

Prudenci Bertrana entre dos aniversaris

a poc que es van complir els 50 anys de la mort de Prudenci Bertrana. I són a punt de complir-se els 25 de la creació del premi literari que porta el seu nom. En la cruïlla de les dues efemèrides, el dossier d'aquest número vol ser una nova aportació —una més de necessària com ho són totes les altres— a la tasca de descobrir els secrets de la figura i de l'obra de l'autor de *Josafat*. Una personalitat tan complexa com la de Bertrana no és mai prou coneguda i mereix sempre l'esforç de nous aprofundiments. Els treballs que segueixen avancen en aquesta direcció i ajuden a comprendre més i més el tarannà de l'escriptor i de l'artista i a comprovar fins a quin punt els problemes personals —professionals, familiars, econòmics— repercutien en la seva obra creativa.

A la mort de Prudenci Bertrana van seguir 25 anys d'oblit, en el marc de la postració general del català dels primers anys de la Dictadura.

A partir de 1967, amb la creació del Premi de Novel·la de Girona, van començar 25 anys de recuperació del seu nom i de tribut a la seva memòria. La convocatòria i la concessió anuals del Premi, tot i tenir lògicament uns objectius propis i diferents, han proporcionat també nombroses ocasions per recordar Bertrana, per reviuir la seva personalitat o per acostar-se a algunes de les seves obres. En aquest context s'han organitzat homenatges, s'han escenificat textos, s'han publicat articles, s'han donat conferències i s'han muntat exposicions. Tot és poc, encara, per arribar al fons del món de Prudenci Bertrana. Aquest dossier commemoratiu vol contribuir a fer-ho en ocasió del doble aniversari que s'escau de celebrar: el cinquantè de la seva mort i el vint-i-cinquè de la seva resurrecció.

Un conte quasi inèdit:

El bibliotecari i els clàssics castellans

Prudenci Bertrana

Annexa a l'Institut de segona ensenyança d'una vella ciutat, el nom de la qual no fa al cas, hi havia la biblioteca regida i administrada per l'Estat. L'Institut estava en un barri alt, el més antic i venerable de la població, i també el més quiet i silenciós.

Quant a la biblioteca, resultava més quieta i silenciosa que el mateix barri. Els llibres, que revestien les parets interiorment, actuaven de matèria isoladora i, encara, filtraven el ja profund silenci que venia de fora. I aquesta era, ben escatit, llur única servitud, car es passaven mesos i mesos sense que entrés ningú en aquella estança resclosida, on el bust de Cervantes presidia la solemnià buidor i el treball subreptic i bàrbar de les arnes.

Feia temps que la plaça de bibliotecari estava vacant. A l'últim que hi havia hagut, se li atrofià l'oïda de tant no fer-la servir i àdhuc començava a perdre l'ús de la paraula per la mateixa causa. I es diria que el Ministeri d'Instrucció Pública no tenia cap mena de pressa a exposar un altre funcionari a la influència d'aquell lloc nefast, i mai de Déu venia el substitut del que havia deixat la plaça.

Però tot té fi en aquest món. Un dia, impensadament, es presentà a l'Institut un jove fi, elegant, amb *gafes* de carei. Portava el nomenament de bibliotecari en regla, disposat a prendre possessió del càrrec. S'endevinava que era un viu, algun nebot d'algun polític influent, i que no suportava pas, amb paciència, la trista vida de província, i encara menys la de bibliotecari d'una biblioteca sense concurrents, retribuït amb la misèria de tres-centes pessetes mensuals de sou. Ni la ratlla perfecta del seu pantaló, ni la seva corbata de colors suaus i exquisits, ni els seus guants, ni la seva armilla

«... damunt d'una vulgar calaixera del divuit-cents, hi ha tres fotografies. L'una representa la filla gran d'Aspriu asseguda al costat del seu marit, a la soca d'una palmera aterrada, i envoltats d'un paisatge tropical. Les altres dues, els retrats en bust d'Anna Maria i d'Angelina dintre uns petits marcs de cavallet. Hi ha tothora davant d'ells, com si fossin imatges d'un altar, flors camperoles i, a manca de flors, brots decoratius dintre uns senzills gerros, que Eugènia cura de renovar. Ambdues germanes esguarden a qui les mira, fixament, pensosament. L'ur pare ha cregut, de vegades llegir en aquells esguards una tímida acusació. I s'ha preguntat si no seria just ofrenar-los en desgreuge totes les obres d'ell, cremant-les i esventant-ne les cendres. I s'ha preguntat també si, en cas de tornar a

Literatura i vida:

MARGARIDA CASACUBERTA

començar la seva vida, podria sostreure's a l'impuls, a l'obsessió, a l'encís que l'ha convertida en un calvari. I ha fet un sondeig profund, minucios i desesperat de la seva ànima; i, amb horror, l'ha trobada impenitent. Però avui els ulls d'Anna Maria i d'Angelina s'han endolcit. L'ur esguard és el de sempre. Ve del lluny, trist i amorós, suavitzat, altrament, per un lleu matís de clemència».

Amb aquestes paraules, l'any 1939, Prudenci Bertrana va posar punt i final a l'última novel·la de la trilogia *Entre la terra i els núvols*, *L'impenitent*, que no seria publicada fins uns anys més tard, el 1948, poc després de la mort del novel·lista. Aquesta condició de pòstuma i el silenci forçat que va precedir els darrers anys de l'existència de l'autor van afegir un clar valor testamentari al sentit global de l'obra: la justificació d'una vida dedicada a l'art, sacrificada al sosteniment d'un ideal i, en definitiva, d'una vocació. Així, la mirada de clemència que dediquen els retrats de les dues filles mortes a Innocenci Aspriu, protagonista de la trilogia i *alter ego* de Prudenci Bertrana, implica una acceptació dels imperatius d'aquesta vocació malgrat l'elevat preu que li ha calgut pagar. I tot —renúncies, malestar familiar, inestabilitat laboral, pèrdua dels éssers més estimats— queda a bastament compensat pel reconeixement social de la tasca feta o, en altres mots, de la missió acomplerta.

