Guimerà: ideologia i pensament

Quaderns de la Rigala, 3

Punctum & Ajuntament del Vendrell

El teatre patriòtic de Guimerà en el separatisme català

Joan Esculies
Professor col·laborador d'Història a la Universitat Oberta de Catalunya

El nacionalisme radical català —també separatisme o ultracatalanisme— va aparèixer en el canvi del segle XIX al XX a l'abric de la Unió Catalanista. Aquesta organització, una federació d'entitats fundada a Barcelona el 1891, tenia per objectiu mantenir i ampliar el moviment cultural catalanista que havia significat la Renaixença. D'aquesta manera, aviat es va convertir en portaveu d'un catalanisme culturalista promovent accions que contribuïssin al «despertar» nacional de Catalunya. La Unió va tenir el seu moment àlgid en 1892 amb l'impuls i l'elaboració de les Bases per a la Constitució Regional Catalana, un projecte redactat a la ciutat de Manresa que basava la seva demanda d'autogovern partint de les constitucions catalanes del segle XVI.

Durant els primers anys, a la Unió van conviure dues tendències antagòniques. Una era contrària a la participació del catalanisme en el sistema polític de la Restauració. El consideraven corrupte i inoperant. L'encapçalaven el dramaturg Àngel Guimerà i el seu inseparable amic, el periodista i editor Pere Aldavert —amb qui després de passar per l'entitat La Jove Catalunya (Tomàs 1992) va impulsar el diari *La Renaixensa* (Florensa 2003, 20007; Duran 2006)—. «Si Catalunya fos àrbitre del seu govern —afirmava Guimerà— tindria un sistema electoral just, no pas com l'actual, que facilita trampes a favor dels governs». D'entrada, per tant, era millor «recollir-nos el vestit per a no tacar-nos en aquest corrent d'aigües brutes, enmig d'aquesta corrupció electoral que tufeja a corrupció d'hospital» (Guimerà s.d., 101–109).[1]

Nota: Una versió més aprofundida de les idees que s'esbossen en aquest text la trobareu a Esculies (2014).

1 Àngel Guimerà, discurs a la sessió del 29 de maig de 1893 a l'Assemblea de Reus.

L'altra tendència, defensada pels advocats Enric Prat de la Riba i Narcís Verdaguer Callís, i els arquitectes Lluís Domènech i Muntaner i Josep Puig i Cadafalch, entre d'altres, era partidària que el catalanisme prengués part de la contesa electoral. Aquests es mostraven molt disposats que el catalanisme comptés amb un partit polític que el representés com a opció en el règim de la Restauració —que pretenia construir un model liberal d'estat sota la monarquia borbònica.

Uns i altres proposaven com a model per a l'encaix de Catalunya a Espanya la monarquia dual austrohongaresa —on els catalans serien els hongaresos i la resta d'espanyols, considerats tots castellans, els austríacs—. Encara que, en ocasions, també establien paral·lels imaginaris o consideraven inspiradors els models de la federació monàrquica de l'imperi alemany i el nacionalisme txec de la regió de Bohèmia, també dins l'imperi austrohongarès (Llorens 1989).

Durant tot aquest procés, els catalanistes es van haver de defensar d'acusacions reiterades de «separatisme», perquè rebutjaven ser considerats com a tals. Guimerà mateix argumentava:

> Els separatistes són els que des del centre d'Espanya, en la premsa i en els governs, befen i maltracten Catalunya; la premsa, presentant-la estrafeta per fer-la repugnant i odiosa; els governs, prenent-li totes les iniciatives, tractant-la com a cos mort, ficant-se a *mangonejar* fins en el més íntim d'ella, destralejar-hi fins al més sagrat, treballant la corrupció dels ciutadans a fi de sostenir el cacic perquè a ells els sostingui.

I reiterava:

> Són els del centre, els separatistes, els que separen en dos camps els espanyols, els uns que bé prou i massa que sofreixen, els altres que satisfan ses vanitats i sa gola, i ens persegueixen a nosaltres baladrejant de patriotisme. D'aquesta mena de gent sí que ens en volem separar nosaltres, que ells sí que no pertanyen a cap regió (Guimerà s.d., 201–222).[2]

El dramaturg, com la resta de catalanistes, només acceptava ser considerat «separatista» del centralisme madrileny, però no pas del

2 Àngel Guimerà, parlament a la sessió del 25 d'abril de 1897 de l'Assemblea de Girona de la Unió Catalanista.

conjunt de l'Estat. Ho deixava clar quan afirmava que «contra aquests sí que ho som i ho serem sempre més, separatistes, i si a la nostra mà estigués, contra ells que aixecaríem en la ratlla de Catalunya una muralla altíssima que no la traspassessin les embranzides d'aqueixos homes». Però assegurava que «no l'aixecaríem, aquesta muralla partionera, contra els espanyols tan sols per la raó que ho fossin. No contra els castellans ni contra qualsevol altra regió d'Espanya on hi hagi fills que pensin i treballin» (Anguera 1999, 129–155).

Després del desastre de 1898 i les seves conseqüències, el sector de la Unió format majoritàriament per perfils més joves, veient incapaç d'imposar el seu projecte, va optar per desvincular-se'n. El procés iniciat per Prat de la Riba i els seus desemboca en la creació, el 1901, de la Lliga Regionalista. Un partit polític que s'afermaria durant la primera dècada del nou segle canalitzant bona part del vot conservador, catòlic i fins i tot carlista per convertir-se, sobretot durant els anys deu i principis dels vint en la principal força política de Catalunya. I que basaria la seva dilatada hegemonia en una hàbil campanya propagandística que la presentava com la força representativa del nacionalisme català en el seu conjunt.

El 1906, un grup de dissidents de la Lliga va fundar el Centre Nacionalista Republicà (CNR), defensor d'un catalanisme d'esquerres liberal i de l'autonomia de Catalunya en el marc d'una república. Després d'una breu treva amb la presentació de candidatures conjuntes en el marc de l'anomenada Solidaritat Catalana (1906–1907) en resposta a la Llei de Jurisdiccions, la Lliga i el CNR es van presentar enfrontats com els partits polítics naturals de les dues tendències, a dreta i esquerra, del nacionalisme català. Algun temps després, el 1910, el Centre, es va fusionar amb altres forces republicanes per constituir la Unió Federal Nacionalista Republicana (UFNR), amb Pere Coromines al capdavant.

Durant tot aquest procés, la Unió Catalanista va mantenir el seu caràcter antielectoral, que no apolític, pretenent erigir-se en guardiana dels ideals catalanistes; una mena d'àrbitre del nacionalisme català, sense cap màcula per no haver-se «embrutat» a la sorra electoral. Presidia l'organització des de 1903 el psiquiatra barceloní Domènec Martí i Julià, que havia anat relegant de la direcció al sector més immobilista, representat per Guimerà, Aldavert i el seu grup.

A l'abric de la Unió i imbuïdes del seu idealisme, durant la primera dècada del segle, algunes de les seves figures —Lluís Marsans, Lluís Riera, Daniel Roig i Pruna— i entitats adherides a ella —Associació Popular Regionalista, Associació Democràtica Catalanista El Sometent, Associació Democràtica Catalanista Catalunya i Avant, Agrupació Catalanista Els Muntanyencs, Associació Catalanista El Renaixement, Associació Democràtica Catalanista El Tràngol—, van començar a buscar una identitat política diferenciada.

Davant del conservadorisme de la Lliga i l'anticatalanisme del Partit Radical Republicà (PRR) d'Alejandro Lerroux, ben assentat a Barcelona, aquestes entitats formades bàsicament per classes mitjanes urbanes van començar a traçar la seva ideologia en els seus òrgans d'expressió; *El Jovent Català*, *La Tralla*, *La Tralla del Carreter*, *Metralla* i *La Nació Catalana*, entre d'altres.

