperància, sovint per una incapacitat per als matisos que indignava Mañé. Rossend Arqués recorda que Balaguer, quan va reeditar el seu poema «La dama del Rat Penat» (1865) a *Poesies* (1882), va haver d'afegir una nota on «va voler precisar que era impossible interpretar en un sentit independentista els versos»,⁶⁰ precisament perquè, des de 1868, els polítics de la seva corda estaven intervenint amb força en la política de l'Estat. Es pot contrastar aquesta postura amb la que, des de València, mantenien autors com Llobart o Llorente, que «no paren de recalcar, en contra de l'ambigüitat del Trobador de Montserrat, la importància primordial de la "unitat" d'Espanya».⁶¹ Una proposta més radical va ser la d'Almirall; però fins i tot en el seu federalisme hi havia la proposta de «conservar la unitat espanyola amb la federació».⁶² És precisament el fracàs de les seves propostes i «el buit deixat per l'escombrada d'aquella generació [Almirall, Verdager, Guimerà]» el que va donar lloc al «primer projecte de política nacionalista explícit»,⁶³ del qual Mañé se sentiria enterament exclòs.

Els conflictes i les ambigüitats es reflecteixen especialment en la necessitat de fer compatibles, en termes herderians, dues nacions dins d'un Estat, en el sentit que, per a Herder l'Estat és una construcció artificial i la nació és natural; atès que «cada nación es un pueblo, teniendo su propia forma, y también su propia lengua»,⁶⁴ un Estat amb més d'una llengua i/o poble i/o nació és difícil de teoritzar. Segons Stewart King, alguns autors renaixentistes van trobar la resposta precisament en la distinció de Herder entre «Estat» i «nació», tot substituint aquesta dualitat per la de «nació / pàtria».⁶⁵ Ja hem vist els es-

57 Citat per A. NAVARRA ORDOÑO, *La región*, op. cit., p. 23.

58 J. M. FRADERA, «Visibilitat i invisibilitat de Víctor Balaguer», op. cit., p. 20.

59 L. QUINTANA TRIAS, «Una proposta historiogràfica en pedra: "Las calles de Barcelona" de Víctor Balaguer», dins *L'escriptor i la seva imatge*, op. cit., p. 34-61; ID., «Terme i concepte de modernitat en Balaguer i els seus contemporanis: alguns exemples», dins *Concepcions i discursos*, op. cit., p. 33-42.

60 Rossend ARQUÉS, «La Morta-Viva: gènesi, tradició i funció d'una al·legoria de la Renaixença de la llengua catalana i de Catalunya», *Anuari Verdager*, núm. 3, 1988, p. 31-76 (cit., p. 43).

61 *Ibid.*, p. 49.

62 Josep PICH I MITJANS, «Valentí Almirall i Llozer (1841-1904), dirigent federalista i patriarca del catalanisme», *Afers*, vol. XIX, núm. 48, 2004, p. 405-418 (cit., p. 419).

63 J. M. FRADERA, «L'intel·lectual abans de l'intel·lectual», op. cit., p. 92.

64 Cito per Stewart KING, *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Woodbridge, Tamesis, 2005, p. 13.

65 *Ibid.* p. 29.

forços de Mañé per fer compatibles l'Estat i la regió, les lleis comunes i, alhora, el respecte pels furs; en qualsevol cas aquestes maniobres no sempre quedaven clares, i veurem com Maragall intenta trobar el camí entre termes com «Estat / pàtria / regió / poble», etc. sense sortir-se'n del tot.

Sigui com sigui, el «nation building» espanyol finalment va acabar rebutjant totes aquestes propostes i es va consolidar amb les aportacions d'altres ideòlegs, provinents sobretot dels centres intel·lectuals de Madrid (si és que el terme «intel·lectual» és vàlid en aquests anys), que acabarien imposant la identificació entre Estat i nació espanyols, i llengua castellana. De fet, gran part de l'obra de Mañé s'entén sobretot si s'inscriu en aquest debat, en què fins i tot propostes tan moderades com les seves van ser derrotades. Un d'aquests ideòlegs és Gaspar Núñez de Arce, i un bon exemple de les seves propostes i de la desconfiança que li provocaven les alternatives que li arribaven de Catalunya el trobem en el discurs que va pronunciar el 1886.⁶⁶ Núñez inevitablement contrasta el castellà («el habla oficial de la nación a que se pertenece, y que no por caprichosa voluntad de los hombres, sino por causas mucho más altas, ha llegado a alcanzar la perfección, la universalidad y el predominio que las lenguas y los dialectos provinciales no han podido conseguir») amb el català; demostra estar al corrent de la literatura catalana i cita Soler, Guimerà, Oller, Vidal i Valenciano, Sardà, Yxart, Aguiló, Balaguer, Collell i Verdaguer, però no es pot estar de denunciar-la: «aplausos nada más merecería [aquesta literatura], si no circulara en el raudal de sus obras, salvo honrosas excepciones, el veneno del exclusivismo, o más bien, una desembozada aversión a las cosas de Castilla». Tot plegat el du a distingir entre bons i mals regionalismes: «sólamente en Cataluña, o hablando con exactitud, en Barcelona [...] germina el regionalismo intransigente».⁶⁷ Previsiblement, això va provocar reaccions: Narcís Oller, per exemple, reproduïx a les seves memòries una carta del 15 de novembre de 1886 que li envia Pardo Bazán on aquesta, potser davant els comentaris que li ha fet Oller sobre el discurs de Núñez, contesta:

Núñez de Arce no estuvo oportuno en la forma, ni revela estudio profundo ni detenido del asunto, ni acaso eligió bien el momento, ni quizá anduvo acorde consigo mismo, pues creo que ya llevaba hechas otras declaraciones contrarias a las actuales; pero yo [...] estoy conforme, es ocioso decirlo, con el fondo de su discurso.⁶⁸

Mañé va contestar a Núñez en forma de cartes publicades al *Diario*, recollides al ja esmentat *El regionalismo*,⁶⁹ i en la seva rèplica va directament als arguments de fons:

¿Existe el regionalismo como cosa formal en España? V. aparenta creer que no y sus obras están en contradicción con sus palabras [...] Sí: el regionalismo existe no sólo en Barcelona, como V. supone, sino en toda España, y en Madrid más que en ninguna otra parte [...] No hay villa, ni ciudad, ni provincia que goce de

66 Gaspar NÚÑEZ DE ARCE, *Discurso leído por D. Gaspar Núñez de Arce el día 8 de noviembre de 1886 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus catedras*, Madrid, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1886.

67 *Ibid.*, p. 10, 14 i 22.

68 N. OLLER, *Memòries*, op. cit., p. 308.

69 J. MAÑÉ Y FLAQUER, *El Regionalismo*, op. cit. La de 1887 és una «segunda edición»; imagino que la primera és *Ligeras reflexiones al discurso del Sr. Núñez de Arce* (Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1886) que no he consultat. El capítol 17 «¿Es un peligro el federalismo?» està firmat el dia 28 de març de 1887 i va destinat específicament al llibre.



más privilegios que Madrid, que los defienda con más empeño, que procure aumentarlos con mayor afán, que más se irrite contra los que tratan de disputárselos, pareciéndole muy natural esa ley de excepción que vive.⁷⁰

Respecte a les acusacions contra la literatura catalana, en denuncia els estereotips: «su discurso [...] no contiene ningún cargo contra Cataluña que no haya sido formulado antes en las discusiones de aquella asociación de modestos comerciantes [el Círculo de la Unión Mercantil]». I entre aquells «cargos» cita «que la literatura catalana no tiene más objeto ni más razón de ser que mantener el odio de nuestro pueblo contra el resto de España, y particularmente contra Madrid». Pel que fa a les preocupacions sobre la unitat d'Espanya, Mañé prefereix burlar-se'n: «apenas estornuda un catalán ya ven amenazada la unidad nacional. ¡Dichosa unidad! ¿Cuándo la declararán estos señores definitivamente afirmada?». Però Mañé sabia que el debat era un altre: el que es plantejava entre el model industrial i el model agrari, camuflat darrere el debat proteccionista i lliurecanvista, que s'havia manifestat de manera especialment violenta a propòsit del tractat de comerç amb França l'abril de 1882.⁷¹ El seu comentari, llegit avui, produeix certa malenconia:

Cada vez que se trata de despellejarnos sacrificando nuestra industria a alguna nación extranjera, se pasea por las calles de Madrid la tarasca del nacionalismo catalán a fin de hacernos sospechosos al resto de España y disponer los ánimos contra nosotros. Logrado el objeto [...] la tarasca se retira a los sótanos de la Unión Mercantil, esperando la ocasión de otro tratado de comercio para pasear este símbolo del amor patrio, que consiste en agotar todas las fuerzas de la producción nacional en beneficio de las industrias extranjeras y de algunos egoístas vecinos de Madrid. Y si no, note V. cómo, después de aprobado el tratado, calma por encanto la tempestad, cesan los peligros para la unidad nacional y dejan de ser una amenaza para la integridad de la patria los Juegos Florales, el *Centre Català*, las comedias de Pitarra y las *barretinas*.⁷²

La discussió entre Mañé i Núñez de Arce també és interessant perquè permet trobar-hi alguns de les línies fonamentals del catalanisme de Maragall, i més enllà. Recordem que Mañé era un reaccionari de pedra picada: estava en contra del sufragi universal,⁷³ que considerava producte de «la soberanía individual, que es la fuente del derecho revolucionario, padre legítimo del comunismo y de la anarquía [sic] de Proudhon».⁷⁴ Alhora, proposava un programa antiparlamentari: «para recobrar la dignidad y la libertad perdidas, [els regionalistes] vuelven la vista al regionalismo y al corporativismo y combaten con fe y perseverancia el cosmopolitismo, el libre-cambismo y el parlamentarismo, que son sus enemigos».⁷⁵ Aquestes opinions ens poden semblar impròpies d'un home del segle XIX; per als seus contemporanis, en canvi, no deixava de ser «representante de la escuela liberal conservadora del Principado».⁷⁶

70 *Ibid.*, p. 8-9. Sobre aquesta rèplica vg. també J. TERMES, *op. cit.*, p. 80-81. Alguns autors opinen que és alhora una rèplica a Almirall, per ex., J. PICH I MITJANS, *op. cit.*, p. 416 (tot i que Termes proposa «matisar aquesta afirmació»).

71 Per a un seguiment d'aquesta qüestió, i especialment de la intervenció de Víctor Balaguer, vg. Joan PALOMAS I MONCHOLÍ, *Víctor Balaguer. Renaixença, Revolució i Progrés*, Vilanova i la Geltrú, El cep i la nansa, 2004, p. 489.

72 J. MAÑÉ Y FLAQUER, *El Regionalismo*, *op. cit.*, p. 35.

73 Discrepo aquí de J. BOU, «Joan Mañé...», *op. cit.*, p. 147.

74 J. MAÑÉ Y FLAQUER, *Cartas provinciales*, *op. cit.*, p. 82.

75 *Ibid.*

76 Francisco M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario, contemporáneo, en Cataluña, Baleares y Valencia*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1880, p. 224.

En quin sentit, doncs, diem que Mañé va influir en Maragall? Reprenem l'observació de Casacuberta sobre el model d'intel·lectual que el primer havia aportat al segon: l'esmentat article de Fradera ja ha apuntat les dificultats d'aplicar el terme «intel·lectual» a la generació de Mañé,⁷⁷ però és difícil en el seu cas concret perquè ell, com hem vist en la seva biografia, havia fet, de l'opinió política, el seu ofici i no pas una activitat sobrevinguda a la seva professió d'escriptor. Maragall, a qui correspon el terme de ple, troba però en el periodisme de Mañé unes directrius –com ara la independència de criteri i la necessitat de fonamentar els seus comentaris en observacions tretes de la vida quotidiana o d'estudis rigorosos. Durant la seva primera estada al *Diario* (1893-1906), la necessitat, no gaire engrescadora, d'haver de fer ressenyes a partir d'un material molt poc atractiu, normalment llibres especialitzats (història, geografia, dret administratiu...) que devien arribar a la Redacció i que els hi devia passar Mañé, li van donar ocasió, paradoxalment, d'anar desenvolupant un pensament original. Així, un dels seus primers articles, que és alhora una de les seves primeres reflexions sobre regionalisme,⁷⁸ no prenia per excusa cap dels debats partidistes del moment, sinó que es presentava com una ressenya d'un treball tècnic: Maragall hi considerava el regionalisme «una nota eminentemente moderna en el movimiento sociológico de este fin de siglo».⁷⁹

Inevitablement, la ideologia conservadora de Mañé traspuava arreu; així, una crisi política italiana li mostrava com a inevitables els règims autoritaris: «El pueblo cree ser potente cuando no es más que fecundo [...] el pueblo irá indefinitivamente dándose nuevos dueños que arrojen a los antiguos».⁸⁰ L'entusiasme patriòtic li provocava un evident escepticisme: «El señor Romaní, ya lo hemos dicho, quiere mucho a su patria catalana; y este amor, [...] a unos les lleva a vehementes aspiraciones de cambios radicalísimos, y a otros a líricas y tremendas desesperaciones».⁸¹ Maragall, però, en aquests primers anys no tenia la preparació teòrica de Mañé, i de vegades en les seves apreciacions hi havia una certa confusió; observem per exemple el següent passatge en què intenta intervenir en el debat entre Estat – nació – regió, amb un seguit de distincions que no queden tampoc finalment gens clares, malgrat apel·lar a l'autoritat del seu mestre:

[...] cuando se trata de nacionalidades distintas que viven más o menos asimiladas dentro de un Estado político unitario, entonces llamar regiones a los territorios respectivamente ocupados por cada una de estas nacionalidades, y regionalismo al movimiento diferencial de cada una de ellas, lo consideramos expuesto a falsear toda la teoría que sobre esta suposición se funde. En este caso vale más llamar nacionalismo aquel fenómeno en general, y con el nombre particular de cada nacionalidad el que a la misma se refiera. Ahora, si por regionalismo se entiende, como lo definió nuestro director y querido maestro señor Mañé y Flaquer en su obra sobre el mismo: «la legítima aspiración de los pueblos a vivir según las leyes de su existencia

77 J. M. FRADERA, «L'intel·lectual abans de l'intel·lectual...», *op. cit.* Sobre l'intel·lectual com a figura lligada amb l'escriptor, vg. també Jordi CASTELLANOS, «Escriptors i intel·lectuals en la literatura catalana» dins *L'escriptor i la seva imatge*, *op. cit.*, p. 5-9.

78 J. MARAGALL, «La vida regional», *Diario de Barcelona*, 4 de març de 1893.

79 OC II, p. 347. L'obra ressenyada és d'Alfredo BRAÑAS, *La crisis económica en la época presente y la descentralización regional: discurso leído en el solemne acto de la apertura del curso académico de 1892-1893*, Santiago, Imprenta de José M. Parcedes, 1892.

80 J. MARAGALL, «Crispi, el dictador», *Diario de Barcelona*, 3 de febrer de 1894, dins OC II, p. 418.

81 ID., «¿Nuestro derecho?» *Diario de Barcelona*, 9 de juny de 1894. En aquest cas, el llibre ressenyat era de Francesc ROMANÍ i PUIGDENGOLAS, *Concordancia del artículo 5º de la Ley de Bases de 11 de Mayo de 1888 con el artículo 12 del Código Civil español y sus anexos y refutación*, Barcelona, Impr. de Henrich y Comp., 1894.



social» (definición que, entre otras, cita el señor Golpe), entonces el concepto de región es hasta cierto punto indiferente para tratar de regionalismo de una manera más general y desembarazada.⁸²

Carlisme i guerra civil

Una qüestió important en l'obra de Mañé i dels seus contemporanis són les guerres carlines, a l'època considerades «guerres civils». Mañé les va poder viure de prop: la primera (1833-1839) va forçar l'emigració de la seva família a Barcelona; tenia vint-i-tres anys quan va començar la segona (1846-1849) i gairebé cinquanta quan va començar la darrera (1872-1876). Mañé es podria considerar (però caldria estudiar-ho més) com un dels líders del front conservador que s'enfronta amb el carlisme:

Les principals polèmiques entre el carlisme i el conservadorisme catalans van tenir com a epicentre la visió que cadascú tenia del paper de l'Església i la Religió en la societat moderna. Unes diferències molt més centrades en el terreny de l'estratègia que no pas en el doctrinal [...] Diferien sobre com establir la nova relació entre l'Estat i la comunitat de fidels.⁸³

Mañé defensava, doncs, les postures més inclinades a la convivència entre l'Estat modern i l'Església,⁸⁴ cosa que el portava a reivindicar la tasca del bisbe Urquinaona i a denunciar «los que presumen de puros entre los puros, los que se presentan como modelos de creyentes y sumisos católicos».⁸⁵ Part de la seva estratègia consistia a presentar el carlisme, especialment la darrera carlinada, com una conseqüència dels «excessos» republicans, però, com ha mostrat Toledano:

L'embranchida del carlisme bèl·lic a Catalunya va ser anterior a la proclamació republicana [...] D'aquesta manera, la tercera guerra a Catalunya no s'ha de veure com una simple reacció al predomini polític republicà, sinó com la suma d'un procés divers i anterior.⁸⁶

Ara bé, el seu rebuig era compatible, com mostra en els esmentats articles de 1875 i 1876, amb la necessitat de reconciliació: «desde el principio de la guerra civil, aconsejamos generosidad y clemencia para los vencidos», però «aún se levantan voces de esta desventurada España que amenaza a nuestros extraviados hermanos del Norte con el bárbaro ¡Vae victis!». I aprofita per tornar a la seva dèria: amb l'excusa de la repressió, «se quiere privar a los vasco-navarros de sus antiguos fueros».⁸⁷

Maragall tenia només setze anys quan acabava la darrera carlinada i provenia d'un àmbit, el dels industrials barcelonins, molt allunyat dels cacics rurals i eventuals «senyors de la guerra». Per a ell el carlisme ja no era una qüestió fonamental, però sí que va poder extreure lliçons per a un altre conflicte

82 J. MARAGALL, «Patria y región II», *Diario de Barcelona*, 23 d'abril de 1897.

83 F. TOLEDANO I GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 47.

84 J. BOU, «Joan Mañé i el *Diari de Barcelona*», *op. cit.*, p. 152.

85 J. MAÑÉ Y FLAQUER, «Pastor y víctima», *Diario de Barcelona*, 9 d'abril de 1883.

86 F. TOLEDANO I GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 26.

87 J. MAÑÉ Y FLAQUER, *La paz y los fueros*, *op. cit.*, p. 7-8.

civil: el suscitat per la qüestió obrera i la seva repressió, les quals ell va veure créixer i esclatar amb violència, i no és improbable que algunes de les seves propostes sobre clemència a propòsit de la repressió posterior a la Setmana Tràgica de 1909 les hagués trobat en aquell reaccionari empredreït.

Maragall, a la seva biografia, esmenta un episodi inesperat en un carca com Mañé: la seva assistència al Congrés de Mechelen/Malines (Bèlgica) de 1863,⁸⁸ on es va formular el catolicisme liberal. El congrés havia estat impulsat per polítics i escriptors catòlics francesos com Jean-Baptiste-Henri Lacordaire i Charles de Montalambert, i el cert és que a l'esmentat inventari de la biblioteca de Mañé hi figuren dues obres de Lacordaire, i fins a cinc de Montalambert. El congrés va acabar tenint problemes amb el Vaticà, i la premsa ultracatòlica va llegir el *Syllabus* de Pius IX (1864) com una condemna, entre d'altres, de les idees que hi havien sorgit. Però Mañé no va desistir, i per això a la seva biblioteca trobem obres d'altres assistents com Dupanloup (amb quatre obres), i d'autors lligats amb les seves propostes liberals, com Laveleye, At, Prévost-Paradol, etc.;⁸⁹ tots ells autors que difícilment s'entendrien en la biblioteca d'un reaccionari, si ens limitéssim a presentar-lo com a tal.

Per a Carrillo, les estades de Mañé a Malines portarien a «la adscripció del *Diario de Barcelona*, aunque con criterio propio, en los postulados del catolicismo liberal». Aquesta afirmació pot semblar sorprenent però, segons Carrillo, «esta conexión exterior con los católicos liberales franceses se ha de entender desde lo que se ha dado en denominar la ausencia de un catolicismo liberal español».⁹⁰ Potser trobaríem una explicació en el marc de les guerres civils carlines, que Mañé, possiblement inspirat per Balmes, sabia que s'havien de guanyar no només en el pla militar i polític, sinó en l'ideològic. Així, a l'hora de buscar arguments contra el carlisme, Mañé hauria consultat també el catolicisme liberal, però és una hipòtesi que caldria desenvolupar.

Maragall descriu amb evident entusiasme la descoberta que havia fet Mañé a París de l'obra de Lacordaire i de Montalambert, i aquí, potser més que el biografiat, s'hi implicava el biògraf, perquè Maragall a principis de segle havia desenvolupat un «neoespiritualisme modernista» que l'havia d'abocar a les exploracions religioses del final de la seva vida.⁹¹

Catalanisme

Quan Maragall s'incorporà al periodisme, l'enfocament del catalanisme estava canviant substancialment:

En aquesta dècada de 1885 a 1900 [...] es passà del «España es la nación, Cataluña la patria» de la generació anterior, al «Catalunya és l'única nació i Espanya és només un estat, és a dir, quelcom artificial i prescindible».

88 OC I, p. 892.

89 A propòsit d'aquests autors poc ortodoxos, cal tenir en compte que en les successives edicions de les obres de Maragall no sempre estan ben transcrits; així, At esdevé Att, i Laveleye és transformat en «Laveleza» en l'edició de la *Vídua* de 1912, i desapareix simplement (per escrúpols ideològics?) a la reedició de l'any següent (1913) i després a la dels Fills i a *Selecta*.

90 M. CARRILLO, «Juan Mañé y Flaquer y el Primer Congreso de Malinas», *op. cit.*, p. 156 i 158.

91 Ignasi MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 199 i sg.



D'acord amb aquesta idea tan peregrina, la idea d'una cultura específica, desenganxada de la general espanyola, connectada directament amb Europa, s'obrí amb efectes mobilitzadors espectaculars.⁹²

Ens trobem per tant amb «l'autèntica transformació del catalanisme en un nacionalisme amb tots els ets i els uts», com la defineix Marfany, transformació que ell situa entre 1898 i 1901 (i que cal contrastar amb l'opinió contrària de Termes i Colomines, que la situen molt abans, en el marc del carlisme i el federalisme).⁹³ En aquesta transformació ideològica s'opera també una transformació estètica; segons Arqués, en l'arraconament de l'obra d'autors com Balaguer i Guimerà cal tenir en compte la «influència decisiva del positivisme en la cultura catalana que pressionava per suprimir aquest tipus de metàfores molt lligades al panteisme romàntic».⁹⁴ No estic tan segur que el canvi es degui al positivisme, però per als autors postromàntics, aquelles metàfores i el que Carner anomenava, precisament oposant-los als de Maragall, «versos victorbalaguerívols»,⁹⁵ eren especialment inadequats per tractar mites que, sovint, eren els mateixos que havien tractat aquells autors.

És difícil de saber si la fermesa de les conviccions expressades per Mañé davant les desqualificacions de Núñez de Arce va acabar impressionant aquest catalanisme que s'estava congriant a finals de segle. Els joves catalanistes no van mostrar mai gaire afecte per Mañé, ni païen bé les seves burles, com les que recull Maragall a la seva biografia: «Voleu anar a les males? On teniu els fusells?».⁹⁶ Les opinions de Mañé sobre els catalanistes són molt més franques en una carta a Maragall del 23 d'octubre de 1900:

V. padece la enfermedad incurable del catalanismo, que reaparece de repente, al primer tropezón que V. da. [...] los carlistas no eran un partido sino una raza, falta en absoluto de sentido político. Lo mismo digo de los catalanistas [...] A la primera impresión, a la segunda, a la tercera desagradable que aquí recibe, trata de hacer independiente a Cataluña, para ponerla bajo la dirección de nuestras eminencias que no han demostrado aptitud alguna para dirigir, ni para organizar, ni para nada [...] Somos una raza de chiquillos vanidosos, que pasamos la vida considerándonos superiores a todo el mundo, sin hacer caso de la realidad que nos desmiente a cada caso.⁹⁷

Mañé, però, no menystenien dirigir-s'hi, com en el seu escrit «A la juventud catalanista», significativament datat a la «Fiesta de San Jorge del año 1897». Dit sigui de passada, poc després de la mort de Mañé, també un dia de Sant Jordi, Maragall va publicar al *Diario* un article, que seria l'últim que escriuria per al *Diario*, on trigaria tres anys a tornar, però això és una altra història.⁹⁸

92 J. M. FRADERA, «L'intel·lectual abans de l'intel·lectual», *op. cit.*, p. 78; J.-L. MARFANY, *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1995, p. 28.

93 J.-L. MARFANY, *op. cit.*, p. 28; J. TERMES i A. COLOMINES, *op. cit.*, p. 22.

94 R. ARQUÉS, *op. cit.*, p. 53.

95 Josep CARNER, «Pròleg», dins OC I, p. 36.

96 OC I, p. 903.

97 M. VILANOVA, *op. cit.*, p. 159-160.

98 J. MARAGALL, «San Jorge, patrón de Catalunya», *Diario de Barcelona*, 23 d'abril de 1903; vg. L. QUINTANA TRIAS, «Joan Maragall i el *Diari de Barcelona*», *op. cit.*

«A la juventud catalanista» és la introducció a una recopilació d'articles publicats el 1893 sobre una experiència «regionalista» en què Mañé havia participat, el 1864, en un lloc tan exòtic com... Sarrià! En aquest pròleg es mostra preocupat per la regeneració de Catalunya, i censura la Restauració decadent, a favor de la qual ell tant havia lluitat: «precisa atraernos las simpatías de todas las regiones españolas víctimas, como nosotros, de una política egoísta, corrupta y corruptora». I proposa les receptes del romanticisme conservador:

El remedio de los males que tenemos está en los pueblos más que en los gobiernos: restablezcamos las costumbres, los sentimientos, las tradiciones catalanas en los individuos, en las familias y en los municipios, y habremos recobrado aquella Cataluña por la cual suspiramos.⁹⁹

Potser sí, però allò que feia suspirar els catalanistes, Maragall entre ells, no era el mateix; per això, en la seva biografia sobre Mañé, Maragall se'n distancia clarament. En el seu escrit sobre Sardà (1900), Maragall havia proposat tres etapes en l'evolució del catalanisme:

El catalanisme, que va néixer amb els joves de l'any 40, no fou per ells, com a moviment integral, més que un provincialisme fortament marcat, quina evolució restà obstruïda per les lluites d'idees polítiques generals, pels grans prestigis del Parlament espanyol, i més endavant per les sotragades de la Revolució de Setembre. Un cop acabada aquesta amb la Restauració, aquelles forces i impulsos decaigueren en la pau, i el catalanisme provincialista pogué passar, més despreocupadament, a regionalista: és dir, que compregué que a Espanya hi havia quelcom més que províncies, hi havia regions naturals que, no sols per records i agravis d'història morta, sinó també per caràcter i necessitats d'història viva, eren veritables organismes que necessitaven una constitució política adequada, dintre, per això, de la dita nacionalitat espanyola. Era el temps de la patria grande i les patrias chicas. Després, el catalanisme ha pres, com idea, un caràcter de nacionalisme a part, i, com moviment, per causes que palpiten, un avenç vertiginós; però en Sardà pertany al segon moment de l'evolució.¹⁰⁰

Si Sardà formava part del segon moment, Mañé encara pertanyia al primer:

El catalanisme de Mañé és sempre un fort però mer provincialisme. [E]ncara que en el decurs de l'obra [El regionalismo] no reclama pas gaire menys de lo que per molt temps fou el sol objecte immediat de les nostres reivindicacions (ensenyança primària en català, la nostra llengua admesa en els tribunals i retornada en general a tota dignitat pública, respecte al dret civil català, etc.), la manera de sentir tot això, la música d'aquesta lletra, per dir-ho així, no és pas la mateixa nostra.¹⁰¹

99 J. MAÑÉ Y FLAQUER, *Un Ensayo de regionalismo. Cartas a D. José Pella y Forgas: precedidas de una introducción*, Barcelona, Tip. «L'Avenç», de Massó, Casas & Elias, 1897.

100 OC I, p. 878.

101 OC I, p. 903.



Aquesta oposició és important per entendre els conflictes de Maragall amb el *Diario*, sobretot després de la mort del director, quan tots els matisos que intentava fer Mañé amb el catalanisme van ser substituïts per l'adhesió simple al partit conservador espanyol.

Quan Mañé en els últims anys de la seva vida, veia que el seu regionalisme, que fins i tot li havia costat un exili, quedava arraconat pel nou catalanisme, se'n defensava, presentant-se'n com a precursor. N'hi ha un testimoni patètic a la carta que Maragall envia a Prat de la Riba on li reproduïx un comentari de Mañé en què reivindica el valor d'un «davantal» seu (l'editorial que es publicava a la primera pàgina del diari) del 24 de gener de 1900:

«Jo voldria [Maragall cita literalment Mañé] que els catalanistes, sobretot els de *La Veü*» –sempre us té al cap– «ho sabessin amb quina situació he fet això, jo de quin catalanisme han dubtat tantes vegades! Voldria que ho sabessin que el meu primer, únic i tossut pensament, quan amb prou feines torno al món ni puc pensar en res, ha sigut la defensa del catalanisme».¹⁰²

El davantal de Mañé es referia a la polèmica causada per una pastoral del bisbe Morgades sobre l'ensenyament del Catecisme i la predicació en català, pastoral que havia causat un debat parlamentari, amb les previsibles intervencions anticatalanistes de gent com Romero Robledo.¹⁰³ Mañé contrastava aquesta reacció amb la normalitat amb què, més de trenta anys abans, havia estat acollida una iniciativa del Capità General de Catalunya, el Conde de Chestre, que havia publicat, el 23 de setembre de 1868, un ban sobre la rebel·lió de Topete a Cadis, ban on Chestre «apeló sin escrúpulo ni reparo a la lengua catalana para lograr que sus deseos o sus órdenes llegaran a las últimas capas del pueblo». I oposava aquesta condescendència amb un general que té darrera un exèrcit, a la indignació contra la pastoral de «un pobre obispo que no tiene a sus órdenes más que unos centenares de curas armados sólo de hispos». El comentari de Mañé anava sense firmar i precedit del ban de l'any 1868.¹⁰⁴

Deixant de banda les consideracions sobre el notable poder que tenien els «pobres obispos» de l'època, és simptomàtic que aquell «provincialisme fortament marcat» que Maragall trobava en l'obra de Mañé s'inclinés a favor de Morgades, que havia estat nomenat bisbe de Barcelona, dins del marc de la nova política, més o menys descentralitzadora, del nou govern Polavieja–Silvela–Duran. El fracàs del govern de Polavieja (octubre de 1900) i el triomf de la Lliga Regionalista de l'any següent (maig de 1901) van ser seguits per un Mañé ja molt malalt, que moriria dos mesos després. Podem especular sobre si va morir amb una sensació menys de fracàs, per l'arraconament del seu regionalisme, que de triomf, per la seva transformació en una cosa més potent –però els reaccionaris d'aquesta mena no moren mai conformats.

102 OC I, p. 1060.

103 Vegeu-ne una ressenya al *Diario de Barcelona*, 23 de gener de 1901.

104 *Diario de Barcelona*, 24 de gener de 1901.

Pel que fa a l'ús de la llengua catalana, cal tenir en compte que no estava inclosa en la defensa que feia Mañé de la literatura catalana davant de Núñez de Arce. Mañé usava el català de manera escrupolosament diglòssica: només el parlava; fins on sabem, mai no el va escriure. La correspondència amb Maragall conté catalanismes notables, com a la carta del 19 d'octubre de 1900: «tuve el gusto de ver a Clarita y a sus hijos, todos tan *famosos*» (suposo que en el sentit col·loquial de «particulars, especials») o «No consienta V. que nadie le *acomboye*» (les cursives són meves), però el text és sempre en castellà.

Una qüestió no menor és el terme «catalanisme»: no és aquest el lloc per a l'estudi del concepte, el significat i els canvis en les seves accepcions, però val la pena fer un parell d'observacions sobre els usos que en fan Mañé i els seus contemporanis. A l'esmentada carta a Prat de la Riba, Mañé empra el mot, o Maragall diu que l'empra, en un sentit que difereix del que havia usat en anys anteriors. Per exemple, trobem el títol «El catalanismo» en un conjunt de catorze articles dominicals que va publicar entre setembre i novembre de 1878, on aprofitava una ressenya del *Llibre d'or de la moderna poesia catalana* (Barcelona, La Renaixensa, 1878) per fer unes reflexions sobre el que hem acabat denominant la Renaixença, on segons ell queda «proclamada, con gran convicción, con enérgico acento, la teoría de la escuela histórica: mas aún, la teoría de la escuela tradicionalista».¹⁰⁵ El *Llibre d'or* pretenia ser una resposta al menyspreu que alguns autors, com Almirall, havien manifestat pel moviment literari català, i recollia escriptors de totes les terres de parla catalana i fins i tot algunes escriptores.¹⁰⁶ Els elogis de Mañé, és clar, anaven dirigits també a la denúncia dels mals que amenaçaven el catalanisme, com el federalisme, i a una defensa dels ideals conservadors, més propers a *La Veu del Montserrat* (l'article anava adreçat al seu flamant director, Jaume Collell) que de *La Renaixensa*, l'editora del llibre.¹⁰⁷ Mañé, per referir-se als autors del *Llibre d'or*, escriu: «los catalanistas se han ido agrupando alrededor de una enseña que concreta el espíritu de nuestra raza caballeresca y cristiana».¹⁰⁸

Si el 1878 ser catalanista volia dir, almenys per a Mañé, ser escriptor en català, dos anys després ja designava una línia política que Mañé denunciava:

Los catalanistas quieren establecer la solución de continuidad entre lo pasado y lo presente, quieren la galvanización de un cadáver para moverlo a impulsos de ideas, sentimientos, pasiones que nada tienen de catalán, que nos han venido de fuera.¹⁰⁹

Aquesta nova accepció de la paraula és probablement resultat de l'obra de Valentí Almirall, amb l'ús que en va fer, per exemple, a *Lo catalanisme*, un dels noms del *Diari català* (1879-1881), o al «Congrés Catalanista» (1880). El que rebutja Mañé no és tant el catalanisme com la seva politització que és, de fet, l'empresa que es proposa Almirall.¹¹⁰ Les dues accepcions conviuen un temps: el 26 de desembre de

105 J. MAÑÉ Y FLAQUER, «El catalanismo XII», *Diario de Barcelona*, 10 de novembre de 1878.

106 Carola DURAN I TORT, «*La Renaixensa*», *primera editorial catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, p. 166-167.

107 *Ibid.*, p. 168.