És fàcil veure darrera del personatge d'Innocenci Aspriu el mateix Bertrana. L'autobiografia, el record personal com a desvetllador de la memòria col·lectiva, són la principal pedrera d'on l'autor extreu el material de base per a la seva obra literària. No és gens estrany, en aquest sentit, que bona part dels seus biògrafs hagin acudit a les novel·les a l'hora de buscar informació sobre la trajectòria personal de l'autor. Ara bé, cal anar molt en compte a no caure en el parany de menystenir, en la relació que mantenen l'art —o la literatura— i la vida, el pes de la selecció i reelaboració, mitjançant la paraula, de les experiències viscudes. El resultat d'aquest procés, complexíssim, és la creació d'una nova realitat, autònoma, sotmesa a unes altres lleis i, per això mateix, més versemblant que la mateixa realitat. Del poder de les paraules, efectivament, és del que se

d'artista», aplegats l'any 1907 a *Crisàlides*, «El comiat de Teresa», publicat l'any 1915 dins el recull titulat *La lloca de la vídua i altres contes* i adaptat al teatre el 1931, i, finalment, *Enyorada solitud!*, amb la qual l'autor gironí va fer la seva primera incursió a les taules escèniques l'any 1918, són les mostres més representatives de l'obsessió que suposava per a Bertrana el reconeixement social de la vida de l'artista. El component autobiogràfic hi té, no cal dir-ho, un paper preponderant, però és la deformació de la realitat biogràfica, precisament, allò que li permet una major efectivitat a l'hora de crear la seva pròpia imatge d'artista, una imatge que se sustenta, com he dit, sobre la base del dolor, del sacrifici, de l'heroisme i, gairebé, del martirologi: de la puresa, en definitiva. Anem, però, a pams.

el mite de l'artista pur

serveix Bertrana a l'hora de formular els seus greuges —per utilitzar una expressió de Joan Lluís Marfany que ha fet fortuna (1)— com ho demostra una obra de les característiques de *Jo! Memòries d'un metge filòsof*, una novel·la que va provocar un escàndol considerable entre la crítica i el públic de l'època ja que, amb ella, l'autor s'havia proposat de defenestrar uns sectors molt concrets del Modernisme i ho havia aconseguit a través de la brutal caricaturització de la figura d'un dels seus representants, Diego Ruiz (2).

Igualment efectiva resulta, per altra banda, la literaturització que fa Bertrana de la seva pròpia experiència com a artista i escriptor, no solament en les novel·les de la trilogia, *L'hereu*, *El vagabund* i *L'impenitent*, sinó en el conjunt de la seva obra narrativa i dramàtica. De fet, el tema de l'artista i del camí de Damasc que aquest ha de seguir per tal de mantenir-se fidel a una vocació de la qual no es pot humanament sostreure, és una de les constants de l'obra bertraniana al costat del tractament de la natura i dels seus habitants que presideix els reculls de *Proses bàrbares* i *Els herois*.

Així, el calvari de l'artista, producte de les relacions tenses que aquest ésser superior i privilegiat manté amb la societat que l'envolta, és ja present en els primers contes de Bertrana, que denoten la ingenuïtat pròpia dels neòfits, i continua apareixent de forma regular en la seva producció literària posterior. «La joguina terrible», «El pintor Alonso de Guzmán» i «Jornada

El calvari de l'artista, un tema obsessiu

Bertrana és, com Santiago Rusiñol, el prototipus del pintor-escriptor. Des de l'any 1892 —moment en què va participar en l'Exposició de Sant Feliu de Guíxols, on van tenir un gran paper els representants de l'escola olotina i el grup de Santiago Rusiñol, presentats pel crític Raimon Casellas com a integrants d'una escola pictòrica catalana clarament contraposada a la tradició artística espanyola— fins al final de la seva vida, no deixa d'exposar de forma més o menys regular (3). La pintura és, per tant, no solament l'activitat a través de la qual Bertrana va començar a canalitzar la seva vocació artística, sinó un complement indispensable i indestruable de la seva producció literària.

Malgrat tot, no és aquesta la imatge que a l'autor gironí l'interessa de potenciar. Bertrana, que també concep l'art com una vocació equiparable a la religiosa, un destí del qual no es pot fugir i, en darrer terme, com una missió, i que predica una estètica fonamentada en l'emoció, havia trobat en la pintura el vehicle idoni d'expressió personal amb vista a transmetre, amb una voluntat eminentment regeneradora, les sensacions que li desvetllava la contemplació de l'espectacle de la natura. Això no obstant, va fracassar estrepitosament, ja que va ser incapaç, per circumstàncies molt diverses, de portar fins a les últimes conseqüències el discurs sobre «l'art per l'art» i la religió de l'art

B. Bertran

de fantasia, eren fets per marcir-se a l'ombra d'una capital de segon ordre i no poder ésser substituïts, quan, definitivament, haguessin fet atots. Aviat trobà un remei, a fi d'escapar de l'inevitable tedi, que ja començava a envair-lo. Cercà un substitut. Li donaria la meitat de la paga, i ell se'n tornaria a Madrid, a importunar l'oncle, fins aconseguir alguna col·locació més digna d'ell, i entretant, el mig sou de l'altre li vindria de trobades.

Tramà la conxorxa amb un xicot mandrós, poc apte per a cap cosa de profit, afectat d'afeccions literàries. Els trenta duros al mes que li oferia el bibliotecari efectiu li semblaren acceptables, de bon guanyar. D'antuvi, actuà de suplent molt satisfet, i amb un cert urc. Però aviat s'adonà que les hores mortes, passades dintre de la biblioteca deserta, se semblaven tant al règim cel·lular de la presó, trastornador de l'enteniment, que ja les preocupacions i les manies començaven a inquietar-lo. I bé, ¿per què no retraspassar el càrrec com havia fet l'altre amb ell?

