

## Malvasia i teatre

El títol de «Malvasia i teatre» vol ser un pretext per parlar de dues comedietes del vilanoví Francesc de Sales Vidal i Torrents, deutores del sainet, representatives de l'evolució d'aquest gènere de teatre breu caracteritzat per la gran capacitat d'auto-regeneració, de renovació, al llarg dels anys, que es prestava a la reelaboració,<sup>1</sup> i que va tenir una funció de primer ordre a la Catalunya del segle XIX com a forma de diversió i de consum d'obra literària teatral.<sup>2</sup> I això malgrat que arrossegava la marca negativa imposada a partir del segle XVIII, quan deixa de ser de transmissió preferentment oral i de consum molt exclusivament popular i accedeix als teatres públics (com es constata en els estudis de Maria Teresa Suero i Josep M. Sala Vallaura sobre el teatre representat a Barcelona).<sup>3</sup>

1. Vegeu Jordi CARBONELL, «La literatura durant el període de transició del segle XVIII al segle XIX», a *Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Basilea, 22-27 de març de 1976*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (PAM), 1977, p. 280-286, i Xavier FÀBREGAS, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial, 1975. Són d'esmentar els entremesos copiats per Bartomeu Pascual i Arrom (veg. Antoni SERRÀ CAMPINS, *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona, Curial i PAM, 1987, p. 176-177 i 231, i «Introducció», a *Entremesos mallorquins*, Barcelona, Barcino, 1995, p. 64).

2. *La malvasia de Sitges. Comèdia en dos actes, escrita en vers catalán por D. Francisco de Sales Vidal*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús, 1866, i *La malvasia de Sitges (2ª parte). Comèdia en dos actos, escrita en vers catalán por D. Francisco de Sales Vidal*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús Roviralta, 1871.

3. Maria Teresa SUERO, *El teatre representat a Barcelona del 1800 al 1830*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1987-1997, 4 v.; Josep M. SALA VALLAURA, *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo: O las musas de guardilla*, Lleida, Milenio, 2000.

## EN CONTRA I EN FAVOR DEL SAINET

Antoni de Capmany ja es referia a «cuentos, entremeses y piezas burlescas» (1876) que oposa als «escritos nobles, científicos y elocuentes» (que poden ser objecte de traducció, és a dir, que poden pertànyer a la «república de les lletres»).<sup>4</sup> Però no solament és observable una actitud displicant —per motius en el fons també «literaris»— en autors capitals de la Il·lustració a Catalunya: els dies 17 i 19 de juliol de 1798 aparegué al *Diario de Barcelona* un text anònim sobre les «diversions» teatrals en què se'n recriminava la falta d'utilitat positiva, amb atacs continuats al sainet.

Al llarg del segle XIX n'hi ha una demanda alta, que es tradueix en un vast repertori d'entremesos (o sainets, la denominació predominant entre els editats a Catalunya, segurament per la dependència del teatre breu d'autors castellans de finals del segle XVIII, posada en relleu els darrers anys i estudiada especialment per Biel Sansano).<sup>5</sup>

La incidència popular (bé que amb intervenció d'autors o arranjadors d'extracció culta a vegades) faria que les autoritats paressin atenció en el gènere, en plena era absolutista, quan ja havia desaparegut dels escenaris el sainet polític divulgat durant el Trienni Liberal per Robrenyo:

Habiéndome cerciorado que en ciertas villas del principado se han abierto teatros de aficionados [...]; que con este motivo se reúnen personas que deben hacer olvidar, por una conducta leal y prudente, la exaltación y adhesión que manifestaron durante el ominoso y escandaloso yugo de la impiedad y de la anarquía, encubriendo los vicios de tales reuniones teatrales con el especioso pretexto de invertir su producto en obras de pública utilidad, llegando el escándalo a representar piezas y sainetes que no tienen otro objecto que entretener la disipación, distraer de ocupaciones útiles y corromper las costumbres públicas, y hasta el exceso altamente punible de representar pasos de nuestra Santa Religión y pasión de nuestro Divino Redentor, a pesar de hallarse expresamente prohibido por Reales pragmáticas, igualmente que por las venerables disposiciones de la Santa Iglesia; es llegado el caso de poner coto a este desenfreno [...]; mando a los Corregidores, Alcaldes mayores, Reales justicias y Ayuntamientos [...] que hagan desde luego cerrar los expresados teatros, y no los permi-

4. Antoni de CAPMANY, *Arte de traducir el idioma francés al castellano*, Madrid, Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776, p. xv.

5. Veg. Biel SANSANO, «La fortuna de Ramón de la Cruz en el teatre català vuitcentista: els inicis de Josep Robrenyo», a FRANCISCO LAFARGA *et al.* (ed.), *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, III, Berna, Peter Lang, 2010, p. 493-510, i Biel SANSANO, «De l'herència barroca al quadre de costums: les primeres passes del teatre vuitcentista (1770-1845)», *Anuari Verdaguer: Revista d'Estudis Literaris del Segle XIX*, 17 (2009 [2011]), p. 439-456. Ramon Bacardit assenta que «el teatre escrit en català a principis del segle XIX procedia bàsicament d'una tradició que a grans trets podríem anomenar costumista, i que tenia els seus orígens en les farses medievals i en el teatre breu d'origen castellà» (Ramon BACARDIT, «El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època», *Caplletra*, 50 (2011), p. 113).

tan abrir en lo sucesivo [...]; teniendo entendido que sólo a los cómicos aprobados es lícito el representar funciones teatrales y sólo en los pueblos a quienes el Rey se ha dignado conceder este permiso.<sup>6</sup>

D'altra banda, els crítics i tractadistes de teatre van també tenir el gènere com a punt de referència, negativa al més sovint, o, en alguns casos, avançat el segle XIX, més comprensiva dels valors que contenia. Els autors cultes mateixos (com Ignasi Plana) no els signaven; potser per tractar-se d'un gènere —o d'una llengua— que no corresponia a llur status.