108 J. MAÑÉ Y FLAQUER, «El catalanismo XIII», *op. cit.*

109 ID., «Los catalanes y los catalanistas», *Diario de Barcelona*, 21 de novembre de 1880.

110 J PICH I MITJANS, «Valentí Almirall i Llotzer (1841-1904)», *op. cit.*, p. 413.



1885, en una carta a Isaac Pavlovsky, Yxart comenta les novetats en literatura catalana (com *Canigó*, acabat de sortir, o *Vilaniu*, imprimint-se) i observa: «Resumen: que el año nuevo se inaugura con éxito: los catalanistas se mueven, se agitan, se trabaja y todo son proyectos».¹¹¹

El 1898, la nova accepció s'havia imposat, com notava amargament Víctor Balaguer, també marginat pels nous corrents polítics: «Un joven catalanista –que así parecen llamarse hoy los que antes nos llamábamos sencillamente catalanes– que por lo que de él conozco es hombre de estudio y de ciencia».¹¹² Les lamentacions de Balaguer no despertem gaire compassió en Mañé, que desconfia dels seus exabruptes com de l'actitud sectària dels lligaires i escriu a Maragall: «Ya habrá visto V. como D. Víctor [Balaguer] se desfogó en Zaragoza contra los catalanistas. Quizá tenga razón en lo que dice, pero el de “Oh Castilla, castellana” no era el más autorizado para decirlo. Veremos cómo lo tomarán los de aquí: me temo que, como de costumbre, le contesten con groserías e insultos».¹¹³

Potser en la intimitat, prop ja de la mort, Mañé volia també ser inclòs entre els nous catalanistes, però no he sabut trobar cap altre testimoni fora del que, en la carta a Prat de la Riba, esmenta Maragall. El qual, de tota manera, sempre va tenir clara la distància que el separava de Mañé en aquest àmbit: «el catalanisme, el nostre catalanisme, ell [Mañé] no sabé mai pendre-se'l ben sèriament».¹¹⁴ I alhora va aprofitar la seva biografia per definir-se ell i el seu biografiat dins de l'«agitació catalanista».¹¹⁵ Determinats comportaments sectaris de la política catalanista en els anys posteriors a la mort de Mañé, com l'efímera vida de la Solidaritat Catalana, o la desconfiança amb què Prat de la Riba considerava el catalanisme de Maragall¹¹⁶ no haurien ajudat el director del *Diario* a canviar d'opinió. Potser l'escepticisme de Mañé davant la causa catalanista va empènyer el seu deixeble a mantenir una actitud compromesa amb el moviment i alhora distant amb els seus dirigents; potser el record de la renúncia de Mañé al càrrec de Governador Civil va pesar també en la decisió de Maragall de no acceptar el lloc de diputat per la Lliga que li van proposar Cambó i Pijoan, a instàncies de Prat de la Riba.¹¹⁷

Periodisme

Maragall no tenia cap experiència com a periodista abans d'entrar al *Diario*, i podem arriscar-nos a afirmar que gairebé tot el que hi va aprendre va ser gràcies al seu director; potser també perquè els seus companys de redacció no eren especialment prestigiosos: a l'esmentada carta a Roura on li explicava la primera visita a Mañé, Maragall apuntava maliciós que el director estava acompanyat de «D. Luciano Ribera, aquell de qui ningú ha pogut llegir mai un article sencer».¹¹⁸ I ja hem vist l'opinió que Oller tenia d'un altre redactor, el crític d'art Miquel i Badia.

111 Anna LLOVERA, «Epistolari entre Josep Yxart i Isaac Pavlovsky, 1885-1890», *Els Marges*, núm. 105, hivern de 2015, p. 65-82.

112 Víctor BALAGUER, *Al pie de la encina. Historias, tradiciones y recuerdos*, Madrid, Imp. de la Viuda de M. Minuesa de los Ríos, 1898, p. 30.

113 Carta del 20 d'octubre de 1900. «Ai Castilla, castellana / no t'hagués conegut mai» és la tornada del poema «Els quatre pals de sang» de Balaguer; posteriorment usa els versos també com a tornada («Ai Castilla, castellana / de la terra catalana / tu n'has fet un esvoranc / [...] Ai Castilla, castellana / si la terra catalana / no t'hagués conegut mai»), al poema «Delenda est Carthago» que publica a *La Renaixensa*, núm. XXIII, 1893, p. 121-124.

114 OC I, p. 902.

115 M. CASACUBERTA, «Sobre el significat del lema "Catalunya endins"», *op. cit.*, p. 224.

116 J. CASTELLANOS, «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas)», *Els Marges*, núm. 22-23, maig-setembre de 1981, p. 73-95.

117 M. CASACUBERTA, *op. cit.*, p. 237.

118 OC I, p. 903.

D'altra banda, Maragall no va esdevenir mai un periodista professional, entre d'altres coses perquè no s'hi havia de guanyar la vida.¹¹⁹ Més que un treball d'escarràs, doncs, el que va aprendre Maragall van ser uns valors, una manera d'enfocar el periodisme i, alhora, els perills de treballar amb l'opinió pública. I aquí sí que podia aprendre'n molt, perquè Mañé, com hem dit, va ser un dels creadors del periodisme d'opinió: hi va aportar un estil molt propi perquè era un polemista que usava una retòrica molt controlada, sense afirmacions grandiloqüents, allunyada doncs del to emfàtic de la premsa madrilenya; buscava el suport de xifres i dades (el *facts and figures* del periodisme anglosaxó), tot servit amb una ironia demolidora, sovint virant al sarcasme i la rebentada. Narcís Oller defineix força bé aquest estil quan comenta amb bonhomia les respostes de Mañé a un article seu, on el director del *Diario* havia partit d'una idea proposada per Oller: «Verdad es que no la recogía con amor para cultivarla y hacerla fructificar, sino para triturarla y esterilizarla. Pero en fin, algo era».¹²⁰

En aquest sentit, la valoració final que fa Maragall del paper que va poder exercir Mañé no és gaire entusiasta:

La influència d'en Mañé i del *Diari* en la seva principal clientela, la burgesia barcelonina, ha restat molt inferior a lo que hi havia de bo i afirmatiu en el seu credo, i ha reeixit només pel seu costat negatiu, per si sol perniciós, fomentant l'escepticisme polític i la crítica destructora.¹²¹

Aquesta opinió reflecteix algunes de les obsessions del poeta: la tendència de l'esperit català a la crítica estèril, a la rebentada, en la qual Mañé excel·lia, i la incultura política del públic burgès. Era un retret que també havia fet a un altre dels seus mestres, Joan Sardà:

An en Sardà, quan s'entusiasma, li cal, com si fos per a recobrar un cert equilibri del seu esperit, escometre durament lo que té un sentit contrari an allò que ha alabat [...] Sembla que l'esperit seu no pugui reposar-se en l'alabança; que l'alabança li resta incompleta si no l'arrodoneix amb una censura contrària, de violència proporcionada a l'entusiasme que abans ha sentit. El que això és genuïnament català, que és un important element diferenciador de la nostra raça, una mena de força de gravetat del nostre esperit, podria demostrar-se amb molts exemples, i alguns ben il·lustres.¹²²

I conclou (tot i que en aquest cas concret n'eximeix Sardà): «L'anàlisi català és tot sovint fred, és dir, que no l'anima una idealitat superior, i aixís resulta estèrilment corrosiu; destrueix per destruir: la seva fina-

119 En els vint anys que Maragall va exercir de periodista (1891-1911) va publicar quatre-cents dotze articles i gairebé vint gasetilles (cosa que fa una mitjana d'uns vint articles per any); podem contrastar-ho amb l'obra del seu contemporani Leopoldo Alas «Clarín» que, quan va morir, portava vint-i-sis anys de vida professional (1875-1901) i dos mil quatre-cents setanta-vuit articles publicats (una mitjana d'uns noranta-cinc per any); vg. Leopoldo ALAS «CLARÍN», *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.

120 N. OLLER, «Reforma indispensable (I, II, III y Epílogo)», dins *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de ciutat*, ed. de Rosa Cabré, Valls, Cossetània, 2004, p. 170-180 (cit., p. 177).

121 OC I, p. 901.

122 OC I, p. 877.



litat conclou en la destrucció». ¹²³ Aquesta preocupació de Maragall per la destrucció i la rebentada no és només una qüestió sentimental, sinó una veritable opció moral. Són contínues les seves denúncies contra l'esperit sarcàstic, la brometa i la paròdia, enfront de les quals reivindica la ironia i l'*humour*, com ell mateix l'anomena, reivindicació que va lligada amb la d'un ús moral del llenguatge:

¡Oh! ¡Este nuestro sentido práctico, este buen sentido, este sentido de la realidad! ¡Qué calamidad! [...] Porque he aquí cómo mata la parodia: se fija en el gesto descompuesto del hombre apasionado, lo vacía de pasión, pone en vez un sentimiento pequeño y he aquí el héroe convertido en mamarracho. Y el pueblo ríe ¡infeliz! y le están matando el alma. ¹²⁴

Contra aquesta actitud, i la degradació del llenguatge que això comporta, Maragall va arribar a apuntar-se a campanyes força estrafolàries o com a mínim molt allunyades del seu món intel·lectual, com «La Lliga del Bon Mot»; però sobretot va proposar-se destacar el paper educador del periodista i l'honestat intel·lectual, que passa especialment per la claredat expositiva. Això ho exemplifica en un text inèdit, on reproduceix una conversa amb Mañé, no sabem si fictícia. Maragall li diu:

Això si que ho ha tingut vostè, don Joan: ha estat ben bé periodista: agafar la qüestió del dia, fos de lo que fos, ficar-s'hi a dins, assimilar-se-la i després, sobretot, saber-ne parlar de modo que tothom ho entenga i que interressi a tothom, fins els més estranys en aquella especialitat.

I Mañé contesta (o Maragall diu que contesta): «sempre que he escrit pel *Diari*, ¿sap qui he tingut muntats davant del nas? A l'adroguer d'abaix, i al sabatèr del cantó, i al senyor Esteve retirat del negoci». ¹²⁵

La crítica teatral

Mañé havia entrat al *Diario de Barcelona* com a crític teatral, on es va distingir per una defensa aferissada del que ell denominava «la escuela histórica tradicionalista» i que s'acostuma a designar actualment com a «romanticisme conservador». Gibert, a l'hora d'estudiar l'aportació de Mañé i de la resta de crítics del *Diario*, observa: «Es tracta d'un model crític que parteix de la concepció del teatre com a "escola de costums" que ha d'aspirar a la millora moral de l'individu i que cal fonamentar en l'experiència i en la raó». Les circumstàncies històriques fan que aquest model sigui difós pels crítics romàntics i que es prolongui «més enllà dels límits temporals del moviment romàntic», fins que sigui posat en crisi per autors com Yxart o Clarín. ¹²⁶ Això explica que, molts anys després de deixar la crítica teatral, Mañé encara defensava aquestes propostes i posava com a exemple obres que actualment han quedat to-

123 *Ibid.*

124 J. MARAGALL, «Por el alma catalana», *Diario de Barcelona*, 5 de juny de 1902, dins OC II, p. 648.

125 OC I, p. 915.

126 M. M. GIBERT, «La recepció del teatre francès en el *Diario de Barcelona* durant el període isabelí (1843-1868)», *op. cit.*, p. 361.

talment oblidades, com *Nora* de l'escriptora catòlica von Brackel.¹²⁷ En el pròleg a la traducció de 1884, Mañé característicament rebenta tot el que se li oposava, com la literatura realista que «no llegará nunca a ser un género literario, como no lo fue el culteranismo en otros tiempos, ni el falso romanticismo más modernamente», el qual defineix com «esa literatura descocada, friamente cínica, calculadamente inmoral».¹²⁸ Opinions com aquestes van merèixer els elogis de l'agustinià Francisco Blanco García, un dels ideòlegs oficials del catolicisme espanyol, segons el qual Mañé lluitava «con rudo tesón por el arte católico, revolviéndose con fiereza contra el romanticismo disolvente de Víctor Hugo».¹²⁹

L'estètica va ser sempre una preocupació de Mañé; tot i que no es manifesta sovint en els seus articles, és evident que tenia unes idees clares sobre la necessitat de supeditar l'art, i concretament el teatre, a la ideologia. L'exposició més clara d'aquests principis es pot trobar a la revista *La Velada. Semanario ilustrado redactado por distinguidos literatos españoles e ilustrado por reputados artistas nacionales y extranjeros*. Es va publicar entre 1892 i 1894 i, com explica Glòria Casals,¹³⁰ era un projecte personal de Mañé. Maragall va col·locar-hi el seu amic Josep M. Lloret, i és gràcies a la correspondència entre tots dos que podem conèixer les circumstàncies de la publicació. El primer número (4 de juny de 1892) està encapçalat per «Nuestros propósitos» (p. 2-3), un article firmat «M.» que és una declaració de principis antiliberals, contraris al realisme i a l'autonomia de l'art (el que es denominava l'escola de «l'art per l'art»):

La escuela literaria llamada realista llevó sus desnudeces primeramente á los salones, y de escote en escote ha llegado á los talleres transformada en escuela pornográfica. [...] En estos momentos nótese en todos los pueblos de Europa un movimiento de reacción contra la abominable literatura y las degradadas artes que durante un cuarto de siglo, y con satánica exageración en nuestros días, han sembrado por todas partes la liviandad y el mal gusto. [...] Nosotros también nos proponemos contribuir, en cuanto alcancen nuestras tuerzas, á esa meritoria obra de purificación y saneamiento general, y á este fin fundamos esta Revista, destinada, como decía nuestro ilustre Balmes, á ahogar el mal con la abundancia del bien, en todas las esferas sociales.

La menció a Balmes és essencial, perquè és qui proporciona a Mañé i els membres del romanticisme conservador uns fonaments ideològics, i no només en l'àmbit de l'estètica. Recordem que l'autonomia de l'art és un element imprescindible de la modernitat, tal com ho va definir Baudelaire: «La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou la morale; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'elle même».¹³¹ Que Mañé no ho conegués, o no ho acceptés és normal, entre d'altres coses perquè aquest precepte només arribaria a Espanya a finals de segle, i en gran part

127 Traducció de *Die Tochter des Kunstretiers [La filla de l'acròbata]* de Ferdinande Maria Theresia Freiin von Brackel és de 1875. La traducció anglesa va aparèixer amb el títol de *Nora* (1877), d'on potser prové la traducció al castellà que va prologar Mañé.

128 J. MAÑÉ Y FLAQUER, «Prólogo», dins Baronesa de BRACKEL, *Nora*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884, p. V-XV (cit., p. X i XII).

129 Francisco BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos., 1891 (cit., p. 595).

130 J. MARAGALL, *Com si entrés en una pàtria*, ed. de Glòria Casals, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, p. 142.

131 Charles BAUDELAIRE, «Notes nouvelles sur Edgar Poe» (1857), dins ID., *Oeuvres complètes*, ed. de Claude Pichois, París, Gallimard, 1976, p. 319-337 (cit., p. 333).



de la mà del modernisme hispanoamericà.¹³² Encara el 1895, Clarín havia d'explicar al pròleg a *Cuentos morales* perquè els titulava així: «Yo soy, y espero ser mientras viva, partidario del arte por el arte [...] Sigo opinando que los libros no pueden ser morales ni inmorales, como los Estados no pueden ser ateos o católicos».¹³³

Aquesta actitud de Mañé davant la literatura no va ser seguida per Maragall, que tenia assumit el concepte de l'art per l'art.¹³⁴ En aquest sentit, la correspondència entre Lloret i Maragall mostra el poc interès que tenien els dos amics per les propostes estètiques de Mañé, i com, per a ells, *La Velada* i, implícitament, el *Diario*, no eren més que una feina; les discrepàncies amb Mañé quedaven entre els dos amics: «A D. Juan no le he dicho todavía lo aficionados que éramos a Voltaire cuando estudiantes [...] Pero ¿qué más da?; ¿nos priva esto de ser buenos muchachos y de hacer lo que se nos manda?».¹³⁵ La barreja d'ingenuïtat i cinisme que desprèn aquesta correspondència fa pensar més en uns alumnes entremaliats, però obedients, que no pas en uns professionals que ja han passat els trenta anys. Però potser és un bon reflex del desconcert que patia Maragall amb Mañé: d'esquenes a ell se'n reia, però davant seu s'inclinava davant la seva superioritat intel·lectual.

Aquest desconcert explica també la contradicció entre les opinions estètiques de Maragall, radicalment oposades a la intervenció de qualsevol consigna moral i política, i la seva concepció sobre el teatre, força fidel a les consignes de Mañé: com a l'«Elogi del teatre»¹³⁶ on aquest és vist com un art inferior «fort i groller», que, contra el que d'altres opinen, no és compendi de les altres arts sinó, si de cas, un possible origen d'altres formes més autèntiques.¹³⁷ Caldria veure fins a quin punt aquest «Elogi» contrasta amb les seves ressenyes teatrals, que semblen en canvi guiar-se més per les consignes d'Yxart, que Maragall considerava un dels seus mestres; però per a això caldrà tenir en compte no només les ressenyes d'Ibsen o de Rusiñol, sinó les primeres, que van sortir sense firmar, com explica en una carta a la seva promesa, Clara Noble, el 18 de juliol de 1891:

Yo algunos dias voy al teatro, a veces por obligación, y esta obligación me há producido algunas satisfacciones. El otro dia puse en el *Diario* una crítica cortita de un drama que se estrenó en Eldorado, y ayer el señor Mañé me dijo que estaba muy contento de aquella crítica y me felicitaba por ella, y que pronto me encargaría mas trabajo en el *Diario* porque ahora vá á salir de la Redacción uno de los redactores. Esta felicitación y esta promesa me llenaron de alegría.¹³⁸

Aquesta crítica va sortir sense firma i sense títol¹³⁹ i Maragall demostrava ser un bon deixeble de Mañé perquè la ressenya és curta, l'estil és neutre i la crítica negativa es fonamenta amb explicacions breus i clares.

132 J.-L. MARFANY, «Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 382, 1982, p. 82-124.

133 L. ALAS «CLARÍN», «Prólogo», dins ID, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Turner, 1995, p. 519-522 (cit., p. 519).

134 L. QUINTANA, *La Veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 318.

135 J. MARAGALL, *Com si entrés en una pàtria*, op. cit., p. 151.

136 L'origen de l'elogi és l'article «El teatro» (*La Lectura*, núm. 94, octubre de 1908, p. 140-144), traduït al català amb el títol «Del teatro», que Maragall publica l'any següent a la *Revista Catalana* (núm. 2, 21 d'octubre de 1909) i que surt el mateix any relligat en un sol volum amb dos articles més sota el títol *Elogi de la Poesia* (Barcelona, Baxarías, 1909).

137 L. QUINTANA, *La Veu misteriosa*, op. cit., p. 325.

138 J. MARAGALL i Clara NOBLE, *Cartes del festeig*, ed. de G. Casals, Girona, Edicions de la ela geminada, 2011, p. 120.

139 «El drama en tres actos titulado *El crédito del vicio* [...]», *Diario de Barcelona*, 8 de juliol de 1891.

Acabem: hem formulat la hipòtesi que l'obra de Mañé té un pes fonamental en Maragall i hem presentat algunes mostres que, al nostre parer, ho confirmen. Caldria, però, considerar altres aspectes, especialment les reflexions que Mañé va fer sobre el creixement i el futur de la ciutat de Barcelona, tal com es reflecteixen en les seves polèmiques amb Narcís Oller. Esperem poder desenvolupar aquest aspecte en una altra ocasió.

Rebut el 19 d'octubre de 2016
Acceptat el 18 de desembre de 2016

TESTIMONIS



Relotge d'or del poeta



ÀLEX ANDRÉS

IES Clot del Moro, Sagunt
alexandres00@yahoo.com

JORDI VILLARROYA

IES Violant de Casalduch, Benicàssim
jorgevillarroya@gmail.com

ALEXIS CALVO

IES Misericòrdia, València
alexiscalvo@hotmail.com

EDUARD ROSELLÓ

IES Violant de Casalduch, Benicàssim
edurosello@gmail.com

ELENA LLOPIS

IES Violant de Casalduch, Benicàssim
elena.llopis.bueno@gmail.com

JOSEP ALCOVER

IES Pare Arque, Cocentaina
lacaixetademusica@gmail.com

FELIP DÒRIA

IES Les planes, Santa Bàrbara
felip_3@hotmail.com

AINA FUSTER

IES Xaloc, Roquetes de Sant Pere de Ribes
ainek4ever@gmail.com

L'«EXCÈLSIOR» I L'ESO A VALÈNCIA

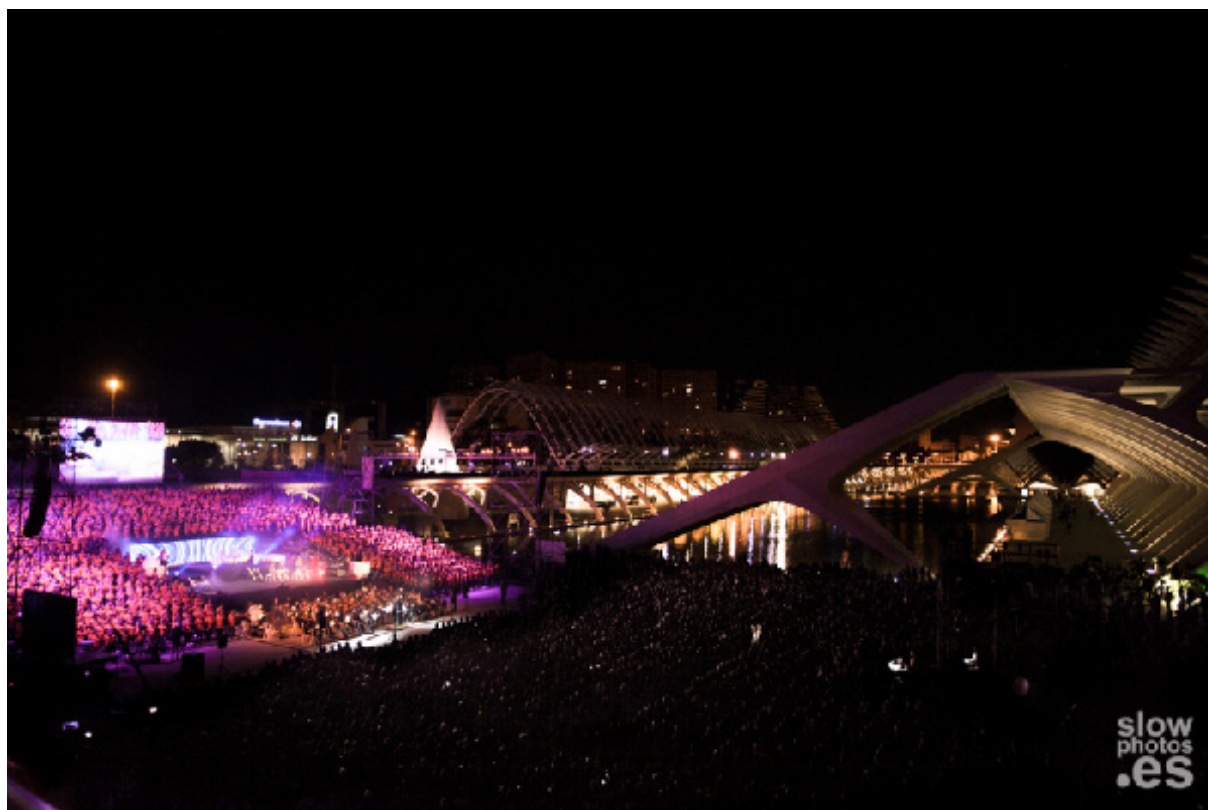
13 de maig del 2016 a València, divendres. Ens trobem a l'estrena absoluta de l'òpera *M1S1M*. Arriba el número final. L'epíleg que tanca el drama: el comiat del personatge principal, M1S1M. Es tracta d'una peça coral interpretada per 1500 persones (1350 adolescents i 150 professors) per a un públic d'unes 8000 persones. Entre elles, el president de la Generalitat Valenciana, l'alcalde de la ciutat, consellers, etc. La lletra d'aquesta última peça? L'«Excèlsior» de Joan Maragall. El poema que va fer d'epíleg del poemari *Poesies* (1895) feia d'epíleg de l'òpera *M1S1M* (2016).

El llibret, la composició, la coreografia i la producció d'aquesta òpera, obra del col·lectiu de professors/-es de música «Com Sona l'ESO», escapen dels objectius d'aquest testimoni. Les següents línies provaran

d'apropar-se al tema que agermana *M1S1M* i *Haidé*. Ço és: què pot unir els conceptes adolescent, òpera de temàtica futurista i el poema «Excèlsior» de Joan Maragall escrit l'any 1895? I el més important i sobtador: com poden emocionar-se adolescents del segle XXI amb un text de fa més de cent vint anys?

La resposta és ràpida de dir: el projecte Com Sona l'ESO (d'ara endavant: CSE).

Els mesos anteriors a l'actuació, cada institut (seixanta-cinc en total, tots públics) treballa al seu centre amb el seu alumnat. Violeta i Irene, dues alumnes de 2n d'ESO (13-14 anys), sempre demanaven cantar l'«Excèlsior» de la mateixa manera. Calia abaixar els llums i posar el karaoke. Elles es tombaven a terra, tancaven els ulls i cantaven els versos maragallians com si foren les seues pròpies paraules. O com si Maragall els haguera escrit per a elles: el poeta havia escrit l'«Excèlsior» per a Violeta i Irene, dues xiquetes saguntines nascudes l'any 2002.





El cas de Violeta i Irene, per descomptat, no és únic. 1350 alumnes, provinents de tots els territoris de parla catalana, de centres educatius diferents, d'edats diverses (des de preadolescents de 12 fins a joves de 17) s'emocionaven cantant l'«Excèlsior». Tothom. Com s'aconsegueix això? Com fer que uns adolescents actuals es vinculen d'una manera profunda amb un text tan antic?

Un factor fonamental, encara que aparentment contradictori, és que l'objectiu mai no va ser acostar la poesia a l'alumnat. La cançó no era un mitjà per introduir la poesia. Cal recordar que el CSE és un projecte de professorat de música i no pas de literatura. Per als nostres alumnes, l'«Excèlsior» no era un poema de Maragall. Sabien, és clar, que era l'autor de les paraules, però... qui n'era l'autor no era cosa gaire important! Per a ells i elles l'«Excèlsior» era les paraules amb les quals s'acomiada M1S1M. I això és clau per entendre la connexió profunda dels adolescents amb els versos: no es tractava de la lletra d'una cançó, ni del poema d'un gran escriptor. Eren les darreres paraules d'un personatge complex i profund interpretat per Violeta, Irene i 1348 joves més: M1S1M.

Sabem que, per gaudir de les coses complexes, cal invertir-hi temps. És senzill: com més complex, més temps a invertir. I, per tant, major plaer a obtenir. I sabem que això està bastant renyit amb els adolescents (de totes les edats). Per què sí que funciona, en canvi, al CSE?



El professorat del CSE podria haver donat el text de Maragall a l'alumnat: estaria llegit en un minut. Podria haver ajudat a entendre la connexió entre les paraules i la realitat dels adolescents –que és realment molt gran. D'acord. Quant de temps pots allargar això com a mestre? Ben poc: uns minuts més. Una classe, a tot estirar. Resultat: el nostre alumnat coneixeria Maragall acadèmicament i, en el millor dels casos, algun alumne entendria la profunditat dels versos del poeta barceloní. Però no gaire. Acceptem-ho: no deu resultar senzill connectar amb un text en una aula a les 9.36 del matí envoltat de companys/-es, amb crits que vénen del pati, flautes de l'aula de música, etc.

La diferència estructural del CSE és el tarannà propi del treball musical: ningú no pot aprendre una cançó en un minut. Ni en una classe. A més, la cançó no és una simple feina d'aula que pugues oblidar a l'endemà: el 13 de maig del 2016 s'havia d'interpretar davant 8000 persones. «Així que ha d'anar de memòria, profe?». Això necessita d'unes quantes classes... Ara sí. Els tenim. Ara l'alumnat s'enfronta una vegada i una altra a les paraules, a les metàfores, al subtext maragallià. No cal que el professor explique res: millor. Arriba un moment que entenen que les paraules de Maragall els parlen a ells, als



adolescents. L'«Excèlsior» parla de no acomodar-se, de no tenir por, de menjar-se el món, d'abandonar allò que no ens agrada, que ens ancora, i arriscar-nos a cercar, a trobar... Quin adolescent no connecta amb aquestes línies?

Una música, un treball de repetició, uns versos memoritzats (fonamental per al procés d'adquisició del significat), una comprensió del text activa (és l'adolescent qui arriba al significat directament i no mitjançant l'explicació del professorat) i la participació en un projecte grupal i ambiciós. D'això es tractava.



JAUME COLL MARINÉ

Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya
jaumecollmarine@gmail.com

LA MEVA HAIDÉ

Haidé, el personatge i el mite petit que és Haidé, sempre se m'ha barrejat amb la dona que canta de «The Idea of Orde at Key West», de Wallace Stevens. Al poema de Wallace Stevens hi ha un grup de gent que escolta embadalit com canta una noia davant el mar. Tothom, en aquell moment, té consciència de la cançó com a cançó, és a dir, que el que canta la noia, allò que els fascina, no és ni el mar que sona darrere la noia, malgrat que ella l'imiti, ni la veu d'ella cantant la cançó del mar. Tampoc no és el mar, que canti a través de la noia. El que fascina Wallace Stevens i els altres espectadors és l'ordre, la dèria d'ordre que hi ha darrere la cançó a l'hora de portar el mar a l'orella de qui l'escolta (de qui, d'altra banda, el veu); el que els fascina és el joc de realitats que xoquen: la que els canta la noia –que desapareix quan ella deixa de cantar, però que semblava la més real quan la cantava–, i la que veuen davant seu, el mar. Amb la noia de «The Idea of Orde at Key West» fàcilment podríem anar a parar a un «que en ella naix i mor tot lo que fa: / ella és el cant, si canta; / ella és la dansa, si li plau dansar». Quan la noia d'Stevens canta, no ens importa gaire ella, sinó el que ella fa –i el que ella ens fa. És evident que Maragall, per època i per tradició, no podia tornar-se'n a casa i preguntar al pà·lid Ramon que com és que després de la cançó, quan tothom va marxar de davant del mar direcció a la ciutat, els llums de vaixells i ports van fer més fonda, més còmoda i encantada la nit; Maragall no pot refer-se i qüestionar-se la meravella de la cançó i de la dansa d'Haidé, només la pot acceptar en la mesura que, després d'ella, ja no té a lloc la consciència perquè ella se l'ha enduta: ara Haidé és el motor del seu cant quan ell la recorda, i Haidé se'n sent, sap que ha donat i vol seguir donant, però no pot –no li plau– perquè ja no té qui aprofiti la seva resplendor.

En ambdós casos semblaria que hi va per sota el naixement de Venus. I això em porta al penúltim poema concret que em va venir al cap quan escrivia el meu: «La noia que ve de la mar». El poema de Carner, que, per tema, s'acosta més al poema de Stevens que no pas al de Maragall, ens ensenya una noia que deu ser de la Barceloneta, o d'algun lloc de costa, de família humil, però que fa que, quan marxa, la gent que va a la plataforma del darrere del tramvia, en mig cloure els ulls no els vingui només el record de la noia, sinó que els ve també la imatge de Venus i de certa cosa mediterrània que és en la vida d'aquells passatgers i que és molt més pura en la beutat de la mossa amb perfum d'onada. Després he d'anar a parar a Lull (i Verdaguer) i als ocellets que els serveixen per marcar tot allò que la paraula no abasta, aquells ocells que canten l'esguardament entre l'Amic i l'Amat, i aquells ocells que quan canten sembla que diguin alguna cosa d'alguna cosa més alta, que mig s'entén i no s'entén.

Finalment i molt ambientalment hi ha certa manera de fer dels poemes de Mark Strand, sobretot els de *Man and Camel*, i els monòlegs de les noies que esperen els seus enamorats i fan altres coses a les cantigues de Martín Códax, Mendiño o Nuno Fernández.



Haidé, quadre de Vittorio Matteo Corcos (1859-1933) reproduït a *La Ilustración artística*, 5 de setembre de 1892



Haidé mira el mar, al capvespre, i sent com li canta

«L'amic em va dir que jo era el sol
i que em feia llum a mi i als llocs
on me n'anava, i que era el sol
que li feia llum endins del pit, i la nit
i les estrelles meves i seves,
que si jo em posava a ballar o a fer
alguna altra cosa, ell n'estava content,
de veure que el cor i l'ànima li descansaven;
i em va dir que si deia qualsevol paraula,
qualsevol, tota jo em tornava una onada
immensa que l'inundava com de música
i d'altres pensaments. Em va dir
que li dansava dins el cap i dins els ulls
quan caminava, i que si veia un arbre
que el movia el vent, m'hi veia a mi,
com mig ballant i mig dient-li alguna cosa».
Després, regalimant, deixant una olor
de llorer antic, va aixecar-se i se'n va anar;
i tot perdia una mica del que era
quan marxava. Estirats enllà, uns homes
la miraven i parlaven en veu baixa.
Era fosc, i un pardal jove que hi havia
va baixar d'un dels pins de damunt nostre
per explicar-nos el que acabava de passar.



ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ

Universitat de Barcelona
fil-deganat@ub.edu

JOAN MARAGALL I L'AULA DE LA FACULTAT DE FILOLOGIA

Discurs pronunciat pel Degà de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona el 13 de desembre de 2016 a l'acte d'inauguració de l'aula Joan Maragall.

Entre les diverses raons que han motivat l'elecció de la figura de Joan Maragall per donar nom a una de les aules històriques de la Universitat de Barcelona, en voldria exposar, molt breument, tres. Les tres fonamentals.

La primera. Maragall es va llicenciar en Dret l'any 1884. Tanmateix, amb posterioritat a les «Notes Autobiogràfiques» de 1885, són força escasses les referències a la nostra universitat. Una d'elles procedeix de l'evocació que fa de l'any 1888, en el «Discurs a l'homenatge a Àngel Guimerà» de 1909. Durant aquells anys, Maragall era soci de l'Ateneu Barcelonès i freqüentava el Teatre del Liceu. En aquest «Discurs» evocava l'estrena de *Mar i Cel* que havia tingut lloc al Teatre Romea el vespre del 7 de febrer de 1888. Era l'any de l'Exposició Universal («Barcelona es desvetlla a la moderna vida europea») i el ciutadà Maragall, el dia següent, recordava:

Encara em veig, l'endemà de l'estrena passejant amb els companys de joventut per la Gran Via, davant de la Universitat, passant-nos de les mans de l'un a les de l'altre un diari cobert de columnes de versos, que declamem entusiasmat, marcant amb grans exclamacions les frases més admirades.

La segona referència que voldria subratllar resulta de més calat, i per a la Facultat de Filologia és d'una gran emotivitat. Es tracta d'una de les darreres inclinacions del poeta. Maragall tenia la intenció, mai concretada, de matricular-se un altre cop a la Universitat de Barcelona, en aquest mateix edifici, per estudiar Filologia Clàssica. En una carta dirigida a Pere Bosch Gimpera el 12 de setembre de 1910, li escriu: «No deixo l'intent de fer-me alumne del Dr. Segalà. Vostè té raó: mai és tard per aquestes coses». Lluís Segalà era catedràtic de Grec de la UB des de 1906 i una de les grans figures del renaiement de l'hel·lenisme a la Catalunya que caminava cap al Noucentisme. Efectivament, mai és tard mentre existeixin les possibilitats de realitzar els estudis que esmenta.

La segona raó resulta axial en les tasques intel·lectuals i històriques de Joan Maragall. No he d'abordar aquí la seva posició en les complexes relacions entre Catalunya i Espanya (ho vaig fer durant l'any del centenari de la seva mort per diversos racons de Catalunya a instàncies de la Institució de les Lletres Catalanes), però sí que vull que no s'oblidi el fragment d'aquestes relacions que i les vull compartir amb tots vosaltres.

A partir de 1902, l'ideari maragallià, que associa la pàtria a la llengua (una constant del seu pensament), cerca una Espanya nova des de la força i l'energia del catalanisme i postularà una amplitud ibèrica per al futur. Gaziol ho va resumir de manera impecable en unes línies de l'assaig «Enteniment de la península ibèrica» (1963), en què escriu:

L'idealisme maragallià, però, encara seguí eixamplant-se, i de l'Espanya renovada del tot, acollidora i àgil, d'aquella *pàtria nueva* que el catalanisme crearia generosament per a tots els espanyols, va passar –amb la miraculosa facilitat del qui no camina ni empassega sobre la terra dura, perquè vola en l'espai i el temps de la pròpia il·lusió– al pressentiment d'una pàtria ibèrica on cabrien i fraternitzarien tots els peninsulars.

«El ideal ibérico» (l'article) i el sorprenent «Himne ibèric» descriuen i poetitzen la germanor dels pobles peninsulars. Són de 1906, i són, com diu el poema, «un cant de germanor». És el zenit de l'energia maragalliana. Després vindria la incomprensió de l'Espanya vella, de l'Espanya real.

Un exemple. Arran del moviment de la Solidaritat Catalana, Maragall va publicar en el diari *El Poble Català* de 5 de maig de 1907 l'article «Visca Espanya!». Aquest article va provocar murmuracions i desacords indicibles. L'epistolari entre Maragall i Unamuno dóna una informació gairebé completa sobre l'article i les seves ramificacions. Així, don Miguel de Unamuno li escrivia el 15 de maig a propòsit de les opinions de l'Espanya vella enfront dels quefers maragallians:

El «visca España!» de usted no lo entienden, no quieren entenderlo [...]. No puede ser, querido Maragall, no puede ser, no puede ser. Estoy amargado con lo que veo y oigo. Dispénseme, usted sabe que aborrezco las groserías, pero voy a decirle una. Estas gentes tienen cerebro cojonudo. Quiero decir que en la mollera en vez de sesos tienen testículos.