Aquesta nova posició política, a grans trets, començava a acostar-se al republicanisme sense perdre de vista en cap moment les Bases de Manresa, mantenint la seva posició antielectoral, una fidelitat indestructible a la Unió Catalanista i una voluntat molt tímida d'aproximació a sectors populars i obrers. Proposava, al seu torn, encara que de manera vaga, una reestructuració d'Espanya que anava més enllà de la proposta regionalista de la Lliga de la monarquia dual i consistia en solucions republicanes amb un marc inconcret, federal o confederal espanyol o ibèric.

D'aquesta manera, en la primera dècada del segle XX, uns pocs centenars de joves catalanistes vinculats a entitats adherides a la Unió Catalanista —però al marge de la direcció, ja que aquesta pretenia mantenir la imatge transversal de l'organització com a casa comuna de tots els nacionalistes catalans— van anar radicalitzant el seu discurs. Van augmentar la seva crítica cap a la configuració de l'Estat i van realitzar alguns actes catalanistes que van ser percebuts, principalment per la policia i l'exèrcit, com una amenaça a la unitat d'Espanya. Aquesta primera etapa d'ebullició, encara amb uns plantejaments molt genèrics, fou una temptativa; un protoseparatisme (Colomer 1995). Les entitats d'aquest període es van esllanguir, sobretot per una qüestió generacional, i no va ser fins entrada la dècada dels anys deu quan el separatisme es va consolidar com a ideologia, encara que minoritària.

Les activitats de les entitats separatistes

El separatisme fins a 1913 no va començar a comptar amb una estructura mínima organitzada, a redós dels centres i casals adherits a la Unió Catalanista, i no va consolidar-se fins a veure un auge important de les seves activitats i estructuració —dins de la seva limitació— en els anys 1918 i 1919 i posteriors. Aquest auge fou el resultat de múltiples factors. Sobretot, però, de la combinació del fracàs de la Lliga Regionalista per aconseguir una autonomia política catalana malgrat la seva intervenció en els successius governs espanyols i de la finalització de la Primera Guerra Mundial. Després del conflicte, els ultracatalanistes esperaven que els aliats donarien una solució internacional al plet català (Esculies 2013*a*).

Aquest nacionalisme radical amb fonaments teòrics en el federalisme intransigent, més que una ideologia coherent era constituït per un cúmul de símbols literaris, imatges derivades del romanticisme i referències històriques que embolcallaven l'afermament de la llengua i de la cultura social catalanes. Els seus rengles els formaven *grosso modo* fadristerns de l'interior agrari català que havien emigrat a les ciutats industrials, sobretot a Barcelona, en el primer quart del segle XX. La majoria estaven afiliats al Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria (CADCI) i treballaven en el sector terciari (Ucelay-Da Cal 2002).

La concepció ideològica de l'ultracatalanisme, herència en bona mesura de les posicions de la Unió Catalanista, girava entorn tres eixos. En primer lloc, un plantejament estructural per a Espanya poc concret, reivindicant la «llibertat de Catalunya» mitjançant un pacte amb un estat espanyol o ibèric —sense concretar si la seva base havia de ser federal, confederal o estatutari—, o en ocasions, encara que no era l'habitual, presentant-se com a independentista. En segon lloc, el rebuig a participar en la contesa electoral i a donar suport a cap partit polític explícitament, mantenint el seu antielectoralisme, que no apoliticisme, també en la línia de la Unió.

La visió de la contesa electoral com un afer corrupte i ineficaç era heretat dels plantejaments inicials del nacionalisme català. Aquest, presentant-se com a regenerador del marc espanyol, rebutjava les

eleccions considerant que el catalanisme en el seu conjunt no havia de desgastar-se, ni enfrontar les seves diferents tendències. En tercer lloc, el nacionalisme radical tenia un tarannà socialitzant present, però encara incipient. La recerca d'un apropament del nacionalisme català amb els obrers serà una constant d'aquest espai polític; alhora, s'insistirà en una crítica a la Lliga per voler-se apropiar de *tot* el nacionalisme i projectar enfront dels obrers una imatge d'aquest com a conservador (Ucelay-Da Cal 1979, 1983).

En el període en què l'ultracatalanisme va començar a estructurar-se, les seves entitats, grups o joventuts —per exemple La Falç, Pàtria Nova, Els Nets dels Almogàvers, entre d'altres (Esculies 2014*a*, 2014*b*)—, van instituir el seu cicle anual d'activitats seguint les que duien a terme les seves entitats matriu i incorporant-ne de noves, amb la qual cosa van conformar una pauta estacional amb uns punts de referència anuals clars, gairebé com un calendari litúrgic: L'Onze de Setembre; la commemoració de la mort del poeta Joan Maragall (1860–1911) el 20 de desembre amb l'aplec dels ultracatalanistes al seu mausoleu del cementiri de Sant Gervasi; la vetlla patriòtica amb sardanes i ball la nit de Cap d'Any i a partir del 1916 amb el festival Cap d'Any Català; pels volts del 7 de juny el Corpus de Sang, el desencadenant de la Guerra dels Segadors (1640–1659); quan el 20 de juny de 1917 va morir Martí i Julià, la data va passar a formar part, també, del cicle amb l'ofrena floral a la seva tomba al cementiri de l'Est, al Poblenou. Finalment, a l'estiu, en dies variables, els ultracatalanistes participaven a l'Aplec de la Sardana que cada any tenia lloc als boscos de davant de Vil·la Joana, a Vallvidrera, on el 10 de juny de 1902 havia mort el poeta Jacint Verdaguer.

A banda d'aquestes dates —la majoria aniversaris de defuncions— que marcaven la pauta anual, les joventuts comptaven amb tot un conjunt d'activitats per als seus associats. La capacitat d'endegar-ne, d'aprofitar les dels centres matrius o fins i tot el tipus d'activitats eren determinants a l'hora d'atraure nous afiliats. Perquè en primer lloc allò que cercaven els joves era l'esbarjo, divertir-se durant el lleure, i la política venia, en tot cas, després.

Els centres entorn dels quals s'agrupaven algunes de les joventuts separatistes venien a resoldre d'alguna manera no només l'esbarjo,

BARCELONA, 7 JUNY 1914

MESTRE OLAGUER

5 cénts. | Fulla editada per la Joventut Nacionalista MESTRE OLAGUER en celebració de la festa de l'Aplec de la Sardana | 5 cénts.

Capçalera editada l'any 1914 per la Joventut Nacionalista Mestre Olaguer.

sinó una certa formació, de la llengua catalana en primer lloc, però no només, tal com feien els ateneus obrers. Els estatges de les entitats separatistes, encara que per força més modestos perquè tenien menys associats, seguien els mateixos patrons que les obreres o els centres lerrouxistes, lligaires i d'altres formacions (Galí 1983).

Les joventuts separatistes, a més del lleure, celebraven els respectius actes d'afirmació nacionalista, de costum els diumenges al matí. En aquests mítings, a banda dels oradors de les entitats intransigents, hi prenia part un membre de la junta de la Unió Catalanista, abans de la seva ensulsiada i també després, encara que en menys mesura. D'aquesta manera, els perfils de més edat, aquests «vells», conduïen els joves pels viaranys del nacionalisme més abrandat. La finalitat dels actes no era presentar un programa polític o plantejar solucions a una qüestió concreta, sinó refermar la identificació del grup amb un imaginari determinat (Esculies 2014*c*).

Les joventuts també organitzaven ballades i audicions de sardanes, lectures de poesia, classes de català o conferències, aquestes normalment els dissabtes a la nit, sobre temàtiques diverses, que comprenien des de la higiene fins a la història de Catalunya, el nacionalisme o el socialisme. En alguns casos fins i tot incloïen activitats esportives.[3] En aquest ventall de propostes de lleure i instructives, el teatre també hi era present. La seva representació depenia, en primer terme, del fet que el centre comptés amb un espai per actuar. La majoria te-

3 Vegeu «Noticiari» (*L'Intransigent*, 26 set. 1918, 4); «Míting d'Afirmació Nacionalista» (*L'Intransigent*, 7 nov. 1918, 2); «La Falç F. C.» (*L'Intransigent*, 27 de nov. 1919, 3); «Informaciones de Barcelona» (*La Vanguardia*, 4 oct. 1919, 3).

nien un cafè, i alguns una biblioteca i un espai per als balls i xerrades, que aprofitaven com a escenari.