A *El Europeo* (1823-1824) un article enviat per un autor, desconegut, advoca per la proscripció del sàinet.<sup>7</sup> L'actitud és generalitzada, i anys després constatable a la premsa, i la qüestió afecta les possibilitats de composició de peces teatrals cultes en llengua catalana: es produïa una reducció de funcions de la llengua catalana en el teatre i la subsegüent creença de la viabilitat exclusiva de les obres humorístiques en llengua catalana.<sup>8</sup>

El sàinet, en català o en castellà, formava part de les representacions com a «torna» (alternant amb balls, *tonadillas*, etc.), i això era objecte de censura (aquí i arreu). Creava fins un complex d'inferioritat en l'espectador culte, i era considerat un gènere anticatàrtic, insuls:

Una persona de esta Capital [Madrid], que se firma *El enemigo de los sainetes*, nos ha remitido el artículo siguiente [...]. Las saludables impresiones que una comedia dejara en el corazón se borran y se destruyen con los sainetes.<sup>9</sup>

Los sainetes continúan fastidiando al espectador sensato.<sup>10</sup>

[...] ni tampoco [s'hi compta] alguna otra pieza dada en lugar de sainetes, aunque no puedo dejar de agradecerlas a la Compañía, y excitarla al total des- tierro de estas insulsas composiciones.<sup>11</sup>

6. Circular del comte d'Espanya, capità general de Catalunya, datada a Barcelona el 18 de maig de 1929, reproduïda per Josep ARTÍS, «Els teatres d'aficionats a Catalunya», a *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Barcelona, Institució del Teatre, 1933, p. 35-37 (veg. també Joan CASTELLS I ALTIR-RIBA, «Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX», *Estudios Escénicos* (1975), p. 13-14). Regularitzo, sense perjudici de la morfologia i la prosòdia, l'ortografia i la puntuació dels fragments reproduïts, catalans o castellans, inclosos els de les obres teatrals.

7. F. A., «De la necesidad que hay de desterrar los sainetes del teatro Español (Remitido)», *El Europeo*, III (1824), p. 81-84.

8. «Perquè la veritat és que tots els que escrivíem pel Teatre estàvem en la convicció de que els que venien a les funcions catalanes les prenien agradósament perquè eren humorístiques o còmiques» (Conrad ROURE, *Anys enllà: Aplech de recordances dels temps joventívols*, Barcelona, Il·lustració Catalana, (s. d.), p. 57). «La llengua catalana, en l'escena, guardava, enfront de la nacional, la mateixa relació d'inferioritat que l'esperit de família enfront de l'esperit públic» (Josep YXART, «Teatre català. Ensaig històric-crítich», a *Obres catalanes*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1895, p. 254).

9. *El Vapor* (25 juliol 1834).

10. «Teatro», *El Popular* (8 juny 1834).

11. «Estadística del Teatro de Barcelona», *El Vapor* (4 setembre 1834).

No decimos por esto que deban proscribirse todos los sainetes sin excepción. Algunos merecen indulto, otros, aunque no tan buenos, podrían reservarse para ciertas clases del pueblo que concurren por las tardes al teatro, en Pascua y otros días de huelga.<sup>12</sup>

A propòsit del teló de boca del teatre de la Santa Creu:

Tú has oído [...] las asainetadas piezas de Robreño aplaudidas por el pueblo *soberano*, más que las clásicas producciones de Lope de Vega, Moratín y Bretón de los Herreros, y las aguardentosas voces de los *patrioteros* que exigían el himno de Riego y el trágala [...].<sup>13</sup>

Però en aquest cas hi ha més qüestió ideològica que no qüestió de gust literari, com seria per ideologia que Josep Andreu i Fontcuberta valoraria més les obres de Robrenyo que no la tragèdia:

La *tragedia* pasó como pasan todas las cosas humanas... El *positivismo* del siglo no acepta ya como bello lo que sólo pudo reputarse tal por convención de los antiguos literatos, ni sufre ya en la escena una vida imaginaria, puramente ideal, sino la vida de la sociedad que nos rodea en todos sus períodos y vicisitudes. Por eso es que hasta el filólogo profundo, a fuer de hombre progresivo, prefiere los juguetes dramáticos de Robreño, por más que sólo sean rápidos bosquejos, a las composiciones más sublimes de Voltaire y Racine.<sup>14</sup>

Curiosament, i positivament, els preceptistes més originals (o si més no més sensibles davant la literatura de transmissió oral i popular escrita) són reticents amb el gènere pels hàbits que ha adquirit i que l'han arribat a caracteritzar; aquest és el cas de Manuel Milà i Fontanals, que el 1844 en subratlla com a característiques la *brevetat*, en si ni positiva ni negativa (bé que hi pugui facilitar una possible superficialitat), i la limitació a temes menyspreables:

Hay además el entremés, sainete o pieza en un acto que no es sino una comedia de cortísima extensión y se emplea frecuentemente en presentar costumbres vulgarísimas y los más fútiles acontecimientos.<sup>15</sup>

Anys després, si remarca que el sainet és una pintura *grollera* de costums populars, assenyala que n'és una pintura *viva*:

12. «De los sainetes», *El Constitucional* (11 agost 1837).

13. «Mosaico teatral», *La Paz* (22 abril 1838).

14. «Teatro español. *La muerte de César*», *El Propagador de la Libertad*, I, quad. iv (1835), p. 157-160.

15. Manuel MILÀ I FONTANALS, *Compendio del arte poética*, Barcelona, Imprenta de D. J. M. de Grau, 1844, p. 124.

Además de la tragedia y del drama trágico y de la comedia [...], hay otras composiciones dramáticas, como la que se ha llamado tragedia urbana o comedia sentimental, es decir, drama serio de costumbres modernas, el entremés, sainete o pitipieza, pintura viva aunque a menudo grosera de costumbres populares, etc. [...].<sup>16</sup>

#### FRANCESC DE SALES VIDAL I TORRENTS EN UN TEMPS DE RENOVACIÓ DEL TEATRE

Nascut i mort a Vilanova i la Geltrú (1819-1878), era fill d'una família de propietaris rurals emparentada amb indians, si més no en casar-se, el 1855, amb una germana de Josep Ferrer Vidal. Estudià intern als jesuïtes de Manresa i féu els estudis de dret a Cervera, Barcelona i Madrid, on es doctorà. Fundà *El Eco de Villanueva* (1853), del qual no es conserven exemplars, col·laborà al *Diario de Villanueva* i fou alcalde de la seva vila, «el dandi més exagerat que hagi ocupat mai la poltrona de la plaça de la vila». <sup>17</sup> Abans d'autor teatral, fou consoci, en 1850-1851, de l'empresa del teatre de Vilanova, bé que, ja aquells anys, arranjà uns *Pastorets*.<sup>18</sup>

Esdevindria un autor implicat en el procés de modernització del teatre de consum popular (amb afortunats personatges —l'indià— i elements temàtics —la contraposició camp/ciutat— que es trobaran en algunes de les millors obres coetànies, com les de Josep M. Arnau). La seva obra va tenir repercussió pública a Barcelona, on anava sovint i estava al corrent del que s'hi representava, des que, el 1861, *Una noia com un sol* li hi fou representada per Matilde Díez i altres actors professionals. Si diverses obres se situen a Vilanova, Sitges i llocs pròxims, algunes transcorren a Barcelona, o lluny dels llocs més habituals, com la sarsuela *Entre Capmany i Figueres*.