Existia a la ciutat un tipus popular; un home més o menys alcoholitzat, més drogo que ximple, encara que fos tingut per més ximple que drogo. Li deien en Pep Pistola, per corrupció del seu veritable cognom, Pistoia. Anava vestit de senyor i, a canvi d'un plat de vianda, uns gots de vi i un caliquenyo, servia de cambrer en els hostals forans, encobridors de galanteigs de mala mena i de petites orgies mudes, en les quals prenien part ciutadans respectables d'alguna edat i dones suspectes. Pep Pistola, altrament, adoptava aires de persona formal, caminava amb ritme i mesura, com un pur aiguader, de manera que, situat dintre un lloc prestigiós com és ara la biblioteca de l'Institut, ningú no sospitaria que es tractés d'un baliga-balaga, analfabet. En definitiva, el propòsit era d'obtenir que la biblioteca restés oberta les hores reglamentàries, i prou. Ja era sabut que no hi entrava una ànima vivent, i el literat indígena se'n refiava i n'estava tan cert, que no dubtà ni un sol instant de traspassar les altres funcions que li havien estat encomanades, a Pep Pistola. Pactaren. Aquest últim cobraria deu duros al mes, i l'altre, vint, i si això era guerra que



que, en canvi, tants bons resultats havia reportat a Rusiñol en la lluita pel reconeixement social i professional de l'artista. Després que el seu pare, per una mala administració dels béns familiars, perdés les propietats que havien permès a Bertrana viure de renda i dedicar-se en cos i ànima a la seva vocació, va haver de convertir allò que ell presentava com un culte sagrat en una prosaica via de subsistència, amb tot el que això comporta. D'entrada, fer concessions a una concepció de l'art acadèmica i absolutament fossilitzada —entengui's supeditada a la demanda del mercat petitburgès i retrògrad que li proporcionava la societat gironina—, cosa que entrebancava considerablement qualsevol intent d'aconseguir un *status* professional digne. En segon lloc, la dificultat d'assolir una educació adequada, tant pel que fa a la tècnica com pel que fa a la sensibilitat, impedeix que la vocació de l'artista es tradueixi satisfactòriament damunt la tela, amb la qual cosa aquest es converteix indefectiblement en un personatge desencaxat, en constant tensió amb la societat.

La sortida que troba Bertrana a una situació tan poc galdosa consisteix en un canvi de llenguatge artístic: si la pintura s'ha convertit en una activitat bàsicament comercial, en un simple i necessari mitjà de subsistència, la vocació es trasllada, amb tota la seva puresa, al terreny de la literatura. Aquest pas queda perfectament legitimat a través de la recreació literària que va fer Bertrana de la història de la seva «primera» narració, un episodi important de la novel·la *El vagabund* (4).

Així, tot i que en la realitat aquest pas queda molt lluny de ser tan dràstic, Bertrana el mitifica i el legitima a través de la ficció literària. Les quatre narracions que he esmentat més amunt plantegen des de diferents angles la situació de l'artista fracassat i, per tant, insatisfet, desencaxat. «La joguina terrible», «El pintor Alonso de Guzmán» i «Una jornada d'artista» aborden aquest tema des d'una perspectiva distanciada i sarcàstica. La narració que encapçala *Crisàlides* presenta, a través del seguiment a grans pinzellades d'una vida d'artista, tota una sèrie de mesures preventives per tal d'impedir el desvetllament de la vocació, que aboca fatalment a una existència problemàtica i a la infelicitat més absoluta. La «joguina terrible» és la caixa de pintures que un pare amb bona fe regala al seu fill amb la sana intenció de proporcionar-li una distracció honesta i enriquidora. El regal, aparentment inofensiu, condicionarà la vida professional del noi i acabarà convertint aquella afecció en una forma com qualsevol altra de guanyar-se la vida. El resultat és, no cal dir-ho, el desencax més absolut d'aquell que ha de malvendre la seva vocació i renunciar a un art sincer per portar el menjar a taula. Perquè el públic, la societat, ben lluny de reconèixer la tasca de l'artista, el menysprea i l'embruteix:

«Va prendre tanta afecció a entretenir-se amb aquella joguina, que ha acabat per no fer altra cosa, i ara amb ella manté una petita nissaga: dues nenes de cames primes i cabells fins a la cintura i un nen grassonet i ros com les espigues en el mes de juny.

Emperò quins mals-de-cap passa el pobre per acontentar el públic, aqueixa bèstia famolenta de coses dolentes, que paga i menysprea el que procura entretenir-la!

Viu ignorat, perdut entre la multitud de gent que no són gran cosa, treballant amb plena consciència del seu embrutiment.

De vegades sent ganes de jugar, com quan era noi, amb aquella capsa, i va al camp content, alegre, cantant per dintre: farà art vertader, pintarà alguna cosa que no agradarà a ningú, però que calmarà l'afany que sent d'ésser sincer; dirà una petita veritat innocent, senzilla; i el seu cor s'omple de joia veient el cel, les muntanyes, les arbredes, mentre sent en el seu braç el pes dolç d'aquella joguina, companya inseparable de la seva atzarosa existència».

La narració acaba amb la pinzellada entre irònica i sarcàstica que acaba esdevenint una constant en la literatura bertraniana: si la causa de la desgràcia de l'artista frustrat va ser el seu propi pare, amb el regal, tan ben intencionat com desafortunat, d'una capsa de pintures —«una joguina que de gran li servís», la víctima, per la seva banda, té prohibit als seus fills «que toquin cap pinzell ni que agafin la paleta, i s'esgarrija cada vegada que li demanen un llapis per fer ninots: sembla com si li demanessin una ampolla d'àcid prússic per jugar. Els estima massa i no vol fer-los desgraciats: a tots els fa aprendre de comptes, i, per entretenir-se, a les noies els compra balances i coixinets de puntes, i al noi li regala capelletes i casulles per si de cas».

Segons Bertrana, aquest és un episodi autobiogràfic. Com a mínim, així l'interessa de presentar-lo quan l'utilitza, l'any 1930, en un discurs on l'autor explica els inicis de la seva trajectòria artística. Comença així: «Fa un mig segle que un bon pare comprà una joguina al seu fill. La joguina era una capsa de colors a l'oli, i el pare, el meu. La tal joguina —oh, que atrotinada és avui!— mai més no s'ha separat de mi. Vaig tancar-la anys ha. Era les de jugar-hi i de patir-hi. Però quan la formalitat m'ha atutit i la vida m'ha fet sentir les seves deixuïnes, llavors m'he adonat que aquell patir m'era dolç i reconfortant» (5). O és que per al mateix Bertrana s'havien començat a difuminar les fronteres entre literatura i vida, entre art i realitat?

Art embrutidor versus art vertader

L'oposició entre «art embrutidor» i «art vertader», que apareix apuntada a «La joguina terrible», es converteix en l'eix vertebrador d'«Una jornada d'artista». Aquesta vegada, l'oposició, que posseeix una operativitat narrativa molt més accentuada, s'estableix a partir de la confrontació de dos espais, el parc i el taller. El parc esdevé l'espai positiu, el contacte directe amb la natura, font de tota creació artística:

«Allí l'artista hi assolellava la manda, que així perdia el seu caràcter xorc i embrutidor i esdevenia noble i fecunda, com

P. Bertrana

mai no hi hagués pau entre els homes de bona voluntat.