La capacitat, per tant, de fer teatre depenia del múscul de l'entitat i de les condicions en què es trobés. Però en més o menys mesura les representacions eren presents en la vida dels joves separatistes, que més enllà d'apropar-se a algun teatre o centre de barri, ateneu o associació obrera a veure'n, provaven de fer-ne als seus locals. Això feia que sobretot en aquelles joventuts que tenien el coixí d'una entitat mare o les que tenien més associats s'hi poguessin representar més obres durant l'any, i que d'altres s'haguessin de conformar d'organitzar-ne, soles o en col·laboració, en ocasions comptades coincidint amb una efemèride i formant part d'una mena de ritual. Fins i tot diverses entitats podien llogar un teatre per ampliar l'aforament i donar més relleu a la commemoració o reivindicació.

El teatre patriòtic

En els estatges de les joventuts separatistes els mateixos socis representaven funcions que comprenien drames, sainets, comèdies i quadres de costums. D'entre aquests destacaven el drama històric *Batalla de reines* (1887), de Serafí Pitarra; el sainet de costums financers en un acte *Bataneros en comandita* (1918); el drama *Els nàufregs* (1917) i el sainet *A ca l'antiquari* (1917), de Santiago Rusiñol (1861–1931); *Terra baixa* (1896), d'Àngel Guimerà, i la comèdia inspirada per *L'auca del senyor Esteve* de Rusiñol, *Gent d'ara* (1908), de l'escriptor i redactor del *¡Cu-Cut!* Eduard Coca i Vallmajor (1872–1908).

També podem citar el drama simbolista *La morta* (1904), del periodista i dramaturg Pompeu Crehuet (1881–1941); *Gent de platja* (1902), del mestre i pedagog Antoni Bori Fontestà (1861–1912), i la comèdia de costums *Don Gonzalo o l'orgull del gec* (1891), d'un dels pares de la premsa satírica catalana i amic de Rusiñol, Albert Llanas (1841–1915). Per acabar, cal destacar el quadre de costums *El carro del vi* (1903), de Ramon Ramon Vidales (1857–1916); *Els últims rovellats* (1917), del comediògraf, però també escultor i decorador modernista Lambert Escaler (1874–1957); *Calvari amunt* (1907), de Josep Burgas, i *El cor del poble* (1901), d'Ignasi Iglésias, entre d'altres.

A banda d'aquestes obres d'entreteniment, però, se'n representaven també de caràcter patriòtic. Es tractava d'un teatre que pretenia contribuir arreu, no només a Catalunya, a configurar un univers referencial, un imaginari, en el procés de construcció d'una identitat política moderna d'una comunitat nacional. En aquest, i en el marc més ampli del teatre d'agitació política, els seus autors mitifiquen la història i l'evoquen per tal de projectar aquesta comunitat cap al futur —com fa el nacionalisme.

A Catalunya, aquest teatre patriòtic va desenvolupar-se a partir d'un teatre históriconacional existent ja a mitjans del segle XIX i que cada vegada amb més intensitat es fixaria bàsicament en «l'estat català» medieval com a referent creador de les institucions que el regien per justificar la necessitat de recuperar-les o d'establir-ne de noves. La burgesia, per tant, va fer ús d'aquesta evocació romàntica a través dels seus intel·lectuals per trobar en el passat un pretext per justificar les demandes del present (Gallén 1988).

L'important en el teatre patriòtic no és la història que conta en si mateixa, sinó allò que fan els personatges, com es comporten i quines normes de conducta i ètica se'n desprenen. No es tracta, per tant, de si el que es representa és més o menys fidel a l'esdevingut, sinó la lectura que es destil·la d'allò que passa a l'escena. En aquest sentit, té un aspecte instructiu o moralitzador i la reivindicació del nacionalisme que el genera, en aquest cas el català, busca transcendir l'estrat social d'on sorgeix.

No és, doncs, un gènere dramàtic que actua com a portaveu d'un estrat social determinat —o no només—, sinó que cerca una penetració transversal. Ho aconsegueixi o no, sempre propaga interessos, idees i compromisos amb la pretensió de convèncer. A més, encara que d'habitud sigui obra dels intel·lectuals o la intel·ligència burgesa, també l'acaben generant autors sorgits d'estrats socials populars, en aquest cas del mateix medi separatista (Fàbregas 1969, 161–162).

No totes les obres que va generar el teatre patriòtic català, ni tan sols un gruix important, foren representades en els estatges del nacionalisme radical català. Aquest és un aspecte determinant a l'hora de comprendre per què se n'escollien unes i no unes altres, què volien veure els joves que en formaven part, quins missatges rebien i com

d'aquesta manera es conformava l'imaginari i la simbologia separatistes en el moment de la seva estructuració. Perquè l'autor de teatre, com a premissa, no ha d'oblidar mai que en aquest gènere literari hi intervenen tant els actors com el públic. D'acord amb Alexandre Plana, crític teatral i membre de la famosa penya de l'Ateneu, «en el teatre la psicologia del públic fa el seu camí i l'habilitat dels autors és anar-lo seguint quan es vol o es pot volar per sobre i deixar-lo endarrere. El que mai ha de succeir és que l'autor es quedi enrere» (1976, 13–17).

El teatre patriòtic el que es proposa és crear o reforçar els marcs mentals per tal d'incidir en el pensament i actes d'aquells que el presencien. Un conjunt important del nostre sistema conceptual és de caràcter metafòric. Per tant, la metàfora deixa de ser un artifici retòric o poètic per esdevenir un factor clau en la presa de decisions. La manera com els diàlegs s'emmarquen en una estructura narrativa és cabdal per motivar uns comportaments o uns altres. Es tracta, doncs, de relacionar determinades idees amb els valors latents que cada espectador té. Dit d'una altra manera, abans d'entrar en un raonament analític pensem en termes de marcs mentals i metàfores (Esculies 2014*b*).

I, per tant, quan la informació que rebem no està d'acord amb els marcs del nostre cervell, ens quedem amb els que tenim o ignorem allò que se'ns diu. Així, la ideologia dels joves separatistes —el mateix que per als seguidors d'altres opcions polítiques respecte a les obres escollides per representar— estava emmarcada conceptualment i podia canviar o acomodar-se en la mesura que un marc mental —la identificació i els valors que la sostenien— canviés. Les paraules dites pels actors a l'escenari només tenien sentit si significaven alguna cosa en el marc de l'espectador. No es tractava, per tant, d'argumentar determinats plantejaments a través de la racionalitat o del càlcul d'interès propi, sinó fer-ho en termes d'intel·ligència emocional.

Entre 1914 i 1923 les obres d'aquest teatre patriòtic representades en els estatges de les entitats separatistes van ser unes de molt determinades:[4] *Un quefe de la Coronela* (1867), d'Antoni Ferrer Codina; *Claris* (1879), de Conrad Roure; *Mestre Oleguer* (1892) i *Joan Dalla* (1921),

4 No es pot descartar que es representessin altres obres patriòtiques de les esmentades en l'article.

d'Àngel Guimerà; *Via fora, lladres!* (1899), de Manuel Rocamora; *Lo forjador d'acer* (1901), de Pau Guiteras i Pau Rosés, i les obres de Josep Burgas *Jordi Erín* (1906), *Els segadors de Polònia* (1912), *Sota el cel de la pàtria* (1916) i *El drap sagrat* (1920).

D'entre aquestes, la més representada, de llarg, va ser *Mestre Oleguer*, seguida per *Jordi Erín*, perquè a banda de la seva recepció, la primera era un monòleg i la segona un drama breu amb dos personatges. Per tant, era senzill d'organitzar-ne la representació i l'assaig, a més de la memorització, perquè eren curtes, entre quinze i trenta pàgines.