Vidal és actiu, doncs, els temps que hi comença a haver una major visibilitat del repertori teatral català a Barcelona, ben entrada la segona meitat del segle XIX, en un marc públic dominat pel teatre castellà.<sup>19</sup>

16. Manuel MILÀ I FONTANALS, *Principios de literatura general: (Teoría estética y literaria)*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1884, p. 241. El text és idèntic en totes les edicions del seu manual (del 1869 al 1884). Dins l'àmbit de Madrid, és de destacar, entre altres referències de sentit semblant, la d'un autor teatral de prestigi en un text preceptiu: «Justo es, sin embargo, confesar que, si no aprobamos semejante literatura, algo notable ha dado de sí en la gracia y propiedad con que a veces nos ha pintado ciertos caracteres y costumbres de la ínfima plebe, y que actores de relevante mérito, digno de ser mejor empleado, han sido la perfección misma en la pintura de los referidos cuadros, que tales como son no están al alcance de talentos vulgares» (Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, «Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España», a *Obras escogidas*, 1, París, Baudry, Librería Europea, 1853).

17. Josep M. RÀFOLS, *Francesc de Sales Vidal i Torrents*, Vilanova i la Geltrú, Ajuntament, 2005, p. 5.

18. Josep M. RÀFOLS, *Francesc de Sales Vidal...*, p. 12.

19. Per a la situació del teatre i del repertori teatral al llarg de la segona meitat del segle, veg. Xavier FÀBREGAS, *Les formes de diversió...*, i els primers capítols de Carme MORELL I MONTADI, *El teatre*

Segons Carme Morell, les temporades 1864-1865 i 1865-1866, les obres de teatre en llengua catalana representades en teatres públics de Barcelona passen de nou a setanta-sis, és a dir, es multipliquen gairebé per nou i se'n fan més representacions. Alhora, disminueix el nombre d'obres anònimes o amb pseudònims críptics: segons Morell, «ara són les comèdies d'autor conegut, i no les anònimes o tradicionals, les que plauen més al públic, cosa que suggereix que no es pot parlar d'un canvi merament quantitatiu».

Cal tenir present que hi ha nous teatres més permeables al repertori català, per tempteig de les possibilitats comercials o per viabilitat real: Tirso, Mendizábal, Prado, Zarzuela, Variedades al passeig de Gràcia, i el Romea (des del 1863), que supleix el Circo Barcelonés i que s'uneix als ja existents, entre els quals el teatre Odeon funciona cada dia, i aquest i el Romea creen seccions de teatre català —indici encara de marginalitat—, a part el que hi poguessin fer les societats que hi eren acollides, com la Melpòmene.<sup>20</sup>

En aquestes temporades es dona també la superposició de sainets, comèdies, sarsueles i drames (o quasi drames). O, dit d'una altra manera, de peces breus disteses, d'entreteniment, i peces de tensió dramàtica més acusada.

La dada més interessant és la renovació d'autors: al costat de la pervivència o nova presència de l'obra de Josep Robrenyo, reeditada el 1854, i de Francesc Renart i Arús i Manuel Andreu Igual, altres autors propicien un nou repertori lligat encara a l'entremès popular i marcadament vinculat a l'experiència pròpia o aliena en el teatre castellà, com Joaquim Dimas i Andreu Amat, entre altres que aportaren sarsueles (Francesc Altimira, Boi Vidal, Manuel Angelon o Josep Anselm Clavé), drames (inicialment Manuel Angelon i Pere Gras) i un estol d'autors que estrena obra molt diversa dins els anys seixanta, alguns dels quals traspassen el propi territori i veuen representades les seves obres en altres llocs dels Països Catalans (García-Parreño, Fontova, Liern, Soler, Torromé).

Tots ells, bé que no tots exclusivament, es dedicaven a un gènere susceptible de dignificació i enriquiment, perquè posseïa unes constants positives (observació, veritat, color local...) que podien aplicar-se a temes que derivaven sobretot de l'observació d'una realitat en ràpida transformació, tant a la ciutat com a la ruralia, sobretot a l'àrea d'influència de Barcelona, però que derivaven també de la influència literària; tot plegat farà evolucionar alguns autors o algunes de les seves obres del sainet cap a la comèdia, de més ambició literària i dramàtica (el nombre d'actes n'és un indicatiu: Vidal anomena «comèdia» tant la primera part de *La mal-*

---

*de Serafí Pitarrà: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial i PAM, 1995, i Carme MORELL i MONTADI, «Catàleg d'obres catalanes i bilingües representades als teatres de Barcelona de 1859 a 1866», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 34 (1997): *Miscel·lània Germà Colón*, 7, p. 125-134.

20. Carme Morell (*El teatre de Serafí Pitarrà...*, p. 142) dona una relació de les societats teatrals actives, centrades de fet en el teatre castellà o traduït al castellà.

vasia de Sitges com la segona, totes dues en dos actes). Parlant en general, es pot dir que s'hi pot reflectir millor la renovació social de l'era industrial, amb representants de les diferents classes, que hi tindran un paper més enllà de la figura del menestral, entre les quals l'obrer (o l'assalariat, més en general), el botiguer (la botiga —*La malvasia de Sitges* n'és un exemple poc aprofitat, perquè no passa gaire de l'àmbit familiar— és un lloc de coincidència de persones, com ho seran nous escenaris: respectivament, *L'aranya* i *La sala d'espera* de Guimerà en són uns bons exemples), el comerciant enriquit, l'indià (important a *La malvasia de Sitges* i un personatge molt ben tractat per Josep M. Arnau en diverses obres),<sup>21</sup> l'amo fabricant, l'immigrant del territori, l'immigrant funcionari, gent de professions liberals, etc.