Pep Pistola, introduït, primerament, com a mosso de l'altre, finí per restar sol, en aquell petit temple de l'erudició. Es creia ric amb aquelles cinquanta pessetes assegurades, sense comptar que la nova ocupació no era pas incompatible amb la de mosso d'hostal, trapella i poc o molt mitjancer de tractes prohibits. L'home entrà de frau, a la biblioteca, una ampolla d'anís, una butxacada de «burilles» i una pipa de pastor d'extraordinàries dimensions. Repapat en el seu cadiral de funcionari, bevia, fumava i dormia en pau. Ni les mosques, a l'estiu, li pessigollevan el rostre, puix que allí dintre regnava una penombra fresca que, a l'hivern, esdevenia temperada i a tot temps i tothora convidava al repòs i a les llangors voluptuoses.

Un matí malastruc, Pep Pistola veié entrar amb molt repòs i compostura un parell de clergues. Llurs sabates carrisquejaven una mica en l'empostissat i llurs mantells balandrejaven suament. No gensmenys, però, en la inveterada quietud sideral del petit univers dels corcs i dels ratolins, les sabates produïen l'efecte d'una tronada, i el ventijol dels mantells, d'un cicló.

Els sacerdots, molt respectuosos, amb el barret de teula a la mà, saludaren amb una inclinació de cap. Només llavors Pep Pistola va adonar-se del que representava allí i tingué por de no saber correspondre a l'alta significació del càrrec.

—Ens faria el favor..., els clàssics castellans? —demanà el més vell.

—Els clàssics castellans?... —repetí Pep Pistola.

—Sí, els clàssics castellans —recalcà el sacerdot.

—Ja entenc, ja entenc!... —Pep Pistola féu una ullada a l'entorn, una ullada de desolació profunda i digué amb un to de veu patètic que trencava el cor:

—Ho sento molt; no puc servir-los, senyors; se'ns han acabat.

Conte publicat a *La Veu de Catalunya*, 05-1-1936.



«Paisatge de Pedret». Oli de Bertrana. 1917. MD'A de Girona.

lenta gestació de l'obra futura, aquella obra triomfadora que tot artista somnia i mai no comença».

Recordem, en aquest sentit, que, anys més tard, Bertrana havia d'oferir a través del seu entranyable personatge Innocenci Aspriu una imatge de la literatura com a redemptora de la prosa i del materialisme de la societat moderna en tant que li permetia de fer participar els altres de les seves emocions personals, de la vida d'esbarjo i de contemplació que havia pogut portar gràcies a la seva primigènica condició d'hereu desvagat:

«De la seva joventut, esmerçada en caceres i pesqueres; de la meitat de la seva vida improductiva, gastada en somnis i laments; dels seus ocis considerats insensats i deshonorables per les persones de seny; dels seus fracassos i de la seva malaventura en faria art, en faria sentiment, en faria ideal. Vet aquí la manera d'ennobrir el seu passat d'home sense ofici ni benefici, de reviure'l i gustar-lo de bell nou amb la consciència tranquil·la; de convertir-lo en horitzó, en alba d'un nou dia i qui sap si en glòria pòstuma. Estava decidit. Llençaria la seva obra al món intel·lectual prescindint dels intel·lectuals (com al mastegarien!) (...) Però algú l'escoltaria, algú l'entendria, algú estaria amb ell. Es refiava dels senzills de cor, dels poetes que canten com el rossinyol refila, dels pobrissons que per instint malden per trobar una clariana entre els barrots de la seva gàbia i refusen, sorruts, obstinats i suïcides, tots els aliments que els són oferts pels seus escarcellers.

S'alegrava d'haver ensopegat —després d'haver-la cercada tants anys endebades— amb la seva vocació veritable. I se sentia



Sessió pictòrica de Rusiñol a Girona.



El pintor Bertrana, contrafigura de Rusiñol.

irresistiblement arrossegat per ella. Com un munt d'herba seca que corre a tomballons, empès per una ratxa tramuntanal. I qui sap si, en deixar-se dur, realitzaria una obra de misericòrdia. Pensava en els qui treballen amb llum artificial en ple dia; en els que a l'estiu es refresquen amb el mateix aire tebi i viciat que respiren, remogut per un ventilador; en els empicats que llangueixen devora una finestra acarada a una altra o a un mur *sinistre*; i en els tarats dels pulmons que han de fer cura d'altitud en un racó de terrat, tot albirant entre cordes d'estendre la bugada, cel amunt, com un sarcasme impúdic o com una sinistra advertència escrita amb lletres colossals, que a la nit es tornaven d'un roig de brasa, la paraula TOS, anunci lluminós d'unes pastilles infal·libles. A tots aquests malaurats, ell els ofrenaria sol, aire, espai, delit, il·lusió!... Un breviarí consolador escrit en estat de gràcia, amb puresa i fervor apostòliques» (6).

El segon element de l'oposició, el taller, es converteix en un espai carregat de connotacions negatives, on el treball és fatigós i embrutidor en tant que resta absolutament supeditat al gust del públic, que coarta la llibertat de l'artista:

«El taller era de pobre: ací i allà, trastos vells i fidels que l'havien seguit per moltes golfes, veterans que mostraven llurs nafres sota la claraboia de vidres esgrogueïts per on passava una llum trista, que feia venir son. A les parets, estudis; cada un era una remembrança d'una història passada; cada un tenia una història melangiosa, que el seu autor revivia en contemplar-ho.

Al cavallet, un retrat de dona començat, de bust esplèndid i

ordinari, cara grossa, innoble i presumida, vestida de fai negre, amb enormes joiells d'or, el front cobert de rínxols fets amb ferrets, i la boca contretga i dura, de mal geni, que semblava reptar en Joan pel temps que la tenia allí oblidada.

L'artista s'estirà, badallà i féu un gest irrespectuós a la figura espaventable. Havia de retocar un ull que era buidat, una galta que era bruta, havia de refer l'entavellat del vestit i donar brillantor als diamants de les joies.

Entristia veure aquell feinejar sense entusiasme, aquell moure's resignat, aquella ganyota d'inguarible amb què deixava la paleta per encendre la pipa i aquell recomençar lent i ple de vacil·lacions.

La tasca era embrutidora, i el pobre pintor sentia que les ales del cor, abans coratjoses per a assolir la celebritat volguda, ara es plegaven lasses, vençudes en un desmai durador, mentre un pessigolleig estrany corria per sa bruna i poblada cabellera, com si el cabell s'emblanqués, com si la neu de la impotència anés cobrint sa testa».