Les obres esmentades eren dutes a escena durant tot l'any, però les evocadores del Corpus de Sang —*Claris* i *Els segadors de Polònia*— tenien lloc eminentment al mes de juny, mentre que les relacionades amb el setge de Barcelona de 1714 —*Un quefe de la Coronela*, *Lo forjador d'acer*, *Mestre Oleguer* i *Joan Dalla*— acostumaven a ser-ho pels volts de l'11 de setembre. En aquest segon cas, l'habitual era que la nit del 10 o del mateix 11 es representessin de manera conjunta unes quantes obres amb el rerefons del setge fora dels estatges de les entitats. La de les representacions conjuntes era una tradició —coincidint amb la commemoració de l'Onze de Setembre, que havia començat el 1886 i aniria evolucionant— que venia de principis de segle i que a mesura que van anar apareixent noves obres patriòtiques s'hi van anar incorporant (Martínez Fiol 2005).

És a dir, a banda de les representacions que cada entitat del nacionalisme radical pogués programar pel seu compte, quan arribava el dia s'organitzaven al costat d'altres entitats catalanistes, no necessàriament intransigents, vetllades teatrals patriòtiques llogant teatres professionals. Així, per posar dos exemples distants, l'11 de setembre de l'any 1913, al Teatre Apolo van dur-se a escena *Jordi Erín*, *Els segadors de Polònia*, *Mestre Oleguer* i *Via Fora, lladres!*, i l'any 1921, al Teatre Victòria es van representar *Jordi Erín*, *El drap sagrat* i *Mestre Oleguer*.

Mestre Oleguer, *'hit' teatral dels estatges separatistes*

Com queda palès, Àngel Guimerà va escriure teatre patriòtic, encara que en el conjunt de la seva obra aquestes peces no van estar entre les seves creacions més destacades. Van tenir, però, molta importància en

Jaume Borràs caracteritzat per a interpretar *Mestre Olaguer* el 1893 (BC).

els estatges separatistes. *Mestre Oleguer* i *Joan Dalla* hi tingueren un ressò molt notable, sobretot la primera.

El 15 d'agost de 1890 va publicar *Mestre Oleguer* a *La Ilustració Catalana*. L'obra s'havia estrenat amb l'actor Teodor Bonaplata al Teatre Català Romea el 5 de maig de 1890 i un mes més tard a Reus al Teatre Fortuny. El 1893 el dugué de nou a escena a Barcelona l'actor Enric Borràs amb més èxit (Santacana 2015).[5] Sembla que Borràs va insistir davant el desànim de Guimerà perquè li deixés provar sort. Això fou degut al fet que, segons *La Esquella de la Torratxa*, l'obra no s'havia escrit per ser duta a escena, encara que això no sembla del tot cert. El monòleg, en aquest cas, sorgia com a extensió d'una poesia patriòtica homònima anterior de Guimerà (Vall 2000).

A pesar del seu atzarós inici, el text va acabar sent el més representat en les vetllades patriòtiques dels intransigents i la impremta

5 Les informacions respecte a l'estrena de l'obra en primer lloc a Reus que apareixen a Fàbregas (1970) són errònies i altres autors les han arrossegat en treballs posteriors, tal com ha verificat Àngels Santacana.

La Renaixensa el va reimprimir sis vegades fins als anys vint (Guimerà 1934; Aliberch 1950; Fàbregas 1986). A causa d'una confusió o per donar-se més importància en la seva posada en escena, Borràs va dir al comediògraf i editor de *L'Escena Catalana*, Salvador Bonavia (pare), que era ell qui havia encarregat a Guimerà que escenifiqués la seva poesia «Mestre Oleguer» (Miracle 1958, 410). La inspiració per escriure'l a Guimerà li va arribar del record que tenia d'haver vist durant la seva joventut, junt amb el seu pare, un home mort en una de les barricades de les bullangues barcelonines (Bacardit 2013).

El dramaturg va situar el seu record al barri de la Ribera durant el setge de Barcelona de 1714. Aquí, el vell constructor de carros, Mestre Oleguer, que ha vist morir esposa i fills, no té menjar i lluita contra les tropes de Felip V en una barricada. En quedar-se sense municions escorcolla els cadàvers de la vora, sense èxit. I mentre cerca conta la seva història. Finalment, davant la manca de bales, Oleguer carrega el fusell amb les denes del seu rosari de plata, últim record de la seva muller. Una bala enemiga el fereix de mort i, mentre s'apropen els soldats enemics, exclama: «A fora, lladres! Visca la llibertat de Catalunya!» (Guimerà 1896).

A l'obra queda palesa la concepció del dramaturg que a Espanya hi ha dues nacions: Castella i l'antiga corona d'Aragó, les tensions entre les quals determinen la història peninsular. L'obra forma part del nou paradigma que es produeix en aquest moment, i que anirà en augment, de confrontar el nacionalisme català amb Castella com a enemic «extern», la qual acabarà ocupant el lloc reservat fins aleshores a França. Seguint aquesta lògica, Guimerà fa dir a Oleguer: «Felip? La pesta / se l'emporti! Els Felips per a Catalunya / han sigut sempre de la pell del diable», en clara al·lusió a Felip IV i les conseqüències del Corpus de Sang. El vell expressa, també, que hi ha qui sosté que a Espanya hi ha dos pobles que són germans, però que «s'assemblen / com l'aigua al foc, i com la nit al dia. / Volen manar tots dos, i com que en ella / no hi caben pas, d'aquí que l'un o l'altre / ha d'aplatar el coll fins que l'hi ajupin».

Més enllà de presentar aquesta visió de l'estat amb dues nacions en lluita permanent, el monòleg serveix, també, per acusar la gent d'ordre de la batalla perduda en la reivindicació dels drets de Catalunya,

fent-los-en tan culpables com a l'enemic exterior. Oleguer clama: «Va a la mort Catalunya; i sou vosaltres / els qui aixequeu el cadafal per a ella. / Vosaltres, els prudents, la gent de l'ordre, / que us fa por un fantasma, i sou joguina / dels d'allà i dels d'aquí que mercadegen / amb la hisenda i la sang del nostre poble.»

Guimerà, com a defensor de la plataforma unitària que volia ser la Unió Catalanista, presentant-se com la casa comuna del nacionalisme català, en la seva línia de rebuig als partits polítics i recel davant la lluita electoral, veient Catalunya com un tot, prova de plantejar en aquesta obra les aspiracions nacionals al marge dels interessos de «classe».

Malgrat voler marcar distàncies amb la Lliga i els interessos de la burgesia per apropar-se als obrers, el dramaturg no abandona mai la idea de la unió de *tots* els catalans en el projecte comú. D'aquí també que els joves intransigents poguessin reforçar aquesta visió representant l'obra i escoltant Mestre Oleguer sostenint que «estem perduts si la gent nostra / no fa un vaitot: que fa segles i segles / que ens volen acabar, i un dia i l'altre, / va de pares a fills que sota terra / furguen a les arrels de Catalunya».

També l'autor, usant una de les eines pròpies de tot nacionalisme, buscava reforçar aquesta unitat d'acció o cohesió —òbviament inexistent— confrontant catalans amb forasters; és a dir, amb la immigració de la part de l'Espanya castellanoparlant, a qui Guimerà considerava una nuvolada vinguda de ponent causant de les desgràcies de Catalunya: «Ah, que n'heu fet, de mal. I sempre, sempre, / pel mateix: per governar aquí a casa, / per tractar-nos com a bens que se'ls degolla!» (Fàbregas 1986, 163–166).

Guimerà, d'altra banda, no és contrari al castellà. N'és només quan el seu ús té lloc a Catalunya. Aleshores, la llengua castellana se li presenta «esquerpa i esglaiadora quan la sent el cor tendre del nen en nostres escoles, a qui se'l castiga perquè sa mare en el bressol no li ensenyà a parlar-la. Trista i ferrenya, quan l'escolta, arrencat de la terra nadiua, el jove quintat del caporal o del sergent que l'arrenglera i el mida o que el desperta de nit quan somnia en sa estimada i en sa mare per posar-li el fusell a les mans i un grapat de cartutxos dient-li pronunciat: apunta, mata».