Centrant-nos en el sainet, cal dir que encara és vist com un gènere «casolà», sense pretensions; com diu Yxart, «exacta reproducció de la vida privada de llur temps»;<sup>22</sup> reproducció feta sense complexitat escènica, basada en el diàleg, en l'habilitat verbal, de vegades en l'equívoc o malentès, en la brillantor del lèxic i la fraseologia, el diàleg viu, la deformació de mots, els jocs de mots, els idiotismes (sovint vulgarismes i castellanismes molt enquistats en el llenguatge característic, o castellanismes d'origen llibresc, per la pretensió d'aconseguir un llenguatge literari): recursos, en conjunt, per caracteritzar un personatge, o un *tipus* humà; també les escenes típiques (festes assenyalades, celebracions familiars o d'un grup social), situacions de la vida quotidiana, o d'esdeveniments esperables (casaments, enterraments, festes familiars o locals). El matrimoni per interès és vist de manera negativa, però és omnipresent com a desencadenant de situacions dramàtiques, en el sainet sempre amb tractament humorístic o distès, que anul·la la potencial capacitat de tensió dramàtica irreversible, que es donaria més pròpiament en els drames, en què sovint hi ha també tensions, atenuades al servei d'un final feliç: en el sainet, els incidents no arriben a concretar cap situació verament dramàtica.

Les limitacions del gènere fan possible que determinats defectes molt presents en el teatre català «seriós» no es puguin trobar en el sainet, que ha de seleccionar molt en «el bell teixit de contradiccions, inverossimilituds i follies que la raó freda no acerta a explicar».<sup>23</sup> En resulta, doncs, un gènere lineal que evita defectes d'acció o de recursos més o menys truculents, o si més no l'acumulació d'aquests defectes, que se solen manifestar, en obres extenses, en episodis reiteratius mal lligats.

21. Veg., sobre la tipologia i els usos lingüístics dels seus indians, Manuel JORBA, «Aproximació al teatre de Josep Maria Arnau», *Quaderns d'Estudis Arenyencs*, 8 (2002), p. 69-71.

22. Josep YXART, «Teatre...», p. 252.

23. Josep YXART, «Teatre...», p. 273-274.

## LA MALVASIA DE SITGES

Es tracta de dues obres complementàries, o d'una obra en dues parts (sembla que no pensades així d'entrada), que dramatitzen uns fets encadenats i successius, a un any de distància en el temps, en el mateix espai la primera part i el primer acte de la segona, amb els mateixos personatges, presents o alludits, i amb alguns de nous a la segona part, no essencials, però justificats per la dinàmica argumental.<sup>24</sup>

Presenta un conflicte amorós molt característic del sainet costumista (i, mirat superficialment, del drama de costums), amb desenvolupament argumental centrat en el triangle format per una noia jove (Marieta), un noi jove de pocs recursos (Rafelet) i un home gran ric (l'indià Don Salvador, emigrat a Cuba a l'edat de deu anys), lligat a la qüestió habitual d'autoritat, materna en aquest cas (la qual cosa dóna peu a jugar amb el personatge del marit calçasses, més o menys matisat), amb el contrapunt de l'antagonista de Rafelet, és a dir Don Salvador, l'indià ric, que paradoxalment anirà solucionant generosament els conflictes successius.

Un personatge, Pauet, de disset anys, germà petit de Marieta, resumeix d'entrada, de manera fàcilment deduïble per a l'espectador, la situació: Rafelet pretén Marieta, que li correspon, d'amagat de la mare —Tecla—, que la vol casar amb l'indià ric [6]. Pauet es farà valedor de Rafelet davant la seva mare i buscarà una estratègia per desbancar l'americà, a la qual s'afegirà Marieta.

El paper de defensor i mediador de Pauet el portarà a enfrontaments verbals contundents amb la seva mare (forma de rebel·lió no habitual en les relacions paternofilials de les comèdies i sainets; però cal tenir en compte que Pauet es mig guanya la vida perquè sap tocar el violí: té independència econòmica, que una noia no podia tenir). Pauet s'implica en defensa del dret de la seva germana (almenys, o potser només, del de sa germana) d'escollir marit:

Digueu-li que ma germana  
no vol sinó el Rafelet,  
i casar-la no és de dret  
amb qui no li ve de gana [43].

El pare —Bartomeu, qualificat de «bon jan»— deixa imposar d'entrada l'autoritat materna, per indiferència seva i, sobretot, per voluntat de la seva muller,

24. La primera fou estrenada al teatre dels Camps Elisis de Barcelona, el 17 de juliol de 1866, segons Carme MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra...*, p. 219, i com consta a les fitxes elaborades pel col·leccionista Jaume Rull (Biblioteca de Catalunya). De la segona, no en consta la data de l'estrena, que devia ser el mateix any de la publicació, el 1871. Als fragments i citacions que segueixen indico, a continuació del text i entre claudàtors, la pàgina d'aquestes primeres edicions, precedida, si cal, de la indicació II per a la segona part.



que s'imposa i aplica, amb tota la intenció, la seva estratègia per retenir l'autoritat. Tecla puntualitza de primer a la seva filla:

Jo puc cridar i cridaré  
hasta que pèrdia la gorja,  
perquè sóc a casa meva,  
i mano: entens, gatamoixa? [32].

I després discuteix amb el seu marit:

—Doncs qui mana a cal Ribot?  
—Tu, que t'ets posat les calces.  
—Perquè tot s'entortolliga;  
perquè tu no entens de res;  
¿què fóra, aquesta botiga,  
si jo el pòndol no portés?  
Pobre de tu, si no et cases  
les hauries dudes grosses.  
El que fa favors amb ases  
te paga d'un raig de coces.  
—No em tractis tan malament.  
—Això és una comparança.  
—Què vols que digui, la gent?  
—Ja saps que jo sóc molt mansa;  
però quan me cremo... —Dona,  
calma. —(Ja el tinc atordit.)  
—Si per cas t'he ofès, perdona [36].

Tanmateix, en favor de les intencions de la filla, Bartomeu voldrà recuperar l'autoritat amb un cop d'efecte:

[...] i a l'últim aconseguiràs  
que em recordi que sóc home  
i no em deixaré manar [39-40].

A poc a poc, que et traspalses.  
Fins avui ets manat tu;  
d'aquí en endavant ningú  
sinó jo durà les calces [53].