El fragment és llarg, però s'ho val, perquè introdueix, a més d'un motiu recurrent en totes aquestes narracions —l'aspecte físic de l'artista, amb els cabells blancs símbol d'impotència—, una de les principals fonts de recursos del pintor mediocre o condemnat a viure de la seva pintura: el retrat. De pagesos rics, menestrals, persones grises o difunts, tant se val. En qualsevol cas, és sempre el públic qui controla la llei de l'oferta i la demanda i relega l'artista a la condició d'assalariat.

P. Bertrana



La comercialització indiscriminada de la vocació artística és el tema principal d'una altra narració breu de Prudenci Bertrana, «El pintor Alonso de Guzmán». A través de l'humor i de la ironia, el conte presenta una visió caricaturesca i distorsionada de la vida de l'artista, concretament del pintor especialista en retrats. El protagonista, que, significativament, ostenta el pompós nom d'Alonso de Guzmán, de clares ressonàncies cavalleresques, actua d'acord amb els esquemes i els tòpics més fàcils de la literatura picaresca per tal de crear-se i conservar un espai de reconeixement social en el difícil món de l'art. Malgrat l'èxit professional, és l'embrutiment i el fracàs personal allò que marca el to agredolç d'aquesta narració.

L'ètica de la creació o la fidelitat a l'ideal

«El comiat de Teresa», publicat més tardanament, manté tanmateix importants punts de contacte amb la temàtica que domina el recull *Crisàlides*. Aquesta narració se centra novament en la figura del pintor fracassat, nul, impotent, que «en sabia poc per a imposar-se» i «massa per a fer pintura de comerç». Es tracta del pintor que s'ha vist obligat a sublimar la seva vocació artística en la poc satisfactòria activitat de corregir els treballs de les seves alumnes i, en darrer terme, en la producció d'allò que Santiago Rusiñol havia batejat feia temps amb el nom d'«art *cro*mo», contraposat a l'«art veritable», «...aquell art que li havia fet plorar tantes llàgrimes, ocultes, que l'havia dut a la pobresa i a la vergonya de no poder mantenir una família, el qual encara amava malgrat tot», aquell art, en definitiva, que Prudenci Bertrana identifica amb la capacitat de captar i «copiar de la natura allò que costa tant, l'invisible, el misteri que alena en les coses, en l'ombra dels boscos, en el reflex de les aigües, en la vaguetat dels celatges».

La ironia, protagonista d'excepció en els contes anteriors, adquireix en «El comiat de Teresa» una nova dimensió: esdevé subtil i, per tant, molt més incisiva. El personatge de Benigne Renart —remarcuem l'acurat tractament dels noms propis en la literatura de Bertrana— és una altra de les víctimes de les relacions tenses que mantenen l'art i la societat, una víctima carregada de patetisme, perquè és la vulgaritat i no l'heroisme el que caracteritza la seva tragèdia. La trajectòria vital de Renart es redueix a tot un seguit de concessions socials i professionals que topen frontalment contra l'ètica de la creació que ha de regir, segons Bertrana, la vida de l'artista: concessions al matrimoni i als fills, d'una banda; a l'ensenyament de l'art segons una concepció postissa del fet estètic, amb la consegüent pèrdua de la dignitat professional, de l'altra. La capacitat d'adaptació de Benigne Renart a les circumstàncies adverses

Prudenci Bertrana als vint-i-cinc anys

arriba a un punt culminant de patetisme quan la veu narrativa, en tercera persona, el declara, malgrat tot, «feliç». La relació amb les alumnes, en plena adolescència, és presentada com el substituti del contacte amb la natura i la plasmació pictòrica de les sensacions que produeix la seva contemplació:

«La veritat era que, mentre ell lluita sos mèrits de trànsfuga de l'art, les deixebles, apilades a son entorn, li feien ofrena de totes ses gràcies juvenívoles. Les sentia a frec d'ell amb una subtil olor de poncelles, rebia llurs mirades, d'una brillantor engegadora, veia les testes arramar-se en bells agrupaments inquietos, barrejant, al vaporós flotar de les cabelleres, l'esplendor de llurs coloracions variades, des de la blancor daurada del ros escandinau al negre ardent i tornassolat, i oïa un xerroteig cristal·lí que l'embolcallava com un murmur de fontana, entre un dansar peresós de criatures i un bellugueig de corbes incipients de voluptuositat angèlica».

El personatge de Teresa, deixeble avantatjada de Benigne Renart, actua com a contrapunt de la figura del professor de dibuix des d'un terreny típicament identificat amb l'art: la religió. La dicotomia ideal/realitat és irreductible i, per tant, conflictiva en el cas de l'artista fracassat, mancat de voluntat i incapaç de prendre decisions dràstiques a favor de la seva vocació. Teresa, en canvi, és capaç de renunciar a tot per tal d'assolir el seu ideal i resol, d'aquesta manera, la dualitat:

«Un jorn ella va interrompre les lamentacions d'En Renart.

— Aleshores, per què no ho sacrificava tot per seguir la seva vocació?

La pregunta, de moment, era un sí és no és desconcertant per al bon mestre, i trigà un poc a respondre.

— No tenia pas el dret a sacrificar els fills.

— Oh, els fills! — replicà Teresa—. Abans dels fills. Tot ho volen, els homes!

Es considerà un poc humiliat per l'exclamació d'ella i volgué confondre-la preguntant-li:

— I vostè, ho sacrificaria tot per un ideal?

— Per què no, si fos necessari?

I va dir-ho somrient, segura i solemne, fitant enèrgicament aquelles gracioses nines, plenes de lluminositat angèlica».

Els diàlegs, inexistentos en les narracions anteriorment esmentades, on el component dramàtic quedava relegat a un segon terme, accentuen els punts de divergència entre ambdós personatges i emmarquen un dels darrers passos en la davallada del protagonista: l'assumpció de la pèrdua total de la dignitat amb l'acceptació dels diners de Teresa i la renúncia definitiva a l'ideal.