El text de Maragall sostenia l'avenç de Catalunya, tocada pel foc de l'esperit, al mateix temps que subscriu la comunicació d'aquell fervor espiritual a tots els pobles espanyols. Més que finalitat, Maragall volia actitud i esforç en si mateixos, ideari bàsic del seu catalanisme:

Espanyols? Sí! Més que vosaltres! Visca Espanya! Però, ¿com ha de viure Espanya? No pas arrossegant-se pels carrerons provincians del caciquisme; no pas agarrotada, com fins ara, en els lligams d'un uniformisme que és contrari a la seva naturalesa; no pas en la buidor de sentit dels partits vells ni en l'aire corromput d'un centralisme tancat a tota penetració de l'aurora popular... sinó que ha de viure als quatre vents dels mars que l'envolten; ha de viure en llibertat dels seus pobles; cadascú lliure en si, traient del terror propi l'ànima pròpia,



i de l'ànima pròpia el govern propi, per a refer tots junts una Espanya viva, governant-se lliurement per si mateixa. Així ha de viure Espanya. Visca Espanya!

El somnis peninsulars maragallians van desembocar en la Història, que es va veure representada en la seva obra per un article anòmal que Gaziel qualificava d'«essencialment antimaragallià». És un article memorable, amarg i pessimista, «La espaciosa y triste España» (17 d'agost de 1911), on confessa: «Si hay todavía redención civil para este pueblo, no lo sé, ni lo quiero saber en este momento». Mentre que, unes setmanes més tard, tot i mantenir l'esperança en la gran civilització ibèrica (en aquelles dates Maragall i Unamuno intentaven forjar una revista ibèrica), acabava l'article «Catalunya i avant» (5 d'octubre de 1911) d'aquesta manera significativa: «Catalunya i avant fue nuestro antiguo lema; restaurémoslo de modo que entendamos que "adelante", por de pronto quiere decir ¡adentro!».

¡Adentro! és el mot símbol de la identitat unamuniana des de 1900 –l'assaig que portava aquest títol havia fascinat Maragall. En l'ús maragallià vol dir catalanisme de concentració i de molta exclusivitat:

De un exclusivismo, sin embargo, que no sea hostilidad entre hermanos, sino un ejercicio de íntima independencia, de dejarse en paz unos a otros, tratando sólo de entenderse en aquello más necesario a la convivencia en el Estado común.

Aquest breu relat ha de concloure i vull fer-ho amb paraules de l'intel·lectual Maragall. El 28 de maig de 1910, Ortega y Gasset publica a *El Imparcial* l'article «Diputado por la cultura» sobre Luis de Zulueta, que té com a context les aspiracions polítiques de Catalunya. Ortega hi deia que:

Los libros catalanistas son constitutivamente imprecisos, asistemáticos, compuestos, en general, por hombres poco cultivados, sin escuela científica ni tradición estudiosa; son improvisaciones de abogados, de *dilettanti*, de poetas, alguno de estos últimos ciertamente grandes. Estos hermanos nuestros no se habían penetrado todavía de que el pensamiento no es una actividad espontánea, de que sin aprendizaje no hay pensar.

Maragall va poder llegir l'article d'Ortega a la impagable revista *La Catalunya* de l'11 de juny de 1910. El 29 del mateix més, acompanyat d'una carta molt breu, Maragall remet a Ortega un article que va romandre inèdit fins al 1960. El seu títol és «La verdadera cuestión previa». Maragall sintetitzava, ja a la darrereria de la seva vida, les seves vindicacions i les seves esperances:

No me habléis más de si la solidaridad catalana está viva o está muerta; no me habléis más de civilización ni de cultura, ni de ideales comunes superiores, ni me habléis, en una palabra, de España, si antes no habéis encontrado la manera de dármela toda, íntegra, natural, alma y cuerpo, trina y una, como su lengua... como su espíritu que quiere volar libre del Mediterráneo al Atlántico, sin obstáculos, sin fronteras, pero también –entendido– batiendo todas, todas, todas sus alas.

Hi ha encara una tercera raó que justifica aquesta memòria de la Facultat de Filologia a Maragall. A les aules d'aquest edifici, i a les de l'edifici Josep Carner, s'hi estudia un ampli ventall de llengües i de les seves literatures, s'hi estudien totes les òrbites que tenen com a centre el llenguatge. I s'hi estudia també teoria de la literatura i literatura comparada. I al centre de tots aquests estudis hi ha la paraula. Maragall, que a més d'un extraordinari poeta va ser sempre teòric del llenguatge i la poesia, ens va brindar un text canònic de les lletres europees. Es tracta del discurs llegit a l'Ateneu Barcelonès, en la sessió inaugural del curs de 1903, l'«Elogi de la paraula». Era el 15 d'octubre, i Maragall proclamava:

Ai, amics meus! Fem-li, doncs, aquí, un temple a la paraula, que amb la seva misteriosa força creadora a tot transcendirà. Adorem el verb amb l'anhel de l'imperi de la seva llum, i aquesta adoració tota sola tindrà prou força per transformar el món, per crear el món segons el verb, que és aquell segons nostres desitjos. Bé serà més això que fer política, bé serà més que conrear aquesta o aquella ciència, bé serà més que procurar riquesa o exteriors justícies socials; serà, en totes i aquestes altres coses, influir-hi la potència creadora del verb que anirà fent-les a la seva imatge i semblança espiritual.

I ara acabo. De totes les tasques que tenen lloc a la nostra Facultat, en els últims anys han ocupat un paper principal els estudis de comunicació i indústries culturals. Maragall va escriure centenars d'articles periodístics –la majoria per al *Diario de Barcelona*–, i els va escriure mitjançant un treball constant i alhora agradable, que suposava esforç i sacrifici –uns valors que hem de recuperar per a la nostra vida universitària. El mateix poeta ho confessava: «Els articles del Brusi m'han tingut febrós de vegades tota la setmana; fins que se m'han resolt a dintre no me'ls he posat a escriure. No hi ha dret a embrutir paper amb paraules vanes».

Moltes gràcies.

VÀRIA



Segell de lacre de
Joan Maragall, amb
la inscripció «J.M.»



SARAH JAMMES

Universitat de París 3-Sorbonne Nouvelle
sarah_jammes@yahoo.com

JOAN MARAGALL, GARANT DES ASPIRATIONS MODERNISATRICES DE *PÈL & PLOMA* (1899-1903)

Résumé:

Cet article se consacre à la présence de Joan Maragall dans la revue barcelonaise fondée et dirigée par Ramon Casas et par Miquel Utrillo, *Pèl & Ploma* (1899-1903), en prenant aussi en compte son édition castillane (1900-1901). Dans un premier temps, nous recensons et retranscrivons intégralement les compositions écrites par Maragall ainsi que toutes les allusions textuelles et iconographiques au poète qui paraissent dans les deux éditions. Ce recensement nous amène, dans un second temps, à comprendre certaines idées du poète et à saisir leurs enjeux dans les pages de *Pèl & Ploma*.

Mots clé: Pèl & Ploma — Joan Maragall — Miquel Utrillo — Ramon Casas — poésie — Symbolisme — catalanisme — régénérationnisme

Abstract:

This article is dedicated to determine the presence of Joan Maragall in the Catalan magazine created and directed by Ramon Casas and Miquel Utrillo, *Pèl & Ploma* (1899-1903), including its Castilian edition (1900-1901). Firstly, we take an inventory of the creations written by Maragall, that we transcribe, as well as all the texts and pictures that refer to the poet in both editions. Secondly, this inventory brings us to understand some ideas of the poet and to understand their issues in the pages of *Pèl & Ploma*.

Key words: Pèl & Ploma — Joan Maragall — Miquel Utrillo — Ramon Casas — poetry — Symbolism — catalanism — régénérationnisme

0. Introduction

«Maragall a eu la bonté de répondre à notre invitation, en nous donnant du matériel pour l'intégralité du prochain numéro». ¹ C'est en ces termes que Miquel Utrillo annonce la participation du poète, écrivain et journaliste barcelonais Joan Maragall –tous deux se sont rencontrés aux alentours de 1897 au Cau Ferrat de Rusiñol– ² à la confection du numéro 33 du périodique *Pèl & Ploma*, daté du 13 janvier 1900 et entièrement consacré au poète. Dès lors, Maragall apparaît rapidement comme une figure essentielle de *Pèl & Ploma* dont nous nous proposons, dans les lignes suivantes, de rappeler brièvement les origines et l'histoire.

1 NS [Miquel UTRILLO], s.t., *Pèl & Ploma*, n° 32, 6 Janvier 1900, Barcelone, [p. 3]: «En Maragall ha tingut la bondat de respondre a la nostra invitació, donant-nos material pera tot el número vinent». [Toutes les traductions sont faites par l'auteur de l'article, sauf indication contraire].

2 Carla PLANAS, «Una col·lecció per a un poeta», *Haidé, Estudis maragallians*, n° 2, 2013, p. 53-73 (cit., p. 62).

Cette revue artistique et littéraire illustrée barcelonaise naît de la coopération de deux hommes fortement ancrés dans le monde de l'art. D'un côté, se trouve le peintre et dessinateur barcelonais Ramon Casas (1866-1932); de l'autre, l'artiste et érudit catalan Miquel Utrillo (1862-1934): le «poil» –*pèl*– du pinceau de Casas s'allie à la «plume» –*ploma*– du critique d'art Utrillo. Ce dernier dirige la partie littéraire de la revue, tandis que Casas –qui la finance– dirige la partie iconographique. C'est dans l'atelier de Ramon Casas, au Passeig de Gràcia, que les deux directeurs préparent leur périodique dont le premier numéro est daté du samedi 3 Juin 1899 et le dernier, qui porte le chiffre 100, de Décembre 1903.

Au total, la revue dure quatre années, avec une interruption entre mai 1902 et janvier 1903 que nous supposons due, d'une part, aux difficultés financières rencontrées par le duo fondateur –accrues par un lectorat encore trop frileux–, d'autre part, aux différents déplacements de Miquel Utrillo; enfin, à des mouvements de grève dans l'établissement Thomas qui imprime alors *Pèl & Ploma*.

Tout au long de ses quatre années d'existence, *Pèl & Ploma* évolue et se métamorphose. D'abord hebdomadaire, elle compte quatre pages publiées par l'établissement alors novateur L'Avenç, avant de devenir, dès la deuxième année, un bimensuel lié à l'imprimerie et maison d'édition de celui qui sera son administrateur, Francisco Seix. Lors de cette deuxième année, elle se dédouble en faisant paraître une édition castillane bimensuelle qui se révèle fort brève: elle disparaît après la publication de son quinzième numéro, du 1^{er} janvier 1901, essentiellement faute de lecteurs. À partir de la troisième année de parution, qui débute en juin 1901, elle se transforme à nouveau: elle abandonne définitivement le grand format de ses deux premières années –382 sur 282 millimètres– pour en adopter un plus petit –290 sur 202 millimètres– et devient un mensuel de trente-deux pages édité par l'établissement Thomas. La publication renonce alors à ses allures de journal humoristique illustré pour devenir une revue d'art à part entière.

Ne formulant aucun programme concret et rejetant tout esprit d'école, Casas et Utrillo veillent à l'indépendance esthétique et politique de leur périodique. C'est ainsi que dans celui-ci paraissent des productions hétérogènes quoique réunies par l'objectif de participer à l'avènement d'un art et d'une littérature antiacadémiques. Aussi le périodique accueille-t-il dans ses pages des esthétiques internationales novatrices «fin-de-siècle», parmi lesquelles le Symbolisme, le Décadentisme ou encore ce qui deviendra plus tard l'Expressionnisme.

Pèl & Ploma apparaît, somme toute, comme un vivier artistique et intellectuel avant-gardiste de son temps, au cœur duquel s'inscrit Joan Maragall. Mais quelle place y occupe véritablement ce dernier, au même moment collaborateur du journal conservateur *Diario de Barcelona* (Brusi)?

C'est à cette question que nous tâcherons de répondre tout au long de cet article, que nous organisons en trois parties: une première recense les différentes œuvres écrites par Maragall que publie *Pèl & Ploma*;³ une deuxième énumère toutes les créations poétiques et iconographiques qui évoquent

3 Tous les textes de Joan Maragall que nous retranscrivons dans cet article respectent la graphie et l'orthographe utilisées dans les documents originaux, sans aucune modification de notre part.



ou représentent le poète; enfin, une troisième partie s'attache à analyser l'ensemble de ces œuvres recensées pour définir le rôle et les idées que cet écrivain incarne dans la revue d'Utrillo et de Casas.

1. La présence littéraire de Joan Maragall dans *Pèl & Ploma*

1.1 Poésies en langue catalane

Au total, nous comptons dix-huit compositions signées par Joan Maragall parmi lesquelles onze poésies en langue catalane. Nous supposons que la plupart sont inédites au moment de leur parution dans les pages de *Pèl & Ploma*.

En effet, au début de l'année 1900,⁴ dans les numéros 33 –daté du 13 janvier 1900– et 36 –daté du 3 février 1900 mais qui sortira avec du retard, sans doute lors du mois de mars–, la revue publie plusieurs compositions qui feront partie du recueil *Visions & Cants*, paru au cours de la même année, en 1900. Il s'agit de «Sol, solet», de «La Dòna hermosa» –composé en 1898–, de «L'esposa parla» –écrit en 1900– et de «Cant del retorn» –écrit en 1899. Toutefois, ces mêmes compositions retranscrites dans le recueil ont fait l'objet de légères modifications –dans la ponctuation et dans l'emploi de certains mots– par rapport à la version proposée dans *Pèl & Ploma*. Dans la mesure où la revue ne précise pas le nom du recueil et que d'après le journal *El Liberal*, publié à Madrid, *Visions & Cants* serait paru aux alentours du mois d'octobre 1900, nous supposons que ces poésies sont encore inédites au moment où elles paraissent dans le journal d'Utrillo et de Casas.

Nous nous proposons ci-dessous de les retranscrire ainsi qu'elles apparaissent dans *Pèl & Ploma*:

a) «Sol, solet...»

Quan jo era petit
 vivia arraulit
 en un carrè negre.
 El mur hi era humit,
 prò l sol hi era alegre.

Per llà a Sant Joseph
 el bon sol, solet,
 lliscava i lluïa
 pel carreró estret,
 i en mon còs neulit
 llavors jo sentia
 una esgarrifança
 de goig i alegria.⁵

4 Antonio CORTÓN, «Crónicas barcelonesas. Algo muy gordo», *El Liberal*, 13 octubre 1900, [p. 1]: «Leamos, pues, el libro de versos, que con el título de *Visions y Cants* ha publicado en estos días D. Juan Maragall».

5 J. MARAGALL, «Sol, solet», *Pèl & Ploma*, n° 33, 13 janvier 1900, [p. 2].

b) «La Dòna Hermosa»

La presència de la Dòna Hermosa
te fa humil i devot contemplatiu:
en la presència de la Dòna Hermosa
hi ha quelcom d'un repòs definitiu.

La partida de la Dòna Hermosa
te deixa il·luminat hermosament:
en la partida de la Dòna Hermosa
hi ha una estela de llum que s'va perdent.

El record de la Dòna Hermosa
te fa trist i anyorat somniadó:
en el record de la Dòna Hermosa
hi ha una forta i suau meditació.

L'oblit de la Dòna Hermosa
és mort, resurrecció i deslliurament:
en l'oblit de la Dòna Hermosa
hi ha l'etern recomençament.⁶

c) «L'esposa parla»

Quan te parlo i l'esguart se t'esgarria
i escoltes i em mig-rius, però no m sents;
quan, fugint d'aprop meu, sen va fent via
el teu esperit al bell atzar dels vents;

jo veig la nau del pensament que t porta
navegà al lluny de l'horitzó marí:
l'empenta de l'amor també és prou forta
per dur-me al teu costat fins an allí.

Navego al teu costat com encantada,
empesa per l'amor que se m'endú.
La via no conec ni l'encontrada:
sols sé que soc l'esposa enamorada
que avanço a vora teu i vaig am tu.

6 ID., «La Dòna Hermosa», *ibid.*



EL POETA

Més tu ets la guiadora, tu ets la forta,
perquè en mig de la calma o la maror
saps que la nau del pensament que m porta
sempre retorna al port del teu amor.⁷

d) «Cant del retorn»

Tornem de batalles, — venim de la guerra
i no portem armes, — pendons ni clarins.
Vençuts en la mar, — vençuts en la terra,
som una desferra:
duem per estela — taurons i dufins.

Germans que en la platja — plorant espereu,
ploreu, ploreu.

Pel mar sens avança — la host macilenta
que branda amb el brand — de la nau que la du.
Adéu, oh tu, America, — terra furienta:
som debils per tu!

Germans que en la platja — plorant espereu,
ploreu, ploreu.
Venim tots de cara — al vent de la costa,
encara que ns mati — per fred i per fort,
encara que restin — en sense resposta
més d'un crit de mare — quan entrem al port.

Germans que en la platja — plorant espereu,
ploreu, ploreu.

De tants com ne manquen — duem la memoria
de lo que sofriren, — de lo que hem sofert,
de la trista lluita — sense fe ni gloria,
d'un poble que s perd.

Germans que en la platja — plorant espereu,
ploreu, ploreu.

7 ID., «L'esposa parla», *ibid.*

Digueu-nos si encara — la patria és prou forta
per oir les gestes — que li hem de contar.
Digueu-nos, digueu-nos — si és viva o si és morta
la llengua am que l'haurem de fer plorar.

Si encara és ben viu — el record d'altres gestes,
si encara les serres — que ns han d'enforti
s'aixequen serenes — damunt les tempestes
i bramen llurs boscos — al vent ponenti.

Germans que en la platja — plorant espereu,
no ploreu: rieu, canteu!⁸

Le périodique fait paraître d'autres poésies inédites de Joan Maragall, comme celles qui seront réunies dans le recueil *Les Disperses* publié en 1904. Bien à l'avance, le journal publié, en effet, dans son numéro 33, «Soleiada», puis, durant l'année 1903, «Els ametllers» –poésie qui sera publiée aussi dans *Les Disperses* sous le titre «L'Ametller»– et «Hospitalaries». À noter, pour ce dernier poème, que la dernière strophe reproduite dans *Pèl & Ploma* est absente dans le recueil de 1904:

e) «Soleiada»

FRAGMENT

En una casa de pagès hi havia
una donzella que tenia
els disset anys d'amor, i era tant bella
que la gent d'aquell volt
deien: «Es una noia com un sol».

Ella prou la sabia
la parentela que amb el sol tenia:
que cada matinada,
per la finestra a sol ixent badada,
l'astre de foc i ambre
li entrava de ple a ple dintre la cambra;
i ella, nua, am delícia,
s'abandonava a la fulgent carícia.

De tant donar-se a aquestes dolces manyes,
va ficar-se-li l sol a les entranyes,

8 ID., «Cant del retorn», *Pèl & Ploma*, n° 36, 3 février 1900, p. 6.



i ben prompte sentia
 una ardencia dins d'ella que s movia:
 «Adéu la casa meva i els que hi són:
 jo, prenyada de llum, men vaig pel món».

De tots abandonada,
 va començà a rodar per l'encontrada.
 Estava alegre com l'aucell quan vola:
 cantava tota sola...
 cantava: «Só l'albada,
 que tinc el sol a dintre i só rosada;
 els cabells me rossejen,
 els ulls me guspirejen,
 els llavis me rubiejen,
 en les galtes i el front tinc el color,
 i al pit la gran cremor:
 tota jo só claror contra claror».

La gent que la sentia
 s'aturava, admirada, i la seguia:
 la seguia pel pla i per la montanya
 per sentir-li cantar la cançó estranya
 que l'anava embellint de mica en mica.
 Ella, quan va sentir-se prou bonica,
 va dir: «M'ha arribat l'hora»;
 va parar de cantar, i allà a la vora
 entrava a una barraca que hi havia.

La gent que a l'entorn era
 sols veia un resplandor i sols sentia
 el gemec poderós de la partera.

Un instant les clivelles
 del tancat van lluir igual que estrelles.

Desseguit s'aixecà gran foguerada,
 tota la gent fugia esparverada,
 i en la gran soletat no més restava
 un nin igual que l sol que caminava,
 que com el sol ixent pujà a la serra:
 «Jo vinc per acostà l cel a la terra»,
 va dir
⁹

9 ID., «Soleiada», *Pèl & Ploma*, n° 33, 13 janvier 1900, [p. 2-3].

f) «Els ametllers»

A mitj ayre de la serra
Veig un ametller florit:
¡Deu te quart bandera blanca
Dias há que t'he dalit!

Ets la pau que s'anuncia
Entre'l sol, núvols i vents;
No ets encare el mellor temps
Pro'n tens tota la alegría.¹⁰

g) «Hospitalaries»

«Cullides al dematí
Tot lo día son rosades»:
En aquell Sant Hospital
El pastor vell de montanya
Arrupit i llatzerat
Lluny de la montanya amada,
Entre aquells murs de dolor
I aquella mala bravada,
Sota el sostre tenebrós
Tant diferent d'aquell altre,
Tornava de tant en tant
Que barrejava paraules:
«Cullides al dematí
Tot lo día son rosades».

Embarbossava cançons
Ja sense'l goig de cantarles,
No més deya sens parar
En la anguniosa estada
Deya, deya... jo no ho sé,
Per mi tot gemes y basques;
Pro no més de tant en tant
Aquella fresca tornada:
«Cullides al dematí
Tot lo día son rosades»;
Devía parlar de flors
Segons jo'n sentía flayra.

10 ID., «Els ametllers», *Pèl & Ploma*, n° 91, Mars 1903, p. 66.



Jo te les envió, amic,
 Si en tos jardins vols plantarles
 Tú ja les sabrás coneixe,
 Més belles ja no'n sé d'altres.¹¹

En octubre 1901, *Pèl & Ploma* ofereix a ses lectors le pòeme «Retorn» qui ne sera publicat –avec de légères modifications– qu'en 1906 dans le recueil de poésies *Enllà*:

h) «Retorn»

Oh! Pirineu! en tas profundas gorjas,
 Fill de la plana m'he sentit com près,
 Y ab l'esguart demanava al cel altíssim
 Amplaria y vent.
 Pujava per tas costas gegantinas
 Hon blanquejan las cascadas
 Y negrejan els abets;
 Hon la flor de la montanya
 Perfumava el meu gran anyorament...
 La llibertat dels cims no l'assolia
 Restava á vora d'ells.
 En alta solitud s'está pels sigles
 El blau estany inmóvil
 Mirantse al Vignemale que li mostra
 Se faldada de neu:
 Jo á l'hora del capvespre hi arribava
 Y aprop de l'ayga quieta
 M'asseya tristament
 Cercava Gavarnie entre les boyras
 Hon lliscan las cascadas
 Al llarch del mur inmens pausadament:
 Y al serhi he sospirat per trobar ayre
 Y he hagut d'aixecá'l cap per veure'l cel
 Y trencant ton encís d'una vegada
 Oh! Pirineu terrible,
 A la plana de Tarbes
 M'en he baixat corrents.

A n'els teus peus, á ratlla de la plana,
 Lourdes devota té molt bell el cel:
 El sol hi daura la ramada humana

11 ID., «Hospitalaries», *Pèl & Ploma*, n° 96, Août 1903, p. 240.

Que bela ab un gran bel
Davant la Verge blanca,
Davant la iclesia freda:
Y en mitj del baf de las gentadas térbolas
S'alça el miracle y dolçament floreix
Als vermellosos raigs del sol ponent...

(Passar jo l'he vista — la horrible filera
Dels malalts en brassos dels homes de fé:
Las bocas infladas — las concas moradas
El cos sense gest.
Y aquella malalta — tant blanca, tant rossa,
No me la puch treure may del pensament,
Sols ella mitj reya... jo crech qu'era morta...)

Al vespre un riu de llumenetas grogas
Passa en la fosca ressonant de veus.

Salut, noble Bearn, oh! terra franca!
Mare de cavallers
Que's jugavan la vida á cops d'espasa
Bravejant y rient.
Abocat á l'ayrosa balconada
Jo t'he cantat de lluny, oh! Pirineu!
Veyent tos cims com rengle de fantasmas
Vestits de llum en la blavor del cel
Adeu! visió darrera
De l'alta cordillera!

¡Qu'en deus estar d'hermosa
Al hivern sota'l sol blanca de neu.¹²

Enfin, Utrillo et Casas font également paraître dans leur journal illustré les compositions poétiques suivantes de Joan Maragall:

j) «Poesia popular»

El poble del camp i la marina sap que, després dels tres dies d'aquell vent de Ponent de furia ressecadora, que alça fins al cel la pols a grans nuvolades i du l'hermós nom de Mestral, sol girar-se el Llevant, que porta la pluja pesanta i desoladora; i el nostre poble, que sap això, diu poeticament, personificant les forces naturals, am senzillesa encara pagana:

12 ID., «Retorn», *Pèl & Ploma*, n° 81, Octubre 1901, p.136.



El vent Mestral té una filla
que és casada amb el Llevant.
Quan son pare la va a veure,
sempre s'entorna plorant.

I un pensa am el maridatge monstruós de la filla del Mestral amb el Llevant no menys terrible, i present
tragiques dissensions desconegudes entre sers enormes, i veu el pare Mestral passar furient i bramador cap a
casa la filla mal casada, on deu succeir quelcom d'horrorós, quan el plor de retorn tot ho anega...

El vent Mestral té una filla
que és casada amb el Llevant.
Quan son pare la va a veure,
sempre s'entorna plorant.¹³

j) [sans titre]

Las promesas d'Abril van acomplintse
sota l'ardencia paternal del sol:
Els fruyts van endolcintse
y tot amor fá el plé pel Juliol.¹⁴

j) «La vida de las montanyas»

Lema: Á la font de Sant Patllari

A l'hora que'l sol se pon
Bebent al raig de la font,
He assaborit els secrets
De la terra misteriosa.

Part de dins de la canal
He vist l'aiga virginal
Venir del fosc naixement
A regalarme la boca;

I m'entrava pit endins...
I amb els seus clars regalims
Penetravamhi ensems
Una saviesa dolça.

13 ID., «Poesia popular», *Pèl & Ploma*, n° 33, 13 janvier 1900, [p.2].

14 ID., [s.t.], *Pèl & Ploma*, n° 58, 15 août 1900, p. 6.

Quan m'he adreçat i he mirat,
La montanya, el bosc y el prat
Me semblavan altrement:
Tot semblava un altre cosa.

Al damunt del bell morir
Començava á resplandir
Pèls celatjes carminencs
El blanc quart de lluna nova.

Tot semblava un mon en fló
I l'ànima n'era jo:

Jo l'ànima flairosa de la prada
Que's dalita en florir i en ser dallada.

Jo l'ànima pacífica del ramat
Esquellejant pèl bac mitj amagat.

Jo l'ànima del bosc que fa remó
Com el mar, qu'es tant lluny en l'oritzó.

I l'ànima del saule jo era encara
Que dona á tota font son ombra clara.
Jo de la timba l'ànima profunda
Hont la boira s'aixeca i's deixonda.

I l'ànima inquieta del torrent
Que crida en la cascata resplendent.

Jo era l'ànima blava del estany
Que aguaita al viatjer amb ull estrany.

Jo l'ànima del vent que tot ho mou
I la humil de la flor quan se desclou.

Jo era l'altitud de la carena...

Els nuvols m'estimavan llargament,
I al llarc amor de l'ennuolament
Congriava's mon ànima serena.
Sentía la delicia de las fonts
Naixe en mon si, regal de las congestas;
I en l'ample quietut dels orizonts
Hi sentía el repós de las tempestas.



I quan el cel s'obria al meu entorn
 I reia el sol en ma verdosa plana
 Las gents al lluny restavan tot el jorn
 Contemplant ma bellesa sobirana.

Pero jo, tota plena del anel
 Agitador del mar i las montanyas,
 Fortament m'adressava per du al cel
 Tot lo de mos costats i mas entranyas.

.

A l'hora que'l sol se pon
 Bebent al raig de la font
 He assaborit els secrets
 De la terra misteriosa.¹⁵

Partant, Miquel Utrillo et Ramon Casas font la part belle à la poésie de Maragall. Mais, ils mettent également en lumière un autre aspect de la production protéiforme de l'auteur: des textes théoriques dans lesquels le poète réfléchit sur la création artistique.

1.2 Discours et réflexions esthétiques en langue catalane

Pèl & Ploma retranscrit six textes de Maragall dans lesquels apparaissent des questionnements et des observations d'ordre esthétique, c'est-à-dire des réflexions autour de l'art et des expériences sensibles que celui-ci peut susciter.

Lors de la première année, le poète fournit deux textes en prose dans lesquels il évoque des souvenirs personnels. Là, il fait allusion à des sensations et à des réflexions méta-artistiques qu'éveillèrent en lui, d'une part, des chants religieux de Noël, et, d'autre part, un morceau extrait du *Don Giovanni* de Mozart joué au piano par deux fillettes:

a) «Una Missa del Gall»

Un any vaig anar a la Missa del Gall d'una iglesia de monjes. Les monjes, desde l chor, responien al sacerdot celebrant. Cantaven i tocaven timbals i castanyoles, i refilets com d'aucells. En cert moment de l'ofici va sentir-

¹⁵ ID., «La vida de las montanyas», *Pèl & Ploma*, n° 81, Octubre 1901, p. 132. À la fin du poème et sur la même page, apparaît la note suivante: «Poesía premiada en el primer certamen de Camprodón; publicada am consentiment del autor i del Jurat».

se en el chor, entre les monjes, un plor d'infant al neixer, tant ben escarnit, que tots els fidels van girar i alçar la cara somrient.

Jo també la vaig girar, i darrera les gelosies vaig veure moure-s una munió de figures am mantells negres que cantaven am veus primes i tristes de verges perpetues aquells cants alegres de maternitat i naixença, com si entre elles, per miracle, hagués nascut sobtadament una criatura amb aquell plor tant ben escarnit. I vaig sortir d'allí amb una impressió estranya com no he sentit mai més: una impressió d'alegria trista que men vaig endur sota l cel estel·lat i fret de la nit de Nadal.¹⁶

b) «Musica de Mozart»

Era de visita en una casa, hi havia altra gent, i estavem tots en una saleta de música, rodona, d'un vert gris entre motllures d'or, i plena de cortinatges, coixins i *bibelots*.

Hi havia una senyora estrangera am dugues nenes rosses, un xic pigades, am ulls verdosos del to mateix de la saleta, i totes vestides de blanc. La mamà va dir tot rient que ja tocaven a quatre mans; i elles, series i callades, se van posar al piano, acomodant-s'hi am coixins entre ls frecs emmidonats dels vestits blanquissims. Se van mirar un moment, tenint ja les tendres mans exteses damunt les tecles, i van començar: *Fin che del vino...* Era l'aria esbojarrada de l'esbojarrat *Don Joan* de Mozart.

Vaig sentir un sotrac en l'ànima! Vaig conèixer la fonda harmonia d'aquell contrast violent. Les tendres criatures, aparellant els vestits blancs i els capets rojos al ritme del cant de disbauxa, se movien en l'element de l'etern candor. Llavors vaig comprendre l *Don Joan*: era un *criatura*.¹⁷

Lors de la troisième année, le numéro 79 reproduit une lettre en date du 10 juin 1901 que Joan Maragall adresse au poète Eduard Marquina au sujet de la traduction en castillan que ce dernier a réalisée de plusieurs poèmes de Maragall. Ce courrier est introduit par quelques lignes très certainement dues à Miquel Utrillo qui dit vouloir ainsi démontrer que l'art est un facteur puissant d'union entre les personnes:

c) Estimad Marquina:

Les vostres traduccions castellanenes d'algunes poesies meves, que vos meteix me recitareu aquella tarde, m'entraren al moll dels ossos. Era ben bé la meva poesia; més sentida per mí com si fos d'altri –i delícia fonda i misteriosa!– I ¿qué us diré? en el nou verb, trobí mes obres tant belles...! Además, que un poeta com vos hagués tingut la humilitat d'esmersarse en anunciar á gent d'altre llenguatje quelcóm de la expressió meva, me sembla un acte de gracia corprenedora. Vostre cor s'en ha embellit, i el meu vos en resta més proper encara de lo que ja era. I heus aquí que la gloria i l'amor s'han fet en vos i en mí escriex mutual per obra vostra. Mes vostre soc qu'avans.

10 Juny 1901

Maragall¹⁸

16 ID., «Una Missa del Gall», *Pèl & Ploma*, n° 33, 13 janvier 1900, [p. 2].

17 ID., «Musica de Mozart», *Pèl & Ploma*, n° 33, 13 janvier 1900, [p. 2].

18 ID., [s.t.], *Pèl & Ploma*, n° 79, Août 1901, p. 68.



Maragall rend donc compte ici des émotions que la traduction de ses poèmes a suscitées en lui.

C'est dans le quatrième et dernier volume de *Pèl & Ploma* que le lecteur peut trouver d'autres réflexions esthétiques de Joan Maragall –ces textes étant célèbres, nous n'avons pas jugé utile de les retranscrire ici. Dans le numéro 98, la revue fait paraître «Elogi de la paraula»,¹⁹ où il est question du langage et de l'art poétiques, et «Advertencia»,²⁰ où Maragall explique ses choix dans sa traduction et adaptation au théâtre de *La Marguerideta* de Goethe, et où il aborde notamment sa vision de l'art universel. À noter que, malgré de ténues modifications, «Advertencia» est publié sous forme de prologue dans l'édition de 1904 de *La Marguerideta. Escenes del «Faust»* de Maragall.²¹

Le dernier numéro retranscrit un autre discours de Maragall, «Als cantadors de Tarrassa»,²² qui cherche à affirmer la dimension transcendante du chant, lequel, selon le poète, élève les hommes vers une vie idéale.

Dans ces textes, leur auteur exprime un fort engagement esthétique et artistique. Mais avant de continuer dans l'analyse de ses idées, observons un autre profil du poète présent dans *Pèl & Ploma*: celui de traducteur.

1.3 Joan Maragall, traducteur

Une seule traduction faite par Maragall apparaît dans la publication d'Utrillo et de Casas: il s'agit de la traduction en catalan d'un texte poétique de Johann Wolfgang von Goethe. Plus précisément, le numéro 72, du 15 mars 1901, reproduit la version traduite de la cinquième, de la huitième et de la neuvième élégie des *Élégies romaines* de Goethe (1789-1795), dont Maragall a débuté la traduction en 1889.²³ Remarquons que cette traduction ne correspond pas exactement à celle qu'il publie plus tard, en 1904, dans *Les Disperses*:

Elegias de Goethe

(Traducció de Maragall)

En eixa terra clàssica, me sento
tot ple d'entusiasmes; aquí'm parlan
lo passat i'l present am vius encisos.
Seguintne los concells, ab má ben llesta
i cada día ab nou plaher, fullejo

19 ID., «Elogi de la paraula», *Pèl & Ploma*, n° 98, Octobre 1903, p. 290, p. 294-295, p. 298-299 et p. 302.

20 ID., «Advertencia», *Pèl & Ploma*, n° 98, Octobre 1903, p. 311 et 314.

21 ID., «Advertencia», dans Johann Wolfgang von GOETHE, *La Marguerideta. Escenes del «Faust». Drama en tres actes i vuit quadros*, trad. de Joan Maragall, Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1904, p. 7-11.

22 ID., «Als cantadors de Tarrassa», *Pèl & Ploma*, n° 100, Décembre 1903, p. 372-373.

23 Cf. Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000, p. 28.

las obras dels antichs, mes retenintme
l'Amor ompla mas nits d'altra manera:
si'n soch la meytat sabi, socne, en cambi
doblement benhaurat; i ¿no es apendre

al mateix temps, lo contemplar las formas
de lo pit de l'aymada, en tant devalla
la meva má á recórrer sa cintura?
Llavoras comprench bé'ls marbres artístichs:
penso i comparo; veig ab ulls que palpan
i toco am mans que veuen. Si l'aymía
me roba de lo jorn bastantas horas,
també, en paga, de nit m'en dona algunas,
puig també enrahonem... no es tot besarse;
i si'l somni la vens, jec i medito.
Molts cops he fet poesías en sos brassos
i la mida he contat de los hexámetros
ab los dits, á pleret, demunt sa esquena.
Respira suaument en sos ensomnis,
son alé pit endins m'entra i l'inflama.....
– En tant l'Amor manté la llantia encesa
pensant ab aquells temps en que solía
fer un igual servey als triumviro.