Bartomeu vol «quietud» i, perquè veu bé Rafelet, rep el maltractament verbal intencionat de Tecla, que s'avé finalment a una transacció, de manera que deixa oberta la possibilitat d'una segona part.

Són de destacar alguns elements d'intriga propiciats per alguns dels personat-

ges de la comèdia: d'un de secundari, Donya Dolores,<sup>25</sup> se'ns diu de primer que té tírria a Don Salvador, el pretendent de Marieta, i s'aclareix després que és perquè volia casar-lo amb una parenta seva:

[Pau] No sé de què deu venir  
aquesta tírria que té  
a Don Salvador.  
[Rafel] No sé.  
Un dia vaig sentir a dir  
que casar-lo ella volia  
amb una parenta seva  
que és la filla de l'Esteve  
que estava a la Confraria [8-9].

També és presentada amb uns tocs de misteri la relació de protecció de Donya Dolores envers Rafelet, que viu a casa d'aquesta senyora (com si en fos adoptat) i li vol donar un dot. De Rafelet, se'n retreuen taques polítiques familiars, en un diàleg entre ell, Bartomeu i Tecla:

—Sobre això hi [ha] molt que dir  
perquè ton pare va ser...  
—Què va ser? —Carrabiner,  
i ton avi... —Què? —Carlí.  
[...]  
—I encara podria  
dir-li què va ser sa tia [51].

Sobre Don Salvador planen enigmes respecte a l'origen de la seva fortuna i a la relació amb l'esclavisme. Tecla en pondera la riquesa, al marge de la valoració moral:

Don Salvador té fragates,  
i té negres, té mulates,  
o a lo menos hi trafica [11].

Se n'insinuen negocis bruts, a Cuba:

Hasta diuen que no és or  
tot lo que lluu; que vostè  
per allà Amèrica hi té  
algun tràfec [14].

25. A l'edició, «Doña Doloras».

Tràfecs que ell considera normals:

Compré negros, los vendí  
como se hace por allá,  
y me puse a traficá  
como se trafica aquí [25].

Com en tantes obres de tall costumista, els interessos econòmics (el dot necessari, les possibilitats d'un i altre) són determinants en la conducta dels implicats. Enfront dels possibles de Don Salvador, Tecla argumenta que Rafelet «és un pobre», «un pelat», però Bartomeu li replica que «té algun diner en asseguros / i una casa a Tarragona», i que «li dóna Donya Dolores mil duros» [11]. Davant la posició de Tecla, Rafelet dirà:

Això ja està vist:  
els diners avui  
governen aquí [13].

Com és natural, abunden a *La malvasia de Sitges*, a totes dues parts, els elements de referència a la vila (a llocs, a fets, a personatges, etc.).<sup>26</sup> I l'element de «color local» més destacat, la malvasia, perquè dóna nom a l'obra (a les dues obres), és usat en sentit metafòric:

Quan jo pel carrer passava,  
sortint tothom exclamava:  
la malvasia de Sitges!  
Això sí, jo m'ho valia [10].

I que no agradava a mitges;  
que, per guapa i fer festiu,  
em van treure, de motiu,  
la malvasia de Sitges [27].

Fóssim deu anys endarrere,  
ja t'hauria ensenyat qui era  
la malvasia de Sitges [53].

[Bartomeu] L'olla gran dins de la xica.  
Que ningú perquè só un ase  
em púguia mai criticar;  
i com diu que no hi serà,

26. Veg. Jordi MILÀ I FRANCO, «*La malvasia de Sitges*, comèdia en dos actes i en vers. Costumisme teatral al Sitges de mitjans del segle XIX», *La Xermada*, 39 (2006-2007), p. 26-28.

la malvasia de casa,<sup>27</sup>  
i jo<sup>28</sup> no vull coses a mitges,  
per si cas algú en té ganes,  
aneu-ne a comprar a cal Planes,  
que és la millor que hi ha Sitges [54-55].

A la segona part, en diàleg entre Pauet i Roseta:

—Macabeu, sumoll, garnatxa,  
vi ranci sec, moscatell...  
—I malvasia? —No hi manca,  
però fins que hi seran tots  
no es presentarà a la taula [46].

Serà Pauet qui l'anunciarà i la portarà («Viniendo del foro con una botella colosal adornada con cintas y flores. La colocan sobre un taburete junto al proskenio»), per encàrrec de Don Salvador, en obsequi de Tecla:

[Salvador] Sí, señor,  
es obsequio que el compadre  
lo deica a la comadre.  
[Tecla] I jo l'accepto de cor.  
Repartiu confits a mostes  
i que bèguien malvasia [62].

La segona part presenta un conflicte més treballat, pel fet que ja és esgotat el de la primera part, l'habitual del triangle. Aquí es tracta de veure si Tecla continua enfrontada a la filla, després que la primera part acaba amb amenaces i mals auguris, malgrat l'element de pacificació —Don Salvador—, que pren un nou relleu perquè manté ascendent damunt Tecla (ascendent insinuator de relacions irregulars, segurament imaginàries), cosa que aporta un nou element d'intriga a la trama. Tecla, que es deixa fer regals per Don Salvador, provoca comentaris en diàleg entre sogre i gendre, que arriben, però, a la conclusió que es tracta d'una estratègia de Don Salvador per estovar Tecla perquè faci les paus amb la família:

—Saps, noi, que ara casi dubto  
si Don Salvador... —Té mònita,  
i ell ja se les compondrà.  
—Encara que moltes voltes...

27. Ironia de Bartomeu al sentit figurat, en fer referència a l'absència de la seva muller al casament de la filla.

28. A l'edició, «y yo»: llegiu «iio», monosíl·lab.

—¿Crèieu que ella acceptaria  
aquell barrilet d'anxoves,  
i la manta de crespó,  
i l'agulla i el relotge  
que li va entregar ell mateix  
quan vinguí de Barcelona?  
[...]  
—I veieu ara  
el perquè d'aquelles joies.  
Són les muntres que ell aixeca  
per cridar els aucells que volen,  
i són les tecles que ell pitja  
per si la Tecla es sorolla [21].