I segueix encara Guimerà afegint que és «repugnant i odiosa quan el cap de casa la sent de l'investigador i del comissionat d'apremis, plaga dels erms de la Manxa que cau sobre els pobles a desfer a espatlles de governs els nusos de la corda amb què la hisenda agarrota el pagès, l'industrial, a tothom, des del més ric fins al més pobre». El problema amb el castellà ve, per a Guimerà, del fet que aquesta és la llengua en què s'expressen els representants del poder estatal a Catalunya, des dels militars fins a la policia passant pels jutges, no pas de la llengua en ella mateixa. Malgrat aquesta visió, el dramaturg procurà molt que les seves obres s'estrenessin en castellà a Madrid. No només per tal que la seva feina agafés volada, sinó per treure un rendiment econòmic més enllà de l'obtingut a Barcelona.

El dramaturg, nascut a Santa Cruz de Tenerife, de pare català i mare canària, havia arribat al Vendrell quan encara no tenia deu anys, i en un entorn completament català no li fou difícil aconseguir destresa en aquesta llengua. En ocasions s'ha presentat la tria de Guimerà pel català com una tria ideològica. Pels volts de 1870, però, amb vint-i-cinc anys, més enllà del seu entorn d'amistats resultava molt més senzill aconseguir l'èxit escrivint en català a Barcelona que no pas fer-ho en castellà, en el domini del qual no excel·lia, a Madrid. El mateix els va passar als actors Margarida Xirgu i Enric Borràs en començar a actuar als teatres madrilenys, en aquest cas a causa del seu accent català, un dels impediments al seu èxit immediat. Ara bé, quan van triomfar, van formar part amb assiduïtat de l'elenc d'actors de la capital espanyola, fet que va servir perquè fossin acusats des de Barcelona de contribuir amb la seva marxa a la crisi del teatre en català (Foguet & Graña 2007, 57–59).

Mestre Oleguer va ser una obra sempre present en les vetllades patriòtiques al voltant de l'Onze de Setembre. L'any 1913, per exemple, es va representar *Via fora, lladres!*, *Jordi Erín*, *Els segadors de Polònia* al Teatre Apolo, i l'any 1921 al costat de *Jordi Erín* i *El drap sagrat* al Teatre Victòria. La resta de l'any, o el mateix 11 de setembre però de forma desvinculada de les vetllades catalanistes conjuntes, l'obra de Guimerà va ser molt representada en els centres intransigents. Com a exemple, la Joventut Catalanista Els Nets dels Almogàvers la va dur a escena a l'estatge del Casal Nacionalista Martinenc el 28 de maig de 1914.

I el Casal la va representar l'11 de setembre de 1915, junt amb *Un quefe de la Coronela*.

També la nit del 10 de setembre de 1916 la va representar la Joventut Nacionalista La Tralla i l'1 de març de 1919 amb *Claris* al Teatre Pompeia de Gràcia amb motiu d'una vetllada patriòtica organitzada pel periòdic de Latorre, *L'Intransigent*, per recaptar fons en benefici de la mare i la germana de l'orfeonista Joan Benet, mort per la Liga Patriótica Española. Així mateix la va dur a escena, per exemple, el 15 de juny de 1919 la Joventut Nacionalista Sang Nova i el 10 de setembre de 1920 la Joventut Nacionalista Pau Claris. El jovent se l'arribaria a aprendre de memòria, fins al punt de poder-la recitar en els campaments de la legió estrangera francesa durant la Primera Guerra Mundial.

Mort d'en Jaume d'Urgell, *un monòleg que no ressona*

Sis anys després d'estrenar *Mestre Oleguer*, Guimerà publica a l'editorial de *La Renaixensa* un altre monòleg patriòtic, *Mort d'en Jaume d'Urgell*. A la peça tractava la figura de qui havia estat lloctinent, procurador i governador general de Catalunya, nomenat pel rei Martí l'Humà. L'any 1410, en morir el monarca sense descendència, aquest fet s'interpretà com que la corona havia de recaure en ell. Els interessos eclesiàstics i de diverses famílies nobles del regne d'Aragó van aconseguir, però, que en la resolució del compromís de Casp, a finals de juny de 1412, sortís escollit Ferran d'Antequera (1380–1416), de la família castellana dels Trastàmara, que passaria a ser Ferran I d'Aragó. Descontent, Jaume, dit el Dissortat (1380–1433), va revoltar-se l'any següent però el sollevament no reeixí i va acabar morint presoner al castell de Xàtiva (Xuriguera 1981; Soldevila 1965; Sobrequés 1968).

Guimerà, com el nacionalisme català en el seu conjunt, veia en la fi del comtat de Barcelona al tron de la corona d'Aragó l'inici de tots els mals que assolarien Catalunya. La seva, però, era una visió crítica amb l'actuació de Martí I d'Aragó, com declararia en el discurs de presidència dels Jocs Florals de Barcelona de 1889 (s.d., 15–39): «I aquell dol i aquella mortal angoixa no se l'ha tret mai més de sobre l'ànima la nissaga de Catalunya; que al cloure els ulls el rei Martí davallà de la cadira reial i per a sempre la dinastia de nostres comtes-reis per as-

sentar-s'hi la dinastia castellana». El dramaturg acusava el rei de la seva poca previsió, ironitzant: «Humà li digueren al rei Martí. Humà hauria sigut si, disposant son testament, hagués llegat les corones dels estats d'Aragó a aquell que, sense estroncar ni un sol cop la saba de la branca mascla, a dreta llei li pertocava». I reblava queixós: «No li digueu pas més l'humà a l'últim rei legítim de la terra catalana», perquè per la seva inacció «pujaren al tron de la confederació aragonesa seguidament tres reis; tots tres tacats d'estrangeria».

El monòleg de Guimerà se centra en el moment en què Jaume d'Urgell mor a Xàtiva. Malgrat insistir de nou en «la nuvolada que ve de ponent», referint-se a la branca castellana que ara ocupa el tron d'Aragó, l'obra no va ser representada en els estatges separatistes. I aquest és, també, un aspecte interessant a l'hora de constatar que en el seu marc republicà, els reis catalans d'antany podien ser vistos com a herois, però la metàfora no resultava útil perquè no ressonava en l'audiència, la qual no volia la instauració d'una nissaga de reis catalans. En aquest mateix sentit i en una altra de les obres no patriòtiques més representades en els estatges separatistes, *El carro del vi*, de Ramon Ramon Vidales, mentre es juga a cartes en una taverna, un dels aplegats exclama: «Un monarca», referint-se a la carta que llença, i un altre respon: «Mala negada facin els reis!».

L'obra patriòtica de Guimerà, per tant, té un ressò en els joves separatistes quan clama que les llibertats no estan renyides amb el moviment polític del segle, «només cal mirar els fills d'Irlanda, les races engrillonades per la Turquia, les martiritzades regions poloneses, les encontrades bohèmies, les valls i les muntanyes del migdia de França. Mostreu-los-hi com es planyen penedides del seu suïcidi les nacions d'Itàlia, com canten sa llibertat la Finlàndia, el Luxemburg, la Islàndia, la Suïssa, la Noruega, la constel·lació de nacions alemanyes». En canvi, no en té quan esbossa el seu model paradigmàtic, Hongria, i sosté: «l'admirable Hongria, que no ha reconegut son rei fins que ha anat a la capital d'aquella raça d'herois a fer-se coronar i a jurar sos drets històrics i l'existència de la seva autonomia» (Guimerà s.d., 43–52).[6] Un monòleg sobre reis no tenia cabuda en els seus estatges.

6 Àngel Guimerà, «Discurs en la sessió del 26 de març de 1892» en l'Assemblea de Manresa.