–Dius, aymada, que quan eras petita
no feyas gens de goig, i que ta mare
te'n tenía aborrida, fins que prompte
suaument vas esclatar ab la creixensa.
Ho crech: fins me complau l'imaginartem
com una criatura extraordinaria.....
La flor del cep no te color ni forma,
mes los rahíms després, madurs, sucosos
son lo dalit dels deus i lo dels homes.

– A la tardó en la llar de los pagesos
la lluenta flama espetegant s'aixeca
de l'apilada brosta: aquestos vespres
m'alegra encara mes, puig ans qu'en brasas
l'abrusat feix entre la sendra's fongui
ve l'aymía; flamejan altra volta

la brossalla i las teyas i se'ns torna
la tebia nit esplendorosa festa.
Mes ella al sendemá á punta de día
deixa lo llit d'amor, tota enfeynada,



á desvetllar ab trasa entre las cendras
 la flama un altre cop; la mellor gracia
 que'l deu Amor doná á la posturera
 fou la de desvetllar novas delicias
 que'n cendras semblan suaument colgadas.²⁴

Par conséquent, *Pèl & Ploma* souligne l'intérêt que porte, à cette époque, Maragall pour la littérature de Goethe, ce que nous chercherons à comprendre dans la troisième partie de ce travail. Mais auparavant, nous allons voir que Maragall n'apparaît pas exclusivement dans les pages de la revue en tant qu'auteur: il est aussi le sujet de plusieurs productions textuelles et iconographiques signées par d'autres personnalités.

2. Présence littéraire de Joan Maragall dans des textes et images d'autres personnalités de *Pèl & Ploma*

2.1 Œuvres textuelles évoquant Joan Maragall

Nous dénombrons neuf textes ayant pour sujet l'œuvre ou la figure de Joan Maragall:

a) L'édition catalane de *Pèl & Ploma*

À l'occasion de la collaboration de Joan Maragall au numéro 33, chacun des deux directeurs de la revue offre à la dernière page de ce numéro un portrait de cet homme de lettres. Utrillo prend sa plume et rédige un article dans lequel il parle d'un Maragall poète, or non pas dans le sens d'un auteur de poèmes, mais dans celui d'un être pénétré de poésie. Aussi Miquel Utrillo brosse-t-il un portrait personnel, intimiste et élogieux de celui qu'il présente comme un ami, comme un époux et comme un père de famille, en insistant tout particulièrement sur sa personnalité généreuse et franche. Il finit sur une allusion à la collaboration de l'écrivain au *Brusi*: loin de blâmer ce fait, il considère Maragall comme le seul apportant un souffle nouveau à ce journal de tendance reconnue réactionnaire.²⁵

24 J. W. GOETHE, «Elegías de Goethe (Traducció de Maragall)», *Pèl & Ploma*, n° 72, 15 mars 1901, p. 4 et 6.

25 Miquel UTRILLO, «Joan Maragall», *Pèl & Ploma*, n° 33, 13 janvier 1900, [p. 4] : «Den Maragall poeta no cal parlar-ne. Den Joan Maragall hi ha dugues menes de persones que poden parlar-ne, i ben diferentment les unes de les altres: aquelles am qui ell *se franqueja* desde l'instant de coneixe-les, i aquelles am qui no s' *frankeja* ni sembla que s'hagi de franquejar mai. Les unes el veuen espontani, amic, parlant de tot i parlant-ne a cor obert, sense amagar una engruna de res de lo que li acut al pensament; les altres, ja poden fer, ja: sempre s' trobaran davant del senyor Maragall, tant amable i rialler, tant *bon causeur* i tant agradós; però d'aquelles expansions, d'aquell fons del cor tant hermós i tant sà, que poca cosa n'hauran! I a fe que no saben lo que s' perden els que sols coneixen l'aspecte den Maragall cobert amb aquesta mena de verniç que no deixa apreciar la tonalitat hermosa dels seus sentiments! Cal veure an en Maragall, cal sentir-lo quan entre ls amics de qui ell és amic de veres, aquells am qui pot parlar de moltes coses més que de critica i politica, aquells am qui no ha de fer de periodista, se mostra com és, com és en el seu *home* de Sant Gervasi, rodejat de les seves hermoses filles i d'aquella esposa pera qui foren escrites tantes preuades poesies. Cal veure an en Maragall, cal sentir-lo essent poeta: veus-ho aquí. I res d'això vol dir que m' dolgui que n' Maragall sigui al *Brusi*, que si bé és veritat que, *dada la indole del periódico*, quan allí apareixen critiques literaries degudes al nostre amic, parla de més d'una cosa de que no faria esment en una altra publicació; també és veritat que, dintre del *Brusi*, en Maragall és l'unic llaç que lliga als vells d'allí amb el jovent d'ara. En Maragall, en el *Brusi*, és una esperança pera l' *períodisme català*. M. U.». Les italiques sont dans le texte original. Nous reproduisons l'intégralité de l'article s'agissant d'un portrait de Maragall.

Outre cet article de Utrillo, une notice bibliographique parue au numéro 63 annonce la parution du recueil *Visions & Cants*,²⁶ dont Eduard Marquina, lui-même poète, fait une critique dithyrambique au numéro 65.²⁷ Là, Marquina commence par présenter cette œuvre comme étant un très «grand» livre et définit son auteur comme «le premier de nos jeunes et vieux poètes», en sorte que Maragall est pour Eduard Marquina le plus grand poète catalan.

Force est de constater que Joan Maragall est une personnalité fortement admirée par les fondateurs et animateurs de la revue, ce que confirme également le fait que le même Marquina traduit en castillan plusieurs de ses poésies. Ces traductions sont publiées dans le troisième volume, au numéro 79 en date d'août 1901: il s'agit de «La canción de San Ramón en labios de una rusa», «La vaca ciega», «La mujer hermosa» et «Enero decrece».²⁸

Maragall, qui commence déjà à être une figure incontestée des lettres catalanes de son époque, est également présent, quoique de manière indirecte, dans l'édition castillane de *Pèl & Ploma*.

b) L'édition castillane

Dans l'édition castillane, d'une part, le numéro 2, daté du 15 juin 1900, mentionne brièvement, parmi d'autres livres, la parution de *Fisonomías de Santos*, traduction faite par Maragall de l'ouvrage *Physionomies de Saints*, écrit par l'auteur français Ernest Hello (1828-1885), et en promet une recension qui n'aura pas lieu («Hablaemos de ellos en otro número»)²⁹.

D'autre part, dans son article «*Visions & Cants* de Juan Maragall», paru au numéro 10 de l'édition castillane –15 octobre 1900–, Joan Pérez i Jorba fait une critique générale et élogieuse de l'art poétique de Maragall. Il le présente comme ayant contribué, à l'époque de la revue *L'Avenç* –Pérez Jorba a lui-même été très lié au groupe formé autour de celle-ci–, à intégrer la Catalogne au cœur des nouvelles esthétiques internationales d'alors.³⁰ Il fait également allusion aux analogies et liens entre Nietzsche et Maragall,³¹ ainsi qu'à la pensée empreinte de christianisme de ce dernier.³² Puis, Pérez Jorba concentre sa critique –non moins laudative– sur le recueil *Visions & Cants*, dans lequel il relève les influences de

26 [M. UTRILLO], «Bibliografía», *Pèl & Ploma*, n° 63, 1^{er} novembre 1900, vol. II, p. 9: «*Visions & Cants*, per Joan Maragall. Tip. l'Avenç.– Un volum de 80 planes, pulcrament estampat en magnific paper de Can Guarro. En Perez Jorba ja parlá en l'edició castellana d'aquest aplec de poesies i no tardará en fer-ho també en Marquina, en la catalana».

27 Eduard MAQUINA, «*Visions & Cants*. Per Joan Maragall», *Pèl & Ploma*, n° 65, 1^{er} décembre 1900, p. 7-8.

28 «Poesías den Joan Maragall (Traduides al castellá per E. Marquina)», *Pèl & Ploma*, n° 79, Août 1901, p. 68 et p. 70.

29 [Note redactionnelle], *Pèl & Ploma*, édition castillane, n° 2, 15 juin 1900, p. 11: «*Fisonomías de Santo* [sic], de Hello, traducción de Maragall».

30 J. PÉREZ JORBA, «*Visions & Cants* de Juan Maragall», *Pèl & Ploma*, édition castillane, n° 10, 15 octobre 1900, p. 8: «Cuando Perés, Brossa, Cortada y Maragall prestaron su colaboración á la revista *L'Avenç*, penetró en la literatura catalana el aire de la vida moderna. El trabajo de aquellos escritores, poco alabado, consistió en dirigir nuestro espíritu hacia el movimiento intelectual y literario de las naciones más cultas [...]».

31 *Ibid.*: «La plenitud de vida poética de Maragall, semejante á la de Nietzsche, con quien ha comunicado amenudo el poeta catalán [...]».

32 *Ibid.*: «Su cristianismo tiende, idealmente, á completarse con su paganismo, pues el poeta se inflama de gozo sensual ante la mujer y á la vez se deleita espiritualmente en una vida luminosa».



Nietzsche et de Goethe mais aussi, simultanément, la forte présence de l'identité catalane.³³ Il termine son article en affirmant le rôle décisif de ce recueil dans la littérature produite en Catalogne.

La version castillane de *Pèl & Ploma* permet, partant, de contribuer à la diffusion de l'œuvre de Maragall, dont la figure est également popularisée par le biais de portraits reproduits dans l'édition catalane du journal d'Utrillo et de Casas.

2.2 Œuvres iconographiques représentant Joan Maragall

Pèl & Ploma fait paraître deux dessins donnant à voir cet homme de lettres.

Lors de la première année, et en regard de l'article d'Utrillo –«Joan Maragall»–, un portrait au fusain du poète dessiné par Ramon Casas est reproduit sur la dernière page du numéro 33. Selon Francesc Fontbona, ce dessin –qui deviendra par la suite très connu car il sera repris comme élément iconique du Primer Congrés Internacional Joan Maragall (2011) et sera reproduit sur la couverture des actes et du volume de l'exposition *Joan Maragall. La paraula il·luminada / La palabra iluminada*– aurait été réalisé entre 1897 et 1899 et fait partie des cent trente-deux portraits au fusain réalisés par Casas qui ont été exposés –sur l'initiative de *Pèl & Ploma*– en 1899 à la Salle Parès de Barcelone.³⁴ Cela signifie, partant, que ce dessin n'a pas été fait expressément pour le numéro 33.

Dans son fusain, Casas croque la silhouette en pied d'un Joan Maragall élégant, coiffé d'un chapeau et vêtu d'un costume sombre auquel paraît accroché une montre de gousset; il tient dans sa main droite un parapluie. Le poète semble avancer vers nous, nous qu'il regarde d'un air fourbu qu'accentuent ses yeux cernés. Casas réalise, à l'instar d'Utrillo, un portrait sans artifice comme pour mettre en lumière l'humilité du modèle.

Il faut attendre la quatrième année pour retrouver un autre portrait du poète, également dessiné par Ramon Casas. Il s'agit d'un fac-similé, plus précisément d'une photogravure imprimée sur du papier chiffon que la revue offre à ses abonnés au numéro 98, en date d'octobre 1903. Ainsi que le souhaitent Casas et Utrillo, selon une lettre écrite par ce dernier à Maragall le 21 octobre 1903, ce portrait accompagne, dans le même numéro, le discours «Elogi de la paraula»³⁵ ainsi que «Advertencia».

33 *Ibid.*, p.9 : «Aun cuando aparece en esta composición [“El mal caçador”] el calor de Nietzsche y se nota á la vez la serenidad de Goethe, el caçador se manifiesta con acento y carácter eminentemente catalanes».

34 Francesc FONTBONA, «Iconografia artística de Joan Maragall», *Haidé. Estudis maragallians*, n° 2, 2013, p. 11-26 (cit., p. 15).

35 Lettre écrite par Miquel Utrillo à Joan Maragall, datée du 21 octobre 1903, Fonds Utrillo, Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges : «21 8bre. 903. Molt estimat amic: en Casas, ha tingut d'anarsen aquest matí cap a Alacant, d'un modo imprevisit.– Aixó farà impossible per demà el poder-li dibuixar el retrato que necessitem, publicant el discurs de vosté, qu'encara'm sembla sentir.– Ja l'avisaré de l'arribada del amic. Seu molt afectíssim i devot, M.Utrillo. Que no farà la Mercé de trovar unes ratlles inédites per l'amor de Deu?».

Dans cette image, Casas représente l'homme de lettres en buste, de trois-quarts, assis sur une chaise, les avant-bras posés sur les accoudoirs. Sans doute pouvons-nous dire que ce portrait est celui d'un homme serein parvenu à la notoriété.



Figure 1. Fragment de la page 4, *Pèl & Ploma*, n° 33, 13 janvier 1900

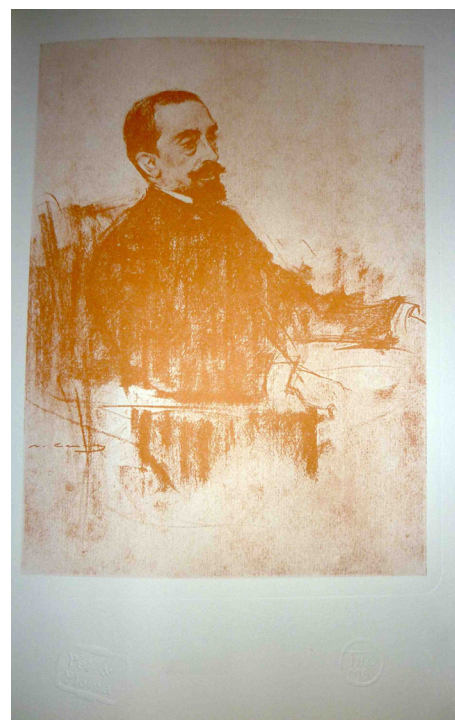


Figure 2. Ramon CASAS, Fac-similé représentant *Pèl & Ploma*, n° 98, Joan Maragall, octobre 1903, 200/145 mms.

3. Les principales idées de Joan Maragall dans *Pèl & Ploma*

3.1 Une première question

À partir des éléments précédents, essayons de définir le rôle que joue Maragall dans le périodique et les idées qu'il y manifeste.

Nous observons que Joan Maragall est présent –directement ou indirectement– tout au long des quatre années de la revue de manière assez régulière, à l'exception du pic de la première année, facilement explicable par la parution du numéro 33, entièrement consacré au poète. Toutefois, il est à noter qu'il



n'est pas l'auteur catalan le plus publié de la revue; Apel·les Mestres, par exemple, y fait paraître plus d'une vingtaine de ses compositions. Nous pouvons dire que Maragall est une figure familière de *Pèl & Ploma*, ce qui peut sans doute s'expliquer en partie par l'admiration que lui témoigne Miquel Utrillo, comme l'attestent des lettres que ce dernier lui envoie et dans lesquelles il dit admirer tout particulièrement sa poésie.³⁶ C'est d'ailleurs sa production poétique, largement majoritaire, que privilégie nettement le périodique. En revanche, nous remarquons aussi qu'une deuxième facette de Maragall tend à se dégager de la revue: celle du «théoricien» qui formule une pensée critique autour de la création artistique. Les discours et réflexions esthétiques sont en effet les deuxièmes productions du poète les plus présentes dans le journal d'Utrillo et de Casas. En somme, les choix qu'opère Utrillo mettent essentiellement en lumière deux aspects de Maragall: d'un côté, le poète auteur de compositions poétiques, de l'autre, le penseur et essayiste qui réfléchit sur l'art et, en particulier, sur l'art que lui-même pratique, à savoir la poésie et le théâtre.

Nous nous posons alors la question suivante: pourquoi *Pèl & Ploma* choisit de publier précisément ces œuvres ?

3.2 Maragall et les esthétiques hétérodoxes de *Pèl & Ploma*

Sous l'influence de Miquel Utrillo –la tête pensante de *Pèl & Ploma* et personnalité tournée depuis son enfance vers les innovations esthétiques–, la revue revendique dès le départ une sécession artistique vis-à-vis de l'orthodoxie définie par les préceptes des Beaux-Arts et des Académies. C'est ainsi que, résolument antiacadémique et revendiquant la liberté absolue des créateurs, *Pèl & Ploma* accueille dans ses pages des esthétiques «hétérodoxes» contribuant à la renaissance des arts et des lettres nationaux et internationaux d'alors.

a) Maragall, un artisan de la révolution poétique

Nous pensons que c'est parce qu'il adopte dans sa poésie des postulats novateurs que Joan Maragall paraît régulièrement dans les pages de la revue. Sa quête de nouveautés poétiques est attestée notamment par son recueil *Visions & Cants* dont *Pèl & Ploma* publie certaines compositions: «*Visions & Cants* (1900) és un llibre que, literàriament, representa aquesta voluntat de relligar tradició i modernitat».³⁷ Cette «modernité» nous semble précisément expliquer la présence du poète. Rappelons le portrait de Maragall brossé par Utrillo qui présente ce dernier comme étant dans le Brusi «le seul lien qui relie les anciens de là-bas avec les jeunes de maintenant».³⁸ Rappelons aussi l'allusion que fait Joan Pérez i

36 Lettre de Miquel Utrillo à Joan Maragall, 15 octobre 1900, «Aplec de correspondència rebuda de Miquel Utrillo », Fonds Joan Maragall, Biblioteca Nacional de Catalunya, à propos d'une fête donnée en l'honneur d'Eduard Marquina: « [...] [S]i vostè volia feros la deliciosa caritat d'un vers d'aquells de vostè o valdament fos una prosa, l'hi agrahiriam de cor, tant en Casas com un servidor. Si no, ja sab que no per xó serem menos amics ni jo disminuiré l'admiració».

37 Jordi CASTELLANOS, «Joan Maragall: entorn de la seva poesia i de la poesia del seu temps», dans Glòria CASALS et Meritxell TALAVERA (coords.), *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 382-383.

38 M. UTRILLO, «Joan Maragall», *op. cit.*, [p. 4] : «[...] dintre del Brusi, en Maragall és l'únic llaç que lliga als vells d'allí amb el jovent d'ara».

Jorba, dans son article paru dans l'édition castillane, au rôle de premier plan qu'avait joué Maragall, déjà à l'époque de *L'Avenç*, dans l'introduction en Catalogne de nouvelles idées littéraires internationales.

En outre, dans son discours «Elogi de la paraula», Maragall dessine les contours d'une nouvelle poésie: le poète remet en question la poésie de son temps, la redéfinit, la réinvente; en sorte qu'il contribue à la «révolution» poétique qui engendrera «la poésie contemporaine». ³⁹ Et l'instrument même de cette révolution poétique, selon Maragall, est la langue du «peuple», laquelle relit la poésie à la vie sans intermédiaire aucun. Les poètes doivent renouer avec la langue «des bergers et des marins» –soit de ceux qui se trouvent au plus près de la nature–, autrement dit avec une langue «vivante» et authentique, une langue subjective qui exprime l'intériorité de celui qui parle, une langue expressive et capable d'insuffler une vie à ce qu'elle désigne; ⁴⁰ en somme, avec une langue originelle et originale, indépendante, étrangère à la «vanité» et aux rhétoriques académiques. ⁴¹

Joan Maragall adopte alors une attitude antidogmatique, chère à Casas et à Utrillo, en cherchant à faire tomber la poésie du piédestal sur lequel l'institution académique l'a placée. Il incarne, dès lors, un rôle de précurseur prisé par *Pèl & Ploma* en quête d'un renouveau esthétique.

b) Le renouveau symboliste

Parmi les nouvelles esthétiques défendues dans la revue, il en est une que Miquel Utrillo privilégie tout particulièrement, sans pour autant fermer la porte à d'autres conceptions artistiques et littéraires: il s'agit de l'esthétique européenne symboliste et décadente.

Le Symbolisme est notamment présent dans *Pèl & Ploma* à travers la reproduction d'œuvres de Santiago Rusiñol (1861-1931), du sculpteur français Auguste Rodin (1840-1917), du peintre suisse allemand Arnold Böcklin (1827-1901), de l'artiste uruguayen Joaquín Torres García (1874-1949) –fortement influencé à cette époque par l'art symboliste de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)–, du peintre belge d'origine française William Degouve de Nuncques (1867-1935), ou encore, dans le domaine littéraire, d'Alexandre de Riquer (1856-1920), de Jaume Massó i Torrents (1863-1943) et du dramaturge allemand Gerhard Hauptmann (1862-1946), pour n'en citer que quelques-uns. D'autre part, au nombre des productions littéraires relevant du Décadentisme présentes dans *Pèl & Ploma*, il se trouve celles

39 Eduard CAIROL, «La poesia com a llengua originària. De Wordsworth a Maragall», dans G. CASALS et M. TALAVERA, *op. cit.*, p. 127 : «Tal com ja hem intentat mostrar en un altre lloc [...], la teoria poètica de Joan Maragall [...] participa plenament d'allò que [...] bé podríem anomenar la *revolució del llenguatge poètic*, que té lloc entre finals del segle XIX i principis del XX. Aquesta autèntica *revolució*, que establirà les bases d'allò que ha de ser la poesia contemporània, apareix formulada [...] de manera no menys conspícua a l'"Elogi de la Paraula", de Maragall».

40 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», *Pèl & Ploma*, 1903, núm. 98, p. 294: «Aprenguéu a parlar del poble: no del poble vanitós que vos feu al voltant am les vostres paraules vanes, sino del que's fa en la senzillès de la vida devant de Deu tot sol. Aprenguéu dels pastors i dels mariners». Et aussi : «Heus aquí, doncs, com al predicar nosaltres l'exaltació de les llengües populars, no altra cosa prediquem que'l pur imperi del verb creador, la infinita transformació de la terra en cel, que és el més fondo anhel del veritable progrés humà» (cit., p. 298).

41 *Ibid.*: «Més are, malhaurats, tot sovint, demunt d'un grà d'inspiració sagrada, voleu aixecar edificis de raó vanitosa, inflant ridiculament els vostres ritmes pera omplirlos de les paraules que neden mortes en les superfícies de les coses [...]» (cit. p. 294).



signées par Enric de Fuentes et par l'écrivain et poète barcelonais Rafael Nogueras i Oller. Sans doute pouvons-nous ajouter à cette liste non exhaustive le nom de Maragall. En effet, ses poésies et autres compositions publiées dans le journal présentent des liens avec certaines idées du Symbolisme et du Décadentisme, bien que, comme l'allègue Jordi Castellanos, Maragall ne soit ni un symboliste ni un décadent à proprement parler.⁴² Mais il évoque, comme beaucoup d'artistes du Symbolisme, le monde intérieur des choses, utilisant fréquemment, par exemple, le terme «ánima». Dans le poème «La vida de las montanyas», le je poétique devient l'âme de différents éléments plus ou moins palpables de la nature.

Maragall paraît également partager avec d'autres personnalités symbolistes –parmi eux, Rusiñol et Degouve de Nuncques– une mystique de l'art, qui revendique la suprématie de l'art auquel est attribuée une dimension quasi divine et rédemptrice. Dans «Elogi de la Paraula», il défend, tout justement, l'essence divine des mots et, par conséquent, de la poésie: «Llavors diuhen [els poetes] alguna paraula creadora i, semblants a Déu en el primer día del Genesis, del caos ne surt la llum. I aixís la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora: aquest és l'encís diví del vers, veritable llenguatge de l'home».⁴³ Par ailleurs, dans son discours «Als cantadors de Tarrassa», il est question de la rédemption par le biais de l'art, plus précisément, du chant: «Dieume si l'havervos ajuntat pera cantar i sentir a cantar no ha sigut un desvetllament vostre a la vida veritable, pera renovar am vostres veus agermanades aquells moments de deslliurament i redempció per damunt del vostre treball, de les vostres miseries i de les vostres ambicions».

L'art et la poésie, qui éveillent la population et qui favorisent l'avènement d'une nouvelle société, possèdent donc une dimension transcendante: «Cantant, aconseguireu aquell ideal d'humanitat en que no hi ha amos ni mossos, ni pobres ni rics, ni xics ni grans, sinó que cantant cadascú amb una veu, la seva, sia quina sia, la trovará amorosament lligada a totes les altres en l'himne gran de l'ánima universal qu'es font de tota vida».⁴⁴

Par ailleurs, Maragall accorde une place notable à la synesthésie, élément central du Symbolisme qui défend l'union des arts et des sensations au nom d'un «Art total». Par exemple, dans «La vida de las montanyas», tandis que le je poétique savoure l'eau qu'il boit d'une fontaine, il décrit un paysage où parfums, couleurs et sons se mêlent. Dans «Elogi de la paraula», les frontières entre le mot, la poésie et la musique deviennent poreuses, voire absentes. Cette esthétique de l'art total renvoie à Richard Wagner, dont l'influence imprègne les pages de *Pèl & Ploma*. Au reste, Maragall est membre de l'«Associació Wagneriana», fondée en 1901 pour réunir en son sein tous les admirateurs de la musique du compositeur allemand. Comme ce dernier, Maragall attribue un rôle décisif dans son art à la tradition populaire. Aussi adopte-t-il une démarche catalaniste également très présente dans le périodique.

42 J. CASTELLANOS, *op. cit.*, p. 380: «Un dels seus primers escrits literaris és la ressenya de *Poesías*, de Magí Morera i Galícia, una ressenya que és, al mateix temps, una justificació de la seva aproximació al decadentisme [...]. No ens enganyem, però, ni intentem trobar en Maragall allò que no hi ha: el decadentisme o el simbolisme no li interessaven com a "poètica", com a teoria literària. Simplement li han obert el camí cap al misteri, cap a l'invisible, cap a les profunditats. I aquí sí que troba Maeterlinck, el Maeterlinck de la frase simple, de l'aproximació a la poesia popular».

43 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», *op. cit.*, p. 443.

44 ID., «Als cantadors de Tarrassa», *op. cit.*, p. 373.

3.3 Maragall et les idées catalanistes de *Pèl & Ploma*

La présence majoritaire d'artistes et hommes de lettres originaires des Pays Catalans dans les pages de la revue, les réseaux que celle-ci met en place avec certains mouvements régionalistes étrangers sont autant d'éléments qui démontrent l'engagement du périodique dans la renaissance culturelle de la Catalogne qu'il définit comme une nation à part entière –tout en restant solidaire, cependant, du reste de l'Espagne. Et précisément, nous pensons que la présence de Joan Maragall vient renforcer cet autre engagement.

Toutes ses compositions publiées dans *Pèl & Ploma* sont rédigées en langue catalane, et aucune n'apparaît dans l'édition castillane. Les seules poésies en castillan de Maragall que retranscrit la revue sont des traductions réalisées par Eduard Marquina.

Par ailleurs, Joan Maragall dans *Pèl & Ploma* met à l'honneur sa terre natale ainsi que la culture traditionnelle catalane. Dans certaines de ses poésies et autres textes en prose, une place centrale est accordée aux Pyrénées –«Retorn»–, au monde rural –«Soleiada», «Hospitalaries» avec l'allusion au berger malade–, ainsi qu'à la poésie populaire catalane –«Poesia popular», ou encore «Sol, solet» qui renvoie au titre d'une chanson traditionnelle. Rappelons aussi que *Visions & Cants* s'inspire de légendes catalanes anciennes. Dans «Elogi de la paraula», en défendant les langues populaires et traditionnelles, Maragall revendique implicitement l'épanouissement du catalan et son statut de langue littéraire.

Cette revendication catalaniste est renforcée par son travail de traducteur, présent dans *Pèl & Ploma* à travers la traduction de fragments des *Élégies romaines* de Goethe ainsi qu'à travers la préface de la *Marguerideta*: «M'agradaria que la provatura'm reixís... [...] perque altres fossin moguts a fer millor, obra igualment bona, aplicantla a les grans creacions del geni artístic universal... fentles ben catalanes; doncs aixó seria fer als catalans, ben homes; que, al cap d'avall, es a lo que tots anem!...».⁴⁵ Maragall est convaincu de la dimension décentralisatrice de la traduction et conçoit le catalan comme outil de la renaissance de la culture de la Catalogne, émancipée ainsi de l'hégémonie castillane. En outre, *Pèl & Ploma* choisit de mettre en avant les traductions que Maragall a faites de Goethe. Or, ce dernier, mis à l'honneur par d'autres intellectuels catalans du tournant des XIX^e et XX^e siècles, a contribué de manière décisive au rayonnement international de l'Allemagne littéraire et de la langue allemande, idéal auquel paraît aspirer Maragall concernant la Catalogne.

Mais en plus de contribuer au renouveau catalan, celui-ci adopte une posture patriotique d'intellectuel régénérationniste.

45 ID., «Advertencia», *op. cit.*, p. 314.



3.4 Un intellectuel régénérationniste dans un *Pèl & Ploma* régénérationniste

À travers Utrillo et Casas, *Pèl & Ploma*, tout en préservant le patrimoine culturel propre à la Catalogne, cherche à inscrire l'ensemble de l'Espagne au cœur des innovations artistiques et littéraires européennes et, ainsi, à réformer, à régénérer toute la nation alors déclinante. Les liens que noue le périodique illustré avec la pensée régénérationniste espagnole sont attestés notamment par la présence dans ses colonnes de Miguel de Unamuno, lui-même ami de Maragall. Or, précisément, ce dernier laisse poindre des idées régénérationnistes, notamment dans certaines de ses poésies de *Visions & Cants*, «le livre le plus clairement régénérationniste de Maragall».⁴⁶ Nous pensons essentiellement à la poésie «Cant del retorn» retranscrite au numéro 36.

Bien connu est la référence de ce poème au désastre espagnol de 1898. À travers un «nous» collectif, ce poème fait entendre la voix des soldats qui reviennent vaincus de Cuba. Malgré la description d'une Espagne endeillée et agonisante, le texte poétique se termine sur un message de joie aux accents nietzschéens: les soldats doivent désormais rire et chanter, autrement dit vivre. Il émerge, partant, une idée de renaissance; idée qui paraît de nouveau au numéro 58 à travers la poésie sans titre de Maragall, où il est question d'une nature effervescente, ou encore à travers le poème «Els ametllers» qui fait référence à un futur proche –«Ets la pau que s'anuncia».⁴⁷

4. Conclusions: Maragall, tenant de l'hétérodoxie artistique de *Pèl & Ploma*

En somme, nous dirons que Joan Maragall apparaît comme une figure essentielle de *Pèl & Ploma*, ce que confirme le fait qu'il paraît dans le tout dernier numéro. Sa poésie, ses textes théoriques, sa traduction viennent nourrir l'engagement principal de la revue d'Utrillo et de Casas, celui de contribuer à la modernisation littéraire et artistique de la Catalogne et du reste de l'Espagne. Garant de la pensée antiacadémique du périodique, Maragall marque aussi une rupture avec l'art officiel, prônant la liberté et l'indépendance poétiques.

Bien plus tard, des titres de la presse française insistent sur son anti-conventionnalisme ainsi que sur son rôle de précurseur dans l'avènement d'une poésie libérée des dogmes. Citons, par exemple, un article paru en avril 1909 dans *Revue catalane*, publiée à Perpignan:

[...] Joan Maragall s'y abandonne [il est question de l'inspiration] sans réserve, dans son horreur de la rhétorique et des artifices de versification. C'est l'indépendance même, et c'est aussi parfois le désordre et l'étrangeté. [...] Et, s'il se pose en une sorte de révolutionnaire dans la poésie catalane du jour, il représente aussi un effort très louable vers une forme d'art plus simple, plus sincère, plus dégagée enfin des étroites et opprimantes conventions.⁴⁸

46 Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Barcelone, Curial, 1975, p. 99: «*Visions & Cants* és el llibre més clarament regeneracionista de Maragall».

47 J. MARAGALL. «Els ametllers», *op. cit.*, p. 66.

48 «Pages choisies», *Revue catalane*, n° 28, 15 avril 1909, p. 98.

Cette libération de la poésie menée par Maragall est aussi reconnue, bien plus tard, en 1933, par la célèbre revue littéraire parisienne *Mercure de France*: «On a publié à Barcelone le treizième volume des *Obres Completes* du plus sensible des poètes catalans. [...] Répétons simplement que, par son amour naturel de l'antiquité et son culte de Goethe, Maragall a engagé la littérature catalane sur les voies les plus libres».⁴⁹

C'est cette même liberté modernisatrice que poursuit, pendant ses quatre années de parution et dans tous les domaines artistiques, la revue *Pèl & Ploma*.

Rebut el 23 de maig de 2016
Acceptat el 29 de juliol de 2016

49 Joseph-S. PONS, «Revue de la Quinzaine. Lettres catalanes», *Mercure de France*, n° 838, 15 Mai 1933, p. 223.



HÉCTOR MELLINAS

Universitat de Barcelona
 hectormellinas@gmail.com

TRACTAMENT I EVOLUCIÓ DEL COMTE ARNAU A LA POESIA DE JOAN BROSSA¹

Resum:

Joan Brossa féu aparèixer el personatge del comte Arnau en diverses ocasions al llarg de la seva trajectòria poètica. Ja sigui en forma de poema, obra de teatre o monòleg de transformació, el personatge sempre manté un seguit de constants contraposades a la dimensió espiritual i redemptora que caracteritza l'Arnau maragallià. A banda, Brossa també se serví de l'obra poètica de Maragall per contrastar-la amb la funció col·lectiva que considerava que un poeta havia d'exercir en societat.

Paraules clau: Joan Brossa — Joan Maragall — comte Arnau — poesia escènica — folklore — compromís social

Abstract:

Joan Brossa used the character of count Arnau many times during his career. Whether in the form of poem, play or “monòleg de transformació”, the character always remains opposite to spiritual and redemptive dimension that characterizes Joan Maragall's Arnau. In addition, Brossa used Maragall's poems to contrast it with the collective function that a poet has to play in a society.

Key words: Joan Brossa — Joan Maragall — count Arnau — Scenic Poetry — folklore — social commitment

És prou reconeguda l'afecció que Joan Brossa sentia per la dimensió popular de la cultura menestrala i la seva concreció lingüística;² de fet, en bona mesura, l'hipotètic hermetisme de la seva poesia –sobretot escènica– prové de la dificultat de llegir avui un seguit d'expressions locals ja desaparegudes.³ No ens ha de sorprendre, doncs, que el poeta s'interessés en més d'una ocasió per reflectir, des de diferents viaranyos poètics, la figura del comte Arnau atesos els forts «elements suggestius de la cançó popular».⁴ En aquest sentit, les paraules de Josep Romeu sobre la perennitat del personatge s'adiuen amb la predisposició brossiana a l'univers surrealista entès com a expressió de la tradició folklòrica:

1 Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca del Ministerio de Ciencia e Innovación espanyol «La poesia experimental catalana (1959-2004): característiques, relacions intergeneracionals i genèriques, recepció entre els més joves» (FFI2013-41063-P) dirigit per la Dra. Glòria Bordons des del grup de recerca consolidat POCIÓ (Poesia i Educació de la Universitat de Barcelona (2014 SGR 1067).

2 Vg. Isidre VALLÈS, «Les fonts d'inspiració de Joan Brossa», dins *Joan Brossa o la revolta poètica*, ed. de Manuel Guerrero, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-Fundació Joan Brossa-Fundació Joan Miró, 2001, p. 246-249.

3 Per a una anàlisi de l'assumpció conversacional del diàleg brossià, vg. Amadeu VIANA, «Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?», *Llengua & Literatura*, núm. 11, 2000, p. 139-197.

4 Josep M. de SAGARRA, «Al lector», dins ID., *Obres completes. Poesia*, vol. I, pròleg d'Octavi Saltor, Barcelona, Selecta, 1962, p. 332.

«Perdura gràcies a un sentit, innat en l'home, de respecte i veneració envers tot el que és pretèrit i antic, i també pel record, encara vivent en certs pobles d'alta muntanya, de diversions i d'entreteniments ingenus».⁵

Tenint en compte la multiplicitat de gèneres amb què trobarem expressada la damnada figura d'Arnau, cal recordar aquí quins són els elements que defineixen la gènesi de la poesia brossiana en qualssevol dels seus replecs. Breument: la transformació com a ideologia artística és possible gràcies a la suma de la voluntat ideogràfica del poeta i a la necessitat de considerar la creació com un procés homogeni;⁶ una concepció del fet poètic en la qual «tots els gèneres, doncs, s'entrecruaven i totes les formes eren vàlides per a expressar de diferent manera tot allò que portava dins».⁷

El personatge d'Arnau apareix a la literatura brossiana l'any 1955 dins el poemari *El pedestal són les sabates*, un llibre deutor del canvi de substància poètica que Brossa experimentà gràcies al contacte amb João Cabral de Melo (Recife, 1920 – Rio de Janeiro, 1999): el crític i poeta brasiler sabé reconèixer com «eren a la realitat més humil, en el lèxic de cuina, de fira de plaça i de fons de taller, les seves complicades mitologies» mitjançant les quals «el sofriment no és una horta per a ésser conreada, ni una cosa per a elevar a dignitat, sinó, per contra, una cosa que cerca d'ésser superada».⁸

Arnau és el protagonista del poema «El comte Arnau».⁹ Encapçalat amb els dos versos de la cançó recollida per Milà i Fontanals el 1853 a *Observaciones sobre la poesía popular* que converteixen el personatge en ànima errant («Pagueu-los bé la soldada, muller lleial: / ja veieu les meves penes, viudeta igual»), la primera part del poema no és altra cosa que la descripció en primera persona d'aquest Wotan castigat per haver traït –en el sentit més profund de la paraula– aquells de qui se servia i, doncs, irredempt pels mateixos a qui fou infidel.