La intriga de la segona part es basa essencialment en les expectatives que aixequen les alteracions del geni de Tecla, que s'avindrà a perdonar Pauet, Marieta, que ja ha parit, i Rafelet, per mediació de Don Salvador:

[Don Salvador] Ya que es dia de perdón,  
Teclita, suelte la brocha,  
y que la niña respire,  
y que el yerno no suspire.  
(Está a punto de melcocha.)  
[...]  
[Tecla] Doncs... si coneix... que convé...,  
diguí'ls-hi... que tenen mare.  
No ho faig per la seva cara,  
sinó per la de vostè [29];

però sobretot per la càrrega afectiva bolcada en la néta (Salvadoreta, en homenatge als bons oficis de l'india), de la qual, al final, serà la padrina i per la qual no se n'anirà de Sitges:

[Bartomeu] Ja està dit: tanquem la porta  
i a Barcelona demà.  
[Tecla] Donces això no serà,  
o primer me veuré morta.  
Sé que tinc el geni viu,  
que no me'l puc reprimir,  
que de voltes me fa dir  
coses dures sens motiu;  
mes en canvi sóc mirall  
de la casada discreta;  
i si hi ha a casa una pesseta,  
es deu tota al meu treball.

Fugiu tots: deixeu-me estar,  
si així ho haveu convingut.  
Déu me donarà salut  
per guanyar-me un tros de pa;  
i treballaré amb teson  
i em vendré l'última joia,  
mes no deixo jo a la noia  
per tot lo que hi ha en el món [60-61].

Tecla (el major esforç de l'obra per a la creació d'un tipus) es presenta contra tothom de la seva família, persistent en la decisió presa al final de la primera part de l'obra, expressada en aquesta intervenció:

Pobra casa! Quin condol!  
Qui t'ha vist i ara et veurà!  
Ell el pòndol portarà?  
Si no sap caminar sol!  
Jesús, quina orgue de gats!  
Que en tindreu de teranyines!  
Si no et cusen les veïnes,  
has de portar més forats!  
I tu, que ets cap de motí,  
ja que amb ell te vols casar,  
ni et portaré a examinar,  
ni comptis per res amb mi.  
Quan me vindràs: «mare, mare,  
no puc criar!, estic servida!»,  
jo et diré: «porta'l a dida,  
o que el desmami son pare».  
D'aquesta, jo em feriré!  
El meu cor m'ho vaticina.  
No cal que em facis padrina,  
perquè, t'ho dic, no ho seré [53-54].

Distanciada, sobretot, de filla i gendre, si a la primera part se'n destacava el caràcter dominant, manaire, sintetitzat a la frase «S'ha de fer lo que jo mano» [33], ara és caracteritzada com a tossuda:

[Pauet] Però que n'és, de tossuda!  
Ha agafat una rabiola,  
perquè ha dit Don Salvador  
que ella és causa del desordre,  
que amb veritat jo em pensava  
que s'anava a tornar boja [II, 26-27].

I com a criticaire i repatània:

Vull que cònstia amb absolut  
que per res he intervingut  
amb l'arreglo de la taula;  
i tant ara com abans  
amb quant atany al bateig  
no hi he tingut cap maneig  
i me n'he rentat les mans.  
De consegüent, lo que aquí  
se critíquia de nosaltres  
caiga sobre el cap dels altres  
i no caigui sobre mi [55-56].

Hi ha coses que una coneix  
que el bon gust les exigeix  
i que no es poden canviar.  
Pel sofregit, la tomata,  
per les postres, bona fruita,  
i pel berenar la truita,  
i pel bateig xacolata.  
Aquet era l'ús antic  
i aquet us conservaré [II, 56].

Vidal introdueix una acció secundària, una mena de triangle basat en el doble joc de Pauet amb dues pretendentes alhora, Encarnació i Roseta, propi de personatge desenfadat, més inconscient que no cap verd, però que provoca un conflicte (que es resol amb un projecte de viatge, o de fugida, a Cuba, propiciat per Don Salvador):

Vine aquí, vine aquí, tonta.  
¿Que no veus, si obres bé l'ull,  
que no té ni un dit de front,  
i que aquell cap està buit,  
i que li falta el judici,  
i que li sobra l'orgull?  
No li he demanat cap cita;  
li he donat més d'un rebuf:  
i no li he dit que l'estimo,  
ni tal intenció he tingut.  
Roseta, si no em vols creure,  
m'agafarà el patatús.  
[...]  
Encarnació, ten prudència  
tan solament per avui.  
¿Que no veus que és una ximple

que de bonica presum,  
i que no té enteniment,  
i que, si en té, el té molt curt?  
Pots creure que jo faig cas  
d'una cosa tan... Fuig, fuig.  
Ni l'espero, ni l'escolto  
ni la mimo, ni la duc,  
ni m'agrada, ni l'estimo,  
ni la busco, ni la vull [53-54].

L'acció de la segona part transcorre al cap d'un any i amb començament paral·lel al de la primera part, però amb intervenció inicial de Bartomeu, que aporta un element d'intriga (desfet de seguida), en constatar que s'han complert les prediccions de Tecla sobre la marxa de la botiga. Tecla ha fet efectiva l'amenaça de desentendre-se'n i Bartomeu és conscient que no sap portar-la, i se'n dol, en contrast amb la felicitat de la seva filla, que acaba de tenir la Salvadoreta.

El primer acte discorre a la botiga de la primera part, un any després, el 1867. Hi ha un canvi d'escenari al segon acte, que discorre a casa del gendre i la filla. I hi són de destacar les referències als indicis de pronunciament de 1867 i al general Prim (amb el tòpic de «caixa o faixa»).

#### ELEMENTS DEL COSTUMISME

Totes dues obres, qualificades de «comèdies» per l'autor, es poden considerar exemple paradigmàtic, entre moltes altres de coetànies, del teatre menor costumista. L'imprescindible «color local» és aportat per personatges i altres referències: a la malvasia, a noms de pila (Bartomeu, Tecla), a Sitges en conjunt i al Vinyet en particular (tant al lloc com a l'advocació mariana), a botigues, carrers, places, etc. I a rivalitats conegudes dins el poble:

[Bartomeu] [...] va de solfa i s'aprofita,  
no és tan barret de rialles.  
L'ensenya el mestre «Senalles»:  
no pot veure el mestre «Tita» [45].<sup>29</sup>

Potser per la rivalitat apuntada, Tecla havia dit:

perquè se sap que els solfistes  
són uns embolicatroques [29].