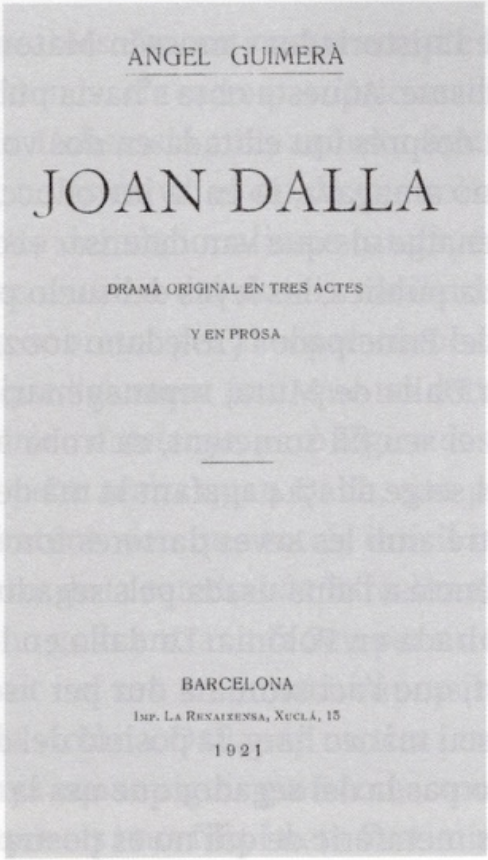
Joan Dalla, *la por al teatre patriòtic*

El fet que el teatre patriòtic, com qualsevol altra manifestació artística i periodística, pel que de propaganda tenia, era temut per les autoritats governatives espanyoles va quedar palès quan el governador civil de Barcelona (1920–1922), el general gallec Severiano Martínez Anido (1862–1938), va suspendre l'estrena de *Joan Dalla*, d'Àngel Guimerà, davant la imminent estrena de l'obra l'11 de gener de 1921 al Teatre Novedades.

Guimerà, però, en contra del que es podria esperar, no va posar el crit al cel per la suspensió, en una mostra més de la seva intransigència calculada —i la del seu inseparable amic Aldavert. Quan s'havia fet pública la prohibició de Martínez Anido, el periodista Ramon Aliberch, de *La Veu de Catalunya*, va anar a entrevistar Guimerà, que el rebé amb Aldavert, i s'oferí a publicar al diari regionalista un fragment de l'obra.

L'inseparable duo, però, s'hi va negar al·legant que *Joan Dalla* aviat seria publicada i perquè «no es faci el que no convé». Aleshores Guimerà va explicar que el mateix Martínez Anido l'havia cridat al Teatre Tívoli perquè l'anés a veure a la seva llotja, i allí li havia explicat els motius que tenia per privar l'estrena del drama. El governador, després de presentar-li la filla, va exposar, segons el mateix dramaturg, que es podia representar en altres llocs i es podia llegir on es volgués, però que volia evitar incidents a Barcelona.

Guimerà va quedar d'allò més complagut i afalagat en veure que el seu interlocutor coneixia bé la resta de les seves obres. En el curs de l'entrevista amb Aliberch, el dramaturg va arribar a afirmar: «Estic molt agraït [per l'atenció del governador civil]» i «Em pesaria que per un malentès s'enfadés» (Aliberch 1950, 85–86). Així doncs, amb les estrenes a Madrid, Guimerà posava en entredit no només la seva intransigència —aquest fet podia ser defensat i argumentat dient que la seva era una posició contra l'actuació del govern espanyol i el seu centralisme, però no pas contra la societat en general—, sinó que també l'hi posava acatant amb una certa complaença les disposicions del representant de l'autoritat a Barcelona. Un home, el general de Ferrol, que s'expressava en castellà a Catalunya, fet tan criticat pel dramaturg.



ANGEL GUIMERÀ

JOAN DALLA

DRAMA ORIGINAL EN TRES ACTES

Y EN PROSA

BARCELONA

Imp. La Renaixensa, Xuclà, 15

1921

Portada de *Joan Dalla*, d'Àngel Guimerà, editada per la Impremta La Renaixensa el 1921 (Museu Àngel Guimerà).

Davant la suspensió, fou la Joventut Nacionalista de Montblanc, de tendència lligaire, qui va estrenar aquest drama en tres actes i prosa, amb setze personatges, al teatre d'aquesta localitat a finals de febrer. La presentació també es va retardar, però es va poder fer el 27 de març amb la presència de l'autor. Aquest va ser obsequiat amb una rebuda triomfal, i va haver de sortir a l'escenari al final del segon acte enmig d'una forta ovació, que va repetir-se llargament en acabar l'obra. L'endemà el governador civil de Tarragona va voler prohibir una nova representació, però l'alcalde, Jaume Foguet, va fer-se responsable de qualsevol aldarull i va aconseguir evitar la sanció. En l'entretant, a mitjans de març, la peça ja s'havia representat a l'Havana amb la col·laboració del Centre Català, l'Orfeó Català i les revistes *Nova Catalunya* i *Vida Catalana*. Més endavant va fer-ho al Centre de Dependents de Manresa, a mitjans de maig de 1921, i a Malgrat de Mar, a finals de juny.

Per escriure-la, Guimerà va prendre de referència *Historia del memorable sitio y bloqueo de Barcelona y heroica defensa de los fueros y privi-*

legios de Cataluña en 1713–1714, de l'historiador i mossèn Mateu Bruguera (1820–1882), vinculat al carlisme. Aquesta obra s'havia publicat per fascicles els anys 1871 i 1872 i després fou editada en dos volums (Bruguera, 1871–1872). Bruguera no amagava, ja en la introducció de l'obra, que es tractava d'un homenatge als que van defensar «con su libertad, su honra, la conveniencia pública, las leyes del suelo patrio, los privilegios y antiguos fueros del Principado» (Toledano 2002, 109).

En el primer acte, el vell Joan Dalla de Mura, septuagenari, després d'haver vist morir a la forca el seu fill sometent, es troba al carrer del Rec de Barcelona durant el setge de 1714 agafant la mà del seu net, Severet, i provant de combatre amb les seves darreres forces. El cognom del protagonista fa referència a l'eina usada pels segadors, la mateixa de l'obra de Burgas inspirada en Polònia. La dalla en la iconografia popular remet a la mort, que l'acostuma a dur per «segar» ànimes. A més, però, a causa del seu mànec llarg, la posició del dallaire quan sega és més erecta que no pas la del segador que usa la falç i, per tant, hi ha també un rerefons metafòric de qui no es postra (Guimerà 1921). En una segona trama de l'obra, Gervasi, que vol casar-se amb Laia, col·labora amb les tropes borbòniques i, en acabar la guerra, pretén progressar en l'exèrcit de Felip V. Per tant, en tot moment és present la seva història d'amor emmetzinada per la política, com ja passava a *Claris*.

En el marc de l'obra, Dalla i Severet veuen com Rafael Casanova és ferit. S'introdueix, també, com a *Mestre Oleguer*, la presència d'una figura històrica, el conseller en cap, fet amb el qual els personatges cobren veracitat. El segon acte té lloc en una casa senyorial de Sarrià, que passa per ser el quarter de Berwick —comandant en cap de l'exèrcit de Felip V—, on el comte de Bar expressa de manera anacrònica que «per a Espanya sempre serà de gran festa el dia d'avui, l'11 de setembre». En la conversa deixen clara la valentia dels assetjats. Dalla, que no és en cap cas un vell heroic sinó un home decrèpit, es presenta davant del mariscal, el blasma i li demana el cap de qui ha fet penjar els sometents.

Berwick, malgrat treure's de sobre Dalla, titlla de traïdor un altre personatge, Ferrer, que tot i ser català col·labora amb les tropes borbòniques. Berwick sosté: «Els traïdors a la seva pàtria sempre són me-

nyspreables. Davant nostre sempre ho sereu, un traïdor». Una vegada més, doncs, el teatre patriòtic assenyala els qui són considerats botiflers. L'obsessió amb aquesta figura, usada en altres obres patriòtiques, no és en va: el català que col·labora amb l'enemic, des del punt de vista del nacionalisme català, és una evidència clamorosa de la manca d'unitat del mateix catalanisme. Per això en la majoria d'ocasions, sobretot per al separatisme, aquest botifler és més menyspreable que l'element forà, que no deixa de defensar una posició lògica, *contrària a Catalunya*, però lògica des de l'òptica intransigent.