«Entre un oratge amb grapats de moneda» (v. 1), Brossa imagina el comte com a fabricant que «treballa sense treva» (v. 17) a la recerca d'allò que li justifiqui l'existència. Ara bé, la seva condició de «vida febril, d'una energia falsa, / enfarfegada vida d'egoisme» (vv. 25-26) no li permet altra cosa que crear desastres com a representant d'un «infern del poderós que tot ho guanya» (v. 30).

Un cop dibuixat el personatge amb totes les expansions líriques pertinents i supeditades, en una reminiscència de les lliures associacions freudianes, a la imaginació paisatgística «que entaula comunicació amb el subconscient i compromet totes les formes en el desdoblament d'un fet»¹⁰ per vincular la mitologia folklòrica amb la dimensió col·lectiva de la postguerra, el jo poètic es reconduïx i passa d'enfocar el comte a glossar com aquest *Wanderer* diabòlic esdevé «ídol erigit per la ignorància» (v. 42) a la fàbrica i al monestir, dos espais representatius de poders (la burgesia) i autoritats (el sector clerical) que

5 Josep ROMEU I FIGUERAS, *El comte Arnau. La formació d'un mite*, Sant Vicenç de Castellet, Farell, 2003, p. 15.

6 Per a una explicació detallada, vg. Marc AUDÍ, «Els poemes visuals en ells mateixos», dins Glòria BORDONS i M. AUDÍ, *Joan Brossa. Entre la paraula, el gest i la imatge*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2014, p. 14-89.

7 G. BORDONS, «La poesia visual, entre l'acció i la paraula», dins G. BORDONS i M. AUDÍ, *op. cit.*, p. 28.

8 João CABRAL DE MELO, «Pròleg», dins Joan BROSSA, *Em va fer Joan Brossa*, Barcelona, Còbalto, 1951, p. 9-13

9 J. BROSSA, «El comte Arnau», dins ID., *Poesia rasa*, vol. II (1955-1959), Barcelona, Eds. 62, 1991, p. 27-28.

10 Jordi COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Pòrtic, 1971, p. 79.



condicionen la percepció social de les classes majoritàries. És així com Arnau esdevé «Comte malalt d'una època malalta, / Comte matable» (vv. 43-44) i figura icònica d'un poder estatal capaç de manipular aquells instruments polítics de què disposa per exercir la seva voluntat i privar l'ésser de qualssevol autonomia. Per això l'Arnau de Brossa és irredempt, perquè «El respirar de fulles no t'arriba; / pels fonaments que malentens, on regnes, / Roden els lladres» (vv. 50-52).

Aquesta consideració del comte com a representació del poder repressor serà una característica constant en les successives aparicions del personatge; cal recordar que, durant els anys cinquanta, Brossa ofería des de la seva obra «un seguit de comportaments revulsius, exemplars i esperançadors, amb els quals defensa una actitud crítica i de resistència davant un context social i polític realment aclaparador».¹¹

Atès que a l'inici del poema s'assenyala que «la lluita teatral no té muralles» (v. 2) i, per tant, «al comte Arnau, tots els vestits li escauen» (v. 13), és pertinent de vincular «El comte Arnau» amb els poemes «El teatre» i «Pierrot» d'*El pedestal són les sabates*, un títol que reflecteix la importància d'elevat segons què a un pla col·lectiu.

Per bé que no remetré al segon poema fins més endavant, ara el primer dels poemes citats¹² ens serveix per plantejar un pressupòsit –a gratcient o a la insabuda, no és aquest l'espai de discutir-ho– extremament proper a la voluntat amb què Antonin Artaud desenvolupà un tipus de teatre basat en la consideració que l'exhibició escènica d'un crim és més cruel per a la sensibilitat de l'espectador que no pas la seva execució real.¹³

A banda d'una reflexió sobre els elements que configuren el mecanisme escènic,¹⁴ el jo poètic recorre el vincle que s'estableix entre escenari i públic mitjançant la feina d'uns intèrprets que se serveixen del cartó per fabricar màscares atàviques a l'hora de modificar l'actitud amb què el poble plora un seguit d'esdeveniments i permetre que «de la nit antiga i l'antic dia / rebem el nèctar» (vv. 19-20). La coda del poema, però, gasta un altre to:

Ai! Però actors i actrius són de la raça
 Que un bany de purpurina fa més falsa
 El fingiment no poden arrencar-se'l
 A l'últim acte

Pobres farcells l'escena els esclavitzava
 Regulen altitud les bambolines

11 Eduard PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 325.

12 J. BROSSA, «El teatre», *op. cit.*, p. 31-32.

13 Per a més detalls, vg. Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

14 «Em plau tota aquesta part de tramoia i d'artifici que comporta el teatre», assegurava Brossa a J. COCA, *op. cit.*, p. 63.

I amplia el fingiment de l'escenari
La vida pròpia.

Tant si ho apliquem als intèrprets individualment com als espectadors entesos com a col·lectiu massiu, la finalitat de l'espectacle és la mateixa: evidenciar, en consonància amb la crueltat escènica d'Artaud, que un cop s'ha representat el drama –vinculat amb aquells aspectes inqüestionables d'una societat–, hom no pot defugir la presa de posició, això és, la reacció ideològica. La lectura brossiana, per acomplir la voluntat del poeta, demana l'acció del receptor i, per tant, la projecció a «la vida pròpia» (v. 32) del conflicte escènic per tal d'establir-ne una resolució.

Les propostes artístiques de Brossa obeeixen a un tipus d'art rebel que «desmitifica i denuncia», a diferència d'un art revolucionari que «fixa la solució i el camí»;¹⁵ com Artaud, Brossa bandeja l'auxili de mites preestablerts per «extraire les forces qui s'agitent en eux».¹⁶ Per aquest motiu l'Arnau de Brossa és una figura que cal eradicar, no pas en un sentit literal, sinó que el personatge ha de passar per un aprenentatge a l'hora de projectar-se en societat. I és aquest el procés que trobarem a *El comte Arnau*, la peça escènica datada de l'11 de novembre del mateix 1955 amb què el poeta equiparà la nostra ànima damnada amb Solness, el constructor ibsenià que, mancat de recursos expressius en tant que ésser cohibit i incapaç d'establir contacte amb la realitat circumdant, es refugia en la seva dimensió col·lectiva, això és, la fama del càrrec social.

De la peça brossiana en qüestió se n'han dit poques coses i massa imbuïdes per la consideració que la poesia escènica és, en el pla compositiu, hereva de pressupòsits surrealistes i reelaboracions de jocs dadaistes que situaven l'obra del poeta en el camp del teatre de l'Absurd.¹⁷ La poesia escènica brossiana és avantguarda, sí, però no sempre és exhibició clownesca i *El comte Arnau* pertany a una etapa de compromís ideològic en la qual Brossa opta per l'evidència escènica i ofereix un missatge clar al públic perquè «sap que no es poden esperar grans gestes d'un poble sobre el qual s'apliquen, contínuament i des de qualsevol dels àmbits que afecten la realització personal dels individus i la seva projecció social, tota mena d'influències i forces negatives».¹⁸ Les consideracions amb què Josep Camps i Arbós cataloga la peça són esquemàtiques i, si bé apunta com l'obra reflecteix «una cultura obrera connotada amb trets positius i impregnada d'uns ideals democràtics»,¹⁹ la seva anàlisi de la muller d'Arnau, Elvira, i la seva dimensió popular (que és aquell element que, al capdavall, permet tractar el poeta com a fill de la terra) no sembla gaire reeixida. Hi tornaré. Pel que fa a la *captatio* que Rodolf Sirera escriu com a proemi al seu *Arnau* (1984), el dramaturg parla, sense anomenar cap peça en concret, d'habituals «reconversions psicològiques» o «difícils equilibris als camps espacial i temporal»²⁰ en el moment de reproduir el caràcter ancestral de la faula.

15 J. BROSSA, «Nit sorollosa», dins ID., *Prosa completa i textos esparsos*, a cura de Glòria Bordons, Barcelona, RBA Libros, 2013, p. 270.

16 A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 131.

17 Per a la recepció de la poesia escènica, vg. John LONDON, *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 69-74 (esp., p. 72 per clarificar una definició operativa de teatre de l'Absurd).

18 E. PLANAS, *loc. cit.*

19 Josep CAMPS I ARBÓS, «Versions escèniques del mite del comte Arnau (1951-1984)», *Miscel·lània Albert Hauf*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 250.

20 Rodolf SIRERA, «Proemi», dins ID., *Arnau*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984, p. 5.



L'obra que ens ocupa, però, no pren com a premissa la cançó del comte i la seva muller, sinó que, a l'hora d'explorar per què Arnau acaba per exercir el seu poder des de la violència i fins a quin punt l'individu submís és l'únic ésser capaç d'evitar aquest tractament, troba el punt de partida en la llegenda recollida per Amades. Brossa, altre cop, defugirà el tractament mitològic de la figura per encarnar l'ànima corrupta arnaldiana en un constructor de la postguerra i evidenciar-ne, així, la pervivència del caràcter:

[El comte] va exigir als seus vassalls el pagament de tots els tributs fins al darrer moment. Aquest abús li congria l'antipatia de tots ells. No tingué pas interès a fer-se agradós als seus súbdits, ans al contrari, els tractava amb tot rigor, àdhuc dins els costums feudals d'aquell temps, tan vexatius. Va fer-se malvoler tant que rodejà la seva figura d'una aurèola d'odi i de por que encara perdura.²¹

*El comte Arnau*²² es presenta com una conceptualització contemporània i, doncs, contextualitzada d'un «ídol terrible» (p. 46) contra qui cal escopir per deixar de ser «com terrossos de terra limitats pels cinc sentits» (p. 46) i defugir l'inequívoc destí d'«enfonsar-nos a la terra» (p. 46); això és, sotmetre's als dissenys d'un patró sense escrúpols que refà la ciutat al seu arbitri sense tenir en compte ni tan sols les pròpies filles, Isabel i Margarida, que se saben xais menades per un pastor, ja sigui el pare o un marit a qui cal atrapar amb la dringadissa de les monedes. L'entrada de l'administrador d'Arnau –un personatge que, per por, no és capaç de fer-se valer per ell mateix– no fa sinó reblar aquest clau quan recorda al jove aprenent que cal garantir la pròpia supervivència en aquest «país de derrota dissimulada» (p. 49) posant-se al servei dels interessos del poder, capaç de deixar-te «fet una desgràcia si assenyaales cap a llevant tres vaixells i en mala hora deixes anar els remes i asserenes els gestos» (p. 48).

És important recordar en aquest moment que la poesia escènica de Brossa s'adreça, per dir-ho en terminologia pasoliniana, a aquells grups culturals avançats capaços de copsar el problema que l'obra (re)presenta i resoldre'l al marge de l'escenari; només així podrem arribar a entendre, des d'una òptica metateatral, l'aparició i la rèplica de l'obrer amb què Brossa juga a evidenciar, escènicament, la realitat que ens envolta:

ADMINISTRADOR: Què veus?

OBRER 1: A mi mateix.

ADMINISTRADOR: On creus ser?

OBRER 1: La llum no està apagada. (p. 49)

Així doncs, un obrer de nom Joan estableix els espectadors com a mirall i els convida a empatitzar amb la seva ideologia perquè els fa participants del conflicte que pateix. I, un cop s'ha produït la connexió estamental, Brossa fa aparèixer el personatge d'Adalaida, una noia de vint anys amb vestit simple però escaient, que verbalitza el tema de l'obra: «¿Creus que els obrers acabaran mai per ser feliços?» (p.

21 Joan AMADES, «El comte l'Arnau», dins *Les millors llegendes populars*, Barcelona, Eds. 62, 2009, p. 213.
22 J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. II, Barcelona, Eds. 62, 1975, p. 43-74.

49). El poeta empra la figura d'Adalaisa com a revulsiu emblemàtic per activar la consciència social i despertar l'audàcia dels «cavalls [que] es transformen en persones» (p. 49), per usar la metàfora gorkiana que reiterarà a *Cavall al fons* (1962).

Aquesta al·legoria incapaç de reprimir-se, lliure i autònoma per definició, convida el jove que acompanya l'administrador a fer valer la raó d'uns obrers –supeditats a un sistema capitalista paradoxal que els obliga a pagar «250 pessetes amb 80 cèntims» (p. 53) per certificar-se com a pobres– que demanen acció real i capacitat de decisió; uns treballadors als quals Arnau no només no els ha pagat res –cosa que encén «velles rancúnies» (p. 53), com les de la cançó llegendària–, sinó que se'ls rifa en nom d'un honor brutal mitjançant un administrador-missatger mentre «aixeca castells i esglésies, a més de construir l'escala [a la roca del precipici]» (p. 52), un paisatge que remet a les edificacions que a *Solness, el constructor* (1892)²³ de Henrik Ibsen esdevenen correlat de «l'individu modern en la seva lluita per esdevenir ell mateix».²⁴

Si seguim encara amb la dimensió proletària, a l'acte primer trobem el germen d'una revolució obrera i comunista –capaç de defugir la moral cristiana que «em pesa en el pensament» (p. 54) i que n'impedeix l'alçament²⁵ en la qual «tots estem lligats els uns als altres» (p. 55) i que troba en el jove un defensor del vitalisme com a únic sentit de l'existència en contraposició al capital: «Hem de fer miques totes les maneres d'escriure el nom d'Arnau. Les ovelles han d'anar a estudi» (p. 56). Ara bé, la cloenda de l'acte a mans de les filles del comte no permet gaire esperança en l'ideal que despertava Adalaisa,²⁶ al contrari: Isabel i Margarida recorden la inutilitat de fer «armes d'un bastó i un paraigua» (p. 56) i rememoren que són capaces de comprar «tot el que volem» (p. 56) com a membres d'una classe benestant instal·lada en la perennitat gràcies a l'autoritat del capital. De la conclusió de tot plegat ja en parlà Xavier Fàbregas:

23 Brossa conservà a la seva biblioteca un exemplar de 1902 imprès per Francisco Badia amb la traducció castellana d'aquest drama en tres actes.

24 Margarida CASACUBERTA, «*Solness, el constructor*, la confessió d'un poeta», dins Henrik IBSEN, *Solness, el constructor*, traducció d'Anne-Lise Cloetta i Berta Solé, Barcelona, Proa-TNC, 2000, p. 15.

25 La religió va ésser sempre per a Brossa un impediment per a la llibertat de l'home i si «sobre els anys seixanta escriurà poemes que seran una total desmitificació de la religió, [en] els anys cinquanta, no passarà de l'atac a la religió catòlica, que és la que realment li preocupa perquè, en el nostre país, aliada amb els militars, va representar durant molts anys una força repressiva dels homes, més hipòcrita i menys visible que la força autoritària», segons G. BORDONS, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, Eds. 62, 1988, p. 265. És per això que podem afirmar que a *El comte Arnau* es constata la necessitat de la submissió, és a dir, es palesa fins a quin punt l'home precisa d'una autoritat que el mení al llarg del seu trajecte en societat –per bé que des de la tradició de la crítica brossiana la peça ha estat llegida de manera reduccionista com una denúncia cap a l'explotació laboral–; una qüestió reconeguda des de la perspectiva de l'antropologia del poder i la dominació: «el instinto de sumisión, un ardiente deseo de obedecer y de ser dominado por un hombre fuerte, es por lo menos tan prominente en la psicología humana como el deseo de poder, y, políticamente, resulta quizá más relevante»; vg. Hannah ARENDT, *Sobre la violencia*, trad. de Guillermo Solana, Madrid, Alianza, 2005, p. 54. Brossa ho reflecteix en un diàleg sintètic com el següent: «OBRER 2: Jo només vull les coses que em calen. Hem de pensar això i no confondre una corda amb una serp. / JOVE: L'únic pecat que cometem és el de creure'ns massa febles. Res més, sinó això. Ara més que mai el que necessitem és força. Creieu-me a mi. / DONA 2: (*Alçant els ulls*.) Com podré viure sense que ningú em governi?» (p. 55).

26 L'al·legoria d'un sentiment col·lectiu que, probablement sobreinterpretat, s'expressa en els següents termes: «tal com si enterrada viva fos, / tinc el voler de mos sentits furios, / perquè hi ha alguna cosa que me'l priva». Parlo, doncs, d'una lectura socialitzant per part de Brossa del text maragallà que permetria d'analitzar des d'una dimensió col·lectiva allò que priva de vida, veu i alè. I cito, és clar, els versos d'Adalaisa a «*Escolium*», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 701.



La cultura de la classe obrera se'ns apareix, així, definida amb uns trets positius i impregnada d'un anhel democràtic i republicà; enfront d'aquesta cultura, i com una amenaça del tot exterior, percebem unes forces hostils que dins l'univers brossià prenen concreció en la figura dels eclesiàstics, els militars i els burgesos. La cultura que està davant per davant dels anhels dels treballadors se'ns apareix una vegada i una altra com una maniobra hipòcrita que, en darrer terme, no vacil·larà a usar la força per tal d'abassegar.²⁷

L'imperialisme, entès com l'abús de la força –i, doncs, la violència– a l'hora d'establir i fer acomplir les normes imposades per un individu de la classe dominant serà objecte d'anàlisi al llarg de l'acte segon. Pertoca aquí de fer un breu esment de la consideració burgesa en què Brossa tenia Joan Maragall, especialment, pel seu individualisme.²⁸ De fet, aquest és l'element que Brossa capgira cada vegada que retorna a l'obra maragalliana. Potser l'exemple més evident d'aquest aspecte és *La llenya viva* (1962),²⁹ una peça que escenifica el naixement del fill d'aquella dona «prenyada de llum» (v. 19) que apareixia a «Soleiada» i que, si paria «un nin igual que el sol» (v. 49), ha de plantejar, per força, l'incendi de la casa on té lloc el naixement perquè «aquest fet cal llegir-lo en sentit figurat quan se'ns presenta en un poema, representat dalt d'un escenari el que era figurat es converteix en literal, el que era llengua es converteix en presència física».³⁰

Mentre que Brossa focalitza el protagonisme en la col·lectivitat, Maragall tria l'home sobre home a l'hora de reflexionar al voltant de la dimensió social de l'ésser i supedita el poble al geni per progressar atès que «la seva orientació definitiva és procedir de lo col·lectiu a lo individual, de la massa humana a la persona humana, produint tipus d'home més superiors a mesura de més individualitzats»,³¹ una visió que el poeta justifica de la següent manera:

És l'egoisme gran dels homes forts que aspiren al continuat enlairament de la seva individualitat i que tenen força de sobres per arrossegar cap amunt amb ella tot el que entorn es troba d'enlairable, menyspreant el que no vol seguir-los: aquest és l'egoisme dels herois que fan lliurement, alegrement, el bé d'altri de les sobres del seu bé; d'aquest egoisme naixen els pobles grans.³²

Probablement per aquest motiu ens trobem amb visions tan diferents de l'univers arnaldia, si bé totes dues tenen un rerefons regeneracionista que posa en primer lloc l'exaltació del vitalisme com a concreció existencial, que en el cas de Brossa es correspon amb la responsabilitat social de l'artista, que es reflecteix en la dimensió col·lectiva de les peces ibsenianes en què «se plantejan problemas culturales y morales a partir de conflictos ideológicos situados en un núcleo familiar que objetiviza las relaciones de

27 Xavier FÀBREGAS, «Joan Brossa en terra de meravelles», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. I, Barcelona, Eds. 62, 1973, p. 41.

28 Per a un repàs en profunditat per la crítica que Brossa féu a Maragall, vg. Jordi MARRUGAT, *El saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta*, Tarragona, Arola, 2009, p. 183-187.

29 Per a una lectura del text en consonància amb les altres peces escèniques de l'any, vg. Héctor MELLINAS, «Icones per a 1962», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. XII, Tarragona, Arola, 2016, p. 7-23.

30 J. MARRUGAT, *op. cit.*, p. 186.

31 J. MARAGALL, «Elogi del poble», dins ID., *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1960, p. 689.

32 J. MARAGALL, «Salutació», *op. cit.*, p. 791. Per matisar totes les implicacions d'aquest terme, vg. Francesco ARDOLINO, «L'egoisme de Joan Maragall», dins Josep-Maria TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitaria, 2011, p. 139-164.

sus integrantes entre sí y con el mundo externo»;³³ un compromís artístic amb el qual Brossa s'identifica malgrat el fet que aquestes consideracions «no eren admeses; això no obstant, ¿qui tenia raó, els qui no l'entenien o ell? En realitat, Ibsen feia una aportació que en aquell moment xocava a l'espectador normal».³⁴

No hem d'oblidar que la praxi escènica de Brossa és deutora del compromís polític que emergeix d'un moviment com el surrealista, que s'oposa de manera frontal a l'individualisme burgès per fer encabir allò que els comunistes anomenaren l'home conscient, tant pel que fa a les seves implicacions socials com a la seva dimensió psicològica, gràcies a «obtenir du poète la révélation instantanée de ces traces verbales dont les charges psychiques sont propageables aux éléments du système perception-conscience».³⁵

Així doncs, no és casual que el primer diàleg del segon acte versí sobre el circ,³⁶ un espai on l'exploració fàctica del subconscient esdevé el fil conductor d'un espectacle que apel·la a la immediatesa gràcies a la plasticitat d'un gènere multimodal que Brossa ja havia explorat amb *Quiriquibú* (1945-1962), una peça que demana ésser escenificada sota una carpa circense amb què el poeta denunciava l'exercici abusiu del poder, una tirania sense altra possibilitat de modificació que l'acció conjunta del poble en la seva vessant més socialista.³⁷

L'administrador i el jove es refereixen al circ com a exhibició metafòrica, és a dir, com a mirall de la realitat: si el primer usa expressions que recorden vagament alguns lemes del nazisme a l'hora de considerar la funció un entreteniment burgès capaç de confraternitzar «animals que estaven renyits d'ençà del dia de la creació. Són els matisos del treball, veient-ho així» (p. 59), i lloa la capacitat dels domadors per menar «autèntiques feres» (p. 60); el segon, encara que resignat a «procurar per la prosperitat del país on vivim i del negoci on treballem» i a «vetllar per la puresa del circ» (p. 60), assumeix una concepció plural de l'espectacle en què «no hi ha rival que sigui dèbil» (p. 58) perquè tothom posseeix la capacitat de fer equilibris en una situació extrema –«els homes que es dediquen a una cosa així, quantes dificultats no han de vèncer! Passen de mort a vida. Quan acaben els deu semblar que ressusciten. Una via làctia admirable...» (p. 58)– talment els que apareixen al poema visual *Trapezistes* (1982)³⁸ fent acrobàcies damunt de retalls periodístics que evidencien la duresa d'un entorn repressor:

33 Marisa SIGUÁN, «Ibsen y el "drama de ideas" en Cataluña», 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. VI-VII, 1988, p. 163.

34 J. COCA, *op. cit.*, p. 87.

35 André BRETON, *Position politique du surréalisme*, Paris, Éditions Pauvert, 2011, p. 39.

36 Per a una aproximació als referents circenses de l'obra de Brossa, vg. Jordi JANÉ, «Brossa i el circ, una sintonia essencial», dins *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona, KRTU, 2003, p. 173-184.

37 Un intent, per part del poeta, de mostrar les possibilitats de superar l'opressió que, en el pla circense, Marfúries exerceix i que gràcies a l'enginy del clown podem superposar és «A l'ombra real de les formes la imatge imperfecta de les idees», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. VI, Tarragona, Arola, 2013, p. 108.

38 J. BROSSA, *Poesia visual. Joan Brossa*, València, IVAM, 1997, p. 37.

Joan Brossa, *Trapezistes*, 1982.

©Fundació Joan Brossa, 2016

I en contraposició a la realitat tangible que s'amaga sota la carpa, el patró abusiu resulta només una falla que permet «molts salts mortals a les seves estores particulars» (p. 59) i que, en aparèixer, es descobreix com un pierrot enamorat d'Adalaisa; per a ell, una noia impossible d'aconseguir, talment la lluna, com afirma l'administrador. A diferència del pierrot que trobàvem a *El pedestal són les sabates* –enamorat del satèl·lit i capaç de ballar empastifat de farina per assemblar-s'hi i trobar l'amor en un mateix a partir del reflex en l'altre—³⁹ Arnau és incapaç d'abandonar les pròpies conviccions i posicions de poder i no té cap altra sortida que assassinar Adalaisa i, per tant, desactivar també la seva significació simbòlica. El constructor es veu obligat a ofegar el desig en favor de la projecció social, i en aquest aspecte Brossa es mostra un gran coneixedor de l'obra del dramaturg noruec suara esmentat: «De vegades s'ha de pagar per allò que ens sobra; o, al revés, som remunerats per allò que ens falta. Potser es tracta, en el fons, d'aquell *contrasentit comú* [sic] de què parlava Ibsen».⁴⁰

39 És el joc surrealista de «l'un en l'altre» mitjançant el qual es relacionen dos objectes i es descriu el primer a partir del segon, que resulta ser-ne continent; vg. Gérard DUROZUI i Bernard LECHERBONNIER, *El surrealismo. Teorías. temas, técnicas*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 128-130.

40 J. BROSSA, «Or i sal», dins ID., *Prosa completa, op. cit.*, p. 242.

A *Solness, el constructor*, el protagonista confon «la seva vocació pretesament artística amb una mena d'afany redemptorista que li permet justificar les seves ànsies de poder»⁴¹ i és gràcies a l'aparició de Hilde Wangel, personificació del vessant irracional d'una realitat només aprehensible des d'una perspectiva subjectiva, que el constructor reconeix les seves pors i esdevé capaç d'assumir l'expressió del *troll* del seu subconscient, és a dir, que, gràcies a l'alliberament de l'instint i a l'excés del desig, és capaç de reafirmar-se com a individu a partir de l'autoconeixement i no en relació a les necessitats col·lectives.⁴² La funció de la noia, doncs, no és altra que exercir de mirall perquè Solness pugui construir-se «una consciència prou vigorosa i pletòrica de salut, de manera que realment es gosés fer el que més es desitgés»⁴³ i, així, redimir-lo de la seva por. Si Hilde esdevé aquella «noia amb la veu viva» que entona la cançó d'Arnau amb què Maragall redimeix la figura del comte, l'Adalaisa brossiana n'és la transposició col·lectiva. Ara bé, si Adalaisa és una icona de llibertat per al poble, també ho és per al comte alhora que n'esdevé mestressa i senyora del seu albir. Aquesta paradoxa obliga Arnau a prendre una decisió:

Entre les moltes riqueses jo odiava la meua passivitat. Havia perdut la llibertat i em calia treure l'ànima fora de la cadena. M'havia tornat com una paret i ja no tenia ambicions ni hi havia fruits. Estava prop dels animals. Era impossible que ho volgués absolutament. Prou sobre això. Llavors vaig pensar que mentre cap veu no vingués d'aquest foc que adorava, jo no sortiria de la roda i restaria lliure. (*Pausa.*) Com més anava més madurava aquest pensament. (*Pausa.*) La cambra estava desguarnida. Li vaig fregar les mans pel cos. Mai no l'havia vista més atractiva que aquell dia. Ella va morir. Era un deure. (p. 63)

En la mateixa situació que Solness, l'Arnau de Brossa esdevé incapaç d'entendre la perplexitat i renovar-se com a projecció de les pròpies necessitats –arbitrades per Adalaisa– i acaba, és clar, sense redempció possible perquè el càrrec l'obliga a «ofegar el seu *troll* personal mitjançant el càlcul i l'interès al servei de l'ambició, primer, i a través del sentiment de culpa, dels remordiments de consciència»⁴⁴ que provocaran en el comte la necessitat de versificar la seva expressió i generaran, per tant, una nova cançó que, bo i sabent la incapacitat del personatge per deslliurar-se del seu poder, «solament, segons se canta, / fa esgarriar o fa enternir»⁴⁵ ja que, per defugir el sofriment particular, el pierrot es refugia en la consciència col·lectiva i, en lloc d'esdevenir «home sobrehome / que pateixes per tothom», es dedicarà a exercir la violència d'una manera socialment injustificada.

Atesa la seva condició d'autoritat, assassinant la pròpia consciència, Arnau acaba també amb la del poble perquè «jo no he somiat mai. La veritat no somia. Sóc jo qui treballo a través d'una mar infinita de mans» (p. 64); el seu nom és allò que cal protegir i l'individu n'ha de quedar al marge: «Com puc plorar? Pren la semblança. El que és de mi aprens força. Ets fusta morta? Cal córrer sempre i no vacil·lar. No puc pas oblidar qui sóc» (p. 65).

41 M. CASACUBERTA, *op. cit.*, p. 11.

42 Es tracta d'un procés invers al que caracteritza Peer Gynt, l'heroi ibsenià que, davant la negació d'una Solveig que encarna totes les aspiracions vitals del protagonista, ha d'aprendre a conviure amb la por de la pèrdua; vg. Marit AALEN i Anders ZACHRISSON, «The Structure of Desire in Peer Gynt's relationship to Solveig. A reading inspired by Melanie Klein», *Ibsen Studies*, vol. 13, núm. 2, 2013, p. 130-160.

43 H. IBSEN, *op. cit.*, p. 95.

44 M. CASACUBERTA, *op. cit.*, p. 16.

45 J. MARAGALL, *Poesia, ed. cit.*, 1998, p. 689.



En aquest moment, i durant les rèpliques que clouen el segon acte, Brossa estableix un diàleg explícit amb l'Arnau maragallià per evidenciar que si Maragall «sent la responsabilitat, des del seu espai de poeta, de trobar la salvació per a un personatge que és l'essència mateixa de la col·lectivitat»,⁴⁶ ell menysprea una actitud solipsista de conseqüències terribles per a les veritables veus de la terra perquè no és el poble qui crea el mite, sinó les accions de l'home que utilitza la violència «como último recurso para mantener intacta la estructura del poder frente a los retos individuales».⁴⁷

L'Arnau brossià sent els estrèpits, les queixes i els espetecs amb què els seus perseguïdors «cavalquen en muntures terribles. Legions d'ànimes passen amb la tempesta. Fastes o nefastes» (p. 66). Les veus de la terra que en Maragall clamen constantment a Arnau el Dolor «que en tot pit d'home es fa sentir» i que el desesperen «perquè vol dir-lo i no el sap dir»;⁴⁸ en aquest cas són les autèntiques ànimes damnades que genera la nova voluntat del comte, expressada en la cançó que neix arran de la mort d'Adalaisa:

Jo tinc els ulls oberts, i jo sé quan
la roca immòbil vol emparar l'ombra.
Cap al futur i al pic del temporal
jo corro sempre.

Jo sempre corro i sóc qui més ressurc,
jo faig girar els camins a gran altura;
ho digui el meu programa ençà i enllà,
arreu on passo.

Dins el corrent perpetu he de fer més,
més, arrelar encara més a la terra.
No vull morir. Ha d'oblidar el meu pas
el dormir d'ella. (p. 66)

Així doncs, Arnau tria el mal nom que l'eternitzarà⁴⁹ –fins i tot per a les seves filles, que «dibuix[en] el seu retrat de memòria» (p. 74)– gràcies a l'arrelament d'un poble silenciats que es veu obligat a recolzar les institucions d'un país, una ajuda que «no es nada más que la prolongación del asentamiento que, para empezar, determinó la existencia de las leyes».⁵⁰ El tercer i darrer acte de la peça no fa sinó evidenciar aquesta situació i pren com a protagonista la muller del comte.

46 Jordi CASTELLANOS, «El comte Arnau», dins *Maragall, alguns poemes: lectura i comentaris d'autor*, ed. de Lluís Quintana, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2008, p. 35.

47 H. ARENDT, *op. cit.*, p. 64.

48 J. MARAGALL, *Poesia, ed. cit.*, p. 805.

49 Assistim, per tant, a la creació de la dansa mitològica a partir d'un personatge que representa un estament del qual la col·lectivitat depèn, tal com glossa la cançó primigènia; vg. J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 26.

50 H. ARENDT, *op. cit.*, p. 56.

Al llarg del monòleg que obre l'acte, Elvira reflexiona sobre la transcendència, la inesgotable recerca d'un cim absolut amb què l'home es condemna a l'ambició, i evidencia «el contrast del món de baix i les estrelles de dalt» (p. 68). La consideració d'un ideal amb ecos d'un inabastable etern retorn és vista pejorativament per una muller condemnada a «una espera perpètua» (p. 72), deutora d'un amor que l'ha obligada a viure en un rang social incòmode (vegi's també una elevació mitològica atès que, ara ja sí, Brossa, ha creat la cançó de l'home adúlter inconseqüent): «Com més pugues muntanyes, al darrera se n'apareixen d'altres, i pugues encara més i se n'apareixen d'altres, i la cadena no s'acaba mai. Sempre darrera el cim que has aconseguit n'hi ha un altre de més alt, més bonic i més difícil d'assolir. És com el camí de la perfecció» (p. 68).

A continuació, Isabel apareix per dir a la mare que ha trencat el compromís que tenia amb en Pere, un obrer, perquè vol «conservar una il·lusió, una aparença» (p. 70) de classe que «no voldria morir mai» (p. 71) i per això «no dirà mai tota la veritat» (p. 71) si la lluita social no l'afavoreix. La denúncia política és evident.

L'entrada de la segona filla, Margarida, en canvi, permet a Elvira de recordar que «un dia l'objectiu de la meua vida va ser ajudar-lo [Arnau] amb totes les meves forces» (p. 72). Una redempció impossible perquè el crim del constructor no és només particular i egoista, sinó que presenta una dimensió col·lectiva que la impedeix mentre la societat no canviï: «Sento la llibertat dintre meu, però les lluites del món no me la deixen fer tangible» (p. 73).

Tractant de «salvar del mal una veu que em parla d'eterna llibertat i que em fuig» (p. 72), Elvira s'ha convertit en una morta en vida –talment la senyora Solness, supeditada a l'incendi de tot el seu passat– quan l'Arnau públic ha suplantat l'Arnau individu i «així visc del que no li he pogut donar» (p. 74). Per a Brossa, la muller és, en conclusió, un altre *Wanderer* incapaç de reparar una ferida dolorosa perquè Arnau, com a autoritat que és, no pot reconèixer la debilitat que representa el trau causat per l'assassinat de la jove Adalaisa.

Ens trobem davant d'un tipus de teatre «de missatge; vull dir, amb un missatge concret, polític o degut a unes circumstàncies concretes»,⁵¹ i si *El comte Arnau* de Maragall és una al·legoria nacionalcatòlica sobre «l'aspecte espiritual»⁵² d'un pecador patriòtic, entès com una figura cristològica –això és, llegendària–, les aparicions del comte a la poesia brossiana obeeixen a la voluntat del poeta de palesar mitjançant «una resposta estètica més clara i adient a les inquietuds ideològiques que l'afecten»,⁵³ l'opressió franquista durant la postguerra. La presència arnaldiana forma part d'un al·legat polític que, a diferència de Maragall, confegeix una distinció vitalista –en la seva consideració nietzscheana– al personatge d'Adalaisa, que no és altra cosa que la representació icònica del coratge entès com la predisposició a experimentar la por, tot parafrasejant Ezra Bayda; en el cas brossià, una por social d'esdevenir lliures i autònoms que «ve de no haver-t'hi habituat» (p. 55).

51 Antoni BARTOMEUS, *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, 1979, p. 93.

52 G. CASALS, «Cant espiritual», dins J. MARAGALL, *Poesia, ep. cit.*, p. 811.

53 E. PLANAS, *op. cit.*, p. 323.



I aquesta temença és l'eix vertebrador d'*El déu del tant per cent*,⁵⁴ la darrera peça que Brossa dedica a la figura d'Arnau. En aquest cas, l'expressió poètica se'ns presenta en forma de monòleg de transformació dins d'un volum de peces curtes com és *Fregolisme* (1965-1966), un homenatge al centenari de la naixença del transformista italià Leopoldo Fregoli.