29. Milà i Franco identifica diversos personatges reals de Sitges i corregeix els noms dels dos darrers ara esmentats: «en Paulí, els metges Piqué i Font, en “Senalla”, en “Tites”» («La malvasia...», p. 27).



També hi ha alguna al·lusió a llocs i personatges del món de l'india (Vuelta Abajo, però com a nom comú: «la vuelta de abajo» [20]), caricaturitzat més aviat pel llenguatge, que deu ser fruit d'alguna mena de «treball de camp» de cara a una reconstrucció extremada, caricaturesca, a partir d'un llenguatge conegut directament d'*americanos* a Vilanova mateix.<sup>30</sup> És natural, doncs, que es faci al·lusió a l'exotisme del llenguatge (la majoria de vegades en boca de Bartomeu) i, a la segona part, es denunciï en certa manera la substitució dràstica del català pel castellà:

Al menos, ja que és estrany,  
parlés com parlem nosaltres [11].

Valga'm Déu, aquet home  
té un modo d'enraonar! [19].

Va, si no parla més clar,  
ni el dimoni l'entendrà [21].

Vegi. (No li entenc ni quirri.) [20].

Vostè no parla gens clar [45].

[Bartomeu] Bé, mes pren el meu consell;  
fes-te ric pel bon camí<sup>31</sup>  
i, quan tornis per aquí,  
que no parlis com parla ell [II, 61].

Com és propi de tota la literatura de costums, hi té un paper important la tria d'un llenguatge característic per reforçar el color local,<sup>32</sup> en un sentit ample, del text, a través de frases fetes, dites populars o col·loquials (de vegades modificades per necessitats mètriques), o construïdes a llur semblança.

Bé que extretes del context, les mostres que segueixen són, em sembla, prou indicatives del domini d'aquest recurs per part de Vidal:

Qui n'ha hagut / que n'hàgia hagut [5]. N'hi ha per tirar la gorra [6]. Diu que les dones de Sitges / no fan foc per no fer fum [6]. Ai que és lluny Salou, que és lluny! [6]. No fa mal ni al pa que menja. / Sí, de gaire alt no despenja [8]. Cor què vols, cor què desitges [10]. Dóna més corda al penjat [11]. Si no m'aparto

30. Veg. Jordi MILÀ I FRANCO, «La malvasia...», p. 27.

31. Bartomeu reprova l'origen confessat de la fortuna de Don Salvador.

32. La preocupació pel color local a través del llenguatge literari fa optar Vidal, en la seva primera obra catalana representada, a «sacrificar las reglas de la gramática catalana, escribiendo las palabras tal como se pronuncian en la población donde tiene lugar la escena», en aquest cas, Vilanova i la Geltrú (*Una noya com un sol. Comedia en un acto de D. Francisco de Sales Vidal*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepsús, 1861, p. 2). Com a particularitat significativa, esmentaré que escriví habitualment *am* i no *ab*.

m'esquitxes [22]. No és or / tot lo que llu [24]. Qui cria fills cria porcs [33]. Doncs qui mana a cal Ribot? [36]. Tot això són flors i violes / i música celestial [39]. Tu, sí, que la cassola / els duies al forn [42]. No és tan barret de rialles [45]. Qui bé estima bé s'arrima [47]. Bona l'hem feta, Martí, / que Jeroni no es pot dir [50]. Crec que té mistos al cos [51]. L'olla gran dintre la xica [54].

A la segona part:

Si tu ets menos que ningú [6]. Bon foc te'n penja a la cua! / Quina rifa que va treure! [7]. En la casa del penjat, / no es parla mai de la corda [7]. Jo passava les selectes / quan passaves tu el Jesús [7]. Ai, que en gastarem de cera [11]. Sembla que heu quedat tots dos / com dos sants de tabernacle [16]. Això és l'endós / dels justos pels pecadors [17]. La que sap fer una cistella / també és capaç de fer un cove [19]. Ell sap el diable a on jeu [20]. Déu ens do forces / i hi facià més que nosaltres [22]. Que deu tenir uns cucs... [31]. Baixa la veu, tros de quòniam. / Vata el ret de la Sila [34].<sup>33</sup> Tu ho veus de color de rosa, / que el cor dels ximpls alegra [41].

Amb el seu llenguatge peculiar, Don Salvador contribueix a un altre tipus de color local, pintoresc i, com ja hem indicat, sentit com a estrany pels conciutadans. Fins la conversa corrent és farcida d'expressions i lèxic recercats:

A darla clavo me atrevo.  
Tal vez me lleve felpúo,  
mas yo soy muy rebencúo  
y sabré volverle el sebo.  
Aguantaremos, muchacho:  
no hay que desacalorarse,  
es preciso aprudenciarse  
para quebrar el empacho;  
y aun cuando me redarguya,  
y aun cuando se me encapriche,  
se andará todo el boliche  
por más que me dé cabuya [II, 22-23].

I hi abunden frases fetes, dites populars o col·loquials preses o suposadament preses del llenguatge caribeny. Valguin com a exemple:

No dijo ni ji ni ja [19]. Le mandé luego a un trapiche / camaráa, y me cogió piche... [19]. La perra que te embrujó. / ¿A mí toletazo, a mí? [46]. Escóndale la pata, / que se le ve la clavija [50]. Ya por fin parió Catana / y entoavía parió macho [II, 21]. Lo mismo tiene / decir ñangá que ñangué [II, 24]. Está a punto

33. No sembla que pugui ser una picada d'ullet a Frederic Soler, per la comèdia *Lo ret de la Sila*, si no era coneguda anys abans de la seva estrena, el 1877.

de melcocha [II, 29]. Muchacho, si es zoquetáa / echarme el zanjón a mí [II, 30]. Salimo de Guatemala / y entramo en Guatapeor [30]. Que si son cuatro o son seis / y toitico un real de aliño [II, 39].

Al marge dels temes i recursos al món local, apareixen altres tòpics, com el dels temps passats millors:

[Tecla] El món se perd! Quantes voltes  
ho sentia dir a la mare! [31].

[Tecla] Verge santa del Vinyet,  
en quins temps hem arribat! [42].

El tòpic, però, és desmentit (amb cinisme) per Tecla mateix, que se'n valia en favor seu:

Quina família corre ara!  
No tenen més que malícia:  
ni volen creure a sa mare,  
ni creuen amb la justícia.  
Encara que, ben mirat,  
passava antes lo mateix;  
mes jo sempre ho he callat  
per no donà'ls massa greix.  
Jo tampoc vaig voler creure  
a aquell que el meu bé volia,  
i ara aixís me tinc de veure  
per por de quedà'm per tia [34].