La peça acaba quan Dalla, que prova de reunir braços per seguir combatent, veu que tot és inútil i s'adreça de nou amb Severet al claustre de la catedral de Barcelona, on ressona la victòria borbònica. Laia no gosa entrar a la Seu per no trobar-hi Gervasi, que sap que els ha traït i el seu amor serà impossible. Quan Berwick arriba per celebrar la victòria, Dalla rep un tret i mor dient a Severet que s'estimi Catalunya «quan siguis gran com jo me l'estimo». I també: «Quan siguis vell, que els teus fills i nets s'estimin més que tot el que hi ha al món Catalunya, i que no es dobleguin mai als dominadors de la teva raça». A més, li demana que els seus nets tampoc es postrin, de la qual cosa sorgeix el paral·lelisme amb l'ús de la dalla: «I fins al darrer dia del món que siguin catalans sempre: catalans i fora». És en aquesta oració transmesa al seu net on rau el llegat de l'obra, que tanca amb el clam: «Catalans som i serem». Un clam que lliga amb la manca de concreció esmentada sobre la forma de govern polític en el separatisme. No calia: Catalunya «és» i «serà». O en una versió més coneguda sorgida del teatre líric català, la de l'emblemàtica sardana de la rondalla musical *La santa espina*, d'Enric Morera amb text de Guimerà, estrenada el 1907 al Teatre Principal: «Som i serem gent catalana, tant si es vol com si no es vol...».

Joan Dalla fou una obra polèmica des de bon començament, pel tema, però també per la tensió social creixent. Pel moment de la seva estrena i perquè dos anys després es produiria el cop d'estat de Primo de Rivera, la peça no va tenir tant recorregut com les anteriors en el medi ultracatalanista. Encara que no per això el seu impacte en l'imaginari separatista fou menor. El butlletí *Acció*, del CADCI, per exemple, comentant l'obra remarcava que «caldria que tothom s'imposés

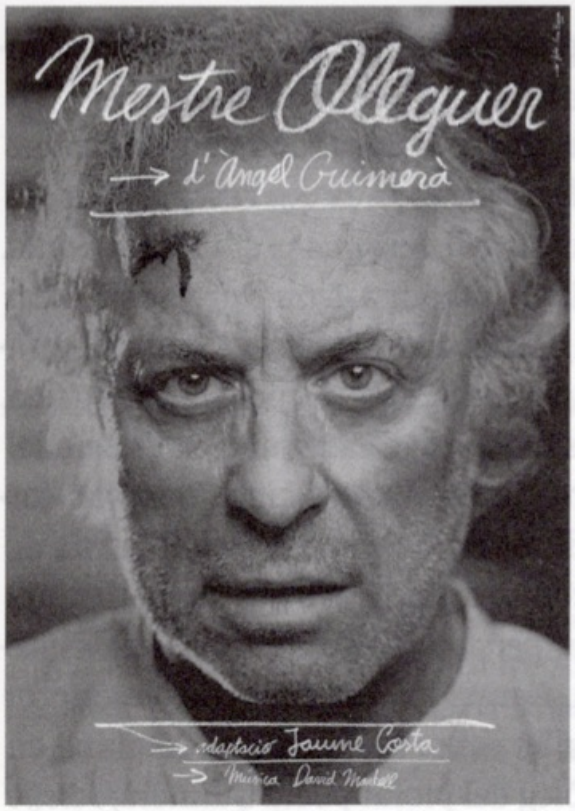
d'allò que va passar el 1714 i sabés consolidar l'esperit d'en Joan Dalla i el manifestés i el practiqués per damunt de tot aillò que no signifiqués una intransigència en el problema de la nostra causa» (Lladonosa 1979, 878).

Un camí per desbrossar

Mestre Oleguer i *Joan Dalla* van actuar, junt amb la resta d'obres patriòtiques d'altres autors seleccionades pels joves separatistes, com una eina propagandística i de consolidació del pensament ultracatalanista. I ho van fer com ho fa el teatre com a gènere literari, d'una manera bidireccional: l'auditori que el rebia s'amarava del discurs dels personatges i de la moral de les seves accions; però, a la vegada, aquests mateixos intransigents escollien representar aquelles obres i no pas unes altres perquè reforçaven l'ideari amb què combregaven. La tria per dur-les a escena es feia segons allò que s'hi representava, de si apellava als marcs dels saltataulells i pixatinters, els joves enquadrats en el separatisme, o no.

Les obres de Guimerà presentaven la visió d'una Catalunya defensora de les llibertats. Projectaven la necessitat de la unitat del catalanisme, tal com recollia el discurs reiteratiu de la Unió Catalanista, sempre amb la mirada posada en els considerats botiflers, l'element més evident de la manca d'aquest agermanament, bé per plantejaments polítics o per posició social. Plantejaven, també, la catalanitat amb un discurs ambivalent ètnic i cívic a través de la integració en el catalanisme d'aquells forasters que en volguessin prendre part. Concebien el castellà com a llengua de les estructures estatals, en molts casos repressives, com la policia, l'exèrcit o el Govern Civil.

Així mateix, les obres presentaven l'oposició i l'hostilitat a aquest poder «extern» en ocasions des del pacifisme i en altres des de la confrontació. Situaven, també, seguint el discurs del catalanisme polític del tombant del segle XIX, Castella com l'enemic, com «l'altre», i com l'entitat amb la qual caldria pactar el seu separatisme confederal. Plantejaven, així, una interlocució d'estat a estat i no pas una visió de formació d'un estat únic a partir de la federació de regions. També destacaven el paper que havien de tenir els joves en el present del ca-



Cartell de *Mestre Oleguer*, adaptada i interpretada per Jaume Costa el 2014 (Fotografia de Sussi Garcia).

talanisme. Aquests recollien el missatge i el llegat dels vells, en un fil que unia present i passat, per projectar-se envers el futur. El seu públic era jove i estava disposat a escoltar-los.

La influència d'aquest teatre patriòtic, en especial el de Guimerà, en el separatisme queda ben palesa en la mesura que els joves nacionalistes radicals lletraferits van provar d'imitar els dramaturgs consolidats i es van atrevir a copiar-los, no només amb la poesia patriòtica —que era el més habitual—, sinó també escrivint ells les mateixes obres patriòtiques. La festa inaugural de la bandera de la Joventut Catalanista Els Nets dels Almogàvers, el 6 de setembre de 1914, per exemple, es va cloure amb l'estrena de *Cor de patriota*, una peça de Blai Mor, en aquell moment secretari i més endavant president de l'entitat. El públic va quedar «agradablement satisfet» i l'autor va haver «de sortir diverses vegades a donar les mercès pels aplaudiments», malgrat que ni el títol ni la trama no eren gens originals (Esculies 2014*b*).

De nou es plantejava la lluita contra l'enemic amb el rerefons del setge de Barcelona de 1714. La influència de *Mestre Oleguer* es feia evi-

dent quan l'autor presentava un pare, Marc, que moria, i la seva esposa, Antònia, que passava el seu fusell al fill, Carles, perquè continués lluitant. També s'exposava la qüestió de la joventut amb el pare, que diu: «Fill, no ho entendries, ets massa jove!». A la qual cosa, Carles, de quinze anys, responia que el seu mestre li deia que ja era tot un home. L'enemic era, també, i una vegada més, com a *Terra baixa*, identificat amb un «llop famolenc». Al final, Carles moria i la seva mare el besava, igual que un ciutadà anònim, perquè ara era «el poble» qui ho feia.