Les conseqüències de posar en dubte el funcionament del poder i les seves corresponents autoritats són el nexce que permet la juxtaposició dels cinc quadres que conformen el vuitè dels monòlegs de transformació; escenes en què els personatges apareixen d'un en un, ja que han estat escrites per ser interpretades per un únic actor –condició tècnica d'aquest gènere de varietats espectacular, sorprenent i exhibicionista.

El primer quadre obre amb un drapaire al qual la guàrdia civil ha barrat el pas i que, sorprès per aquest fet, proclama des de la ironia la flaqueza d'un règim que s'ha apoderat d'allò que no li pertoca: «Quina poca confiança que corre amb els del poble! ¿Que potser es pensa que un pobre drapaire ha de prendre el dot a qui la llei mana que en tingui?» (p. 93). I, encara al primer quadre, el control militar esdevé visible quan Claris, un jove obrer, salta des dels dalt de l'escenari i fuig d'un guàrdia que el persegueix armat tot cridant «¡De aquí no sale el que quiere!» (p. 94).

Per al segon quadre, Brossa situa en una sala luxosa un mutilat sense cames que s'empeny amb les mans a terra mentre arrossega un carretó –una imatge que pot fer-nos pensar, no de manera gratuïta, en la parella de progenitors tolits de la beckettiana *Fin de partie* (1957)– i constata les «excuses per a no pagar» (p. 94) amb què el Senyor se'l treu de sobre, talment en una relació feudal basada en la por d'uns i la sort dels altres. L'entrada del Senyor va precedida de l'aparició d'un criat amb lliurea que, a banda de palesar la depravació moral d'una classe aristocràtica que ha de mirar pel forat d'un pany per realitzar el desig sexual, porta una butaca estil Lluís XVI que exercirà de pedestal per a les «àguiles [que] demanen carn» (p. 95), personificades en el Senyor, hereu d'una fàbrica que fa la seva rèplica en batí de seda i amb una escopeta de caça per establir un correlat entre les possibles actituds amb què el poble pot actuar contra les autoritats i les maneres que tenen els coloms de caça de fugir de la gàbia:⁵⁵

Per mi, de coloms, n'hi ha de bons, de normals i de dolents, segons les dificultats que tinc per a matar-los. A mi, que ja he adquirit molta experiència, m'interessa que els coloms volin força, o prou almenys perquè les proves no se m'arribin a fer pesades, tal com passa quan fas servir ocells dolents. [...] N'hi ha d'altres que, en obrir-los la gàbia, es queden parats. El que és aquests em fastiguegen sobre manera perquè haig d'esperar que volin per a disparar l'escopeta. (p. 96)

54 J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. X, Tarragona, Arola, 2016, p. 91-100.

55 Val a dir que aquesta comparació és habitual en la poesia brossiana; de fet, a la ja esmentada *La llenya viva* els burgesos concuren per caçar-los i troba un exponent clar en el llibre de bibliòfil, en col·laboració amb Antoni Tàpies, del mateix 1965, *Novel·la*, encapçalat per un fragment del *Reglamento de la Federación Española de Tiro al Pichón*: «El colom ferit que vagi a parar dins el recinte es considerarà com a bo quan caigui a les mans de l'empleat de la societat que s'encarregui de recollir-lo o el gos el capturi amb la boca, encara que després se li escapi»; vg. J. BROSSA, «Novel·la», *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 253.

L'entreteniment cruel que deriva d'aquesta metàfora, explícita quan hi connotem el comportament passiu del poble, lliga amb l'ambició de suplantar aquells que menen els dissenys de l'aristocràcia: «Però el que jo ambiciono és de capturar a la llum del dia una àguila reial. Ho podré aconseguir?» (p. 96).

En contraposició amb aquest univers, Clarissa, la filla del Senyor i promesa de l'obrer del quadre primer –només remarcar la base shakespeariana del procediment amb què, entre cartes i anells, la parella s'ha promès i que, atesa l'actitud combativa de la noia, podem remetre a la Júlia de *The Two Gentlemen of Verona*–, representa una generació d'ideals proletaris capaç d'entendre que «la foscor és deguda a un ocell que ve volant cap on som nosaltres i ens priva de veure el sol» (p. 96) i que, per tant, possibilita una revolta civil.⁵⁶

Ara bé, un cop el criat enretira la butaca, un teló negre baixa a manera de guillotina per donar pas al guàrdia civil, portador d'una llarga corda que, un cop l'home ha travessat l'escena, continua tibada fins que «apareix el Jove, sense cap, lligat a l'altra punta. Tanca la comitiva un Confessor tot llegint un breuari, amb un cigarret a la boca» (p. 98). La imatge, efectiva i violenta,⁵⁷ denuncia la realitat política del franquisme i presenta un seguit de concomitàncies amb l'esclavatge de Lucky a *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett com a representant del mutisme social que, perpetuant la ceguesa de l'autoritat –Pozzó–, impedeix el lliure desenvolupament dels individus⁵⁸ i és tan repressor com aquelles institucions a les quals, durant el quadre quart, el cap sense cos del jove obrer Claris haurà d'obeir i lloar a contracor:

El món, no l'haig de voler canviar, perquè tot el que faci en aquest sentit és inútil. La justícia ens empara a tots per igual. La propietat és justa. El dret no és un privilegi dels més rics. Jo he d'acatar les ordres dels superiors perquè Déu ho vol així. La religió oficial és la veritable. La justícia és completa. La distribució de la riquesa és justa. (p. 98)

Brossa aprofita aquesta retòrica per evidenciar l'engany i la manipulació amb què les autoritats s'expressen i desenganyar l'espectador perquè aquest sacrifici individual tingui una repercussió col·lectiva: «derrotat: no vençut» (p. 99). Aquest clam esperançador és el que dona pas al comte Arnau, la rèplica del qual constitueix el darrer quadre de la peça.

La intervenció d'Arnau, aquest cop, no té la profunditat amb què el poeta havia dotat el constructor sinó que Brossa se'n serveix per encarnar en una figura popular i reconeguda el déu del tant per cent, una

⁵⁶ Si bé Brossa defensava el marxisme perquè podia ser «l'eina menys desfavorable per a l'evolució de la societat», un tret d'esquerres habitual a l'època, el poeta era conscient que «ens caldria un altre Marx que l'adaptés al nostre temps» perquè es tractava d'un discurs que n'instrumentalitzava els elements constitutius i, doncs, es basava en l'engany. Per a una definició, des d'una concepció caricaturesca, del que avui anomenem metarelat, vg. J. BROSSA, «El marxisme...», *Prosa completa, op. cit.*, p. 503.

⁵⁷ J. LONDON, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁸ És clar que hi ha reminiscències sartrianes en la concepció brossiana d'actuar en favor de la societat, però la voluntat del poeta el convertia més en un restaurador de la cultura sepultada que no pas en un existencialista a la francesa. Per a més detalls, vg. Arnau PUIG, *Dau al Set, una filosofia de la existència*, Barcelona, Flor del Viento, 2003, p. 106-107.



divinitat pagana que consagra «totes les unglés» a «la batalla que perd l'amor» (p. 99). Aprofitant la seva condició llegendària, Arnau fa gala del seu poder sobre els agents repressius amb què controla el proletariat, uns corbs que «responen des de tots els castells mentre cau l'aigua de la vida» perquè «el llustre de l'or té una figura alta, i amb l'empenta que porta deixa mudes les llengües» (p. 99-100). Brossa denuncia així la corrupció d'un sistema el lema del qual no és altre «que el pensament sigui un setrill de dòlars i veureu com tots els gossos us llepen» (p. 100).

El vincle amb la mitologia tradicional s'explicita quan el comte, des d'una ideologia protofeixista, exposa que maltracta els empleats i els punxa amb esperons perquè l'únic valor de l'època és el rendiment econòmic: «La creixença d'un negoci important no és altra cosa que el resultat d'una selecció natural que elimina els dèbils i conserva els més aptes» (p. 99). El poble esdevé, per tant, peó dels interessos comercials de les classes benestants.

El procediment que el poeta ha utilitzat aquí per exposar la denúncia d'un poder mal exercit, a partir d'un imaginari popular i de connexions immediates amb el públic al qual s'adreça, no és pas menys interessant que la densitat conceptual amb què Brossa treballava les peces anteriors. A *Fregolisme*, però, el poeta es mostra directe en les seves reivindicacions i omple de contingut civil un gènere catalogat com a parateatral per accedir de forma planera als espectadors en una combinació pròpia de pressupòsits futuristes i surrealistes que s'escauen amb «la recerca de noves formes amb una filosofia de la dissolució».⁵⁹

En tot cas, el recorregut per les aparicions del comte Arnau a la poesia brossiana no fa sinó palesar una màxima del poeta que justifica tant l'exploració de recursos dramàtics com el compromís ideològic que caracteritza els textos analitzats i que, al capdavall, sempre mostra el comte com una figura tirànica, com a revulsiu social per despertar una consciència col·lectiva revolucionària, deutora d'una pròpia individualitat rebel perquè «no hi pot haver veritable cultura sense afany de transformació i llibertat d'acció».⁶⁰

Rebut el 22 de juny de 2016
Acceptat el 17 de novembre de 2016

59 Joaquim MOLAS, *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1983, p. 21.

60 J. BROSSA, «A partir del silenci», *Prosa completa, op. cit.*, p. 554.

CASA MUSEU



Englantina d'Or.
Premi a la poesia «La sardana»,
guanyat als Jocs Florals de 1894

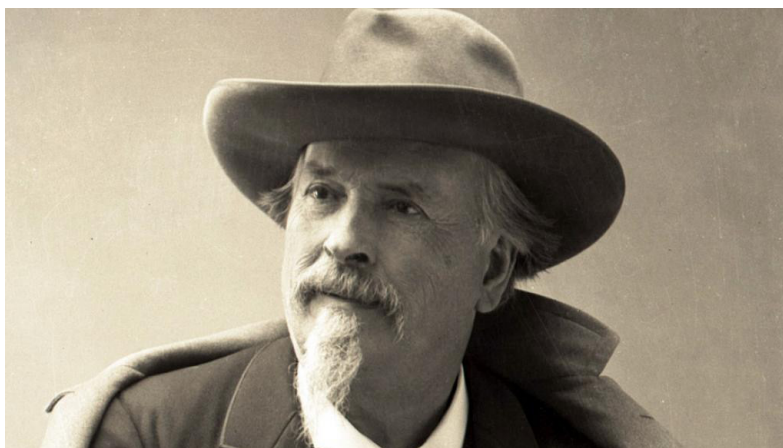


DOLÇA TORMO I BALLESTER

Biblioteca de Catalunya
dtormo@hotmail.com

EL RECORD DE FREDERIC MISTRAL VIU A MAILLANE

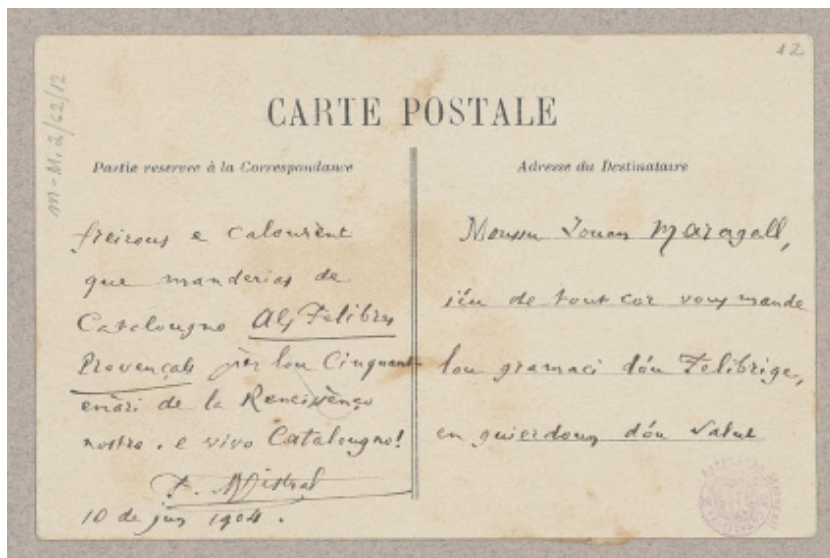
Musée Frédéric Mistral
Adreça: 11, Av. Lamartine. 13910
Maillane. Provença, França.
0490958419
<http://www.maillane.fr>



Frederic Mistral (Maillane, Provença, França, 1830-1914) va ser un dels escriptors més importants de la renaixença de la llengua occitana al segle XIX. El nostre autor, juntament amb d'altres escriptors, per tal de defensar la vigoria de la seva parla vernacle fundà el grup «Lou Felibrige» (1854), associació literària que aspirava a situar les obres escrites en llengua d'Oc al costat de les europees. Com a reconeixement internacional pel seu treball, Mistral va rebre el Premi Nobel de literatura el 1904. Entre la seva extensa producció caldria destacar «Mirèio» (1859), «Calendau» (1867) i «Lou Tresor dóu Felibrige» (1878-1886), diccionari complet de la llengua occitana.

«Mirèio» (Mireia), poema èpic rural, ens descriu l'amor de Vicent per la bella Mireia sobre el teló de fons d'un ambient ingenu de costums patriarcals i ancorat en el passat aureolat del mite; es tracta d'un relat de caire gairebé autobiogràfic on, rere el desig eròtic del protagonista, es manifesta, en realitat, l'amor apassionat del jove «gojat» pel seu país nadiu personificat en la figura de la bella Mireia, símbol d'una terra i d'una cultura que s'aspira a veure alliberades de tota imposició estrangera. Aquest relat romàntic i atemporal influencià nombrosos intel·lectuals i artistes de l'època, com va ésser el cas del compositor francès Charles Gounod, qui en va adaptar l'argument en la seva òpera «Mireille», de 1864.

També Joan Maragall es deixà captivar per la saba vivificadora que l'occitanisme aportava en la lluita reivindicativa de la llengua, en el seu cas, el català. I n'és testimoni la relació epistolar, escassa però significativa, que tots dos escriptors van mantenir. Precisament, ha estat arran d'aquesta correspondència que alguns crítics han sabut detectar traces del «mistralisme» de Maragall a «Glosa» (1904), així com en d'altres poemes de la mateixa època.



Postal de Frederic Mistral a Joan Maragall, 10 de juny 1904
Arxiu Joan Maragall, mrgll-Mss. 2-62-12

Visita a la Casa Museu de Frederic Mistral

Desplaçar-se a Maillane és una bona ocasió per visitar, a més de la seva casa museu, altres punts topogràfics presents en la biografia del poeta. Tant el paisatge bucòlic, com la vida asserenada del migjorn, on el vent de mestral i la llum emblaveixen un cel immaculat, proporciona al viatger una forma natural i paisatgística d'endinsar-se en l'ànima de Frederic Mistral.

Llocs a visitar:

- La casa nadiua de Mistral és una masia antiga i opulenta, «La Mas de Juge», a la qual s'arriba resseguint una llarga avinguda de plataners retallada sobre un fons de cel blau. Va haver de ser venuda, per motius econòmics, quan Mistral era encara jove, però els seus actuals propietaris han sabut conservar intactes unes poques estances i mostren amb orgull a l'encuriosit que les visita la sala d'estar i el menjador-cuina endreçades com quan el poeta hi vivia, i arranjades amb objectes i fotografies d'època que evocuen la infantesa de l'escriptor envoltat de la seva família.



Exterior de «La Mas de Juge»



Interior de la casa nadiua

- La casa on el poeta va anar a viure quan es va casar, la «Maison du Lazard», es troba al centre del poble de Maillane. La façana principal de l'edifici compta amb un rellotge de sol esgrafiat amb una inscripció dedicada a un llangardaix, que és una curiosa versió local del *tempus fugit* dels clàssics: «Gai lesert, béu toun soulèu. l'ouro passo que trop lèu e deman ploura belèu» [alegre llangardaix, beu el teu sol: el temps passa massa ràpid i tal vegada demà plourà].



Rellotge de sol a la façana de la «Maison du Lazard»



- La masia que el nostre autor es va fer construir just a tocar la «casa del llangardaix», amb els diners obtinguts del premi Nobel de literatura. És una magnífica residència burgesa en forma de masia segons el model de les cases pairals d'Aix, que acostumen a ser construïdes amb una sola planta quadrada amb jardí a la part de darrera. Aquesta casa és tota ella una al·legoria a l'obra de l'escriptor. La façana té un frontal esculpit amb fruites, flors, un trident i una àncora, i també s'hi veuen les inicials V.M. (Vincent i Mireia) i E.C. (Estelle i Calendau), corresponents als noms de les dues parelles literàries de les seves dues obres més conegudes. Així mateix, hi trobem la inscripció ornamentada d'un altre emblema, «El Sol és qui em fa cantar», mentre que a les finestres veiem dos graciosos relleus de caps femenins: són Mireia i Calendau que somriuen al costat d'estrelles, «La Santo Estello», guia celestial del felibritge.

En morir el 1907 sense descendència, Mistral va llegar aquesta casa a l'Ajuntament de Maillane, que el 1930 la va declarar edifici històric per, finalment, un any després de la mort de la dona del poeta, el 1943, convertir-la en Museu Frederic Mistral. Objecte de nombroses obres de restauració a càrrec del Servei de Monuments Històrics, en l'actualitat en aquest museu es conserva amb tota fidelitat el record de la vida i obra de Frederic Mistral: mobles, quadres, objectes personals, llibres i fotografies hi són exposats amb molta cura i sensibilitat. Un lloc especialment destacat hi té la biblioteca nombrosa d'autor, la de referència, i la biblioteca crítica que augmenta cada any amb noves edicions, estudis i traduccions de l'obra de l'escriptor.

És important d'advertir que el Museu Frederic Mistral no ofereix la possibilitat d'una visita lliure sinó que està previst que totes elles siguin guiades i comentades.



Foto antiga on veiem Mistral i la seva família davant la masia que es va fer construir; actual Museu Frederic Mistral



Interior de la Casa Museu

- L'Abadia de Sant Miquel de Frigolet , que és un conjunt medieval on Mistral va cursar estudis de petit, i on de gran s'hi recollia sovint.

- El Cementiri de Maillane, on reposen les restes de Frederic Mistral.

Bibliografia mínima

Marius ANDRÉ, *La vie harmonieuse de Mistral*, Paris, Plon, 1928.

Charles CAMPROUX, *Histoire de la littérature occitane*, Paris, Payot, 1971.

CENTRE INTERNATIONAL DE L'ÉCRIT EN LANGUE D'OC, Trésor de la langue d'Oc. Bibliothèque virtuelle de la Tour Magne: <<http://www.ciendoc.com/>> [Consulta: 10 de novembre del 2016].

Joan Daniel BEZSONOFF, *Diccionari occità provençal–català*, Barcelona, Llibres de l'índex, 2015.

ID., *La revolta dels geperuts*, Perpinyà, Trabucaire, 1999.

Robert LAFONT, *Mistral ou l'illusion*, Valderiès, Vent Terral, 1980.

Robert LAFONT, *Petita història europea d'Occitània*, Canet, Trabucaire, 2003.

Frederic MISTRAL, *Mireia: poema provençal*, Barcelona, L'Avenç, 1914.

PREMI HAIDÉ



Eusebi Arnau. Medalla d'argent homenatge a Joan Maragall encarregada per l'Ateneu Barcelonès el 1912



GEMMA BARTOLÍ MASON'S

Universitat de Barcelona
gemmabartoli@gmail.com

EL GRAN TEATRE DEL LICEU EN LA FICCIÓ LITERÀRIA DEL VUIT-CENTS

1. Introducció

Quan fa tres anys vaig llegir per primer cop *La febre d'or* em vaig quedar captivada per la Barcelona que s'hi mostrava. Era una imatge de la ciutat del segle XIX que reflectia no únicament un paisatge ben diferent de l'actual, sinó també uns costums i unes maneres d'actuar d'una societat burgesa que vivia un període d'expansió econòmica en què s'havia de saber «aprofitar l'ocasió». El que calia, aleshores, era fer ostentació dels béns propis, mostrar-se en societat, fer-se veure. I el Gran Teatre del Liceu era el lloc per excel·lència per dur-ho a terme.

Aquest Liceu, doncs, com a espai de socialització de l'escena burgesa, és el que plasmen les novel·les de Narcís Oller, especialment, però també el que apareix a l'obra d'Antoni Altadill *Barcelona y sus misterios* o a la novel·la de Dolors Monserdà *La fabricant*, per centrar-nos només en algunes de les obres que hem considerat més rellevants. És un Liceu que va ser fortament caricaturitzat per Serafí Pitarra principalment a la sàtira *Liceistes i cruzados* –que reflectia la polèmica que hi havia entre els partidaris del Liceu i els del Teatre Principal–, i que de la mateixa manera apareix al poema anònim *El Gran Teatre del Liceu* o, en contraposició al Teatre Romea i al seu públic, a la comèdia de Ramon Bordas i Estragués *Coses del dia*. I, finalment, en la mesura que és el nucli i la llar d'aquesta burgesia, el Liceu també acaba sent l'exponent del col·lapse de la Barcelona finisecular, tal com es reflecteix magistralment al poema de Joan Maragall «Paternal». És, per tant, un Liceu que ens dona temàtica i matèria d'estudi, que ens permet traçar un recorregut per les diferents etapes que travessa al llarg de les ficcions literàries en què el trobem, en aquest cas fixant-nos bàsicament en les del vuit-cents.

Així, doncs, en aquest treball analitzem obres poètiques, teatrals i narratives en què el Liceu ha tingut una significació especial, en un registre que va des del marc de la Renaixença, el realisme i el naturalisme, fins al modernisme. Això ens obre també una visió dels diferents tipus de literatura que es dugueren a terme a Catalunya durant la segona meitat del segle XIX, que alhora reflecteixen també el context polític, social i cultural de l'època, especialment de la ciutat de Barcelona. Per a les citacions de les obres a què fem referència al llarg del treball, hem transcrit els textos segons la lliçó que n'ofereixen les fonts usades.

D'altra banda, també hem considerat convenient incorporar-hi material iconogràfic per il·lustrar com l'impacte i la significació de l'obertura del nou coliseu van quedar reflectits no únicament en la literatura, sinó també en altres arts, i que quadres de pintors com ara Ramon Casas, Romà Ribera o Joan Brull encaixen perfectament amb la imatge que n'ofereixen les ficcions literàries. A més, hem dedicat un subapartat a l'obra *Caps d'anarquistes*, un conjunt de vint-i-vuit dibuixos que Santiago Rusiñol va fer arran de les bombes del Liceu de 1893, que alhora serveix per mostrar-nos una faceta de Rusiñol que ens permet concebre'l com un veritable exponent d'allò que anomenem l'«artista modern».

En definitiva, en aquest treball, s'hi ajunten diverses disciplines i formes de representació que tenen lloc dins d'un mateix marc urbà, ja que és al segle XIX on els trets de la ciutat emergeixen amb més força i el marc espacial de la ciutat apareix d'una manera realista i directa. Des de mitjans d'aquest segle Barcelona viu un procés de transformació física, social i moral, que, com afirma Castellanos,¹ la literatura reflecteix a imatge i semblança seva. Les ficcions literàries mostren la modernització de la ciutat i el pes que n'exerceixen les estructures arquitectòniques, i, al cap i casal, un dels escenaris que adopta un pes més significatiu és, sens dubte, el Gran Teatre del Liceu.

2. Objectius

L'objectiu principal del treball és veure com el Gran Teatre del Liceu apareix en les obres de ficció del segle XIX, observar quin paper hi fa i quina significació adquireix. Per fer-ho, volem traçar un recorregut per les diferents etapes que travessa aquest teatre en el període que ens ocupa, basant-nos en tres moments significats de la imatge pública que presenta; analitzar-ne el tractament que se'n fa en els diferents gèneres literaris, estils i èpoques, i observar la rellevància que té per a la ciutat i per a la societat barcelonina. A més, volem explorar el material iconogràfic ajustat al discurs de la literatura i constatar com la literatura va fornint sentits i va configurant aquest espai.

3. Hipòtesi

La hipòtesi de partida és que el Gran Teatre del Liceu no és un espai neutre, ja que des de molt aviat es va anar carregant de valor simbòlic. És, així, un escenari que es converteix en el feu de la burgesia i en el qual es polaritzen les tensions dels grups humans de la ciutat. La literatura esdevé un agent en la configuració d'aquest espai.

4. Mètode

Per dur a terme l'objectiu principal del treball, en primer lloc hem fet una recerca per veure en quines obres del segle XIX apareixia el Liceu. Per trobar-les hem fet una enquesta a diversos especialistes en el tema, tant del món literari com musical, i hem fet un escrutini en catàlegs generals i especialitzats que ens han ajudat a guiar-nos en la recerca de títols de llibres, articles i revistes. Amb tot, ens ha

1 Jordi CASTELLANOS, *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Eds. 62, 1997, p. 137.



costat trobar nous materials que s'allunyessin de les obres que ja coneixíem, com ara *La febre d'or* o «Paternal», a causa de les limitacions que suposa fer una cerca d'aquestes característiques.

En segon lloc, hem consultat diverses publicacions sobre la història i els orígens del Gran Teatre per posar-nos en situació i entendre'n després l'aparició a les diferents obres. Seguidament, hem passat a consultar la bibliografia més específica dels episodis i les ficcions en què ens centrem, i a partir d'això ens han anat sortint noves referències i nous títols per explorar, com ara l'obra de Ramon Bordas i Estragués, *Coses del dia*, que no havíem tingut en compte en un primer estadi del treball. També hem fet una recerca de material iconogràfic a través d'Internet, dels llibres consultats i de catàlegs d'exposicions, a més d'incorporar altres imatges que hem anat trobant al llarg de l'elaboració del treball. Finalment, hem fet una lectura completa de les ficcions literàries a les quals fem referència i hem procedit a la redacció del treball.

5. El Liceu en la perspectiva grotesca

—¿En qué se semblan cuatro elefants á la orquesta del Liceo?

—En que tenen quatre trompas.

(Serafí Pitarra, *Singlots poètics*)

5.1 Liceistes i cruzados i el teatre de Serafí Pitarra

Durant el primer terç del segle XIX el Teatre de la Santa Creu (anomenat així per la seva vinculació amb l'Hospital de la Santa Creu) tenia encara el monopoli del teatre públic a Barcelona. A partir de 1833 altres locals, com ara els teatres del Carme o de la Mercè, van començar a tenir permisos per fer-hi representacions, i això va suposar l'expansió de l'activitat teatral, que havia estat reprimida pel règim absolutista. En aquests moments, la burgesia va començar a ser no únicament consumidora de teatre sinó també impulsora, i sorgiren diverses «societats particulars» que, a més de fer tertúlies i balls, també organitzaven representacions teatrals. Una d'aquestes societats en què es reunia la burgesia barcelonina més il·lustre era precisament el Liceu Filharmònic Dramàtic Barcelonès d'Isabel II, fundat el 1837 i situat a l'antic convent de Montsió, que aviat va ser conegut com el Liceu. Deu anys més tard, el diumenge 4 d'abril de 1847, es va inaugurar el nou local a la Rambla, també en el lloc d'un altre convent (el dels Trinitaris Descalços), on avui trobem el Gran Teatre del Liceu.

A mitjan segle XIX també van començar a representar-se obres de teatre en jardins del Passeig de Gràcia (com ara els del Tívoli, els d'Euterpe o els Camps Elisis) i en els anomenats «tallers», que eren pisos llogats per joves per a tota mena d'activitats culturals on es feien intercanvis d'idees entre homes –mai dones– d'extracció social diversa. A partir d'aquests tallers Frederic Soler, que aviat va adoptar el pseudònim de Serafí Pitarra, es va donar a conèixer. Durant aquesta època el teatre es va anar transformant –tant en els aspectes relacionats amb els continguts com en la manera de transmetre'ls– per acostar-se cada cop més al públic, que demanava que el component costumista de les obres resultés cada cop més fidel a la realitat. I, precisament, un element característic de la comicitat de Pitarra venia donat a causa de les «referències explícites a llocs, costums i personatges

característics de la Barcelona del moment»,² la qual cosa podem observar en la temàtica d'obres com ara *Liceistes i cruzados* (1865), entre d'altres. Per tant, Pitarra representa un acostament al públic a partir de l'escenificació d'una realitat immediata que els era molt propera i això el va convertir en un autor de consum i modern, que havia començat a fer-se un lloc en nombroses revistes satíriques. Arran d'això, l'editor Innocenci López Bernagossi va crear la col·lecció «Singlots poètics», que a partir de 1864 va començar a publicar amb molt d'èxit les obres de Pitarra. D'altra banda, també hem de tenir en compte que durant el segle XIX hi va haver un debat sobre la viabilitat de l'ús culte del català, i el teatre no va quedar-ne al marge. Enfront de l'encarcarament del llenguatge jocfloralesc, Soler va fer la proposta del «català que ara es parla».

Així doncs, dins de tot aquest context teatral l'obertura del Gran Teatre del Liceu va suposar una forta amenaça per al Teatre de la Santa Creu, que aleshores va canviar de nom i va passar a dir-se Teatre Principal. A més del canvi de nom, el Principal també va dur a terme una reforma estructural i va continuar oferint una programació de qualitat, ja que sempre es procurava que les òperes que s'hi programaven fossin tant o més atractives que les del Gran Teatre del Liceu, el competidor directe més potent tant en l'oferta com en el públic. Tot i així, el públic del Principal era conservador i tradicional, mentre que el Liceu va passar a ser el teatre de la nova burgesia i el lloc d'exhibició dels nous rics. Entre els partidaris de cada teatre hi va començar a haver una forta rivalitat i es va anar generant una forta tensió, que també va anar augmentant quan alguns dels partidaris de cada teatre van anar agafant el costum d'anar a les estrenes del teatre local rival per boicotejar-les. Fins i tot s'hi van involucrar empresaris i escenògrafs: l'any 1848, al Liceu es va poder plasmar aquesta «guerra» entre els dos bàndols en l'escenografia, ja que el decorat de l'òpera *Un'avventura di Scaramuccia*, de Felice Romani i Luigi Ricci, va mostrar una imitació de l'interior del Principal (s'hi distingia el mateix rellotge) en què els figurants imitaven el públic ranci que hi anava i se'n burlaven.³

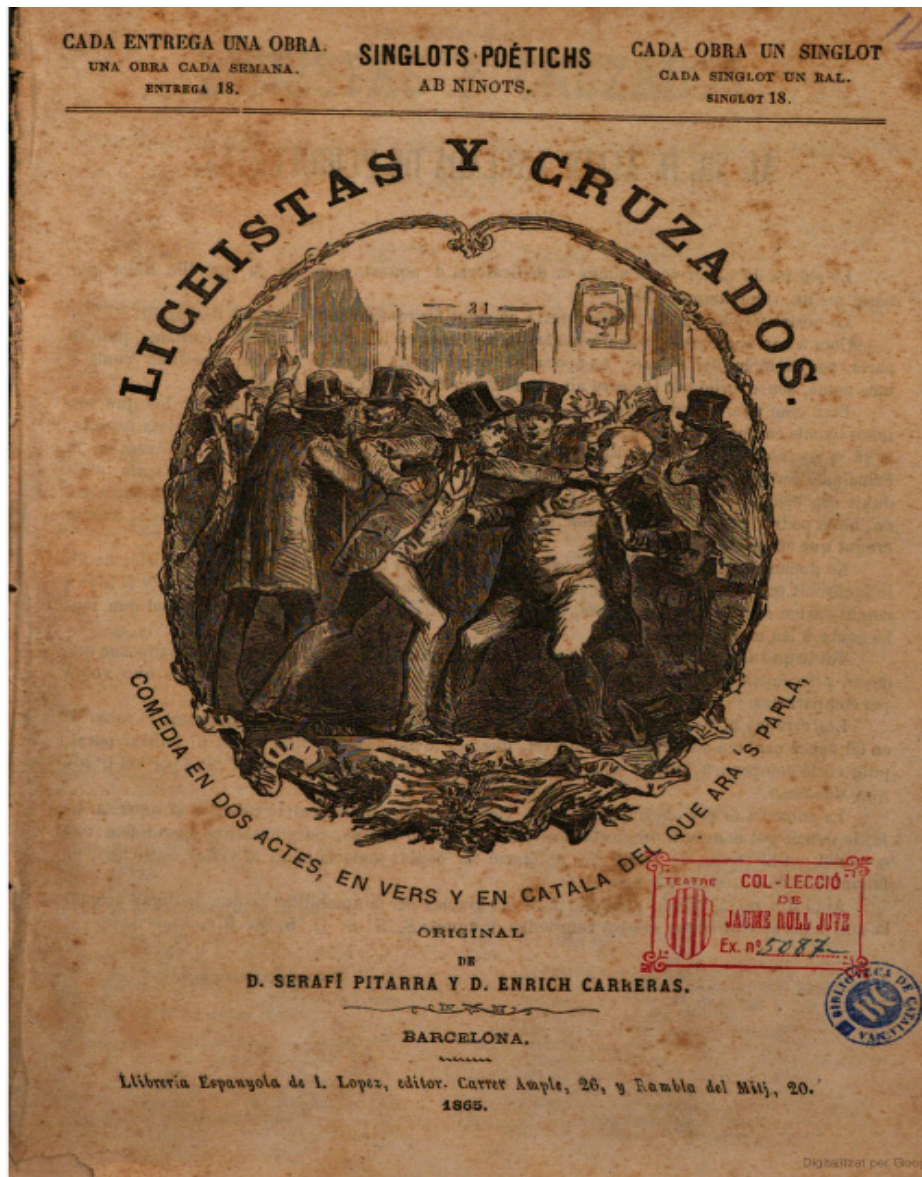
Arran d'aquesta rivalitat, Pitarra –de fet, Serafí Pitarra i Enric Carreras, tots dos pseudònims de Frederic Soler– va escriure la comèdia en vers i en dos actes *Liceistes i cruzados*, que es va estrenar el 8 d'agost de 1865 al Jardín y Teatro de Variedades. L'obra, però, va ser modificada de dalt a baix, ja que només un dia després que s'estrenés va rebre crítiques del *Diario de Barcelona*, que va reaccionar indignat perquè un escriptor gosés ridiculitzar la noblesa i la burgesia d'aquell moment i es va lamentar de les susceptibilitats que podia ferir entre la societat barcelonina. Pitarra, doncs, va voler retocar la sàtira, malgrat que després el van continuar atacant o ignorant, i no en va tornar a escriure cap més fins després de la Revolució de Setembre, el 1868. A diferència d'altres edicions d'obres seves com ara les de *La botifarra de la llibertat* i *Les píndoles d'Holloway* en què havia afegit una nota prèvia perquè no ferís cap sensibilitat, en aquesta obra Pitarra no hi afegeix cap advertiment. Tot i així, a la dedicatòria, al Sr. Aleix Anglada de Puigqueralt, sí que destaca que l'únic objectiu de la sàtira ha estat «fer resaltar

2 Ramon BACARDIT, «El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època», *Caplletra*, núm. 50, 2011, p. 113-138.

3 Joan Roca i Roca, més de vint anys més tard, escrivia sobre l'èxit d'aquesta escenografia entre els partidaris del Gran Teatre del Liceu: «Los liceistas acojían con aplausos y risotadas esta burla, que se repetía todas las noches, y siempre con el mismo éxito»; vg. Joan ROCA, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 12 de juny de 1892.



lo ridícul dels dos partits», atès que la comèdia «tè per objecte castigar un vici ó una preocupació ab lo ridícul».⁴ A més, als primers versos de l'obra, en què es presenta el conflicte real entre aquests dos bàndols, el personatge de la Rita ja diu que són tots «gent d'educació» i «molt honrats».⁵



Coberta de *Liceistas y cruzados* (1865), de Serafí Pitarrà i Enric Carreras

4 Frederic SOLER, *Liceistas y cruzados*, Barcelona, Llibreria Espanyola de I. López, 1865, p. 317.

5 *Ibid.*, p. 320.

Així doncs, l'obra parteix d'aquest conflicte real entre els partidaris de tots dos teatres, fet que suposava alhora un conflicte entre una classe emergent i forta, la burgesia, que preferia lluir-se al Liceu, i una vella noblesa barcelonina que era cada cop més decadent (els *cruzados*, fidels al Principal). El nom de *cruzado* combinava l'al·lusió a l'antic nom del teatre (de la Santa Creu) amb la referència a l'actitud intransigent en matèria religiosa, un dels aspectes que més caracteritzava el públic del Principal.