«Escriure amb sang» als anys trenta

Prudenci Bertrana va decidir, al cap d'uns anys, d'aprofitar el potencial dramàtic d'«El comiat de Teresa» i va convertir la narració breu en una «comèdia» en tres actes. Publicada l'any

1932 (7) i estrenada per una companyia d'afecionats després d'haver-li estat atorgat el premi Fastenrath als Jocs Florals de 1933, *El comiat de Teresa* va ser considerada per la crítica com una obra de tesi de gran qualitat (8), absolutament allunyada d'allò que els empresaris consideraven del gust del públic majoritari i, per tant, difícilment incorporable en els repertoris de les companyies professionals. De fet, *El comiat de Teresa*, per tema i per resolució escènica, és una obra que resta fidel a la més genuïna tradició modernista, però incorpora, val a dir-ho, alguns elements nous i molt característics de la literatura que fan durant els anys trenta els ex-modernistes que reprenen la seva producció literària després de l'esfondrament del Noucentisme.

En efecte, a part del canvi de nom del protagonista masculí —ara Daniel Giralt—, l'accentuació del seu caràcter escèptic en matèria religiosa, el desenvolupament d'episodis només apuntats en la narració i la incorporació de nous personatges, la versió teatral d'«El comiat de Teresa» atorga una rellevància especial a l'episodi que enfronta Martí, un antic deixeble de Daniel Giralt, i el vell artista fracassat. Aquest, poc després de proferir un al·legat a favor de la fidelitat a la vocació i a l'ideal de clars ressons rusiñolians i de reprendre amb energies renovades la seva «gran» obra, una al·legoria sobre «la resurrecció dels abúlics, dels fracassats, dels morts en vida», aprofita la presència del jove artista d'èxit per aconseguir el reconeixement públic de la seva obra i de tota una vida de sacrificis per tal de mantenir una certa fidelitat a la seva concepció d'«art veritable». Les paraules de Giralt —«Et suplico que em diguis la teva. Ben francament, com abans. Espero la sentència. No temis ésser brutal»— i l'actitud impassible i ambigua de Martí —«(Pausa llarga. Martí palplantant, amb les mans a la butxaca, fa cara de lluitar entre ésser sincer o mentir per estalviar una forta decepció al seu antic mestre)»— presenten un clar paral·lelisme amb un dels episodis més punyents de *Vida interior d'un escriptor*, la novel·la d'un altre ex-modernista important durant els anys trenta, Joan Puig i Ferrer. En totes dues obres queda perfectament palès el procés de substitució generacional i el conflicte entre vells i joves que domina el panorama artístic i literari del primer terç del segle XX, però hi queden també afirmats uns valors fermament arrelats al pensament modernista: voluntat individual, capacitat de sacrifici —«Cal sacrificar-ho tot per un ideal, sa-crí-fi-car-ho tot per un ideal»—, passió per escriure i sinceritat. Com va dir Bertrana en una conferència que va pronunciar coetàniament a la publicació d'*El comiat de Teresa*, poc després de la concessió del premi Crexells de 1931 per la seva novel·la *L'hereu*, cal «que l'obra sigui un reflectiment directe de l'home. Que l'escrit no sigui artifici estricte, sonoritat histriònica de paraules inexpressives. Cal que la prosa i el vers surtin amb escalf de la ploma de l'escriptor, i que siguin bategants i passionals, com un bri de la seva pròpia vida. Recordeu: *Cal escriure amb sang*» (9).

P R U D E N C I

B E R T R A N A

B. Bertrana



Santiago Rusiñol, un referent constant

La narració «El comiat de Teresa» va aparèixer encapçalada per una dedicatòria a Santiago Rusiñol. Feia molt temps que l'autor de *L'alegria que passa* i de *L'auca del senyor Esteve* s'havia convertit en un referent indispensable per a la trajectòria artística de Prudenci Bertrana. D'entrada, havia protagonitzat l'exposició de pintura de Sant Feliu de Guíxols de 1892, on Bertrana havia donat a conèixer per primera vegada la seva obra pictòrica; compartia amb l'autor gironí la doble faceta de pintor-narrador —més endavant Bertrana seguiria també els passos de Rusiñol en el món del teatre—, i havia provocat, amb l'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa*, les íres desfermades d'un personatge molt poc receptiu davant la ironia i l'humor d'altri, sobretot si feia trontollar algunes de les seves conviccions més arrelades. Recordem, en aquest sentit, que quan Rusiñol va estrenar aquesta obra, Bertrana i els seus amics havien començat una important campanya de regeneració del panorama cultural gironí fonamentada, precisament, en els Jocs Florals. No és gens estrany, per tant, que el seu discurs com a secretari del Jurat dels primers Jocs Florals de Girona, l'any 1903 (10), anés, tot ell, destinat a rebatre el sàinet de Rusiñol.

D'altra banda, en el moment en què es va publicar per primera vegada «El comiat de Teresa», pels volts de 1915, Bertrana i Rusiñol compartien la tertúlia que es reunia a la botiga de l'editor Antoni López, a la Rambla barcelonina, d'on sortien cada setmana *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*. Bertrana va ser, durant una temporada, director de tots dos setmanaris i, més endavant, redactor. Rusiñol era, en canvi, el gran protagonista de la tertúlia, a part de l'autor de més nom que col·laborava regularment a *L'Esquella*. D'aquesta relació, en devia sorgir la idea de Rusiñol de passar una temporada a Girona, la tardor de 1916 (11), estada que va fer permanentment acompanyat de Bertrana i de l'ínclit Pepet Gitano, i que va quedar fixada no solament en nombroses teles de Rusiñol i en el seu teatre —pensem en *El pintor de miracles*— sinó també en el record dels gironins. Van ser moltes les situacions pintoresques que es van produir al voltant de l'artista, una de les quals va inspirar la primera obra que Prudenci Bertrana va destinar a les taules escèniques. La va titular *Enyorada solitud!* i es va estrenar la nit del 7 de maig de 1918 a les taules del Teatre Romea.