Alguns dels joves intransigents que en la dècada dels anys deu del segle XX tenien, *grosso modo*, entre quinze i vint-i-cinc anys, van formar part als anys trenta de la militància d'Esquerra Republicana de Catalunya i d'Acció Catalana o, com a mínim, van ser simpatitzants d'aquests partits. L'imaginari creat per aquestes obres continuava present en començar els anys trenta. L'any 1931, per exemple, l'escriptor Alfons Maseras va publicar un fullet sobre la República Catalana en què cridava a fer «com en el monòleg del plorat poeta Guimerà, *Mestre Oleguer*, el qual, després de veure morir els seus companys i de caure ell mortalment ferit, sent una veu contrària que crida: "Visca Felip V!". Ell, redreçant-se, té encara forces per a cridar, des de darrere les barricades: "Via fora, lladres!". Nosaltres hem de dir, doncs, el mateix: "Via fora, lladres!"» (Maseras 1931, 43).

D'altra banda, tant a *Mestre Oleguer* com a *Joan Dalla* els protagonistes, els herois, moren al final de l'obra. Executen la seva missió, el seu clam, la seva lluita, i acaben finant. El missatge subliminal, amb clares referències cristianes, és que els objectius nacionals col·lectius no s'assoleixen sense esforç, ni sacrificis, ni màrtirs. Un punt, aquest darrer, molt vinculat a qualsevol nacionalisme, sobretot els de precedent clarament romàntic, i dels quals el cas català és un bon exemple.

Tal com fan palès ambdues obres, és evident que Guimerà a través del seu teatre, de la seva poesia i dels escrits a *La Renaixensa* va contribuir de manera profunda i determinant en la configuració de les imatges i els símbols que van bastir la ideologia del nacionalisme radical català i del catalanisme en el seu conjunt. Al dramaturg se l'ha mirat i se l'estudia encara des de la seva vessant artística, per bé que era molt més que això. Fou un activista polític i fins a cert punt un ideòleg, encara que no plasmés el seu pensament en un programa a

l'estil de *La nacionalitat catalana*, de Prat de la Riba (Esculies 2017). Més enllà de l'esbós, limitat a un àmbit concret, d'aquest text que cloem aquí, l'impacte del Guimerà polític en la conformació de la cosmogonia catalanista espera, encara, ser abordat en profunditat.

Referències bibliogràfiques

Aliberch, Ramon. 1950 (o post.). *Àngel Guimerà. Dramaturg, poeta, home públic.* Barcelona: Editorial Freixinet.

Anguera, Pere. 1999. *Literatura, pàtria i societat. Els intel·lectuals i la nació.* Vic: Eumo.

Bacardit, Ramon. 2013. «El monòleg dramàtic en el teatre català de la segona meitat del XIX. A propòsit d'uns textos de Guimerà». Dins Isabel Marcillas & Núria Santamaria, ed., *Teatre breu, procediments, formes i contextos*, 141–159. València: Ajuntament de Sueca / Universitat de València.

Bruguera, Mateu. 1871–1872. *Historia del memorable sitio y bloqueo de Barcelona y heroica defensa de los fueros y privilegios de Cataluña en 1713–1714.* Barcelona: L. Fiol y Gros.

Colomer, Jaume. 1995. *La temptació separatista a Catalunya. Els orígens (1895–1917).* Barcelona: Columna.

Duran, Carola. 2006. *Pere Aldavert: una vida al servei de l'ideal.* Biblioteca Serra d'Or, 358. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Escoles Guimerà, ed. 1934. *Àlbum de record a en Àngel Guimerà.* Barcelona: Acadèmia Cots.

Esculies, Joan. 2013*a*. «El nacionalismo radical catalán (1913–1923)». *Spagna Contemporanea*, 43: 7–28.

———. 2013*b*. «Els Néts dels Almogàvers (1913–1939). Història d'una joventut del separatisme català». *Revista de Catalunya* 283: 52–65.

———. 2014*a*. «La Falç (1918–1939). Història d'una joventut del nacionalisme radical català». *Afers* 78, 29: 495–523.

———. 2014*b*. «Domènec Latorre i les seves entitats del nacionalisme radical català: L'Avençada, La Barricada i Pàtria Nova (1918–1939)». *Recerques. Història, Economia, Cultura* 66: 91–121.

———. 2014*c*. *Via fora, lladres!: El separatisme català i el teatre patriòtic.* Barcelona: Edicions de 1984.

———. 2017. *A la recerca de Prat de la Riba.* Barcelona: Pòrtic.

Fàbregas, Xavier. 1969. *Teatre d'agitació política.* Llibres a l'abast, 74. Barcelona: Edicions 62.

———. 1970. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite.* Barcelona: Edicions 62.

———. 1986. «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps». Dins Joaquim Molas, dir., *Història de la literatura catalana*, vol. 8, 592–593. Barcelona: Ariel.

Florensa, Núria. 2003. *Pere Aldavert: autobiografia d'un catalanista*. Montcada i Reixac: sense editorial.

———. 2007. *Pere Aldavert: l'home, el periodista i el polític catalanista*. Textos i estudis de cultura catalana, 121. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Foguet, Francesc, i Isabel Graña. 2007. *El gran Borràs. Retrat d'un actor*. Badalona: Museu de Badalona.

Galí, Alexandre. 1983. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900–1936. Obra completa. Llibre X: Institucions de cultura popular*. Barcelona: Fundació Alexandre Galí.

Gallén, Enric. 1988. «El teatre». Dins Joaquim Molas, ed., *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel.

Guimerà, Àngel. 1896. *Mestre Oleguer: monòleg*. Barcelona: Impr. La Renaixensa.

———. 1921. *Joan Dalla*. Barcelona: Impr. La Renaixensa.

———. s.d. *Cants a la Pàtria. Discursos*. Barcelona: Impr. La Renaixensa.

Lladonosa Vall-Llebrera, Manuel. 1979. «El Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria entre 1903–1923». Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

Llorens, Jordi. 1989. *Catalanisme i moviments nacionalistes contemporanis (1885–1901): Missatges a Irlanda, Creta i Finlàndia*. Episodis de la Història, 271. Barcelona: Rafael Dalmau.

Martínez Fiol, David. 2005. «La construcción mítica del "Onze de setembre de 1714" en la cultura política del catalanismo durante el siglo XX». *Historia y Política* 14: 219–242.

Maseras, Alfons. 1931. *La República Catalana*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

Miracle, Josep. 1958. *Guimerà*. Barcelona: Aedos.

Plana, Alexandre. 1976. *Teoria i crítica del teatre*. Edició a cura de Iolanda Pelegrí. Monografies de Teatre, 5. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre / Edicions 62.

Santacana, Àngels. 2015. «Fenosa, Guimerà, Casals». Dins *El Vendrell.14. El Tricentenari 1714–2014*. El Vendrell: Ònix Editor.

Sobrequés i Vidal, Santiago. 1968. *Altres barons de Catalunya i el compromís de Casp*. Episodis de la Història, 105. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.

Soldevila, Ferran. 1965. *El Compromís de Casp. Resposta al Sr. Menéndez Pidal*. Col·lecció Bofarull, 1. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.

Toledano, Ferran. 2002. *Carlins i catalanisme. La defensa dels furs catalans i de la religió a la darrera carlinada, 1868–1875*. Sant Vicenç de Castellet: Farell.

Tomàs, Margalida. 1992. *La Jove Catalunya. Antologia*. Barcelona: La Magrana / Diputació de Barcelona.

Ucelay-Da Cal, Enric. 1979. «Estat Català. The Strategies of Separation and Revolution of Catalan Radical Nationalism (1919–1923)». Tesi doctoral, New York, Columbia University.

Ucelay-Da Cal, Enric. 1983. «El nacionalisme radical català i la resistència a la Dictadura de Primo de Rivera (1923–1931)». Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

———. 2002. *Llegar a capital: Rango urbano, rivalidades interurbanas y la imaginación nacionalista en España del siglo XX*. Papers de la Fundació Rafael Campalans 137. Barcelona: Fundació Rafael Campalans.

Vall, Xavier. 2000. «La poesia històrica d'Àngel Guimerà». Dins Josep M. Domingo & Miquel M. Gibert, *El segle romàntic. Actes del col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX*, 307–332. Tarragona: Diputació de Tarragona.

Xuriguera, Joan B. 1981. *La darrera branca dels comtes d'Urgell (1314–1413)*. Barcelona: Set i mig.