A partir d'aquest fet Pitarra construeix un argument que, en paraules de Morell,⁶ resulta del tot hiperbòlic: el personatge d'en Lluís és un liceista que es fa passar per *cruzado* per aconseguir casar-se amb la Dolores, la filla del senyor Ambrós, que és un assidu del Principal. Ella, però, vol casar-se amb en Ricardo, que no és de cap dels dos bàndols perquè no sap res de música. Com que la Dolores descobreix l'engany d'en Lluís, en Ricardo i ella li posen un parany perquè en una discussió entre tots dos bàndols, que el senyor Ambrós escolta d'amagat, en Lluís s'exalti fins al punt de revelar la seva condició de liceista. Per tant, la comicitat i l'exageració és evident: el casament es fa i es desfà en funció del bàndol teatral dels personatges.

En la primera escena el personatge de la Rita, en una conversa amb en Jaume, introdueix l'espectador en el context i descriu la situació:

Rit. ¿Veus? Allí, hi ha dos *treyatos*
 que están á mata degolla.
 L'un se diu de Santa Creu
 Que es lo qu'hi ha frente al Falcó.
 [...] Y l'altre es lo del Liceu.
 Com que son aprop tots dos,
 los que hi van están renyits
 y s'han format dos partits
 que están com á gat y gos.
Jau. ¿Y per çó han de disputarse?
Rit. ¡Disputarse! mes farian.
Jau. ¿Què vols dir?
Rit. (*Exagerant molt.*) Que si podian
 gosarian á matarse.⁷

Com a mostra de la tensió, al llarg de la sàtira els insults són presents per qualsevol cosa («Que ximples son els Liceistas!»; «¡Deu meu, 'ls Cruzados que ases!»),⁸ i fins i tot discuteixen per si és més gran un teatre o l'altre:

6 Carme MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 264.
7 F. SOLER, *op. cit.*, p. 320.
8 *Ibid.*, p. 345.



Ric. Y jo no se cóm,
 pero'l Liceo á tothom
 complau mes que'l Principal,
 Amb. ¡No puc pensá'l que hi veurán!
 ¡Ditxós Liceo!
 Ric. ¡Y tal!
 Antiacústich.
 Amb. Re; un corral.
 Ric. L'únich que te, es que es mes gran
 Amb. No senyó, no hi vuy passar,
 no es mes gran.⁹

Un altre tema de debat que apareix a la sàtira remet al lloc on s'havien estrenat primer les obres, atès que la programació era un dels principals temes pels quals competien tots dos teatres:

Amb. ¡Y després, los grans panarras,
 fins volerme disputà
 que'l Fausto, de que tant parlan,
 no s'ha fet al Principal!
 Dol. ¡Fins aquí!
 Amb. ¿Qué?
 Dol. Jo crech, pare,
 que aixó es la pura vritat.
 [...]
 Si's va estrenar
 al Liceo.
 Amb. ¡Calla, calla!...
 ¡si'n fa aquet teatro de mal!¹⁰

Convé que tinguem present, però, que, com el mateix Pitarra explica a la dedicatòria, hi ha moltes referències errònies de determinats cantants o òperes perquè «per lo indiferent es que no'ns hi habem parat»,¹¹ i una d'aquestes és precisament aquesta estrena del *Faust*, ja que en l'època que se situa l'obra aquesta òpera ni tan sols existia: el drama té lloc abans de 1865, probablement just després de l'obertura del Liceu, quan van començar a néixer aquestes disputes. Pitarra ho justifica a la mateixa dedicatòria:

Però com una comedia se escriu per tot un públich y no exclusivament per los que son intel·ligents en óperas, resulta, que s'han de citar exemples que tothom sápigá; aixís es, que, si en la representació arrancá grans aplausos lo dir un cruzado que s'habia fet lo *Fausto* en lo Principal, perque tothom sap positivament que no s'hi

9 *Ibid.*, p. 336.
 10 *Ibid.*, p. 326.
 11 *Ibid.*, p. 317.

ha fet, es segur que no hauria produït cap efecte lo dir que s'hi havia fet *La Dalmira*, suposat que sent òpera poch coneguda, no's podria pèndrer per desatino lo que quasi tothom, per ignorar la vritat del cas, hauria cregut que era cert.¹²

D'altra banda, un dels *cruzados*, el personatge d'Ambròs, també denuncia que el Liceu és l'aparador on la burgesia va a lluir-se, a diferència del que ocorre al Principal:¹³

AMB. ¡Com que al Principal s'hi va
 no més per sentir la música
 y escoltarse á n'als cantants,
 y al Liceo hi aneu totas
 ab lo vestit escotat
 y cuernos y penjarellas
 y diables y botavans.¹⁴

Un altre element còmic i hiperbòlic de l'obra el trobem a l'escena VIII, quan el personatge de Ricardo arriba a l'extrem de fer esforços per aprendre's les glòries filharmòniques del Principal i agradar al senyor Ambròs («Si ab això no l'estarrufo...»)¹⁵ També es ridiculitza l'aspecte dels teatres («¿Que's creu que's com el Liceu? / desfregat que ni per toros, / que ni's senten veus ni coros»)¹⁶ i, al punt àlgid de l'obra, a l'escena XIV del segon acte, hi ha el debat més aferrissat entre el grup dels liceistes i el dels *cruzados*, en què tornen a discutir sobre dates d'estrenes o sobre l'aparença del coliseu¹⁷ («Vegi vosté si al Liceo / pot cantar bé cap tenor / que las baranas dels palcos / son de cartró pintadot»)¹⁸ i fins i tot s'acaben tirant cadires pel cap. A partir d'aquest moment, en Lluís queda descobert com a liceista perquè «l'exaltarme m'ha perdut».¹⁹

Malgrat tot, Fuster apunta que aquestes baralles van generar un afany de superació d'un teatre en relació amb l'altre que va tenir un efecte beneficiós en la vida liricomusical barcelonina perquè la va situar al nivell de les principals capitals europees.²⁰ Amb tot, només un any després de l'obertura del teatre, la

12 *Ibid.*

13 En una carta oberta de J. Coroleu a J. Yxart, «El teatro en Barcelona: recuerdos de mocedad: carta abierta a Don José Ysart», *La Vanguardia*, 29 d'abril de 1892, p. 4, podem contrastar el que Pitarra fa dir al personatge d'Ambròs, que sembla que era una percepció general del moment: «Eran pocos los que iban al Teatro Principal sólo para ver y ser vistos. Aquel público era fanático. Tenía un verdadero culto por Landi, tenor de gran talento dramático, que fue el primero en cantar aquí la Traviata. Sobre si ayer había dicho en esta ópera el *volevo fuggire, non ho potuto* mejor que hoy, si hoy mejor que ayer, se armaba en los corredores y en el salón de descanso un zipizape de todos los diablos».

14 F. SOLER, *op. cit.*, p. 327.

15 *Ibid.*, p. 333.

16 *Ibid.*, p. 346.

17 «Al Principal se le daba el título de rancio, y al Liceo de gran almacén de cartón, porque de esta materia eran los antepechos de los palcos»; vg. Francesc SOLER, «La escenografía en Barcelona», *La Vanguardia*, 19 de març de 1893.

18 F. SOLER, *op. cit.*, p. 358.

19 *Ibid.*, p. 359.

20 Claudi FUSTER, «Les revistes musicals barcelonines, 1817-1868», *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 12, p. 121.



directiva del Liceu ja va preveure que algun dels dos n'acabaria sortint perjudicat,²¹ i, en efecte, durant l'últim quart del segle XIX el Teatre Principal va començar un procés de decadència i va acabar sent «derrotat», fet que va simbolitzar el final de l'Antic Règim davant del liberalisme i el triomf de la burgesia enfront de l'aristocràcia.

Cal tenir present, però, que Iborra fa constar que «per les anotacions del conserge es dedueix que el Liceu tenia bones relacions amb la resta dels teatres de Barcelona, lluny de les picabaralles descrites per Pitarra a *Liceístas y cruzados*».²² Tanmateix, si mirem altres fonts documentals del moment fora de les ficcions literàries, per exemple a *La Vanguardia*, veiem que són més properes a la descripció de Pitarra que no pas a la consideració d'Iborra:

Güelfos y gibelinos, luchando durante tres siglos por Papas y Emperadores, no igualaron tal vez la pasión con que liceístas y cruzados discuten en pro y en contra del teatro de su predilección, y si por fortuna esta pasión no se baña en sangre, no por eso dejan de resultar de la discusión bastantes víctimas.²³ Una noche, al sentarse un liceísta en el anfiteatro del Principal, junto á un furibundo cruzado, le dijo: —¡Chico, lo que me carga vuestro tenor! Si lo hace hoy como la otra noche, le silbo.— Y respondió el cruzado: —Como llegues á hacerlo, te suelto un bofetón—. Llegó el pasaje anunciado, el liceísta cumplió su palabra y el cruzado también.²⁴

Sigui com sigui, indiscutiblement *Liceístes i cruzados* és l'obra de Pitarra en què el Liceu té un paper més destacat, ja que forma part de la temàtica central i l'argument de l'obra. Tot i així, hi ha altres obres de l'autor en què també apareix el coliseu, atès que Soler també va fer ressenyes paròdiques de les òperes que van tenir més èxit a Barcelona (*El Profeta*, *Faust*, *La Africana*, *El trovatore*), que contenien diverses al·lusions de caire satíric al públic burgès que hi assistia.²⁵ Aquestes obres, més que peces teatrals, són poemes que descriuen l'acció operística i que mostren les peculiaritats de la representació liceística. Finalment, el Liceu també apareix citat a diverses obres de l'autor com ara *La mort de la Paloma*, *Les carbasses de Montroig*, *Si us plau per força*, *Tractes*, *L'últim trençalòs* o *El punt de les dones*. I també li dedica una estrofa al *Judici de l'any 1865*:

Sempre'l Liceo anirá
tant malament com fins ara,

21 «La competencia sostenida entre ambas empresas durante un año debe haber convencido a la una y a la otra de que este sistema es fatal para ambas; de que no dejará medrar a ninguna, y de que al fin traerá la ruina de esta o de aquella, si es que no quedan las dos envueltas en la misma desgracia»; vg. carta de J. M. de Gispert i J. Cortada, 10 de gener de 1848, dins Josep ARTÍS, *Tres segles de teatre barceloní. El Principal a través dels anys*, llibre inèdit conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1938.

22 Iborra es refereix a anotacions com ara les següents: «Esta semana se ha dejado a Joaquín Manció el carro de la Sociedad para con él hacer el traslado de las decoraciones del Teatro Principal» (10 d'agost de 1884), o bé «La compañía de ópera que debía debutar hoy en este Gran Teatro da las funciones en el Principal» (2 d'abril de 1893); vg. Joaquim IBORRA, *La mirada del conserge. Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862-1981)*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona – Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1999, p. 338.

23 «Revista musical», *La Vanguardia*, 19 d'abril de 1881, p. 3.

24 J. COROLEU, *ibid.*, *La Vanguardia*, 29 d'abril de 1892, p. 4.

25 C. MORELL, *op. cit.*, p. 280.

si una bufa hi vá á cantá,
'l públich l'esbotsará
fentli xiulets á la cara.²⁶

El Gran Teatre del Liceu és, doncs, per a Pitarra, un escenari força recurrent, i fins i tot li proporciona matèria per convertir-se en un dels eixos centrals de la temàtica i el fil argumental de les seves obres.

5.2 L'antiliceisme convencional: el poema *El Gran Teatre del Liceu*

Dins d'aquest marc de la caracterització i del grotesc també trobem «El Gran Teatre del Liceu», un poema satíric anònim escrit en català i datat de 1864 (?) –amb l'interrogant inclòs. Amb tot, Roger Alier apunta que necessàriament el text ha de pertànyer a una època anterior, cap al 1849 o 1850 com a molt tard, «ja que els artistes que s'hi esmenten van cantar al Liceu en els primers anys del teatre», de manera que l'obra «vindria a ser una versió domèstica i catalana de la mena de “corones poètiques” que aleshores s'estilava publicar quan sortia al públic un teatre de la importància del Gran Teatre del Liceu».²⁷ Malgrat que no en sabem la data amb exactitud, el poema se situa clarament dins el context i l'època de les plenes rivalitats ja comentades entre els partidaris del Gran Teatre del Liceu i els del Teatre Principal, però en l'obra de Pitarra aquestes tensions ja havien arrelat en la consciència ciutadana –recordem que el text va ser estrenat el 1865–, mentre que quan es va escriure aquest text el tema devia ser d'evident actualitat.

El poema està signat al final de tot per «un liceista», però és un atac al Gran Teatre del Liceu i al director d'orquestra i del Conservatori, Marià Obiols: pel contingut del poema tot sembla indicar que va signar així només per dissimular, ja que més aviat es podria tractar d'un *cruzado*. A més, com apunta Alier,²⁸ a part dels atacs constants al teatre també fa servir la paraula «llunetas» per al·ludir a les butaques, que és una terminologia antiquada que feien servir els *cruzados* –també apareix en l'obra de Pitarra– i se serveix d'una opinió pròpia dels partidaris del Principal, que deien que «De gran n'es un bon tros massa / pues de toros sembla plassa».²⁹ D'altra banda, de l'autor, també en podem deduir que era un home no gaire culte i més aviat gran, ja que parla d'un «Liceo de jovenalla»³⁰ i pel que explica quan descriu la sala fa pensar que havia vist encara platees de teatre sense seients, cosa que no passava al liceu, on «pel publich abaix no hi a / pues per seure has deu pagá».³¹

26 F. SOLER, *Singlotes poètics: col·lecció de obras jocosas, dramáticas, líricas i narrativas, en vers y en catalá del que ara's parla*, Barcelona, Llibreria Espanyola, 1867, p. 223.

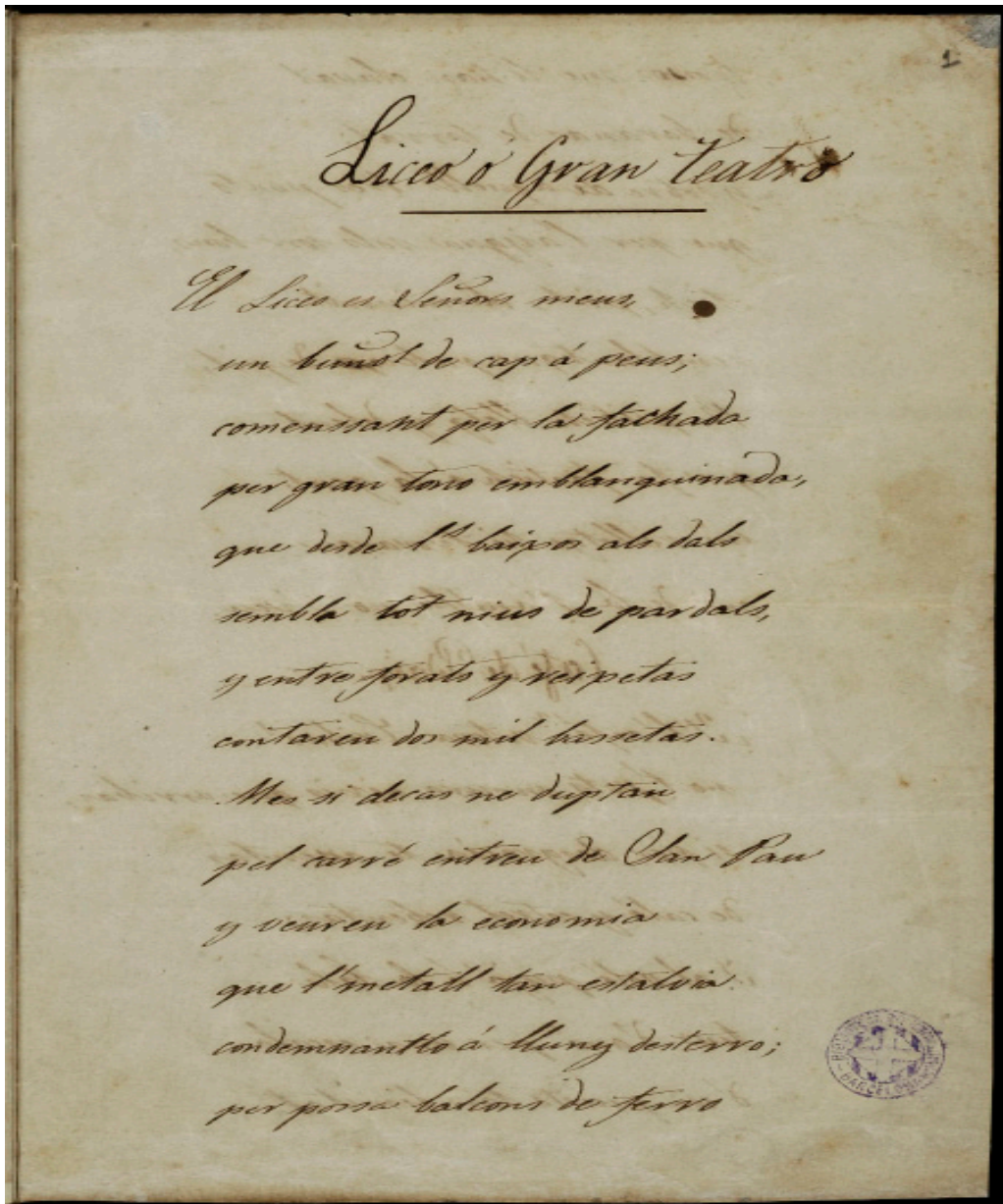
27 *El Gran Teatre del Liceu: poema satíric en catalá* [ca. 1850], ed. de Roger Alier, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2008, p. 7.

28 *Ibid.*, p. 6-7.

29 *Ibid.*, p. 27.

30 *Ibid.*, p. 36.

31 *Ibid.*, p. 27.

Pàgina del manuscrit del poema *El Gran Teatre del Liceu*

Al poema hi consta el títol «Gran teatro Liceo» i després es divideix el poema en seccions segons la temàtica de què parli, encapçalades per diferents subtítols: «Liceo ó Gran teatro», «Cafè de Baix», «Restaurant», «Cafe de dal», «Gran Saló», «Sala d'espectacle», «Cantans» (on inclou els noms dels cantants) i «Final». A l'inici, l'autor critica la façana, que, tot i que pròpiament no fos la del teatre sinó la del Cercle del Liceu (als baixos) i la del Conservatori (als pisos més alts), va ser considerada pobra en comparació amb la resta de l'edifici:

El Liceo és Señors meus
un buñol de cap á peus;
comensant per la fachada
per gran tono emblanquinada,
que des dels baixos als dals
sembla tot nius de pardals,
y entre forats y respetas
contareu dos mil bassetas.³²

Insisteix en aquests atacs contra la façana a partir de tòpics freqüents de l'època, i critica també el rellotge petit que hi tenia, i fins i tot suggereix que estava afectat per la tuberculosi («etich, xich, disminuït / semblant que pateix de pit»). Després d'aquesta primera secció parla del poc espai que hi ha als dos cafès («no t'pots moure aixis que arribas»; «veuras tu que no val ré») i al restaurant («fuig del foch vas á las brasas; / si abaix era reduït / es aquí mol mes petit»), descriu breument la sala de descans –que és l'única cosa que troba més o menys bé, tot i que digui que «per ser mes divertits l'han rodejat tot de llits», fent referència als sofàs que hi havia al voltant– i la d'espectacle i es posa a parlar dels cantants. D'entrada, pel que fa a Rossi, la *prima donna* de la primera òpera que es va fer al Liceu, tampoc no en diu res de bo:

te la garganta molt bruta
fa tals trinos, tals escalas
que semblan xiulets de balas,
tan prima y tan desnarida
que no te mitj any de vida.³³

Així, continua fent la seva personal valoració dels cantants, però qui s'emporta més atacs i ironies és l'últim, el director Marià Obiols. L'autor fa notar constantment que Obiols era molt baix («es un que no fa sis pams»),³⁴ però el que critica especialment és un ball que va fer, un «galop infernal».³⁵ I basteix una «Cansio que s'cantà ab la mateixa tonada» de set estrofes en què es va repetint la tornada «Deu nos guardi las orellas / de la galop infernal».³⁶ A l'última part del poema afirma que «Café, teatro y pinturas / es un joch de criaturas» i acaba dient:

32 *Ibid.*, p. 25.

33 *Ibid.*, p. 27.

34 *Ibid.*, p. 34.

35 *Ibid.*, p. 34.

36 *Ibid.*, p. 34-35.



no vulguis tan prosperà
 pues lo vent pot cambia.
 Fes que s'giri per llevant
 tot tu estaras tremolant,
 y si los sostres massa esmolos
 Ten compte qu'ets de rejolas.³⁷

El poema és escrit en un llenguatge col·loquial i una escriptura castellanitzada, i l'autor tampoc no té en compte la fonètica de les vocals pel que fa a la rima (en tenim una mostra ja a la primera estrofa, citada més amunt, que fa rimar *meus* amb *peus*). Ara bé, el poema ens interessa no tant per la qualitat literària sinó pel valor històric que té: a banda de ser escrit també en «el català que ara es parla» –en aquest cas atès, probablement, el desconeixement ortogràfic general de l'autor– no deixa de ser un exemple més de la percepció que el Gran Teatre del Liceu va generar a la societat barcelonina de mitjan vuit-cents.

5.3 Liceu vs. Romea: *Coses del dia*, de Ramon Bordas i Estragués

Un altre dels autors d'una comèdia en què apareix el Liceu, tot i que no hi té el protagonisme de l'obra de Pitarra ni del poema anònim que hem comentat, és Ramon Bordas Estragués (Castelló d'Empúries, 1837 – Barcelona, 1906) amb l'obra *Coses del dia* (1868), una obra bilingüe en tres actes. En aquest cas hi ha uns personatges que volen passar per elegants i freqüentar militars de graduació, que adopten el castellà com a llengua i que van al Liceu, mentre que n'hi ha uns altres que mantenen el català i són assidus al Teatre Romea. La comèdia se situa a Barcelona «en l'època actual» segons les indicacions de l'autor, i arrenca amb el personatge de la Concha llegint el diari:

CON. Gran Teatro del Liceo,
 tercera de abono, hoy martes
 se pondrà en escena, con
 toda propiedad, la grande
 ópera del inmortal
 maestro Mozart, *D. Giovanni*.³⁸

La Concha inicia una conversa amb la seva filla i li demana que al vespre l'acompanyi al Liceu i que es mudi, cosa que la noia considera una bajanada. Amb tot, el que destaca de l'obra –i n'és, al capdavall, un dels temes centrals– és el fet que la mare parla sempre en castellà, mentre que la filla, quan està sola o amb el pare –que vol que en lloc d'anar al Liceu vagi al Romea a veure *La casa sens govern*, de Teodor Baró i Sureda– ho fa en català. D'altra banda, la filla també demana al pare que, malgrat que la mare s'enfadi, li doni *Les joies de la Roser*, obra de Frederic Soler (1866), i la mateixa mare també critica que el pare la porti a determinats llocs a veure obres en català:

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ramon BORDAS I ESTRAGUÉS, *Cosas del dia: comedia bilingüe en tres actos y en verso*, Barcelona, Impremta de la Viuda e Hijos de Gaspar, 1868, p. 6-7.

Con. Mira si a una señorita
cual de tu alta sociedad
no le sienta mejor ir
al Liceo, o al Principal;
pero al Odeon ni al Romea!...
tomando un camino vas!...
tú, Isabel, tan elegante
como eres... tan bella, y tan...
Vamos, procura, hija mía,
esa costumbre dejar
de hoy más dejando el defecto
de hablar siempre catalán.³⁹

Així doncs, l'escenari del Gran Teatre del Liceu serveix a Bordas per marcar unes diferències de costums i de l'ús de la llengua i per caracteritzar uns personatges. L'autor mostra com el Liceu adopta una destacable significació social i té un públic concret, diferent del que assistia a altres teatres de la ciutat. Bordas tampoc no s'allunya gaire de la realitat, tot i que la parodiï, ja que determinats sectors de la intel·lectualitat catalana ja van constatar que el teatre català des de l'últim terç del segle XIX s'havia anat identificant de manera gairebé exclusiva amb el que es feia al teatre Romea,⁴⁰ i, tal com havia mostrat l'autor castelloní el 1868, anys més tard la situació continuava sent similar, atès que el 1911 Rafael de Urquijo, a *Un teatro que muere*, comentava el menyspreu de l'alta societat cap al Romea:

La gente de dinero, la que podríamos llamar aristocracia barcelonesa, no se ha visto nunca congregada en el teatro Romea, ni ha sentido un ápice de interés por las obras catalanas. Le ha faltado, pues, también al teatro Romea el concurso de la gente de dinero, factor importantísimo, que hubiese podido con el abono hacer más llevadera la situación del Teatro Catalán. Y no se explica la indiferencia de esa gente hacia el teatro regional, por más que algunos han creído dar en el clavo diciendo que este desapego obedece a que los potentados catalanes si no asisten al Romea es porque por regla general allí solo se representan obras de costumbres del bajo pueblo, y eso a los ricos no les conmueve ni les interesa.⁴¹

6. El Liceu de l'escena burgesa

6.1. *La febre d'or* i el Liceu de Narcís Oller

–Mama, mama!...
–Mamá, mamá! –corregiren des de dins.

(Narcís Oller, *La febre d'or*)

El Liceu va anar esdevenint cada cop més el lloc per excel·lència per a l'ostentació i la socialització de les classes burgeses, i, més enllà de les obres caricaturesques que es van escriure durant els primers

39 *Ibid.*, p. 19-20.

40 Enric GALLÉN, «El teatre», dins Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana. Part moderna*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 2006, p. 86.

41 *Ibid.*



anys d'ençà de la seva obertura, en què predominaven les crítiques i els tòpics del moment entre els diferents teatres, el coliseu va començar a aparèixer també en obres narratives com un escenari urbà amb una forta significació. Un dels autors que plasmen millor el paper que va tenir és Narcís Oller, i en el seu corpus novel·lístic trobem una literaturització de la societat catalana de la Restauració des d'una òptica plenament burgesa. Oller, considerat el fundador de la novel·la catalana moderna, és, segons Cassany, «el realista no prou voraç de realitat i el naturalista no prou animat d'un autèntic esperit regeneracionista», «el modern escassament modernista i el contravinent que no talla ponts amb la cultura i la literatura establertes» i, alhora, «un burgès massa incondicional, massa fundacional o constructiu perquè es pugui inscriure en la impia dissecció social de la gran novel·la burgesa».⁴² Algunes de les seves obres principals, com ara *La papallona* (1882), *La febre d'or* (1890-1892) i *Pilar Prim* (1906), s'articulen entorn de la ciutat de Barcelona, que es troba en un doble procés de transformació: urbanístic i social. La Barcelona d'Oller, doncs, «evoluciona paral·lela a l'evolució de la ciutat».⁴³

A la seva primera novel·la, *La papallona*, Oller ja ens presenta la ciutat com a espai, però especialment com a vivència, i per aquest motiu Cabré considera que el tema de l'obra «és tant la història d'amor que enfila el relat com la focalització de la ciutat de Barcelona».⁴⁴ Aquí la Rambla encara és l'eix de la vida de la societat barcelonina –després ho serà el Passeig de Gràcia– i un dels seus elements més destacats és el Gran Teatre del Liceu, que, tot i que no hi juga cap paper important, apareix citat en dos moments com a escenari urbà. El primer és en veu de la senyora Pepa: «Això sí, llevat d'una estona a la tarda, tot el sant dia, vespres i tot, és al *bolsín*... Vull dir, els vespres, a la porta del *Liceio*, m'entén?...».⁴⁵ El segon el trobem poc després en veu del protagonista, Lluís Oliveres: «I així, pensant, no n'apartava la vista, tan aviat dominant-la del tot al mig de l'escampall de llum que vessava el Liceu, com veient-la reduïda a mera ombra entre la foscúria d'una paret».⁴⁶ És a *La febre d'or*, però, on l'escenari del Liceu pren cos i importància.

La febre d'or és la novel·la d'Oller que reflecteix millor la societat burgesa dels anys vuitanta, que es trobava en plena expansió econòmica i social, i, alhora, la transformació i la modernització de la ciutat. La novel·la traspua l'eufòria de l'expansió econòmica, de la ciutat, de la classe burgesa i dels llocs on aquesta desenvolupa la seva activitat. El model urbà, social i cultural per construir una ciutat moderna és París, que apareix a la segona part de l'obra –Oller hi havia anat el 1878 amb el seu cosí Josep Yxart per visitar-ne l'Exposició Internacional i n'havia quedat fascinat–, i esdevindrà el punt de connexió amb Europa per a la burgesia catalana.

La novel·la gira entorn de la família, les amistats i les relacions de Gil Foix, que representa el personatge del nou ric, que fa ostentació de les seves propietats i dels seus béns en una època en la qual, com afirma

42 Enric CASSANY, «Narcís Oller i l'art de la novel·la», *El segle romàntic: Actes del col·loqui Narcís Oller: Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*, ed. de Magí Sunyer, Valls, Cossetània, 1999, p. 15.

43 J. CASTELLANOS, *op. cit.*, p. 144.

44 Rosa CABRÉ, «Retòrica i mite de la metròpoli: Narcís Oller», dins Narcís Oller, *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona*, ed. de Margarida Casacuberta i Marina Gustà, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat-Fundació Antoni Tàpies, 2008, p. 37-58.

45 Narcís OLLER, *La papallona*, Barcelona, Selecta-Catalònia, 1991, p. 198.

46 *Ibid.*, p. 210.

Domingo –reproduïnt unes paraules del mateix Foix–, *l'argent fait tout*, el diner és «capaç d'alterar-ho tot».⁴⁷ En aquesta obra ja es manifesta la voluntat de distanciament de la classe burgesa dels seus orígens menestrals, la qual cosa es pot veure en els diferents espais semipúblics que esdevenen simbòlics com ara la Borsa, la Sala Parés, l'Hipòdrom i, per descomptat, el Liceu. En aquests darrers espais la població es divideix en sectors diferenciats i la classe burgesa hi assisteix principalment per mostrar-se i fer ostentació. Cabré considera que hi ha, doncs, un doble espectacle:

A *La febre d'or*, la borsa és descrita com un espai de reunió ciutadana i la visió del moviment que genera és contemplat com un espectacle. Altres espais públics o semipúblics, com els teatres i molt especialment el Liceu, ofereixen una doble representació: una en el prosceni i l'altra en la platea.⁴⁸

De fet, en aquesta època l'òpera era un dels esdeveniments de més impacte social, i per això el Liceu tenia tanta importància, atès que l'òpera, i la música en general, era l'art més popular i que més influïa en les masses.⁴⁹ Per aquest motiu, Oller dedica tot un capítol –el vuitè de la primera part– al Gran Teatre del Liceu, en què assistim a la representació del *Faust*, de Gounod, i a l'estrena del tenor Masini a la ciutat:⁵⁰

Aquella nit havia d'ésser memorable en els annals del Liceu. Per fi, després d'haver, el bombo de la *réclame*, eixordat durant setmanes enteres, debutava, en el gran teatre, Masini, el tenor que qualificava d'*angèlic* un de sos fanàtics adoradors. Les localitats del Liceu es pagaven a preus fins llavors inusitats a Barcelona.

Aquesta representació provoca «un daltabaix entre el públic jove del galliner, que ja estava enderiat per la música de Wagner, a qui veuen com un signe de la modernitat».⁵¹ Hem de tenir present que en aquests moments hi havia una batalla entre l'italianisme i el wagnerisme, i que, com fa constar Aviñoa, els crítics de *L'Avenç* –Jaume Brossa i Alexandre Cortada, principalment– consideraven que el Liceu «estava massa lligat a les cases editorials italianes que imposaven el seu criteri i els seus programes» i impedièn «tota mena de renovació que possibilités que el públic liceístic conegués altra cosa que no la vinguda d'Itàlia».⁵² Aquest, doncs, és un dels motius pels quals al capítol vuitè de *La febre d'or*, després de l'arrencada del *Faust* i l'estrena del tenor, cau «el xàfec».⁵³ Prèviament, Oller ja ho ha advertit:

Els músics joves i el diletantisme il·lustrat, exasperats pel reclam, influïts per les teories wagnerianes, esperaven el tenor amb dents de llop. Cap d'ells no podia acceptar el nou corrent que posava al cantor per damunt de tots els altres elements del *drama musical*; cap d'ells, encara menys, no volia aplaudir en Masini, per reputació que

47 Josep M. DOMINGO, «Pròleg», dins N. OLLER, *La febre d'or*, Valls, Cossetània, 2012, p. 16.

48 Rosa CABRÉ, *La Barcelona de Narcís Oller: realitat i somni de la ciutat*, Valls, Cossetània, 2004, p. 23-24.

49 Xosé AVIÑOÀ, «Les constants ideològiques en la crítica musical de *L'Avenç* (1881-1884 i 1889-1893)», *D'art*, núm. 8-9, p. 95.

50 Tant als diaris (p. ex., *La Vanguardia*) com al *Dietari del Gran Teatre del Liceu* tenim documentada amb exactitud aquesta data: «27-4-1881: Estreno del tenor Masini con la ópera *Faust*». Vg. J. IBORRA, *op. cit.*, p. 236.

51 R. CABRÉ, *op. cit.*, p. 72.

52 X. AVIÑOÀ, *op. cit.*, p. 95.

53 N. OLLER, *op. cit.*, p. 126.



portés de fora, sense haver-lo judicat personalment [...] I aquesta mala disposició d'esperits, exacerbada per la calor sufocant i la fatiga, esclatava, de tant en tant, en forma de trons precursors de tempestat.

Dependents de botiga i d'escriptori, possessionats de les llotges de terç pis, duien encara allí dents més esmolades i més perilloses [...] i es confabulaven per armar escàndol si els resultava gat la llebre.⁵⁴

La distinció que fa Oller entre el públic dels sectors del teatre és significativa, ja que la composició social canviava entre els diferents pisos: als de baix hi havia la burgesia local, més favorable als espectacles, tot i que reticent a les novetats, i als més alts, membres de la petita burgesia o aficionats a la música, i fins i tot –tocant al sostre– membres de classes treballadores i menestrals, que eren considerats més crítics amb les actuacions i, sobretot, amb els cantants.⁵⁵ A la novel·la, l'estrena de Masini comporta xiulets, cops de bastons i de peus per part del galliner, mentre que una altra part del públic es posa a aplaudir en protesta per la xiulada. El resultat de tot això és una escena carregada de comicitat:

El Liceu semblava que anava a ensorrar-se. Tot el públic de baix tenia el cap enlaire, escandalitzat, tement que comencessin a caure fustes [...] Allò no era un teatre, sinó una plaça de braus, la revelació més vergonyosa de la incultura d'un públic que no té noció dels deures socials que li imposen la roba que vesteix, el lloc on es troba, el contacte amb la gent ben educada; que no té món ni discreció per mesurar els límits de son dret de censura, ni tampoc prou caritat quan així es rabeja contra un artista emocionat i indefens; que no sap, en fi, respectar la dignitat de l'entitat col·lectiva ni la pròpia individual.⁵⁶

Tot i així, el narrador descriu que on hi ha les «grans disputes» i les «veritables baralles» és «entre el jovent dels pisos alts», i, de nou, torna a aparèixer la polèmica ja comentada entre els que eren favorables al Gran Teatre del Liceu i els del Teatre de la Santa Creu, i com els partidaris d'un teatre anaven a les representacions de l'altre a boicotejar-les:

N'hi havia que rosegaven el tenor de tal manera que no li deixaven os sencer; d'altres que, en respondre a l'atac, en lloc de defensar-lo, les empenien contra l'adversari, motejant-lo de *crizado*, suposant que tota la virulència de la seva crítica era disfressat despit d'abonar al Principal, on cantaven Stagno, l'Uétam i la Cepeda. –I ca! –exclamava en Francesc–. ¡Si tot això no és altra cosa que misèria d'esperit! Crideu perquè esteu cremats de l'augment de preu. Si en Masini cantés a pesseta, tots aplaudiríeu.⁵⁷

Aquesta darrera intervenció del personatge de Francesc coincideix amb la consideració d'Iborra que «la contundència d'aquestes protestes pot fer pensar, en algunes èpoques, que no es tracta simplement d'afirmar la falta de nivell artístic d'algun solista, sinó que potser s'hi amaga un descontentament d'ordre més general».⁵⁸ Tot aquest enrenou també ve donat perquè, a més, en aquesta època hi hagué una

54 *Ibid.*, p. 122.