Hi ha encara més punts de contacte entre els dos autors. El que ens interessa, però, de destacar és que Santiago Rusiñol representa per a Bertrana la contrarèplica exacta de la figura de l'artista fracassat. Rusiñol és, en efecte, el pintor que ha

aconseguit de professionalitzar-se com a artista amb un èxit total després de lluitar per imposar la seva pròpia estètica i la seva particular concepció de l'art en un mercat fonamentalment retrògrad i conservador. Rusiñol ha assolit amb la seva lluita allò que Bertrana potser també hauria abastat si no s'hagués vist obligat a malvendre la seva vocació. De fet, l'un i l'altre coincideixen a emprar el mateix discurs al voltant de la creació artística, fonamentat en la iconografia religiosa. Ja ho hem vist més amunt: l'art és una religió, l'artista n'és el sacerdot i el profeta i, com a tal, resta condemnat a la solitud. Apareix, per tant, compartida, la idea de la renúncia —que implica necessàriament sacrifici i dolor— com a únic mitjà factible per aconseguir l'ideal. Pensem, en aquest sentit, en l'ermità de *Cigales i formigues* i Aurora d'*El jardí abandonat* de Rusiñol, o, pel que fa a Bertrana, en els dos protagonistes d'*El comiat de Teresa* o en Innocenci Aspriu d'*Entre la terra i els núvols*. La diferència, notada i retrada en nombroses ocasions per Bertrana, és que si bé en Rusiñol aquest discurs no passa d'això, de discurs —Rusiñol es pot mantenir fidel a la seva concepció de l'art i de l'artista un cop té les espatlles totalment cobertes—, en el seu cas, el component autobiogràfic és bastant més acusat i el sacrifici, no cal dir-ho, molt més dolorós en tant que és real. Heus aquí un dels greuges comparatius que estableix Bertrana amb Rusiñol, un greuge que queda perfectament reflectit en la conferència d'homenatge que, amb el títol d'*El Rossinyol que jo he tractat*, va pronunciar a la Institució del Teatre el 13 de juny de 1936 amb motiu del descobriment d'un bust de l'artista donat per l'escultor Enric Clarassó. Al costat de múltiples anècdotes que tenen com a marc Girona i relacionades, òbviament, amb la manera que tenia d'entendre l'art, la literatura i la vida Santiago Rusiñol, Bertrana digué el següent:

«Rossinyol, a desgrat dels múltiples desordres del seu organisme, no s'estava de res. Sols la seva enorme vitalitat ho resistia tot. La plena convicció d'aquesta vitalitat era, però, la causa de les seves imprudències pretèrites i presents. Tot plegat influí en la seva obra. Enemic acèrrim del dolor, sabia suportar-lo i menysprear-lo. I, cosa singular, a penes feia res per evitar el físic; però el que provenia de la gestació artística i literària, l'evitava sistemàticament. Les falles més cabdals del Rossinyol pintor i del Rossinyol literari són degudes al singular concepte que ell tenia del pintar i de l'escriure. Mai no ho havia considerat com un treball, sinó com un divertiment (...).

La dolor sagrada del part que infondeix a l'obra com una consagració perdurable, no era necessària i àdhuc es feia repulsiva al temperament brillant i improvisador de Rossinyol, el qual tot fent anar el pinzell i l'estilogràfica es rescabalava de les arteres escomeses del poagre, dels embreuixaments i desembruixaments de la morfina i d'altres molèsties interiors mal definides, però tant o més terribles que les ja conegudes. Segons deia, el seu feinejar seguit, aquell feinejar que el situa entre els escriptors i els artistes

“L'excel·lència i privilegiada naturalesa” de Rusiñol
suscita l'admiració i l'enveja de Bertrana.

B. Bertrana



més prolífics de Catalunya, no li proporcionà més que goig. Si hagués hagut de patir-hi no s'hi hauria posat.

Fa una mica estrany, tanmateix, que Rossinyol pogués escapar, en absolut, dels dubtes i de les angoixes del que crea amb una mica d'ambició, amb set de bellesa; sorprèn que pogués sostreure's a la dramàtica vigilància del propi esperit crític, d'aquest germà siamès, sever i impertinent, que arrosseguem penjat a l'esquena; però durant les llargues tongades que passava a Girona, i que jo tot anant amb ell vaig poder observar-lo de prop, vaig treure'n el convenciment que en l'excelsa i privilegiada naturalesa de Rossinyol, allò i moltes altres coses eren possibles» (12).

Com és ara la capacitat de realitzar impassiblement la seva obra enmig d'una gernació de curiosos que creaven un ambient ben poc adequat per a la concentració i recolliment que requereix, segons Bertrana, l'acte creador. Les sessions pictòriques de Rusiñol a Girona —a la vora de l'Onyar, al barri gòtic o prop de la muralla— van inspirar a Bertrana la seva primera obra teatral *Enyorada solitud!*, la història d'un artista reconegut que, en instal·lar-se en una ciutat de comarques per tal de retrobar la pau i la tranquil·litat perdudes i comunicar-se íntimament amb la natura, es converteix en l'atracció local i veu impossibilitat el seu propòsit. El personatge creat per Bertrana, Enric Planella, troba en el provincianisme i la incomprensió dels habitants de la ciutat el seu particular camí de Damasc, cosa que, segons Bertrana, mai no havia experimentat o, millor dit, sofert, l'autor dels *Jardins d'Espanya*.

Per concloure

En definitiva, Santiago Rusiñol, admirat per Bertrana, punt de referència implícit de la seva reflexió al voltant del fet artístic, no acaba d'acomplir els requisits necessaris per esdevenir un autèntic model. La idea del sofriment, de la renúncia, del calvari de l'artista, que queda perfectament reflectida en l'expressió «*escriure amb sang*», és ben lluny de la concepció de l'art i de la literatura que practica, segons Bertrana, Rusiñol. Frivolitat, lleugeresa, joc, són paraules renyides amb la creació artística. El que té veritable valor és l'esforç, el sacrifici, l'acte heroic de considerar, com ho fa l'«impenitent» Innocenci Aspriu, que la pèrdua de les seves dues filles queda compensada amb el reconeixement de l'obra, que és, de fet, l'únic fill al qual es deu en cos i ànima l'artista. No és gens estrany, tenint en compte tot això, que Prudenci Bertrana es passés bona part de la seva vida convençut que li havia estat negat el reconeixement que es mereixia. Quan, l'any 1931, va rebre el premi Crexells per la seva novel·la *L'Hereu* i va començar a tastar la mel dels homenatges públics, així ho va reconèixer:

Dos dibuixos al carbó de Bertrana:

un nu femení i, a la dreta, un retrat de la seva filla Aurora.

«Molt sovint, naturalment, em sembla caminar sense guiatge i abandonat de tothom. Llavors és per a mi un consol inefable trobar un germà meu inconegut que em saludi amb un cert respecte, i m'expliqui que una obra meua li ha fet perdre hores de dormir, li ha fet apagar el llum de la seva tauleta de nit a quarts de dues de la matinada. Tanmateix, ja no he treballat per mi tot sol; ja no sóc un egoista, un trànsfuga del paradís perdut, un cigne (perdoneu-me la immodèstia de comparar-me amb un ocell mitològic) que canta la seva agonia.