La presència i, sovint, l'exaltació del valor de costums és relacionable amb la defensa de l'ordre social establert pel que fa a les relacions personals, amb, en un primer pla, la relació dominant de l'home sobre la dona i, més concretament, del marit sobre la muller (tota altra situació és considerada anòmala, i per això pot ser objecte de tema més o menys circumstancial per a l'escena, com s'esdevé en aquesta obra o en d'altres com *La dida* de Frederic Soler).

[Marieta] Et toca el manar  
i em toca obeir [17].

Paral·lelament, són invocades les diferències de classe social com a justificació de la conducta personal. Tecla, tot dient, fent referència a Don Salvador,

[q]uan el veig així tan franc  
que amb nosaltres es nivella... [21],

vol elogiar-ne la bonhomia. En canvi, ella mateixa recorre a les diferències socials per justificar el rebuig del pretendent de la seva filla:

[Bartomeu] No vols que dugui espadenyes  
i això m'ho fan les sabates.

[...]

[Tecla] Tant si és tard com si és dejorn,  
espadenyes no duràs,  
que per mi són un botxorn;  
no està bé pel nostre braç [34-35].<sup>34</sup>

Com a conseqüència, Tecla defensa la seva autoritat i es resisteix a perdre-la. Si creu poder imposar la seva autoritat:

[...] i per més que aquí es divulgui,  
i parli aquest bonaboia,  
jo li juro que la noia  
es casarà amb qui jo vulgui [50],

de seguida es veu obligada a acceptar com a inevitable la decisió dels altres i a lamentar les conseqüències socials que es tem que comportarà:

Tot Sitges me farà mofa [51].

[Bartomeu] Si veies que grassa està!  
La batejarem demà  
i tu li seràs padrina.

[Tecla] Això no: aquest jurament  
sí que no el trenco: ho vaig dir,  
i lo dit s'ha de complir.  
No riuria poc la gent [11, 30].

La rèplica de Tecla (que, cal recordar-ho, finalment serà la padrina de la seva néta, convençuda per Don Salvador perquè ell serà el padrí) dóna pas als darrers preparatius del bateig del nadó, que, en contra de la moda, no es vol que es demori:

[Bartomeu] Jo no vull seguir les modes  
que ara s'estilen. Podria  
agafar-li alguna cosa,  
i quin sentiment tindriem  
sí, pobreta, es morís mora.  
Jo no vull llimbs, no vull llimbs [11, 26].

34. La contraposició *espadenyes* i *sabates* com a distintiu de classe recorda la molt posterior de *gec* i *levita* del *Don Gonzalo, o l'orgull del gec*, d'Albert Llanas (1891).

El neguit i la preparació del bateig dóna lloc inevitablement a tot de referències locals i als hàbits més o menys cosmopolites lligats a la celebració:

[Pauet] [...] Ah, mira, tu, n'olvidis  
de passar a ca la Perona;  
i pregunta amb el que hi hagi  
si ha arribat de Vilanova  
i ens ha portat els melindros,  
els borregos i les coques  
de cal Caba. Si ha tingut  
un olvit, l'hem feta bona.  
[...]  
Ja tot corre.  
He anat pels confits, pel ciri,  
pel vi blanc, per les gracioses,  
he avisat el campaner,  
m'he vist amb el mestre d'orgue,  
he estat a casa la vila  
i després a la parròquia.  
Farem un bateig lluit! [32-33].

Entre els recursos adoptats amb la finalitat de crear una forma d'expressió eficaç i característica a través de la selecció del llenguatge, no hi falten els vulgarismes ni els mots estrafets; tanmateix, sobretot a la segona part, no hi és el recurs abusiu que es troba en autors coetanis per a la singularització de personatges:

Un ofacial i un notari [a l'edició, «ufasial», 10]. Aguantí l'ampit [l'envit, 13]. Me'n desolvidava [19]. Dassiimuli [21]. Com la de sant Eccehome [a l'edició, «ec-seoma», 30]. Si sembla un rei absolut [49]. El ciri del moliment [monument, II, 11].

Els mots castellans o els castellanismes, col·loquials o llibrescos, o són inconscients (és a dir, són tractats com a propis del sistema lingüístic) o són considerats adequats per a l'artifici literari:

Estic fet un papamosques / i quedo tot alelat [27]. Si l'envídia es tornés tinya [10]. Per trapella i embustero [29] [uns versos abans ha escrit «Ah, que és mentida?», 28]. Ja saps que no vull patxorres [33]. Que per mi són un botxorn [35]. I candelabros de plata [38]. Lo que era carinyo abans [41]. Bufa com un alacran [II, 11]. Què és aquest ruído [II, 27]. Tanta ventura m'assusta [II, 30]. Un resultat / d'anar a ton antoix [II, 41]. Hi pots pegar un cop de vista [II, 52]. Amb l'arreglo de la taula [II, 55]. I treballaré amb teson [II, 60].

Un graó més alt del treball de construcció literària es reflecteix mínimament en la mètrica, a través de canvis de metre i estrofa, dins unes certes limitacions (quartets encadenades i creuades, quartets anisossil·làbiques, romanços i romancets).

Potser Francesc de Sales Vidal s'avindria a dir que escrivia «el català que ara es parla», però hi havia evident voluntat literària, d'estil, d'artifici, imitativa si es vol, sovint amb recurs a la hipèrbole:

Amb ella tot és florit;  
sense ella, tot és desert;  
i penso amb ella despert,  
i penso amb ella adormit [7].

Tu la flor més pura  
del prado florit;  
la més fresca rosa  
que es veu pels jardins;  
la tórtola mansa  
que surt del seu niu,  
pendria volada  
cap al paradís  
a mi em deixaria  
tot solet aquí? [15].

No veus que pels ulls  
l'amor me sobrix,  
perquè el cor que es crema  
no el pot contenir? [16].

Són tots ells fragments que, d'una banda, volen servir per al lluïment dels personatges principals en un moment culminant del desenvolupament de la peça teatral, i de l'altra, volen ser mostres particulars del treball de creació literària, que transcendeixi la rutina dels models tradicionals.

MANUEL JORBA  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Institut d'Estudis Catalans