55 J. IBORRA, *op. cit.*, p. 296.

56 N. OLLER, *op. cit.*, p. 127.

57 *Ibid.*, p. 127.

58 J. IBORRA, *op. cit.*, p. 296.

divisió entre els partidaris d'aquest tenor italià, Angelo Masini, i el tenor navarrès Julián Gayarre, que foren rivals directes.⁵⁹ Gayarre també apareix citat a la novel·la: «—Anem, anem a sentir en Gayarre, que farem tard. Sort que l'*espíritu* gentil no el canta fins a l'últim acte».⁶⁰

D'altra banda, a part de les descripcions de les escenes, Oller també fa unes descripcions molt detallades dels escenaris. A l'inici del capítol narra amb minuciositat l'arribada del públic i projecta una imatge que encaixa amb el quadre del pintor Romà Ribera *Arribada al Liceu*:

Quatre municipals de cavall podien amb prou feines posar en ordre de desfilada el perillós garbuix que al cantó del carrer de Sant Pau formaven els cotxes en enfrenar el pas. D'un a un, anaven desgranant-se, parant davant del porxo, amarat de llum. Oberta la portella, aquells estoigs de laca vessaven belles fembres, agençades amb flors, sedes de colors desmaiats, velluts i pedreria enlluernadora. Homes elegants les rebien donant-los la mà, els oferien el braç, i desapareixien amb elles, xuclats pels estrets canals de les portes d'entrada, amb sonoroses rialles i l'alegria als ulls. El públic de peu, que es veia amb penes i fatigs per travessar entremig de rodes i cavalls, s'empenyia per l'estreta vorera, amb perill de la vida. I els cotxes, un cop buits, anaven afilerant-se en doble renglera per les Rambles i carrers adjacents, com estranya corrua de monstruosos coleòpters que llançaven pels ulls blanca i enlluernadora llum.⁶¹

Seguidament trobem la descripció de l'interior de la sala, que també il·lustra el quadre *El Liceu*, de Ramon Casas:

Mentrestant, el pati, amb ses llotges, i les del primer i segon pis, anaven convertint-se en grans canastres de flors; el conjunt del teatre presentava aquell aspecte brillantíssim i distingit que sols es veu en els millors teatres del món. L'esplèndida claror dels canelobres es destriava en lluminosos raigs tornassolats en topar amb les facetes dels brillants i maragdes, encenia els robins com roents guspises, com diminuts sols els topazis; opalava les sedes i glasses, es fonia en apagades foscors dins el vellut i la roba dels fracs, dava esclats de porcellana als blancs davants de camisa, lluentors de llampec a l'inquiet esguard de les morenes, i un blau més somiador al de les rosses. Les converses remorejaven pertot, essències i flors perfumaven l'espai; tot aquell món elegant dava al conjunt un aspecte de distinció i riquesa enlluernador.⁶²

A les obres posteriors de Narcís Oller el Liceu ja no torna a tenir aquest pes, però sí que continua apareixent com a escenari. A *La bogeria* (1899) només hi surt citat: «Pel cap em bullia encara tota la tragicomèdia anterior, quan aquella mateixa nit, al Liceu, on l'Armengol i jo havíem anat a sentir *Els Hugonots*, ens vam topar amb en Giberga».⁶³ En canvi, a *Pilar Prim* (1906), la seva darrera novel·la,

59 La rivalitat entre tots dos tenors es va mantenir durant tota la dècada dels 80, i algun cop als seus partidaris els havia faltat poc per arribar a les mans; vg. Roger ALIER i Francesc X. MATA, *El Gran Teatre del Liceu (història artística)*, Barcelona, Edicions F. X. Mata, 1991, p. 51-52.

60 N. OLLER, *op. cit.*, p. 426.

61 *Ibid.*, p. 121-122.

62 *Ibid.*, p. 122-123.

63 N. OLLER, *La bogeria*, Barcelona, La Magrana, 2001, p. 62.



hi té una mica més de significació, i de nou tornem a veure que es mostra com un escenari per a l'ostentació:

Al costat d'aquella tia Tula [...], en *Marcial* o *Lito*, com li deia ella escurçant afectuosament el diminutiu, havia contret tots els vicis, tots els costums, pereses i necessitats fictícies que la riquesa sol dur en si. Ses relacions amb la gent més engomada de Barcelona l'empenyien a gastar, a figurar en totes les festes i festetes d'esport o de saló, a vestir, a jugar més o menys, més per entreteniment que per vici; a córrer-la amb totes les passavolants del teatre que eren invitades a beure una copa de xampany al prosceni del Liceu de què era soci.⁶⁴

Al capítol XII és quan el Liceu té un paper més destacat, sempre amb la mateixa significació:

Per fi, en obrir-se l'abonament del Liceu, la Tula hagué de rompre el glaç. Ella i l'Andrea havien trobat el mitjà de fruir *convenientment* d'un torn de llotja de primer pis si en *Lito* s'avenia a acompanyar-les amb la Clotilde Pons, a qui convidarien sovint. D'aquesta manera les dues enamorades tindrien ocasió de lluir els galants, de passar amb ell tres o quatre vetlles més per setmana.⁶⁵

Finalment, al mateix capítol Oller descriu amb ironia l'assistència al Liceu d'aquestes dues dones, «secallones estovades», «repintades, estiradetes» i amb el bust adornat:

—A propòsit: m'has de fer un favor, noi. Més ben dit: ens has de fer un favor a l'Andrea i a mi. Escolta bé: te l'agrairem molt: sents?... te l'agrairé molt!

—*Titi*, mani: ja l'hi he dit.

—No et posis a riure; que, si bé potser n'hi ha per a riure un xic, t'has de fer càrrec que el món no ens sabia perdonar que anéssim soles, i que, si no és amb tu, no tenim amb qui anar. ¡*Lito*, per Déu!, no em diguis pas que no! Saps què volem? Que ens aguantis la capa al Liceu [...] Ens cedeixen el *turno impar* d'un *palco* de primer pis. Ja ho veus: t'embarquem dues o tres nits per setmana. ¡No em diguis pas que no, *Lito*! Això sí que no t'ho sabia perdonar! [...]

I des de la inauguració de la temporada, aquella llotja, batejada tot seguit, per algun tranquil, de «Museu de Santa Àgata», fou, per als abonats del Liceu, una distracció consoladora de l'ensopiment que els causava *La Walkíria*, que ni podien ni volien arribar a entendre, i la música italiana, que, sense capir per què, els semblava, ara, pobra i trivial. Per a ells era entretingut veure-hi la contínua exhibició que anaven fent-hi, de vestits clars i vaporosos, aquell parell de secallones estovades per la tebior de l'estiuet de Sant Martí que estaven fruint. Repintades, estiradetes, i irisades per l'espurneig de la pedreria amb què sabien adornar-se el bust, feien, des de lluny, un efecte enganyador. Això era el que donava lloc a la contínua punteria d'objectius que de tots els indrets de la sala es dirigia a aquella llotja, als xiu-xius i rialletes que canviava arreu el curiós amb son veï o sa veïna [...] La qüestió era aprofitar els goigs que sols de tard en tard la sort regala; i elles, lluint vestits i

64 N. OLLER, *Pilar Prim*, Barcelona, Selecta, 1983, p. 146.

65 *Ibid.*, p. 197.

presentant al món, com a trofeu de gran victòria, aquells *bissarros* rendits a llurs encisos, i reunint-se alternativament, a més a més, unes vetlles a casa la Compte, altres a casa en Deberga, els aprofitaven esplèndidament.⁶⁶

D'altra banda, en el corpus olleríà també podem analitzar l'ús social de la llengua, com Ramon Bordas l'havia caricaturitzat a *Coses del dia*, que ens permet veure com, tot i que el català continués sent la llengua hegemònica d'ús als anys vuitanta, de mica en mica es van anar introduint nombrosos castellanismes i els nous rics van començar a adoptar el castellà com a llengua de prestigi, tal com fan les germanes Llopis a *La febre d'or* o la Pilar Prim a la novel·la homònima. En definitiva, les novel·les d'Oller serveixen com a testimoni no únicament dels escenaris, costums i esdeveniments del moment, sinó també de les tensions i rivalitats que hi havia, i de la significació i la funció que tenia el Liceu. El personatge de Delfina Foix a *La febre d'or* ho expressa clarament: «Quan el teatre està bé, tant em fa que en cantin una com una altra, perquè a mi, al Liceu, sempre m'han agradat més els entreactes que els actes».⁶⁷

6.2. Més enllà de l'òpera: el Liceu a *Barcelona y sus misterios* i a *La fabricant*a

L'ostentació i la necessitat de mostrar-se en societat al Gran Teatre del Liceu no passaven només en les representacions operístiques, sinó en altres activitats que s'hi duïen a terme (des de l'inici ja s'hi feia també teatre, sarsuela, espectacles de màgia, etc.), especialment en els «balls de societat». A la novel·la *Barcelona y sus misterios* (1860), d'Antoni Altadill, on s'evidencia el contrast de la classe obrera amb el luxe de la burgesia dominant i la hipocresia d'aquestes classes altes, l'escriptor dedica tot un capítol («Un baile en el gran Liceo») a parlar d'aquests balls, i també descriu l'escena de l'arribada al teatre:

El baile había empezado a las diez. Acompañado de Daniel, y embozado en una magnífica capa madrileña llegó a la puerta del gran Liceo. Un montón de gente allí apiñada obstruía el paso casi por completo. Unos que iban al baile, y otros que allí estaban parados para ver entrar las máscaras. Diego y Daniel tuvieron que detenerse ante aquella muralla. Al poco rato de esperar allí, llegó un magnífico carruaje tirado por dos robustas yeguas francesas, parándose delante de los arcos. El cochero y el lacayo vestían librea.

El lacayo saltó de la trasera, y el cochero, fijo en el pescante, dejó la fusta para quitarse el sombrero con la mano derecha, mientras con la izquierda tenía las riendas de los fogosos animales. El lacayo, sombrero en mano también, abrió la portezuela del carruaje. [...] El lacayo se puso delante de los señores para abrirles paso entre la multitud.⁶⁸

Al llarg del capítol, Altadill mostra l'actitud dels assistents al ball, que es critiquen constantment els uns als altres, i també descriu com solien anar-hi homes sense les seves dones, i a l'inrevés, com revela al capítol següent:

66 *Ibid.*, p. 200-202.

67 N. OLLER, *La febre d'or*, op. cit., p. 104.

68 Antoni ALTADILL, *Barcelona y sus misterios*, vol. 1, Barcelona, Taber, 1969, p. 499.



- ¡Míralo! Ahí lo tienes solo y sin la pobre de su mujer, como de costumbre. [...]
- Que no sé cómo tienes valor para venir aquí a divertirme, mientras aquella infeliz a quien habías prometido... Y luego... Tú ya me entiendes.
- ¡Bah! Si no es más que eso, exclamó sonriéndose el interpelado.
- Eso, y otra cosa además.
- ¡Qué! Díla.
- Déjalas y vámonos de aquí, dijo el jugador a su compañero.
- Aguarda, hombre, replicó este, si esto es mi delicia. ¿Para qué viene uno, si no, a un baile de máscara? Con que sigue, anda, y dí esa otra cosa que ibas a decirme, continuó dirigiéndose a la enmascarada.
- ¿Para quién era aquel rico aderezo que te trajeron de París?
- ¡A mí!
- Sí, a ti, a ti.
- Mira no te equivoques...
- Con qué satisfacción lo estabas tú contemplando en este mismo teatro, sobre la persona favorecida, y no en el patio ni en ningún palco, sino en la escena la noche del baile aquel tan bonito...⁶⁹

Així també ho reflecteix un dels gravats que apareix a l'obra, en el qual un home desemmascara una dona que el refusa, i ho pot suggerir el quadre de Joan Brull *A la llotja*.

A la segona part del llibre, Altadill titula el capítol trenta-nou «El teatro del Liceo» ja que l'escena ocorre a la llotja del Liceu, en aquest cas durant la representació d'una òpera, però únicament descriu com el protagonista gaudeix veient «el caràcter tan distint que oferia el públic del Liceo del de otros teatros extranjeros» i parla de «sus costumbres, su idioma, su religión, su carácter catalán»,⁷⁰ però no especifica exactament a què es refereix. És per aquest motiu que Cassany fa constar que en aquesta obra Barcelona «ha estat buidada de significació concreta, *real*» i que defrauda qualsevol expectació realista: el Liceu físic no hi és, només hi ha el diàleg i «unes màscares que juguen a l'equívoc»,⁷¹ a diferència del capítol vuitè de *La febre d'or*.

D'altra banda, el Liceu també apareix a la novel·la *La fabricant*, de Dolors Monserdà, que, tot i que va ser escrita l'any 1904, abraça un període històric que va del 1860 al 1875. A diferència d'Oller, Monserdà mostra una Barcelona menestral i popular que tenia com a principal distracció l'assistència als concerts que els cors Clavé feien als Jardins d'Euterpe, situats al voltant del Passeig de Gràcia, en un moment que aquest es va convertir en el nou centre de l'oci ciutadà arran de la inauguració de diversos teatres, jardins i atraccions. En aquesta obra, doncs, el Gran Teatre del Liceu no apareix com un dels escenaris que freqüentaven aquestes classes populars, però sí que se cita en contraposició al Teatre de l'Olimp, situat al barri de Sant Pere: «[...] diu que els hiverns van a l'Olimpo per no tenir-se de vestir, com ho haurien de fer si anessin al Liceu o al teatro Principal...».⁷² El Liceu ja no torna a aparèixer fins

69 *Ibid.*, p. 503-504.

70 A. ALTADILL, *Barcelona y sus misterios*, vol. 2, ed. cit., p. 359.

71 E. CASSANY, «Del testimoni a la ficció», *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona, op., cit.*, p. 31-33.

72 Dolors MONSERDÀ, *La fabricant*, Barcelona, Horsori, 2009, p. 87.

al final de la novel·la, de nou per contraposició dels estils de vida: «De què un hom que des del matí al vespre va com un gos darrera del seu treball, tinga que esmerçar lo que tant li costa, pels que, amb un parell d'hores al dia, i al vespre tot sentint los refilets de les *dives* que canten al Liceu, ja han fet lo seu jornal...».⁷³



Il·lustració litogràfica d'Eusebi Planas per a la novel·la *Barcelona y sus misterios* (1860), que representa el pati de butaques del Liceu de Barcelona, abans del seu primer gran incendi

73 *Ibid.*, p. 287-288.



7. El Liceu com a exponent d'un col·lapse

Que el Liceo tiene enemigos es indudable.
(*Dietari del Gran Teatre del Liceu*, 5 d'abril de 1881)

7.1. Les bombes del Liceu: «Paternal», de Joan Maragall

Al llarg de l'època isabelina (1833-1868) ja s'havien desenvolupat diversos conflictes, especialment durant la vaga general de 1855, a causa de la insensibilitat dels governs liberals respecte a les condicions de treball del proletariat, i les classes treballadores es van anar conscienciant i distanciant de la burgesia tant pel que fa a la ideologia com a les seves formes de vida. Als anys noranta, amb els esdeveniments polítics i el tancament de *L'Avenç* (el 1893), es van radicalitzar postures i es van accentuar les diferències entre els que col·laboraven més directament amb les organitzacions anarquistes, que van patir una crisi amb el procés de Montjuïc (1896), i els que s'acollien a l'esteticisme, que van perllongar la seva acció fins que es va produir el canvi d'orientació vitalista de finals de segle.⁷⁴

Dins d'aquest context de col·lapse finisecular, el Liceu era l'exponent més evident per a l'acció directa. Durant aquesta època les representacions d'òpera havien anat quedant reduïdes cada cop més a l'alta burgesia i, tot i que als pisos de dalt de tot del teatre encara hi continuava anant gent de classes més modestes, el Liceu era considerat com un lloc on el que era més important era l'exhibició i l'ostentació i no pas l'espectacle, cosa que en alguns sectors començava a ser certa, i va caure en un descrèdit progressiu als ulls de les classes modestes.⁷⁵ Com assenyala Gallén, «l'alta burgesia barcelonina disposava del Teatre del Liceu com a gran plataforma d'irradiació social i esbargiment cultural»; així doncs, aquest escenari, «en funció del que representava socialment, començà a ser el centre d'atracció i atac dels sectors anarquistes a partir del primer de maig de 1890».⁷⁶ De fet, el mateix any, Joan Maragall, que des de ben petit ja anava sovint al Gran Teatre del Liceu i seguia amb regularitat l'oferta musical de Barcelona, ja intuïa el que acabaria passant, atès que en una carta al seu amic Antoni Roura el 9 de maig de 1890 escrivia:

Ahir tornà a obrir-se lo Liceu, i començaren a dir si hi posarien un petardo [...] Les dones de casa no van volguer-hi anar, i jo no les tenia totes [...] Me vaig quedar aturidit: lo teatre estava poc menys que ple amb força noies amb vestits clars, i florits barrets d'estiu. ¡Quina barra!, vaig pensar. *Jupiter quos vult perdere dementat*. Avui los burgesos representen lo paper dels aristòcrates francesos d'ara fa cent anys, i com hi ha món, creia que eren més pusil·lànimes. Quan encara hi ha molts oficis en vaga [...] i los anarquistes campen pertot, se necessita valor per anar-se'n de frac amb dones i cotxe al cor de la burgesia barcelonina, a lo lloc que ha de saltar primer a la vista dels que ens volen mal, i allí estar quatre hores galantejant, fent brometa, aplaudint i xiulant; quan en Vidal cridava que «la vendetta» era «meditata e pronta» i que «ei l'assicura e afretta co' il cieco

74 Magí SUNYER, «Obrerisme i progrés en la literatura modernista catalana», *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, núm. 20, 1992, p. 54.

75 R. ALIER i F. X. MATA, *op. cit.*, p. 63.

76 E. GALLÉN, «Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista», *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*, ed. de Biel Sansano, Universitat d'Alacant, 1993, p. 110.

suo fidar» semblava que ho digués per a nosaltres que sabíem perfectament que al dematí encara hi havia l'artilleria allotjada en lo teatre [...] Prò ten compte qui t'ho diu, qualsevol dia d'aquests nos daran un susto.⁷⁷

A Barcelona hi va haver diversos exemples d'«acció directa» i la ciutat vivia amb un fort clima d'intranquil·litat, sobretot des de l'atemptat contra el capità general, Martínez Campos, el 24 de setembre de 1893. Aquell mateix any, la nit del 7 de novembre, que era la data en què s'inaugurava la temporada del Liceu amb l'òpera *Guillem Tell* de Rossini –precisament una obra que al·ludeix a la lluita d'un poble per la seva llibertat– després de l'inici del segon acte, cap a un quart d'onze de la nit, l'anarquista Santiago Salvador Franch va llançar, des del cinquè pis, dues bombes Orsini a la platea del Liceu, una de les quals va explotar.

Aquest fet va provocar la mort de vint-i-dues persones i trenta-cinc ferits. Diversos pintors i artistes van representar algunes escenes de dolor d'aquella nit i, òbviament, a la premsa –nacional i internacional– se'n va fer molt de ressò. L'endemà de la bomba, *La Vanguardia* publicava una llarga crònica, «El crimen del Liceo», que feia èmfasi en el fet que l'atemptat es dirigia contra gent de tots els sectors socials i havia generat una indignació unànime. Els efectes de la bomba, doncs, no únicament van afectar la classe burgesa, sinó també persones que treballaven al món de l'espectacle, perquè va costar molt que el públic es tornés a acostumar a anar al teatre –alguns locals i teatres, com ara el Principal, van haver de tancar, i fins i tot les esglésies van estar gairebé buides durant algunes setmanes. D'altra banda, l'atemptat també va suposar una seriosa paralització al procés de modernització cultural que hi havia en marxa, de manera que es va aturar la incorporació avançada per la premsa de determinats autors i obres «modernes».⁷⁸

Joan Maragall era al Liceu aquella fatídica nit del 7 de novembre de 1893; hi havia anat amb els seus pares i les seves germanes. Uns dies més tard, el 24 de novembre, en una carta a Antoni Roura confessava que, tot i que hagués començat a passar «lo agut» de la impressió de la bomba del Liceu, allò havia deixat senyal, i afegia: «No sé si el Liceu tornarà a ser mai lo que era».⁷⁹ Tornant a casa aquella mateixa nit –tal com ell mateix especifica, amb un estil de dietari–, en una mena d'«experiment poètic [...] de reduir a un no-res la distància temporal entre l'esdeveniment real i el procés de composició poètica»,⁸⁰ Maragall va escriure el poema «Paternal», inclòs dins de *Poesies* el 1895:

77 La transcripció d'aquest carta procedeix de l'edició crítica, encara no publicada, de l'Obra Completa de Joan Maragall, i s'han fet servir els criteris preparats per l'equip encarregat de l'edició.

78 E. GALLÉN, *op. cit.*, p. 111.

79 J. MARAGALL, *op. cit.*, p. 110.

80 D. Sam ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010, p. 52-55. Abrams fa notar el «paralelisme compositiu que existeix entre "Paternal" i "La vaca cega", que també va escriure unes hores després de veure l'animal», i afirma que precisament «el sentit de la famosa i discutida teoria de *la paraula viva* del poeta és precisament que l'art i la paraula siguin perfectament capaços de reflectir l'impacte de la realitat immediata».



PATERNAL

*Tornant del Liceu en la nit
del 7 de novembre de 1893*

Furient va esclatant l'odi per la terra
regalen sang les colltorçades testes,
i cal anà a les festes
amb pit ben esforçat, com a la guerra.

A cada esclat mortal — la gent trèmula es gira:
la crueltat que avança, — la por que s'enretira,
se van partint el món...
Mirant el fill que mama, — la mare que sospira,
el pare arruga el front.

Pro l'infant innocent,
que deixa, satisfet, la buidada mamella,
se mira an ell, — se mira an ella,
i riu bàrbarament.

El poema de seguida ens transmet una imatge de brutalitat («colltorçades testes»), de crueltat, de por i de destructivitat de la vida. A la primera estrofa, entre els v. 3 i 4, observem una ironia violenta, que gairebé podríem qualificar de sarcasme. Fins al v. 7 el poema és la literalització del fet i la violència social, de la col·lectivitat ferida, i a partir del v. 8 passa de l'àmbit col·lectiu a l'individual i parla d'un tema personal, en una mostra de «la inextricabilitat entre la vida familiar i el seu entorn social i polític».⁸¹ Per tant, hi ha un contrast entre allò que acaba de viure i allò que pertany a l'àmbit de la privacitat, que realça encara més la brutalitat dels fets. Terry considera que precisament «la força del poema consisteix, no pas en un simple contrast entre la vida particular i la pública, sinó en l'associació de dos tipus de barbàrie: la de la violència civil i la de l'infant innocent».⁸²

L'episodi del Liceu i la significació de l'horror d'aquesta tragèdia porten Maragall a recordar les idees de Nietzsche sobre la destrucció de la mediocritat, de la vida acomodaticia i la resignació, sobre els poders destructius del superhome, i a traslladar-los a aquest poema. La tercera estrofa té un resultat sorprenent, sobretot al darrer vers, que presenta una resolució catafòrica que ens obliga a rellegir-lo des de l'inici. La vida queda representada per l'infant, que «riu bàrbarament» amb un optimisme inconscient, fruit de la innocència i l'abstracció de la realitat, que alhora ens remet a l'inici d'un nou cicle, un nou món que vindrà.⁸³ Pel que fa a aquests darrers versos, Fontana fa notar com «amb la sensació encara present de la mort, Maragall no es lliura ni a la por ni a l'odi de classe, sinó que respon amb una estranya i inquietant observació sobre la vida», una actitud difícilment imaginable «en la immensa majoria dels burgesos barcelonins del seu temps».⁸⁴

81 D. S. ABRAMS, *op. cit.*, p. 52.

82 Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000, p. 114 i *passim*.

83 Segons Abrams, el títol del poema ja indica que aquesta clara referència a la paternitat té un triple sentit: com a pare físic de la seva filla, Helena; pare del món que vindrà i pare de la nova poesia i el nou art modern català; vg. D. S. ABRAMS, *op. cit.*, p. 59.

84 Josep FONTANA, «Joan Maragall en la Catalunya del seu temps», dins *Maragall: textos i contextos*, ed. de Glòria CASALS i Meritxell TALAVERA, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 19-32 (cit., p. 28).

2

1893.

18 Mayo. A las 10 y 30 minutos de la noche nace mi hija y pequeña Helena.
Clara enferma hasta

21 Junio en que nos trasladamos a Graia
Convalecencia hasta

22 Julio en que fui a misa a la Bonanova
5 Agosto a San Joan hasta el dia 30

7 Noviembre - Bomba explosiva a el Liceo
al ir a empezar el foyetto de Guglielmo Bell
Estábamos con mis padres y hermanos en
el paleo platen nº 7. Habia Delfin Montells

12 Noviembre. La vista de corte a Helena



Quant als aspectes mètrics i formals, és un poema anisosil·làbic, volgudament irregular, ja que Maragall es revolta «contra el purisme injustificat de la lírica tradicional» per fer un «poema modern»⁸⁵ i adequa el conjunt formal del poema al contingut. Alhora, segueix el sentit dels versos fent ressaltar els mots que li interessin —a la primera estrofa apareix «festes», que contrasta amb «guerra». Terry parla fins i tot d'un «to gairebé sinistre» del metre regular de la segona estrofa i de la interrupció de l'últim vers curt, que atura el moviment, i afirma que els dos hemistiquis del penúltim vers del poema «marquen un instant de vacil·lació abans de la imatge final».⁸⁶

Malgrat que trobem petjades de Nietzsche en molts altres textos de Maragall, aquest és, probablement, el poema que en mostra una influència més clara, que clama contra la vida acomodaticia, que revela com la vida, tanmateix, és en ella mateixa una cosa bàrbara i es prossegueix a còpia de destruir altres vides. Més endavant, a «La ciutat del perdó» (1909), Maragall farà una de les declaracions més eloqüents en contra de la violència i la mort: «Mireu-los només a dintre els ulls: vegeu! Sou vosaltres mateixos: un home com vosaltres: amb això n'hi ha prou».⁸⁷

7.2. Els Caps d'anarquistes, de Santiago Rusiñol: estètica i frenologia

L'atemptat del Liceu va trasbalsar especialment tota la classe benestant barcelonina de finals del XIX, i, a part de Maragall, Santiago Rusiñol també va deixar un testimoni d'aquell impacte. En aquest cas, però, no es tracta d'un text escrit, sinó d'un conjunt de vint-i-vuit dibuixos fets amb carbó que estan distribuïts en quatre folis de paper allisat d'uns 20 per 27 cm, que mostren un conjunt de cares d'homes i dones acompanyades d'un número (excepte una, que no en té cap). L'obra va ser feta pels volts de 1894 i es titula *Caps d'anarquistes* (o *Caps dels anarquistes*), tot i que al catàleg de la Junta de Museus de 1942 hi consta el títol *Retrats de anarquistas presos con motivo de las bombas del teatro del Liceo*. Remet, per tant, als fets del 7 de novembre de 1893, perquè, malgrat que ell —wagnerià empedreït— no fos llavors al Liceu, la seva família hi tenia una llotja i aquella nit hi havia anat la seva dona, Lluïsa, i el seu germà, Albert, que van resultar-ne ferits. Malgrat tot, com afirma Epps, «si la postura de Maragall davant la violència tant dels revoltats com del govern està apassionadament articulada [...], la postura de Rusiñol davant l'atemptat del Liceu, i davant la violència política en general, resulta més ambigua», sobretot perquè el «text» més important que en tenim són aquests dibuixos.⁸⁸

A més, les circumstàncies i els motius pels quals els va fer són difícils d'esbrinar, ja que ni tan sols al Cau Ferrat, on es conserven, no hi trobem cap informació, i tampoc no en sabem la data i el lloc exactes de realització. Tot i així, els dibuixos representen els rostres dels qui van atacar el Liceu com a centre de la burgesia, i Rusiñol, malgrat que en fos crític, no deixava de formar-ne part. D'altra banda, Lahuerta

85 D. S. ABRAMS, *op. cit.*, p. 61.

86 Vg. A. TERRY, *op. cit.*, p. 113.

87 Citat per Bradley EPPS, «Entre l'art i la frenologia: Santiago Rusiñol i els anarquistes», *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, ed. de Ramon Panyella, Lleida, Punctum, 2007, p. 109-126 (cit., p. 109).

88 *Ibid.*, p. 110.

suggereix una interpretació de l'obra a través de la frenologia, cosa que implicaria una significació ètica i política, més enllà de l'estètica.⁸⁹ Així doncs, Epps afirma:

Els dibuixos de Rusiñol podrien veure's, per tant, com l'intent per part d'un campió de l'anomenada religió de l'art, normalment reticent a qualsevol apreciació «prosaica» de l'ordre social, per entendre un desordre que sobrepassava les postures rebels d'un grup de bohemis benestants (els dibuixos com a «estudis psicològics» o «frenològics»). O potser *també* es podrien veure com la manifestació d'una fascinació ambigua, i per tant gens allunyada de preocupacions estètiques, per un ordre diferent que s'anunciava en la desarticulació agressiva de la burgesia (els dibuixos com a retrats).⁹⁰

Ara bé, tenint en compte la recepció de l'obra, sembla que finalment l'esteticisme acaba passant per sobre de la interpretació frenològica. El to dels dibuixos, però, no deixa de ser de caire sociopolític i antropològic.

8. Conclusions

Les ficcions literàries ens permeten conèixer una societat, un temps, una ciutat. Ens faciliten un retrat que ens ajuda a construir el nostre propi imaginari, sovint sense els filtres que puguin tenir altres fonts. D'aquesta manera, Narcís Oller ja comentava, referint-se a *La febre d'or*, que els lectors el felicitaven *sotto voce* «per la fidelitat de semblança d'aquelles figures purament imaginàries amb les persones de carn i ossos»⁹¹ que, segons ells, havia estereotipat, i que precisament la novel·la moderna no era només una fantasia de la imaginació per a l'entreteniment, sinó «una obra sèria en la que cad'un dels seus detalls està comprovat y en la qual las furas del sigle vinent trobarà escrita, dia per dia, l'història dels nostres temps».⁹²

Al cap i a la fi, en aquest treball hem fet precisament un recorregut per obres de ficció de la segona meitat del vuit-cents —o just dels inicis del XX— que ens han portat a conèixer no únicament la literatura i les obres artístiques del moment, sinó també la història i el context polític, social i cultural, i que ens han permès descobrir quin era el paper i la significació del gran coliseu de la Rambla. Cada obra deixa entreveure quina era la imatge que el teatre projectava aleshores a través d'un fil argumental en què aquest escenari hi té més o menys protagonisme, i sembla evident que la hipòtesi de partida ha quedat confirmada: el Liceu com un espai on polaritzen les tensions entre grups humans, com un espai en què la funció social passa per sobre de la funció artística. I és aquí on rau el principal interès d'aquesta nova burgesia que el freqüentava: el Liceu com un espai per a l'ostentació, però també «per seguir la moda, per vanitat, pera veure y ésser vist», com ja deia Tintorer aleshores, perquè, al capdavall, «lo que principalment interessa a uns y altres es lo que hi ha o passa de teló en fòra».⁹³

89 Juan José LAHUERTA, «La tentación del hombre: notas sobre una escultura de Gaudí», dins *¿Qué es la escultura moderna? Del objecto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 33-44.

90 B. EPPS, *op. cit.*, p. 113.

91 N. OLLER, *Memòries literàries: història dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962, p. 134.

92 Citat per Rosa CABRÉ, «Retòrica i mite de la metròpoli: Narcís Oller», dins *op. cit.*, p. 47.

93 Emili TINTORER, «Del teatre català», *Juventut*, núm. 339, 1906, p. 503.



En definitiva, l'elaboració d'aquest treball ens ha permès endinsar-nos en tot aquest context i comprovar alhora que, com afirma Llorente, la literatura no es queda amb la mera descripció de les coses, sinó que va més enllà, estableix una relació crítica amb la ciutat i amb els elements que la conformen.⁹⁴ És per aquest motiu que la literatura encara pren més importància, i que l'activació de patrimoni literari català com la que hem dut a terme esdevé encara més necessària. La literatura, doncs, no és innocent, en aquest sentit. El Gran Teatre del Liceu, tampoc.

Treball Final del Grau en Filologia Catalana, Universitat de Barcelona, 15 de juny de 2016

94 Vg. Marta LLORENTE, *La ciudad: huellas en el espacio habitado*, Barcelona, Acanalado, 2015.

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

Requisits generals

- Els textos de la revista seran en llengua catalana. S'acceptaran també articles escrits en altres llengües romàniques i en anglès.
- Els textos s'enviaran a l'adreça electrònica haide@bnc.cat en format doc o rtf. Els articles s'acompanyaran d'un resum/*abstract* en la llengua original de l'article i en anglès (800 caràcters sense espais, com a model); i, també, de les paraules clau/*key words* en les llengües respectives.
- Tots els textos destinats al dossier monogràfic i a la secció de «Vària» passaran per un primer procés d'avaluació per part del Consell de redacció. Els articles acceptats passaran per un segon procés d'avaluació totalment anònim. D'aquesta fase se n'ocuparan exclusivament la Direcció i la Secretaria. Els avaluadors podran donar el vistiplau per a la publicació del text, demanar que s'hi aportin unes modificacions o, si cal, rebutjar-lo. Si les opinions dels avaluadors fossin divergents, la decisió dependrà del Consell de redacció.

Articles, entrevistes, notes i altres escrits

- **Extensió:** els textos de la «Vària» i del dossier monogràfic tindran una extensió mínima de 10.000 caràcters i una màxima de 45.000 (sense espais). Excepcionalment, s'acceptaran altres formats més breus o més llargs. Les altres seccions no tenen límit fixats.
- **Format text:** el cos del text serà Arial 10, a diferència de les notes a peu de pàgina, les citacions en sagnat de text, etc., que aniran a cos 8. Les remissions a nota a peu de pàgina es posaran després dels signes de puntuació i fora dels parèntesis.
- **Interlineat:** 1,5.
- **Citacions:** les citacions dins el text que siguin més curtes de tres línies, seran obertes i tancades amb cometes angulars («...»). En cas que hi hagi una citació interna a una altra, es faran servir les cometes altes (“...”). Les paraules estrangeres aniran en lletra cursiva.

Models de referència per a les citacions a peu de pàgina

Llibres:

D. Sam ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010.

Joan MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998.

Si hom vol especificar la data de l'edició original:

Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme* [1975], Barcelona, Curial, 1984 (6a ed.), p. 53.

Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000 (2a ed.) [Barcelona, Barcino, 1963].

Quan cal citar articles o capítols dins llibres:

Giuseppe GRILLI, «Teatralità e contesto erotico», dins ID., *Il mito laico di Joan Maragall*, Nàpols, Edizioni Libreria Sapere, 1984, p. 15-39.

Lluís QUINTANA TRIAS, «Reflexions de Maragall sobre la ciutat, el seu creixement i els seus conflictes», dins Josep-Maria TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitaria, 2011, p. 217-235 (cit., p. 224).

Tomàs GARCÉS, «El silenci d'Haydé», dins ID., *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*, Barcelona, Selecta, 1972, reproduït dins ID., *Prosa completa II*, a cura d'Àlex Susanna, Barcelona, Columna, 1991, p. 234-254.

S'evitaran sempre les sigles AA.VV., DD.AA. i semblants:

Glòria CASALS, «Notes sobre les edicions pòstumes de la poesia de Joan Maragall», dins *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, vol. II, p. 189-197.

S'intentarà posar de manera extensiva el nom de l'autor citat en la primera referència a peu de pàgina, i s'abreujarà a les següents.

Articles de revistes:

Maria Àngels ANGLADA, «La princesa Nausica: d'Homer a Maragall», *Auriga*, núm. 5, abril-setembre de 1992, p. 2-3.

Ignasi MORETA, «Enllà, de Maragall: invitació a una (re)lectura», *Revista de Catalunya*, núm. 215, març de 2006, p. 3-6.

Abreviacions més comunes:

p.: pàgina/pàgines

núm: número (de revista)

ID.

Ibid.

op. cit.

ed. cit.

El número 5 de la revista *Haidé. Estudis maragallians* s'ha publicat el dia 30 de desembre de 2016.