Havia fet alguna cosa útil, havia guarit, si més no, un enlleïment o una cabòria; havia posat el meu bàlsam damunt la dolor aliena.

Ara, en aquest instant, per a mi inolidable, tinc el dret de creure que els que sou ací heu apagat el llum del capçal del vostre llit a deshora. El mateix que puc dir, encara, dels que són absents i han tramès llur adhesió.

De manera que jo, que tenia la sensació, una mica depriment, de caminar per una mena d'ermot lluny de mirades i de reverències, anava errat de mig a mig» (13).

I es va proposar d'homenatjar, per la seva banda, un altre autor que també «havia lluitat i patit, fins plorat, per la glòria i honestesa del Teatre Català» amb la creació d'un premi similar al Crexells en el terreny del teatre que portaria el nom d'Ignasi Iglésias. La mel de l'èxit es va convertir en fel quan, l'any 1937, aquest premi fou declarat desert tot i la participació, amb l'obra titulada *Neu de tot l'any*, del mateix Bertrana, l'inspirador del premi. L'autor gironí mai no va acabar d'entendre com se li podia negar d'una forma tan humiliant el reconeixement de tota una vida dedicada a la literatura i a la regeneració de l'escena catalana. Amargor és el que destil·la la carta que va adreçar Bertrana a Francesc Curet, membre del jurat que li va negar l'honor d'un premi merescut:

«(...) Chesterton ha dit, que un home que contempla un hipòpotam pot sentir, alguna vegada, la temptació de considerar aquell animal com un error enorme, però està obligat a reconèixer que una venturosa inferioritat l'impedeix de cometre semblant error. I ací em teniu a mi, que he lluitat aferrissadament per a la dignificació del Teatre Català. M'he creat una pila d'enemics (no al·ludeixo als meus jutges que són autors), he perdut una pila de pessetes (els empresaris mai no perdonen) i al final de tot, ha vingut d'un què de què, que jo no el deshonoro» (14).

Aquest darrer episodi no va ser objecte de recreació literària. Però tampoc no ho van ser bona part dels èxits i de les nombroses proves de reconeixement que va rebre Bertrana en el decurs de la seva trajectòria literària i artística: només aquells que, convenientment maquillats, podien aportar algun element significatiu a la imatge de l'artista pur i incomprès damunt la qual Bertrana va edificar tota la seva producció literària i que li va permetre d'adoptar una posició permanentment crítica davant del panorama cultural català fins a la Guerra Civil.

Margarida Casacuberta és professora de Literatura Catalana Contemporània (UdG).



Notes

1. Joan Lluís MARFANY, «Els greuges de Prudenci Bertrana», dins *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, 1975, pp. 231-252.
2. Pel que fa a la recepció de *Jo! Memòries d'un metge filòsof*, vegeu l'article d'Helena ARBUSSÀ-Bibiana COROMINAS-Montserrat SURROCA, «Una obra polèmica», dins aquest mateix dossier.
3. Sobre la faceta pictòrica de Prudenci Bertrana vegeu, entre altres, Carles FAGES de CLIMENT, «Exposició de pintures de Prudenci Bertrana», *La Nau*, 1-XII-1930; Modest SABATÉ, «Prudenci Bertrana, retratista d'arbres», *La Veu de Catalunya*, I-III-1934; Josep Maria JUNOY, «Paisatges de Cerdanya d'en Prudenci Bertrana», *El Matí*, 1-XII-1930, i Marçal TRILLA, «Prudenci Bertrana, pintor», *El Matí*, 24-II-1934.
4. Sobre la història de «Loreneta», vegeu Joan TRIADÚ, *Prudenci Bertrana per ell mateix*, Barcelona, 1967, pàg. 8, i els comentaris que hi dedica Joan Lluís MARFANY, «Els greuges de Prudenci Bertrana», pp. 234-235.
5. Discurs de Prudenci Bertrana reproduït a «Exposició Prudenci Bertrana», *La Publicitat*, XII, 1930.
6. Prudenci BERTRANA, *L'impenitent*, dins *Obres completes*, 1965.
7. Sobre la publicació de la versió d'«El comiat de Teresa» per part dels amics de Prudenci Bertrana, la «Penya de l'Hostal del Sol», vegeu Domènec GUANSÉ, «El comiat de Teresa, de Prudenci Bertrana (Edicions de «L'Hostal del Sol»)», *La Publicitat*, 22-III-1933.
8. Aquest és el parer que Domènec GUANSÉ exposa en la ressenya que dedica a l'estrena de l'obra. Vegeu «Teatre: Sala STUDIUM: El comiat de Teresa de Prudenci Bertrana (Sessions de Teatre Selecte)», *La Publicitat*, 6-V-1933.
9. Prudenci Bertrana va pronunciar aquesta conferència, titulada «L'amor a Catalunya i la novel·la», a l'Ateneu Igualadí de la Classe Obrera amb motiu del Dia del Llibre de 1932. Va aparèixer parcialment reproduïda a J.M., «La conferència del Sr. Bertrana», *Bulletí de l'Associació d'Estudiants de l'Ateneu Igualadí de la Classe Obrera*, maig 1932.
10. Prudenci BERTRANA, «Memòria del Secretari del Consistori», dins *Joehs Florals de Girona. Certamen de MCMIII*, Girona, Impremta de J. Franquet i Serra, 1904, pp. 23-28.
11. En relació amb aquesta estada és interessant de destacar, a part de les pintures, la participació de Santiago Rusiñol en un recull, coordinat per Xavier Montsalvatge i Joaquim Pla, que combina textos i il·lustracions sobre Girona del pinzell i la ploma dels principals artistes que havien pres la ciutat com a font d'inspiració. El llibre, que porta per títol *Terra de gestes i de beutat. Girona, va aparèixer l'any 1917*.
12. Prudenci BERTRANA, *El Rossinyol que jo he tractat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Publicacions de la Institució del Teatre, núm. 15, gener 1937, pp. 25-26.
13. «Els intel·lectuals barcelonins homenatgen Prudenci Bertrana. Discurs de Prudenci Bertrana», *La Veu de Catalunya*, 24 de gener de 1932.
14. Prudenci BERTRANA, «Resposta a la carta oberta de Francesc Curet», *La Humanitat*, gener de 1938.